ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

2020
#01
ISSN 1812-304X
9 771812 304006

новый миф

Образовательный центр ММОМА
MMOMA Education Center

Лекторий
Lectures

СЕЗОН
2020

РОССИЙСКОЕ И ЗАПАДНОЕ ИСКУССТВО РУБЕЖА XX-XXI ВВ.

Специальные курсы по истории моды
Архитектуре
Музыке
Современному искусству в литературе
И новым медиа

Лекции:
по будням после работы
Абонементы:
на 5, 10 и 20 занятий и на год

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

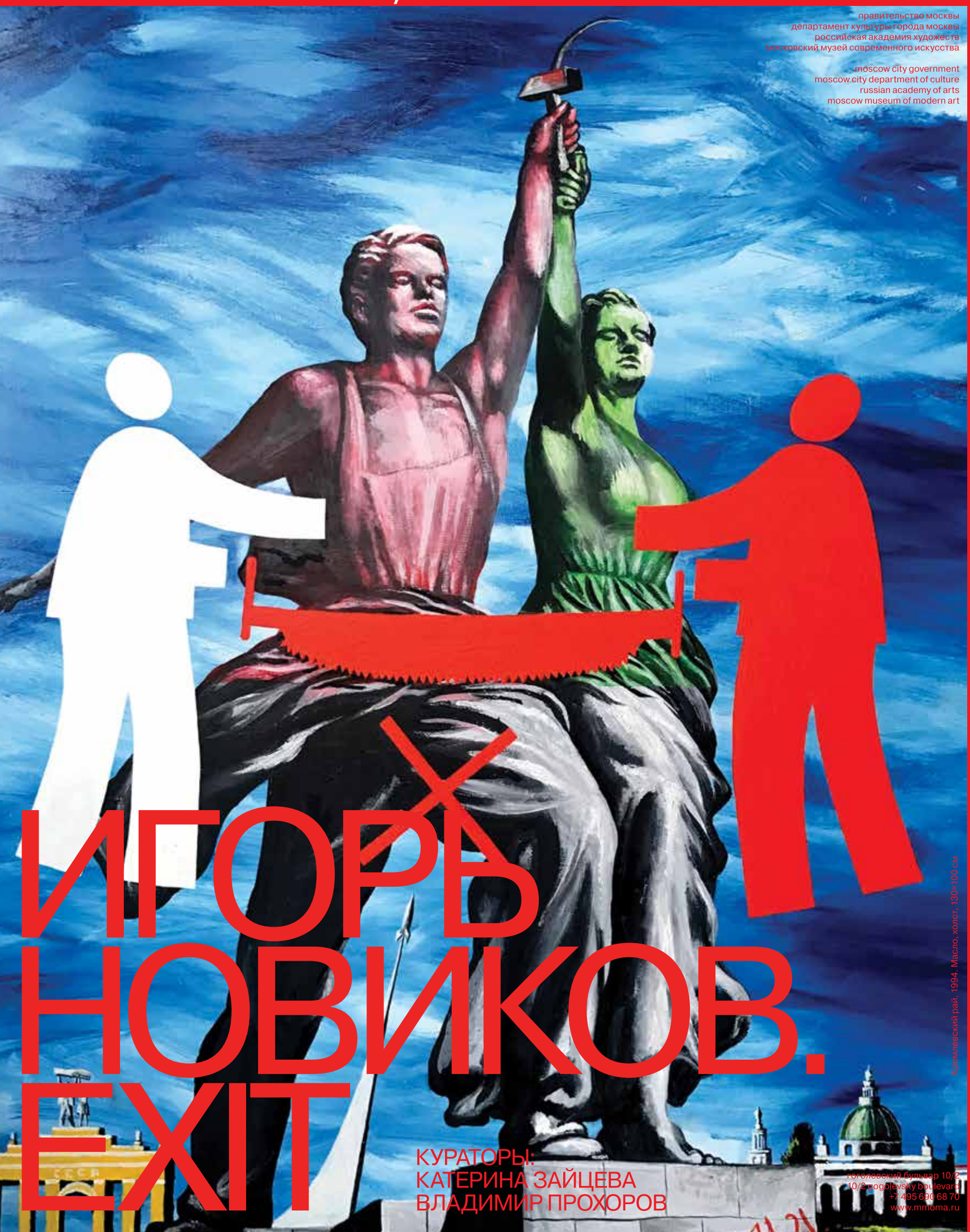
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
moscowmoma
mmoma
ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР ММОМА
mmomaedu
www.mmoma.ru/lectures
#лекторийммома
#mmomaedu

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

ГОГОЛЕВСКИЙ 10/2 21.02—22.03.2020

правительство москвы
департамент культуры города москвы
российская академия художеств
московский музей современного искусства

moscow city government
moscow city department of culture
russian academy of arts
moscow museum of modern art



ИГОРЬ НОВИКОВ. EXIT

Кремлевский рай, 1994. Масло, холст, 130×100 см

КУРАТОРЫ:
КАТЕРИНА ЗАЙЦЕВА
ВЛАДИМИР ПРОХОРОВ

гоголевский бульвар 10/2
10/2 gogolevsky boulevard
+7 495 690 68 70
www.mmoma.ru

От редактора

Время словно взяло паузу, новое больше не производится. Вместо анализа искусства – реконструкции экспозиций, работа с архивами, плач о былом и раз в пять лет выставка Сальвадора Дали в Москве (стр.104). Помыслить будущее страшно, недавнее прошлое слишком сильно болит, давнее же позволяет подновлять себя по мере необходимости, приближаясь к идеалу. Так работает миф, давая и художникам, и зрителям прочную основу – не песок, но камень, неизменность семи героев, 31 сюжета, сакральной жертвы и вечного возвращения.

Перенастроив индивидуальные оптические приборы, редакторы обнаружили в современном искусстве тотальное засилье личной и коллективной мифологии, заменившей другие способы работы с современностью. Мифологическое мышление основано на поиске неизменных оснований и не зависит от времени и места, утверждает антрополог Ольга Христофорова (стр. 32). Новая постсекулярная теория должна объяснять хиты массовой культуры, насквозь пропитанные героикой и (почти) религиозным пафосом, по мнению философа Александра Павлова (стр. 65). Искусствовед Александр Боровский предостерегает от ловушек терминологии и борьбы художественных групп за присвоение единственно верного способа делать и понимать искусство (стр. 38). Куратор Андрей Паршиков предвидит, что последние с неизбежностью станут первыми: квир, понимаемый как ускользание от определений, и паранормальные явления соединятся и поведут за собой художественный процесс (стр. 48).

Художники, что неудивительно, поднаторели в изучении мифов и создании сказок. Некоторые, как группа «Гуй», углубились в историю аж до Вавилона, справедливо полагая профанацией кашу из йоги, матери сырой земли и летающих тарелок, оставшуюся в наследство от 1990-х (стр. 43). Искусство многих наших художников укоренено в почве, древнеславянской мифологии. Художники порождают альтер эго, сказочных персонажей, ответственных собственно за искусство, наделенных суперсилой. Они заставляют дрожать театры (Пахом, стр. 51), борются с судом (Герман Виноградов, стр. 51), порождают новые религии (Quarantine, стр. 55), приручают Москву-реку (Ульяна Подкорытова, стр. 56).

В чем причина такой популярности мифов, как бы их ни понимать? Возможно, следование мифологическому сюжету позволяет избежать ответственности и помогает, когда заканчиваются идеи. С другой стороны, разговор с точки зрения вечности – современный эзопов язык для обсуждения текущих дел. Вектор времени снова закручивается в спираль, и через сказку наконец можно услышать собственный голос.

Нина Березницкая,
зам. главного редактора

(Не) время для любви

Истории влюбленных,
переживших Холокост

28.01
15.05.2020

12+

Mosh Kashi, Violette Forest, 2014. Холст, масло

Еврейский музей
и центр толерантности

Работы Кристиана Болтански, Мирослава Балки, Сигалит Ландау, Михаль Ровнер и других современных художников как феномен мемориальной культуры.

jewish-museum.ru

+7 495 645 05 50

info@jewish-museum.ru

ДИ (Диалог искусств) распространяется по подписке в России и за рубежом в музеи, галереи, посольства, культурные центры Москвы и Санкт-Петербурга. Входит в презентационные фонды Департамента культуры города Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской академии художеств З.К. Церетели. Электронная версия журнала и архив номеров на сайте www.di.mmoma.ru

ДИ
ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ДИАЛОГ ИСКУССТВ

На обложке: Ульяна Подкорытова. Из серии «Будь, что не бывает». 2020. Фото: Павел Смирнов. Специально для ДИ

Никакая часть данного издания не может быть воспроизведена без разрешения редакции. Редакция не несет ответственности за содержание рекламных материалов. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.
© ДИ. Все права защищены

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

Агентство «Роспечать», подписной индекс 82688
АРЗИ, подписной индекс 70240
«Информнаука» +7 495 787 3873
«Информ-система» +7 495 925 3325
Урал-Пресс +7 499 700 0507

Журнал ДИ (Диалог искусств) зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций 7 ноября 2008 г.
ПИ №ФС77-33996

Учредитель и издатель ГБУК г. Москвы «Московский музей современного искусства». Периодичность 6 номеров в год.
Тираж 1500 экз. Подписано в печать 31.01.2020
Отпечатано в типографии «РПК „ЗЕТАПРИНТ“», 115088, Москва, Южнопортовый 2-й пр., 26А, с. 31.

АДРЕС РЕДАКЦИИ
117049, Москва,
Гоголевский бул., 10
e-mail: di@mmoma.ru
di.mmoma.ru

www.facebook.com/dimmoma
www.instagram.com/di_mmoma
#di_mmoma

ММОМА
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
MOSCOW MUSEUM OF MODERN ART

Журнал издается при финансовой поддержке Департамента культуры города Москвы

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ

Манана Попова, Василий Церетели, Алексей Новосёлов, Вероника Кандаурова, Юрий Копытов

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

главный редактор
Александра Рудык

зам. главного редактора
Нина Березницкая

редакторы
Светлана Гусарова
Сергей Гуськов

литературный редактор
Марина Сютаева

дизайнер
Дмитрий Дьяков

корректор
Александр Образумов

цветокорректор
Дмитрий Борков

бренд-менеджер
Арина Романцевич

стажеры
Елизавета Борисова
Мария Турти

перевод
Виль Аюпов

Над номером работали

София Багдасарова
Александр Боровский
Герман Виноградов
Ильдар Галеев
Павел Герасименко
Евгения Гершкович
Александр Гнутов-Баюн
Александр Дашевский
Мария Доронина
Илектра Канестри
Егор Кошелев
Ирина Кулик
Ирина Мак
Екатерина Марина
Игорь Новиков
Александр Павлов
Андрей Паршиков
Пахом
Ульяна Подкорытова
Зинаида Пронченко
Татьяна Сохарева
Сергей Хачатуров
Андрей Хлобыстин
Юра Шуст
alice hualice
Quarantine

Фото предоставили

ГМИИ им. А.С. Пушкина, Государственный Русский музей, МСИ «Гараж», Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков, Мультимедиа Арт Музей, Галерея «Эритаж», JMgroup, Центр Помпиду, Фонд Ива Сен-Лорана

РАЗМЕЩЕНИЕ РЕКЛАМЫ
И РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА
+7 (916) 131-36-61
arina@mmoma.ru

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ

директора ММОМА
Зураба Церетели

руководителя отдела развития
Киру Сакарельо-Церетели

ГДЕ НАЙТИ

МОСКВА

Московский музей современного искусства
Петровка, 25
Гоголевский, 10
Ермолаевский, 17
www.mmoma.ru

«Масорет». Еврейский музей и центр толерантности
Образцова, 11, с. 1а
www.jewish-museum.ru

ГМИИ им. А.С. Пушкина
Волхонка, 12
pushkinmuseum.art

Книжный магазин Московского музея архитектуры им. А.В. Щусева
Воздвиженка, 5/25
www.muar.ru

Книжный магазин МСИ «Гараж», Крымский Вал, 9, с. 45, парк Горького
www.garagemca.org

Музей Анатолия Зверева (AZ)
2-я Тверская-Ямская, 20-22, с. 2
www.museum-az.com

Ozon.ru

«Республика»
1-я Тверская-Ямская, 10
Цветной бул., 15, стр. 1 (ТЦ «Tsvetnoy Central Market», 1-й этаж)
Новый Арбат, 19
Мясницкая, 24/7, с. 1
Красная пл., 3 (ТД ГУМ, 3-й этаж 3-й линии)
Ленинградское ш., 16а, к. 2 (БЦ «Метрополис»)
www.respublica.ru

«Фаланстер»
Гнездниковский пер., 12

«Циолковский»
Пятницкий пер., 8, с. 1

«Порядок слов» в Электротеатре
Тверская, 23

ЦВЗ «Манеж»
Манежная пл., 1

«Библио Глобус»
Лубянский пр-д, 7, с. 1

«Москва»
Тверская, 8

Павильон «Книги»
ВДНХ, Мира пр-т, 119, к. 516
www.knigi516.ru

Центр фотографии имени братьев Люмьер
Болотная наб., 3, с. 1

«У кентавра»
Чаянова, 15

«Серовин и Коров» Музей русского импрессионизма
Ленинградский пр-т, 15, с. 11

Pioner Bookstore
Кутузовский пр-т, 21

Moss boutique hotel
Кривоколенный пер., 10

Brick design hotel
Мясницкая, 24/7, с. 3/4

СтандАрт отель
Страстной бул., 2

Проект «Рихтер»
Пятницкая, 42

Интеллектуальный клуб 418

Private banking Газпромбанк
Балчуг, 7

Belka Gastro bar
Петровка, 15
Дабл Би Coffe & Tea
Дом Дабл Би,
Б. Якиманка, 14, Арбат, 10
Богословский пер., 8
Воздвиженка, 10
Волхонка, 9/1, Неглинная, 18
Б. Никитская, 23/14, к. 9
Покровка, 2/1, с. 1
Трехпрудный пер.,10, к. 2
Дабл Би «Блэк»
Якиманская набережная, 2
4-я Тверская-Ямская, 27
Ломоносовский пр-т, 23
Аэропорта пр-д, 8

Bar Kolokol
Б. Никитская, 5

Ресторан Blanc
Хохловский пер., 7/9, с. 5

Avgvst jewelry
М. Козихинский пер., 8/18

Кафе «Мишель»
Красная Пресня, 13

Отель Chez Michel
Красная Пресня, 13

Dante Kitchen+bar
Кузнецкий Мост, 3

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Книжный магазин в Главном штабе, Государственный Эрмитаж
Дворцовая пл., 2

Фото Департамент
Гражданская, 13–15

Сеть магазинов «Республика»

«Порядок слов»
Наб. реки Фонтанки, 15
Наб. реки Фонтанки, 49а

Книжный магазин «Гараж» в Новой Голландии
Наб. Адмиралтейского канала, 2

«Подписные издания»
Литейный пр-т, 57

«Все свободны»
Некрасова, 23

Masters Bookshop
Невский пр-т, 48
ТД Пассаж, 1 этаж

Wynwood hotel
Наб. канала Грибоедова, 18–20

ЕКАТЕРИНБУРГ

«Пиотровский»
Бориса Ельцина, 3

НИЖНИЙ НОВГОРОД

ЦСИ «Арсенал»
Кремль, 6

«Дирижабль»
Б. Покровская, 46
Белинского, 118
Щербакова, 2

ПЕРМЬ

«Пиотровский»
Ленина, 54

ТУЛА

Кластер «Октава»
Центральный пер., 18

ТЮМЕНЬ

«Никто не спит»
Республики, 22

ОПТОВЫЕ ЗАКУПКИ

«Медленные книги»
info@slowbooks.ru

ТАТЬЯНА НАЗАРЕНКО

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

ПАМЯТИ КАРПИНСКИХ. 2010. Холст, масло. Фрагмент

правительство москвы
департамент культуры города москвы
российская академия художеств
московский музей современного искусства

московский музей современного искусства
гоголевский бульвар, 10
+7 495 690 68 70
www.mmoma.ru

ГОГОЛЕВСКИЙ 10
21.2 — 5.4.2020

медиа партнеры

the VANDERLust
www.thevanderlust.com

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

Содержание

ПРОЦЕСС

10 Анонсы. Выставки
14 Анонсы. Театры
16 Люблю, чтобы было красиво. *Беседа Евгении Гершкович и Дмитрия Коваленко*
22 Это надо видеть. *Беседа Арины Романцевич и Кирилла Преображенского*
26 Мудборд. Игорь Новиков

ТЕМА: НОВЫЙ МИФ

30 How did I get here? *Сергей Гуськов*
32 С точки зрения настоящего момента. *Беседа Светланы Гусаровой и Ольги Христофоровой*
38 Ловушки смыслов. *Александр Боровский*
43 Не выходя из дыма. *Беседа Сергея Гуськова, Марии Плаксиной и Егора Ефремова*
48 Квирность и паранормальное. *Андрей Паршиков*
50 Миру – миф
51 Даю чуда. *Пахом*
Ходячий миф. *Герман Виноградов*
52 Биография будущего меня. *Александр Гнутов-Баюн*
55 Религия насекомых. *Quarantine*
56 Важная встреча Гертруды Свирепой и Косы. *Ульяна Подкорытова*
58 Бездны богемного разврата. *Александр Дашевский*
Как это будет по-русски. *alice hualice*
59 Миф в эпоху рейва и интернета. *Юра Шуст*
От Сизифа до хип-хопа. *Мария Доронина*
65 Хонтология реновализма. *Александр Павлов*

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

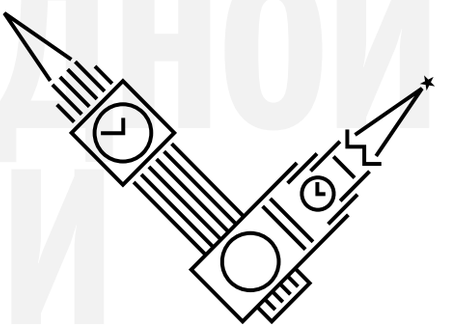
70 Искусство номер семь. *Зинаида Пронченко*
72 Почти идеальный герой. *Илектра Канестри*
76 Любовь к гробам и пища пепелища. *Сергей Хачатуров*
80 Ткань второго авангарда. *Ирина Мак*

ОБЗОРЫ

86 Татьяна Назаренко. *Екатерина Марина*
92 Расчленение искусства. *Ильдар Галеев*
100 О музее живописной культуры. *Соломон Никритин*
104 Зрелище без провокации. *Егор Кошелев*
112 Черное зеркало. *Беседа Ирины Кулик и Кристиана Болтански*
122 Лучо Фонтана. Ретроспектива. *Ирина Кулик*
126 Томас Гейнсборо. *София Багдасарова*
130 Лихие 90-е. Свобода без границ. *Андрей Хлобыстин*
134 Секретики: копание в советском андерграунде. 1966–1985. *Сергей Гуськов*
140 Эхо экспрессионизма. *Павел Герасименко*
144 Книжная полка Татьяны Сохаревой
148 Summary
151 Светская хроника
154 Арт-проект. Заряжено Пахомом

Департамент
культуры
города Москвы

ЦЕРЕМОНИЯ ВРУЧЕНИЯ VIII ЕЖЕГОДНОЙ ПРЕМИИ



The Art Newspaper Russia

МУЗЕЙ ГОДА
ВЫСТАВКА ГОДА
КНИГА ГОДА
РЕСТАВРАЦИЯ ГОДА
ЛИЧНЫЙ ВКЛАД

16+

Реклама

Генеральный партнер:

Mercury

Партнеры:

Газмашпроект
Экспертно-Инжиниринговая Компания

ARARAT PARK HYATT MOSCOW™

Генеральные
информационные партнеры:

РОССИЯ К

ТАСС
ИНФОРМАЦИОННОЕ АГЕНТСТВО РОССИИ

Стратегический
медиапартнер:

Коммерсантъ

Информационный
партнер:

РАДИОКУЛЬТУРА

Профильный
информационный партнер:

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

Авторы

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ
Искусствовед, куратор, заведующий Отделом новейших течений Государственного Русского музея.

СОФЬЯ БАГДАСАРОВА
Историк искусства, журналист, блогер.

АЛИСА ГОРШЕНИНА (ALICE HUALICE)
Художница, работает с деревенскими архетипами и хтоническим ужасом.

ЕГОР КОШЕЛЕВ
Художник, преподаватель, кандидат искусствоведения.

ИРИНА КУЛИК
Искусствовед, арт-критик.

АНДРЕЙ ПАРШИКОВ
Куратор V-A-C live, преподаватель, арт-критик.

УЛЬЯНА ПОДКОРЫТОВА
Художник, автор оформления обложки и темы номера – серии работ «Будь, что не бывает».

ПАХОМ
Художник-экстрасенс. Зарядил свою работу на последней полосе этого номера.

4

Образовательный центр ММОМА
MMOMA Education Center

Пространство Б
Space B

1.2
—22.3
’20

ПОЛИХРОНИЯ

часть вторая
дима филиппов
в поисках слона

Дима Филиппов. В поисках слона. 2020

куратор выставки
юлия аксенова

0+

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

издание ммома

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
Ермолаевский переулок, д.1
www.mmoma.ru +7 495 690 6870
Правительство Москвы
Департамент Культуры Города Москвы
Московский Музей
Современного Искусства
SDV Arts & Science Foundationn

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

Анонсы

до 23 февраля
ЭСКИЗ ФАСАДА
ЦТИ «Фабрика»
Переведеновский пер., 18
Московская художница Лиза Ольшанская делает объекты, вдохновляясь реконструкцией соседних домов. Она масштабирует вышивку, используя нехудожественные материалы – металлическую сетку, баннерную ткань, технический текстиль.

до 26 февраля
ВЕЩИ ПРИЯТНЕЙ
Галерея pop/off/art
4-й Сыромятнический пер., 1, с. 6
Для минималиста Андрея Красулина вещь – будь то коробка, ящик или табуретка – всегда остается первоэлементом творчества, оплотом истины. Для выставки он создал цикл живописных полотен, в которых препарирует конструкцию коробки. В монохромных холстах, оживленных несколькими линиями, пустота так же важна, как и материал.

до 28 февраля
КУРАСПАТИЯ. ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ
XL Gallery
4-й Сыромятнический пер., 1, с. 6
Обещая зрителям улучшение психического здоровья, Роман Сакин разработал «методику исцеления» – кураспатию. Она описана в рукотворной книге-раскладушке и, по словам автора, сочетает «приборы (полевые и камерные), лечебно-парковые объекты, прогулки, одежду, баню и гимнастику».

до 29 февраля
ДЕТИ СЛУШАЮТ ПТИЦ
AZOT Gallery
Cube.Moscow, Тверская, 3
Дмитрий Жильцов, как и многие, читал рассказы Виталия Бианки о животных в книгах с чудесными картинками. Воспоминания вылились в художественный проект о лесе, населенном птицами. Очертания птиц получились нечеткими – то ли воздух вибрирует, то ли детские образы размылись со временем.

до 1 марта
ГРАНИЦЫ ОБЛАКА
ГРАУНД Солянка
Солянка, 1/2, с. 2
Выставка видеоарта о «шоке настоящего», где все происходит прямо сейчас и одновременно. Художники, говорящие о проблемах экологии, вносят вклад в наступление коллапса – пользуются серверами, нагревающими планету, и, как и все остальные, покупают продукты в упаковке. Выход пока не найден.

до 2 марта
ПОПЫТКА КОМПЕНСАЦИИ
Cube.Moscow, Тверская, 3
Кирилл Лебедев (Кто) стал известен как уличный художник. Но в столице остается все меньше места для неформальной культуры, и стрит-артисты уходят в другие области. Кирилл переключился на бумагу и фломастеры, комментируя безысходность от отсутствия идей новых форматов уличной активности.

до 3 марта
ТАРО
Галерея Тотибадзе
4-й Сыромятнический пер., 1, с. 6
На каждой картине Катя Флоренская изображает один из классических сюжетов старших арканов карт Таро, снабжая их пояснительным текстом. Художница исследует связь архетипа и мифологии с повседневными реалиями, находя параллели между древними символами и бытовыми объектами.

до 8 марта
ФОРМЫ В ПРОСТРАНСТВЕ
Галерея «На Каширке»
Ак. Миллионщикова, 35, к. 5
Сергей Бордачев, представитель так называемого «второго русского авангарда» XX века, считал себя прямым продолжателем теории Казимира Малевича. На выставке представлены два главных направления творчества Бордачева: абстрактные работы и ассамбляжи, собранные из предметов быта.

до 10 марта
ДАР МАРАТА
Новая Третьяковка, Крымский Вал, 10
Галерея Марата Гельмана, некогда одна из самых заметных на московской сцене, успела поработать со всеми главными звездами российского нового искусства и украинской «южной волны». Благодаря дару галериста в собрании ГТГ появились работы Арсена Савадова, Александра Гнилицкого, Александра Ройтбурда и Сергея Ануфриева.

до 15 марта
МЕТАФЛОРА
ММОМА, Гоголевский, 10
Анна Третьякова находится в поисках способа новой визуальной коммуникации с природой. Ей интересно все, что имеет естественное происхождение: деревья, трава, любые живые организмы и их части, например волосы. Художница стремится к тому, чтобы и зрители почувствовали себя частью огромного про-организма.
В рамках программы «Дебют».

до 29 марта
ПАМЯТНИКИ АССИРИЙСКОГО ИСКУССТВА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ БРИТАНСКОГО МУЗЕЯ
Манеж Малого Эрмитажа СПб., Дворцовая пл., 36
Библиотека Ашшурбанипала, таблички с «Эпосом о Гильгамеше», письма разведчиков, статуи крылатых людей-быков и другие предметы прикладного искусства, обнаруженные во время раскопок во дворцах ассирийских царей. Среди табличек с текстами – множество предсказаний оракулов, позволяющих понять волю божеств. Актуально и обязательно к просмотру.

до 10 марта
(ПРО)ОБРАЗ
Галерея ГУМ-Red-Line Красная площадь, 3, ГУМ, 1-я линия
Новые серии – Folk Embroidery Motifs Александра Погоржельского и Private Zone Марии Погоржельской покажут в галерее ГУМа. Авторские техники брата и сестры роднят утонченный цвет и легкий, почти прозрачный мазок. Но Александр ищет свои образы в народном и церемониальном костюме прошлых веков, а Мария – в ритуале нанесения макияжа.

до 22 марта
ПОЛИХРОНИЯ 2. ДИМА ФИЛИППОВ В ПОИСКАХ СЛОНА
Образовательный центр ММОМА, Ермолаевский, 17
Пространство выставки похоже на диораму, заполненную вырезанными из фанеры фигурами, элементами ландшафта, текстами, видео и объектами. Мир, созданный Димой Филипповым, существует вне конкретного сюжета, хотя основан на материалах его экспедиций на Алтай и в Казахстан.
Соорганизатор галерея Триумф.

до 22 марта
ЧУЖУЮ БЕДУ РУКАМИ РАЗВЕДУ
ММОМА / Музей Вадима Сидура, Новогиреевская, 37А
Работы Кирилла Гатавана воплощают кошмар втягивания в сценарии чужих травм. Со своими бы разобраться, но обрывки образов и фраз посторонних людей громоздятся и разрастаются. И уже непонятно, где жизнь другого, а где собственная.

до 29 марта
МЕЧТА
Ruarts 1-й Зачатьевский пер., 10
Работы Михаила Розанова и Алексея Гинтовта посвящены последнему большому архитектурному стилю – советскому неоклассицизму. Его помпезность и величие воплощали представления руководства страны об идеальном мире. Художники же размышляют о сбывшихся и несбывшихся политических мечтаниях.

до 29 марта
НЕВОЗМОЖНЫЕ ПУТЕШЕСТВИЯ В НИДЕРЛАНДАХ, РОССИИ И ПЕРСИИ ТОГДА И СЕЙЧАС
Музей Москвы
Зубовский бул., 2
Беспроигрышный ход – взять книгу путевых заметок мореплавателя Яна Стрейса – и повторить его маршрут. Поводов для сравнений XIV века и нынешнего достаточно. Только Стрейс пережил кораблекрушение и землетрясение, был продан в рабство и затем выкуплен, а художники путешествуют с комфортом, как туристы.

до 5 апреля
ВОЛОСЫ
МСИ Эрарта
СПб., Васильевский остров, 29-я линия, 2
Премия HJ's British Hairdressing Awards для парикмахеров – что «Оскар» для режиссеров. Разглядывая фотографии лауреатов в номинации «Авангард», убеждаешься, что современное искусство победило на всех фронтах, в том числе и в парикмахерском деле. А настоящий художник может сделать произведение из любого материала.

до 26 апреля
КУСТОДИЕВ
KGallery
СПб., наб. Фонтанки, 24
Борис Кустодиев – художник, в чьих картинах избыток цвета и избыток жизни. Родная Астрахань сформировала чистый праздничный колорит, осталась в памяти выразительными персонажами и жанровыми сценами. На выставке собраны портреты, пейзажи, бытовые зарисовки. Внимания заслуживают и фотографии – около 30 снимков, сделанных художником на родине.

до 5 апреля
ВОСПОМИНАНИЯ ОБ АРТАРТ
Образовательный центр ММОМА, Ермолаевский, 17
Выставка работ из собрания ММОМА в рамках программы «Коллекция. Точка обзора» расскажет о «квартирном искусстве». Термин «Апт-арт» был изобретен Никитой Алексеевым для домашних выставок, которые он организовывал вместе с друзьями. В начале 1980-х годов квартирники превратились в самостоятельный экспозиционный жанр со своими правилами.

до 5 апреля
ИМПЕРИЯ И КАВКАЗ
Всероссийский музей декоративного искусства
Делегатская, 3
Отношения России и Кавказа в XIX веке описываются как история войн. Не удивительно, что на выставке много внимания уделено оружию, обмундированию, ратным традициям. Знаменитые кинжалы мастеров Базалая и Чиллы, клинки тифлисского мастера Геурка Элиарова, пистолеты, произведения ювелира Иосифа Папова впервые покажут широкому зрителю.

до 10 мая
ОБЩЕСТВЕННАЯ АРХИТЕКТУРА – БУДУЩЕЕ ЕВРОПЫ
Государственный музей архитектуры им. А.В. Щусева
Воздвиженка, 5/25
Общественные пространства – главный тренд последних десятилетий. Ему отдали должное все светила мировой архитектуры. Выставка покажет уже осуществленные, еще не реализованные и пока воображаемые проекты социального жилья, зеленых зданий, экодомов, образовательных и общественных мест, вокзалов и аэропортов.

до 5 апреля
АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО. ИЗ КОЛЛЕКЦИИ STILL ART FOUNDATION
Центр фотографии им. братьев Люмьер
Болотная наб., 3, с. 1
Творчество Родченко изменило не только искусство фотографии, но и саму оптику. Он стремился, как писал Осип Брик, превратить знакомую вещь в «кажется, никогда не виданную конструкцию». Покажут работы Родченко с первых опытов 1920-х до конца 1930-х.

до 14 апреля
SELFIES: LOOK AT ME, WHAT DO YOU SEE?
Галерея Iragui
Малая Полянка, 7-5
Никита Алексеев считает селфи одним из самых удивительных и нелепых феноменов дигитально-коммуникационного общества. И пародирует поголовное увлечение им в новой серии работ, то ли представляющих рукодельные селфи, то ли воспроизводящих идиотию окружающего текучего мира.

до 10 мая
«МЫ ХРАНИМ НАШИ БЕЛЫЕ СНЫ». ДРУГОЙ ВОСТОК И СВЕРХЧУВСТВЕННОЕ ПОЗНАНИЕ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ. 1905–1969
МСИ «Гараж»
Крымский Вал, 9, с. 32
Выставка, посвященная эзотерическим практикам, включает более 150 произведений искусства, артефактов и архивных свидетельств. Это подробно документированный рассказ о людях, состоявших в тайных обществах и закрытых кружках, вдохновленных фантазийными и эзотерическими поисками.

до 15 мая
ЭТО ЛИЧНОЕ. ПРЕДМЕТЫ ИЗ КОНЦЛАГЕРЕЙ
Международный Мемориал и Фонд имени Фридриха Эберта
Каретный Ряд, 5/10
Фотограф Ричард Визель в 2018-м получил доступ к закрытым архивам музеев концлагерей Заксенхаузен и Равенсбрюк. Там он сфотографировал личные вещи узников, которые ранее не показывали публично. Душераздирающие фото дополняют рассказы о предметах и судьбах их владельцев, сделанные историком Робертом Зоммером.

до 10 мая
ММОМА 99/19 ТЕМАТИЧЕСКАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ К ДВАДЦАТИЛЕТИЮ МУЗЕЯ
ММОМА, Петровка, 25
Музей вступил в пору юности – ему 20 лет. Возраст мечтаний и свершений. На праздник пригласили 20 медийных персонажей – Алену Долецкую и Андрея Малахова, Кирилла Серебренникова и Алису Хазанову, Диану Вишневу и Михаила Алшибая, – каждый из которых, прикоснувшись к коллекции музея, создал мини-выставку.

до 24 мая
РЕВОЛЮЦИЯ ЗА ДВЕРЬЮ
Музей русского импрессионизма
Ленинградский пр., 15, с. 11
В истории искусства Юрий Анненков остался как блистательный портретист, запечатлевший образы Серебряного века, и первый иллюстратор поэмы «Двенадцать» А. Блока. Теперь зрители увидят Анненкова-живописца, художника театра, книжного иллюстратора – неутомимого экспериментатора, в каких бы жанрах и техниках он ни работал.

21 февраля – 5 апреля
БУДУЩЕЕ В ПРОШЛОМ
ММОМА, Гоголевский, 10/1
Творчество Татьяны Назаренко – путеводитель по позднесоветскому искусству. Ее графика, живопись, объекты несут печать времени и отражают поиски форм и сюжетов художников, переживших закат и крах социализма. Подробнее на стр. 86.

21 февраля – 22 марта
EXIT
ММОМА, Гоголевский, 10/2
Игорь Новиков – один из организаторов сквота на Фурманном переулке (1987–1991). Верность идеям нонконформизма он хранит и поныне, жестко высказываясь в работах о власти, политике, религии.
К выставке художник подготовил мудборд на стр. 26.

3 марта – 31 мая
ТАТУ
ГМИИ им. А.С. Пушкина
Волхонка, 14
Татуировка – одно из древнейших искусств. Кураторы не испугались масштаба явления и решили обозреть его историю во всей полноте: от ритуальных предметов до работ современных художников; от гравюр Нового времени до татуировок Филипа Лью, Хенка Шифмахера, Доктора Лакра.

19 марта – 12 июня
СКУЛЬПТОР САРРА ЛЕБЕДЕВА: ВЗГЛЯД НА ЭПОХУ
ГТГ, Инженерный корпус
Лаврушинский пер., 12
Сарра Лебедева – скульптор не менее талантливая, чем Вера Мухина, хотя и не столь известная. Она сумела запечатлеть нечто большее, чем внешний облик своих современников, таких как Владимир Татлин и Соломон Михоэлс. В ее образах есть ощущение скоротечности жизни. На выставке много графических работ и скульптурных этюдов обнаженной натуры.

Анонсы театр

17 февраля, 20 марта
БЕТХОВЕН
Автор: Валерий Печейкин
Режиссер: Хуго Эрикссен
Мастерская Брусникина
Практика
Б. Козихинский пер., 30
На сцене – комната, какие бывают в мемориальных музеях, но актер Юрий Межевич пытается сыграть жизнь гения без музейного лоска и штампов. Это непросто. Великий музыкант дал пищу десяткам анекдотов, мемам, пафосным историям о почти безумце, преодолевающем глухоту.

20–22 февраля
КНИГА СЕРАФИМА
Режиссер и композитор:
Александр Белоусов
Электротеатр Станиславский
Тверская, 23
Человеком движет желание. Его неосуществимость порождает страдание. Из моря книг, посвященных этому, Белоусов выбрал две: поэму Уильяма Блейка «Книга Тэль» о дочери Серафима, обнаружившую источник страдания, и главу «У Тихона» из романа Достоевского «Бесы», в которой Ставрогин представляет письменное свидетельство своих прошлых грехов.

20 февраля, 18 марта
КАК ЭСТОНСКИЕ ХИППИ РАЗРУШИЛИ СОВЕТСКИЙ СОЮЗ
Режиссер: Талгат Баталов
Июльансамбль
Центр им. Вс. Мейерхольда
Новослободская, 23
История со счастливым концом о противостоянии человека государственной машине. В СССР тишайшие хиппи пили портвейн, слушали музыку и при этом понемногу разрушали конструкцию власти. Современные подростки тоже устали от мира, который им предлагают. Чем закончится их борьба?

24 февраля, 11 и 17 марта
ГАРРИ В ОГНЕ
Пьеса и постановка:
Саша Денисова
Театр.doc
Садовническая наб., 69
Гарри рос подающим большие надежды волшебником. Кому как не ему было по силам переделать мир. Но дементоры повсюду, в Министерстве – дураки, а в Азкабане – узники. Рон спился, Гермиона ходит по поминкам, у Дамблдора деменция. Из Хогвартса не спастись.

28 февраля, 28 марта
У НАС ВСЕ ХОРОШО
Автор: Дорота Масловская
Режиссер: Иван Комаров
Практика
Б. Козихинский пер., 30
Чеховская тема на польский манер – бабушка, мать и дочь живут бок о бок в ветшающем варшавском многоквартирном доме и никак не могут услышать друг друга. Черная семейная комедия не только о любви, но и о постпамяти, формирующей культуру и быт героев.

16–18 марта
ПЕЩЕРА
Комиссар: Всеволод Лисовский
Центр им. Вс. Мейерхольда
Новослободская, 23
Главные герои спектакля – люди без прописки и документов. Трое бездомных обедают и комментируют обрывки доносящегося до них платоновского текста. В какой-то момент их диалоги начинают напоминать сократовские беседы. Маргиналы и доктора философских наук оказываются абсолютно равноправны.

28 марта
ЗАРНИЦА
Авторы: Андрей Родионов и Екатерина Троепольская
Режиссер: Юрий Квятковский
Мастерская Брусникина
Центр им. Вс. Мейерхольда
Новослободская, 23
Здесь все говорят стихами. Подростковая любовь в далеком великом будущем Российской Федерации настолько прекрасна, что прозой не опишешь. В волшебном лесу идеологически правильные подростки под действием волшебного сока влюбляются в кого ни попадя. Да поможет им великий еж!

14, 15, 17, 18 марта
ПИНОККИО
Режиссер: Борис Юхананов
Электротеатр Станиславский
Тверская, 23
Спектакль состоит из двух частей – «Пиноккио. Лес», «Пиноккио. Театр» – и продолжает путешествия по выдуманным мирам, начатые в «Синей птице» и «Сверлийцах». Любимый прием режиссера – соединять новую процессуальность с традицией, на этот раз с commedia dell'arte.

20 марта
О ДИВНЫЙ, НОВЫЙ МИР
Автор: Олдос Хаксли
Режиссер: Юрий Грымов
Театр «Модерн»
Спартаковская пл., 9/1
Что важно для Верховного правителя? Чтобы чувства и разум замолчали на век во имя стабильности. Зачем, искусство, наука и даже секс? Зачем свобода? Все в топку ради дивного мира. Не пора ли перевести Хаксли из утопистов в реалисты?

Люблю, чтобы было красиво

Весной в Новой Третьяковке открывается выставка работ из собрания бизнесмена Дмитрия Коваленко. Коллекционер рассказал, возможно ли в XXI веке собирать искусство по любви и как «корни» влияют на художественный вкус.

Интервью: Евгения Гершкович

Евгения Гершкович: Дмитрий, вещи из вашей коллекции многократно участвовали в сборных проектах, но никогда не было отдельной выставки. Почему решили показать?
Дмитрий Коваленко: Я не очень люблю публичность, но когда сотрудники Третьяковки предложили мне площади в Западном крыле, не смог отказаться. Идея показа собрания вдруг стала логичной, ведь работы моих прабабушки, прадедушки и других родственников представлены в этом здании Третьяковской галереи.

ЕГ: Расскажете о своих корнях?
ДК: Мой прадедушка – скульптор-анималист Иван Семенович Ефимов, его работы есть в Москве: например, скульптуры у Детского театра Натальи Сац и барельефы в метро «Автозаводская». Его жена – замечательный художник Нина Яковлевна Симонович. У нее было несколько родных сестер и двоюродный брат Валентин Александрович Серов. Симоновичи жили в известном имении Домотканово в Тверской губернии, так как одна из сестер, Надежда Яковлевна, вышла замуж за владельца усадьбы Владимира Дервиза. Еще одна из сестер Симонович – Мария, в замужестве Львова, – позировала Серову для картины «Девушка, освещенная солнцем».

ЕГ: Ваша прабабушка рисовала?
ДК: Моя прабабушка Нина Яковлевна Симонович-Ефимова была живописцем, также они с мужем делали кукол. Сейчас они стоят в ее мастерской в Красном доме в Новогиреево, в витринах кукольного театра Образцова и в экспозиции Бахрушинского музея.
У прабабушки был внучатый племянник – Дмитрий Дмитриевич Жилинский, тоже художник. А сестра моей мамы вышла замуж за художника Иллариона Голицына.

ЕГ: И вы росли в окружении искусства?
ДК: В детстве все вокруг меня было «художественное», с запахом краски. Летом мы с братом и сестрой натягивали холсты, бегали по залам музеев, когда у родственников там открывались персональные выставки. Дома на стенах висели картины родных – и это было совершенно естественно. Так что представление о том, что хорошо, а что не очень, имелось с детства. В моей комнате висел портрет деда в юные годы, и друзья постоянно меня спрашивали: «Это ты?» Потому что похож. Есть мой портрет, написанный Илларионом Голицыным, который потом вместе с Дмитрием Жилинским стал членом президиума Академии художеств. Есть несколько портретов, где мы с братом Ваней играем в шахматы. Один из них находится в Третьяковке.

ЕГ: О том, что коллекция у вас очень большая, говорит шпалерная развеска работ дома и на работе, плюс стоящие у стен картины в три ряда. Сколько вещей будет показано в Третьяковке и по какому принципу они отобраны?
ДК: Формировать выставку по темам и группам – сломаешь голову. Куратор проекта – Елена Селина. Ей и Сергею Хрипуну большое спасибо – предложили принцип развески по алфавиту, от каждого художника главные работы. В итоге решили ограничиться двумя сотнями, в каталоге будут почти все.

ЕГ: Я знаю, что с Селиной вас связывает многолетняя дружба, вы поддерживали еще «L Галерею», которую она вместе с Еленой Романовой держала на Октябрьской улице с 1993 года. Какую роль Лена играет в формировании коллекции?
ДК: При всем уважении к другим галеристам, на мой взгляд, Елена Селина – лучшая. Она сразу определяет, что может стать искусством, а что нет. Мне сильно повезло, что я всегда мог видеть работы художников Селиной еще до выставки. Кроме того, Лена давала мне советы, что хорошо, а что так себе, хотя, конечно, решение я принимал сам, основываясь на своем представлении о прекрасном.

ЕГ: Можете ли вы назвать Лену куратором своего собрания?
ДК: Скорее направителем меня как коллекционера. По мере образования коллекции появилось четкое понимание, что сочетается с моими работами, а что будет выглядеть вставной челюстью. При этом, если я покупаю какого-то художника и могу выбирать из нескольких работ, обязательно советуюсь с Леной, и мы приходим к общему пониманию, какая – лучшая.

ЕГ: Как вы вообще стали коллекционером?
ДК: Непроизвольно. «L Галерее», потом уже «XL Галерее» для организации выставок и каталога требовались средства. Я помогал. В благодарность мне доставались работы. Их образовалось какое-то количество, и надо было продолжать. Сознательно покупать начал примерно с середины 1990-х. Первая купленная картина – Виноградова и Дубосарского, зеленое поле

в цветах. Сейчас у меня много их работ.

ЕГ: Кого еще взяли в коллекцию?
ДК: Константина Звездочетова – это весело и красиво. Владика Монро у меня много. Безусловно, Валерий Кошляков, причем самые его разные периоды, и холст-масло, и фломастер, и скотч, и рваный картон. Группа «Четвертая высота». Из трех их серий у меня есть по одной работе, и я уверен, что они самые лучшие. Есть несколько вещей «Электробутика», Иры Кориной, хороший Александр Мореев, живопись и графика «Чемпионов мира» и Константина Латышева 1980-х годов. Много фотографий Олега Кулика из серии «Парадиз» и других. Из тех, что можно дома на стенку повесить.

ЕГ: Объекты покупаете?
ДК: Да, но только те, которые смешные и могут зацепить. Есть Соков, есть «Ленин с Микки Маусом» Александра Косолапова, «Ленин, переворачивающийся в гробу» группы «Синие носы». Купил в галерее Марата Гельмана. Коробка стоит дома на полке, включаешь в розетку – работает.

ЕГ: Вы не раз произнесли «весело и красиво». Этими качествами должна обладать вещь, чтобы оказаться в собрании?

<< Сергей Братков. Absolute Morning After. 1998. Цветная фотография на алюминии

^ Константин Звездочетов. Красная площадь. 2006. Холст, акрил

ДК: Вот, например, недавно в Tate в Лондоне смотрел Марка Ротко. Переходы оранжевого в желтый и красный – ок. А в соседнем зале мрачные – не мое. Подход такой: предмет или картинка должны останавливать взгляд. Чтобы сочетание цветов, пятно, композиция были приятны глазу.

ЕГ: Во-первых, это красиво?
ДК: И во-вторых. И в-третьих. Мне все равно, что нарисовано – елка, ракета или лягушка. Я люблю, чтобы все было ясно, понятно, никакой зауми. Сложно разобраться, что думал художник? Мне бы в своей голове разобраться. Один мой товарищ несколько раз пытался начать собирать современное искусство. Мы вместе приезжали к Валере Кошлякову. Товарищ на все смотрел, но от приобретения воздерживался. Я же в этот момент покупал все, что мне нравилось. Собирательство – дело вкуса.

ЕГ: В начале 2000-х вы были одним из инициаторов создания Клуба коллекционеров современного искусства. Тогда же прошли первые выставки его членов. Клуб больше не существует. Почему?
ДК: Отпала необходимость. В нулевых современное искусство все еще было в новинку. Надо было доказывать, что кроме самих художников и галеристов оно еще кому-то нужно. Мы – то есть я, Пьер Броше, Михаил Царев, Оля Слуцкер, Коля Палажченко – этим занимались и делали сборные выставки на втором этаже в ЦДХ, в рамках ярмарки «Арт-Москва». Потом несколько лет я входил в попечительский совет Московской биеннале современного искусства, когда комиссаром был Иосиф Бакштейн. Теперь зовут войти в попечительский совет Tate. Пока думаю.

ЕГ: Как бизнесмен, считаете ли вы свою коллекцию инвестиционно привлекательной?
ДК: К сожалению, нет никакой инвестиционной привлекательности. Если какой-то художник и поднимается в цене, то несильно. Условный рост – раза в два, причем за десять лет. В моей практике случилось повышение цен на произведения Ильи Кабакова и Эрика Булатова. Признаюсь, хотя это не мой период, две маленькие работы этих авторов у меня все-таки есть.

ЕГ: Делаете ли вы приобретения на аукционах?
ДК: Периодически. Проблема в том, что если там предлагаются работы художников, которые могут заинтересовать, – их лучшие работы у меня уже есть. Например, на исторической выставке Дубосарского и Виноградова на Клязьме (фестиваль современного искусства «Арт-Клязьма», 2003. – *ДИ*) первые красные точки стояли мои, а уже за мной шел лист ожидания из десяти желающих. Так что если и покупаю, то очень редко. Не вижу я на аукционах того, что бы меня удивило. Даже если и появляются работы достойного уровня, мне они

не нужны. И так дома места нет. И потом, пусть появляются новые коллекции.

ЕГ: Азарт остается?
ДК: В последнее время сложно удовлетворить мой вкус. Собранные в коллекцию картинки в основном такие раздолбайские, веселые. Все сделаны в 1990-е и нулевые годы, тогда художники так работали. А на прошлой ярмарке Cosmoscow я заметил, как все скатились в коммерцию. Художники пустились в полудизайн, а картины стали напоминать открыточки: «Купи меня». Хотя, может, я и преувеличиваю.

ЕГ: Перед коллекционером всегда стоит вопрос – что дальше? Может, музей?
ДК: Возможно, если достойная институция заинтересуется. Пока я ничего продавать не хочу. Но все зависит от предложения. [ДИ]

<<
Виктор Пивоваров. Дама с горностаем. 2000. Холст, масло

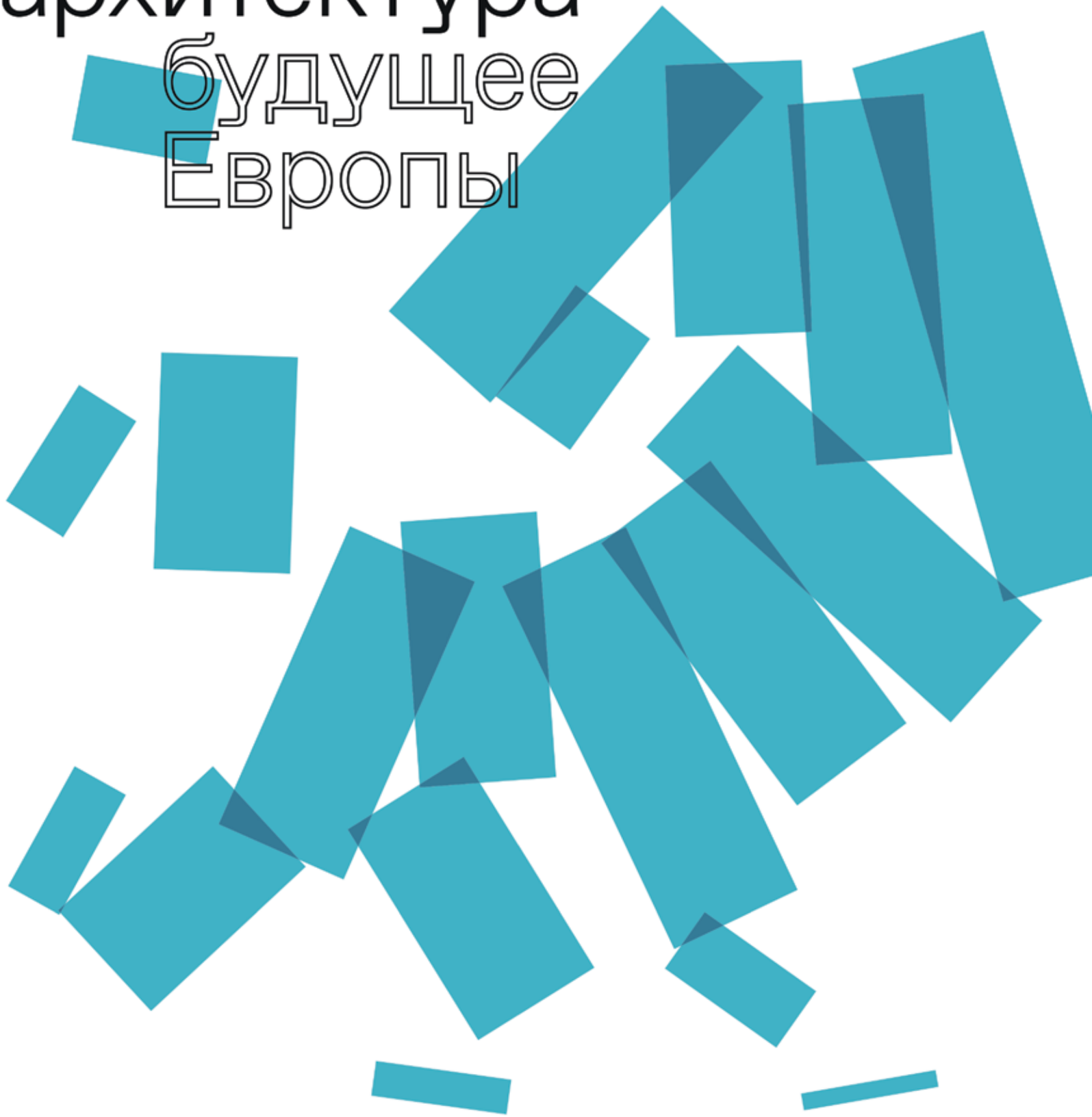
^
Владислав Мамышев-Монро. Из серии «В каждой зверушке – Монро». 2006. Цветная фотография, коллаж, расцарапки

Общественная архитектура

будущее Европы

МУАР

European Cultural Centre



0+

31.01.2020
→ 10.05.2020

Музей архитектуры
Москва, Воздвиженка 5

Это надо видеть

Выясняем у художника премии The Art Newspaper Russia Кирилла Преображенского, как сделать праздник, примиряющий любителей совриска и реставраторов фресок.

Интервью: Арина Романцевич

Арина Романцевич: Кирилл, сейчас вы с продюсером Алексеем Аграновичем готовите восьмую церемонию ежегодной премии The Art Newspaper Russia. В ходе этого мультимедийного шоу театрализованные номера представляют каждого лауреата. Вы помогаете выбирать номинантов?

Кирилл Преображенский: Выбор делает редакция газеты, вся команда от учредителя и главного редактора до журналистов – ведь они целый год работают над материалами, знают их изнутри. Решение – мнение редакции.

АР: Шоу рассчитано почти на тысячу гостей – это масштаб-

но. Насколько заранее вы начинаете подготовку?

КП: Первые церемонии начинали готовить за полгода. Многие вещи вырабатывали постепенно, но сейчас уже пришло понимание, как должно происходить награждение: в какой момент лауреаты выходят на сцену, сколько времени им дается на речь, каким должно быть каждое выступление-перформанс. Поэтому подготовка занимает меньше времени.

Многое зависит от площадки. Пять лет это был Манеж, и первые годы приходилось оценивать его возможности: что там можно сделать, а чего нельзя. Мне как художнику в творческом смысле Манеж нравится, в моем сознании он больше укоренен в истории искусств – там и молодежные выставки проходили, и первые Арт-мифы, легендарные московские выставки. В этом году церемония пройдет в Гостином дворе.

АР: С Алексеем Аграновичем вы уже много лет работаете. Как у вас происходит распределение обязанностей, как в целом процесс организован?

КП: Шоу The Art Newspaper Russia – не единственный наш проект. До этого мы занимались премией Кандинского, организацией церемонии кинофестиваля «Кинотавр». В этом смысле у нас сложившаяся команда, где кроме нас еще есть технический директор, режиссеры по свету и звуку. Мы с Лешей придумываем базовую концепцию.

Сама премия устроена так: денежного содержания нет, символическая награда – скульптура Сергея Шеховцова, а эмоциональная – перформанс, адресно посвященный победителям в номинациях. Всего номинаций пять, в соответствии с газетными рубриками: «Книга года», «Музей года», «Выставка года», «Реставрация года» и «Личный вклад». Каждый год мы решили делать некий месседж, как формальный, так и концептуальный. Например, в год сочинской Олимпиады взяли олимпийский формат – пять номинаций, пять колец, парад. Выстроили сценографию, напоминающую стадион.

Или вот в 2017 году, когда китайский художник Цай Гоцян получал статуэтку за свою выставку в ГМИИ им. Пушкина, мы сформулировали тему «третий путь» – сочетание разных культурных контекстов. Это показалось нам очень интересным феноменом: выставка китайского художника, столетие Октябрьской революции, Пушкинский музей… Мы построили три железнодорожных пути. Позвали рок-группу «Курара» из Екатеринбурга выступать. Китайский хор тогда пел русскую революционную песню,

а наши красноармейцы исполняли ушу.

АР: Впечатляет. А лично для вас что самое важное в шоу?
КП: Чтобы и реставраторы, и музейщики, и меценаты – абсолютно разные люди – поняли наш рассказ о каждом номинанте, о каждом достижении. Мы должны рассказать об этом зрелищным, масштабным, интересным, но и при этом понятным языком. Мы не можем делать камерный концептуальный перформанс, ведь никто его не считает. И вот эти ограничения являются для нас сущностными, потому что иногда мы придумываем какую-то классную вещь, а потом понимаем, что она просто не сработает.

АР: Думаю, многие команды, работающие с заказчиками, подтвердят, что один из самых сложных процессов – согласование. В случае с церемонией это тоже так?
КП: Мы себя особо не ограничиваем, учитывая давние хорошие отношения с редакцией газеты. The Art Newspaper для нас очень приятный заказчик, они часто идут на эксперименты, в которых сами не до конца уверены.

Что касается согласований, в момент плотной подготовки, которая начинается месяца за два до события, мы с редакцией встречаемся почти каждую неделю. Понятно, что объяснить на пальцах, как все будет выглядеть в масштабе – вся декорация, все элементы – невозможно. К тому же мы иногда репетируем, арендуем павильоны на Мосфильме. Но в целом у нас взаимное доверие.

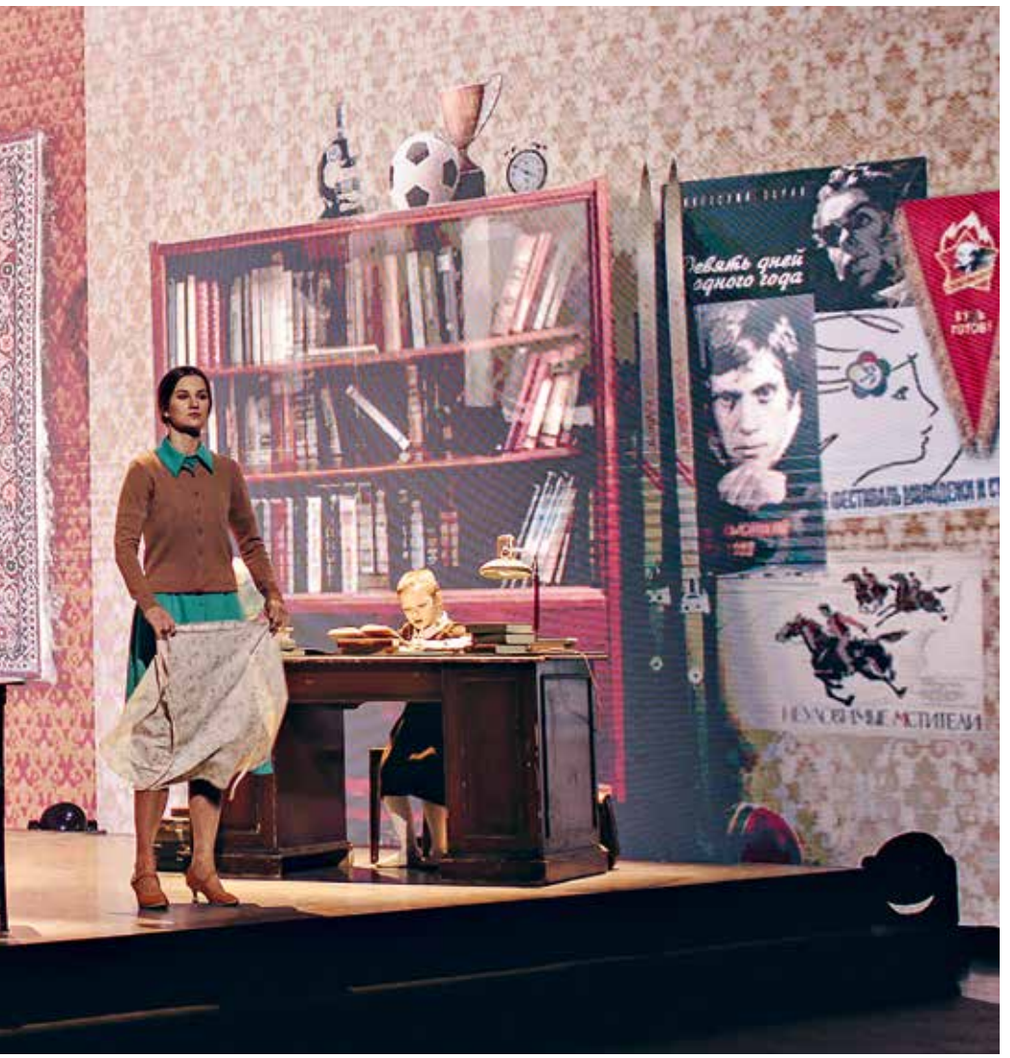
АР: Какое шоу для вас – идеальное?

КП: То, которое входит в резонанс со зрителем. Возможно, звучит идеалистично, но если вы сделали что-то абсолютно технологически прорывное, или масштабное, или сложное, а эмоциональной реакции нет, – это провал. Идеальным такое шоу назвать нельзя, ведь оно делается для тех, кто его смотрит.

АР: Недовольные церемонией хоть раз были?
КП: И мы, и редакция реалистично относимся к тому, что всем не угодишь, тем более это мир искусства, где есть такие вещи, как вкусовщина – в хорошем смысле.

АР: А какие-то смешные случаи можете вспомнить?

КП: Если вы имеете ввиду откровенные провалы, то нет, не припомню. Мы как-то удачно с Алексеем и редакцией газеты совпали. Максимум, в первые годы бывали моменты, когда наши предложения звучали уж слишком экзотично. Вот, например, для первой церемонии TANR я придумал совершенно необычную мизансцену соотношения зала и действия. Одним из номинантов была выставка Караваджо из музеев Италии и Ватикана в ГМИИ им. А.С. Пушкина. Я решил, что гости должны сидеть за длиннющими, по 30–40 метров длиной, столами, на которых будут такие караваджевские натюрморты. А все действие пусть между столами происходит. Еще как-то



<<
^
Церемония вручения премии The Art Newspaper Russia, 2019

номинантом на «Книгу года» был здоровый том, посвященный русской культуре. И я предложил взять выходные данные, которые на последней странице печатаются, как либретто к музыкальному номеру. И мы взяли. Потом стали думать, кто бы это мог исполнить. Ну раз книга о русской культуре – то ансамбль Дмитрия Покровского, который исполняет народную музыку. Очень прогрессивный, с современными композиторами сотрудничает. Обсуждали-обсуждали, и в какой-то момент я говорю – а давайте перед хором в народных костюмах, который поет выходные данные, пустим чирлидеров! Сложно было представить, как это люди воспримут, как это воспримет Манеж, ведь с ними тоже надо было все согласовать. Но все прошло хорошо.

АР: Как-то слишком безупречно все у вас. Хоть какие-то проблемы должны быть?
КП: Разве что сложные партнеры: устраиваешь съемку ролика в музее, а к тебе приходят и говорят, ой, не вставайте на наш паркет, не трогайте стены, не двигайте стулья. Но как ни странно, сейчас наша главная проблема – самоцитирование. Если будет совсем сложно, поменяем формат. Но я все-таки надеюсь, что культурная жизнь станет интенсивнее, появятся новые игроки. К тому же в премии участвуют и международные проекты – это может разнообразить список.

АР: Если существенных проблем нет, то представьте их. Допустим, до шоу остался один день, и вдруг все пошло не так: актеры заболели, звукорежиссер не отвечает на звонки, декорации испортились – что будете делать?
КП: Наивный вопрос. Когда вы делаете шоу такого масштаба, ничего подобного в принципе не может быть. Show must go on – помните? Это и есть ответ на ваш вопрос «что будет?». Будет так, что никаких проблем вы даже и не заметите! [ДИ]

Игорь Новиков

Художник сделал мудборд на тему своего творчества и рассказал, что все это значит.

К теме «Выход» я двигался долго. Еще в 80-е создал множество пиктограмм, среди которых были и красные человечки. В перестройку начал писать их на фоне бурлящего кремлевского пейзажа, подземных переходов. Люди заходили, выходили, улетали в небеса. Искали, да и сейчас ищут выход. Хотя это может быть и переход из нашего мира в другой. Иногда я даже указываю, сколько осталось до цели – 100, 200 метров. Ставлю стрелочки, чтобы не сбились с маршрута. Пиктограммные люди наложены на мои же или классические произведения русских и западных художников. Между прочим, это работает как ликбез по искусству. В Швейцарии мало кто знал Исаака Левитана, а через мои работы, можно сказать, люди познакомились с его творчеством. А еще с Репиным и Крамским. Я всегда иду на обострение ситуации в этих работах – взбадриваю унылый русский пейзаж энтузиазмом и энергией красных персонажей. Они не могут быть столь же унылыми, красный цвет обязывает. Находясь чаще за рубежом, я, как с горы, смотрю на Россию и вижу все-все проблемы. Как Рерих – он тоже издалека в родину всматривался. В моих работах – итог размышлений. Но не все их понимают правильно. Вызывают меня, например, в российское посольство в Швейцарии и говорят: «Вы издеваетесь над Россией». Да нет же! Я с проблемами так борюсь.

Exit,
Гоголевский, 10/2,
21 февраля – 22 марта

правительство москвы
департамент культуры
города москвы

московский музей
современного искусства
музей вадима сидура

новогиреевская 37а
+7 495 918 5181
www.mmoma.ru

7.02.20 — 22.03.20

МУЗЕЙ СИДУРА
SIDUR MUSEUM

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

16+

кирилл гатаван. без названия. 2017. картон, коллаж
kirill gatavan. untitled. 2017. collage on cardboard

КИРИЛЛ ГАТАВАН
ЧУЖУЮ БЕДУ РУКАМИ РАЗВЕДУ

куратор:
сергей
бабкин

новогиреевская
37а

Новый миф

Сказки, выдумки, реконструкции и другие способы пробиться к реальности.

Ульяна Подкорытова. Из серии «Будь, что не бывает». 2020. Фото: Павел Смирнов. Специально для ДИ

How did I get here?*

В сказочном сне не забываем о пробуждении.

Текст: Сергей Гуськов

Современное искусство и сказка снова работают сообща – почему? Ответить на этот вопрос можно, обратившись к недавней истории. Еще лет шесть-семь назад одна партия художников, критиков и кураторов представляла себя прогрессистской, ратовала за демифологизацию и рационализацию всего и вся. В основном это были деятели левых или леволиберальных взглядов. Другая часть сообщества выступала с позиций религии, эзотерики или утонченного вкуса. У этой публики в ходу был как дендизм, так и духовность. Для первых сказки и мифы были тем, что необходимо преодолеть, вторые считали их вульгарным выражением или даже вырождением истинного знания. (Рядом бегали веселые хулиганы, которые просто ради смеха игрались с мифами популярной культуры.) Но этой иерархии суждено было пасть.

Общий фон 2010-х – массовизация культурной сферы. Множество людей получило к ней непосредственный доступ. Приходить на выставку или в кинотеатр, покупать книгу стало необязательным, многое оказалось доступно онлайн. Также появилась возможность публично прокомментировать художественную работу, фильм, спектакль. Сложно переоценить отдельное высказывание в соцсети или посещение одним человеком выставки, но когда речь идет о сотнях тысяч, ситуация радикальным образом меняется.

Для разросшейся за 1990-е и 2000-е годы прослойки экспертов по культуре такая демократическая, или популистская – смотря в какой системе координат оценивать, – революция была гибельной. Аудитория перестала нуждаться в советчиках и тем более учителях. Последним пришлось болезненно переосмысливать свою роль в процессе культурной

* How did I get here? Interdimensional Cable Show Rick and Morty / Как я сюда попал? Межпространственное кабельное шоу Рика и Морти

дистрибуции, да и просто искать новую работу. Падение экспертной оценки сопровождалось потерей авторитета двух партий, описанных вначале (шутники же особо не пострадали). Обе позиции были высоколобыми и антидемократическими. Потом пришли люди, близкие к массам. Они были в курсе популярной культурной продукции, цитировали модные сериалы, продвигали с помощью мемов. Были открыты к изменчивым настроениям потребителей и, если и настаивали на своем, то с кучей реверансов. Критики теперь готовы отвечать на комментарии, общаться с читателями в фейсбуке, ну и писать рецензии размером в 140 знаков – именно такой стандарт задали на сайте «Медуза». В нулевые подобную позицию принято было осуждать, однако к концу десятых она стала казаться сама собой разумеющейся.

Это перевело искусство в режим ничем не прикрытого мифотворчества, сочинения и трансляции нарративов, полных чудес. Сказка продается даже лучше, чем секс. Стратегии мистификации и парафикции получили настолько широкое распространение, что днем с огнем теперь не сыщешь художника, у которого не было бы альтер эго, собственной фантомной институции или, на худой конец, загадочной истории про запас. Поведенческой моделью стали персонажи комиксов, а миф – главным строительным материалом. За короткий срок процесс зашел так далеко, что даже удивительно, отчего все это буйство художественных проектов, телеграм-каналов, инстаграм-аккаунтов и прочих источников выдумки не обрело еще своего Овидия, Аполлодора или Николая Куна.

Однако не художественная среда была в авангарде происходящего. Окружающий мир трансформировался гораздо стремительнее. Когда в 2016 году все заговорили о fake news, фальшивых новостях, а редакция Оксфордского словаря назвала словом года «постправду», никто не посчитал случившееся удивительным. Всеобщую известность оба понятия получили в момент социально-политической эскалации, хотя предчувствие чего-то подобного витало с начала десятилетия. Но это лишь вершина айсберга. Культурные войны ведутся давно. Классические СМИ в XX веке конечно могли раскрутить истерию до масштабов страны, чтобы разобраться с оппонентами, но с приходом интернета ставки повысились. Столкновения перешли на глобальный уровень, враждующие стороны мобилизуют миллионные армии, а укрыться стало негде.

Сегодня культурные войны с обеих сторон идут с применением оружия массовой мифологизации. Ведь когда считаешь, что борешься за правое дело, кажется естественным агитировать до победного конца. А лучшая пропаганда построена на мифологизации не только противника, но и собственно провозглашаемых ценностей. Так действуют все – либералы и консерваторы, борцы за и против тех или иных прав и свобод, активисты и чиновники, бизнесмены и журналисты, оптимисты и скептики в вопросах экологии, интернета и роботизации.

Эпоха повсеместной психологизации (см. ДИ № 5–2019) тому способствует. Эмоции, равно как вера и шестое чувство, явно в большем почете, чем логические доводы и анализ. Яркий фикшн скрашивает этот пострациональный мир. Вселенная Marvel, «Звездные войны» и «Гарри Поттер» стали новым героическим эпосом. На роль житий святых претендуют биографии ушедших, а иногда вполне здравствующих селебрити. В арт-мире существует своя агиография – «Жизнеописания художников» Кэлвина Томкинса или посмертная канонизация Владислава Мамышева-Монро и Тимура Новикова. Остается понять, является ли интернет современным аналогом готических соборов. Правда, гораздо важнее, что придет на смену нынешним «темным векам». Когда же возникнет, как у Гюго, новое «то», которое убьет «это»? Эти вопросы – скорее на дальнюю перспективу.

Эксперты ушли, все стало позволено. Искусство ринулось в ранее запретные стороны – к зрелищности, колдовству, мифам, которые интересуют публику. Но это был начальный уровень. Теперь в образовавшейся толще художественных мифов происходят качественные изменения. Сюжеты, подходы и язык усложняются. Смутного образа теперь недостаточно, нужен продуманный нарратив с обилием деталей. Искусство адаптировалось к новым условиям и готово с ними работать. [ДИ]

С точки зрения настоящего момента

Почему мифологическое намертво встроено в жизнь – объясняет антрополог и фольклорист Ольга Христофорова.

Интервью: Светлана Гусарова

Светлана Гусарова: Реальность наука и мифология объясняют каждый по-своему. В какой-то момент казалось, что научный подход победит. Но этого не произошло. В чем живучесть мифа?

Ольга Христофорова: Когда мы говорим о живучести мифологического мышления, важно помнить про искусство, творчество и в целом про способность человека к символической деятельности. Поскольку все это никуда не делось, никуда не делось и мифологическое. Это в широком смысле.

В более узком – да, не исчезла вера в иррациональное, в то, что находится за пределами позитивистской логики и так называемого «западного» мышления. Но это проявление той же самой способности к символизации, это имманентное свойство человеческой природы. История знает примеры, когда попытки искоренить верования того или иного народа ни к чему не приводили – верования возрождались (как, например, в России в постсоветский период) либо возникали новые, нередко синкретичные (например афро-атлантические культы в Северной и Южной Америке). В природе человека – проецировать на внешний мир собственные эмоциональные, волевые и когнитивные качества, создавая символических защитников, друзей или врагов.

СГ: Наука сегодня так далеко ушла от базовых знаний обычного человека, что стала своего рода мифом. Получается, уверовать призывают сторонники и научного, и мифологического знания: только одни – в адронный коллайдер, а другие – в бесов и силу святой воды?

ОХ: Школьное понимание мира – очень простое. Оно проще, чем наука, которая, действительно, сложна для обывателей, с одной стороны, и допускает зоны необъяснимого, – с другой. Но даже эти школьные, четко сформулированные знания основаны во многом на вере и поэтому почти ничем не отличаются от знаний о мире, которые открывали австралийским подросткам старейшины племен в ходе инициации. Нет принципиальной разницы, что дается человеку на веру. Поэтому, пытаясь различить рациональное и иррациональное, лучше говорить не о современном массовом знании, а о логике научного подхода, о принципах позитивизма, о доказательной науке с ее верификацией, экспериментами, логическими законами. Все, что не верифицируемо (а также не фальсифицируемо) – не подпадает под понятие научного и недостойно восприниматься как научное. В этом смысле есть два противоположных дискурса – рациональный, научный, и иррациональный, мифологический. Хотя и это противопоставление уже не очень обосновано: и то, и другое – результат действия определенных логик, а главное – социальных сил.

СГ: Расскажете подробнее про социальную природу научного знания?
ОХ: Научное знание не существует в вакууме, это один из общественных институтов, имеющий свою логику развития, включенный в экономический, политический и культурный контекст. Наука, кроме того, – это одна из областей идеологии и работает в обществе схожим образом – формирует массовую картину мира. Например, сейчас очень востребована популяризация науки, существует движение «просветителей» – и на Западе (например Ричард Докинз), и у нас (форум «Ученые против мифов», различные платформы и блоги в интернете). Просветители пытаются бороться за умы обычных людей, выпуская книги, устраивая публичные выступления. Это такие мракоборцы, их позиция искренна и достойна уважения. Однако это все же идеологическое движение, и методы их работы не свободны от некоторых не вполне научных черт. В частности, в лекциях и дискуссиях используются разные риторические приемы, а системы убеждения здесь также нередко основаны на эмоциях и вере.

Если говорить о содержании символических представлений и поведения, то и тут можно различить несколько уровней. Творчество художников, писателей, поэтов, режиссеров и других создателей культурных текстов – это элитная и «легальная» область символического, высоко ценимая и уважаемая в современном западном обществе. Это, так сказать, высший уровень символического. А есть низший, массовый (раньше его называли «народным») уровень – например, вера в домовых, колдунов, инопланетян, снежного человека и пр. Он гораздо менее приемлем для общества в целом и стигматизируется «высокой» культурой. Например, в фольклорных экспедициях нередко исследователи замечают, что о подобных предметах информанты говорят неохотно – им стыдно выглядеть «отсталыми», «суеверными».

СГ: В 1990-е волна подобной «кухонной» магии захлестнула страну, ее поставщики быстро почувствовали, что она хорошо монетизируется.
ОХ: Есть спрос – есть предложение, колесо крутится. Магия, особенно когда это массовая низовая история, действительно успешный коммерческий проект: все эти книги, целители, артефакты находили и до сих пор находят спрос. На излете советской эпохи меня, как и многих, удивляло, что иррациональное может так активно проявляться, ведь в советские годы подобные вещи не были так заметны, существовали «под спудом» и не в таком объеме. А в 1990-е вдруг повылезало из всех щелей. Ну не шок ли, когда телевидение вместо речей Брежнева показывает репортаж из морга, где Юрий Лонго «воскрешает покойников». Примерно так же в XIX веке во времена ранних эволюционистов относились к верованиям «дикарей», которые ходят в пальмовых листьях. Но по большому счету «кухонная магия» расцвела не на пустом месте: ослабла идеологическая хватка режима, и стремление людей к иррациональному вдруг стало ненаказуемо и даже поощрялось. Оно вышло на простор из кухни вместе с критикой власти.

«Встретив гриб, необходимо сказать: „о, хвапак, как я рад, что ты меня позвал“»

СГ: Как в советские годы проявлялась тяга к иррациональному?
ОХ: Даже если не вспоминать об оккультизме Серебряного века и советской евгенике 1920-х, в послевоенные годы в СССР существовали подобные движения – например, увлечение йогой и восточными практиками в среде интеллигенции. Они при этом не были в полной мере оппозиционными режиму, поскольку коррелировали с инициированными самой властью центрами по изучению паранормальных явлений. В СССР существовали научные центры и лаборатории по изучению экстрасенсорных способностей человека. Все это мыслилось как полезное для государственных нужд (разведки и прочего). Можно вспомнить и про Джуну, лечившую высокопоставленных советских деятелей методами альтернативной медицины.

СГ: Вы упомянули ученых. В сериале «Странный ангел» главный герой Джек Парсонс, основоположник американского ракетостроения, является одновременно адептом странного культа. Вы сталкивались с таким соседством иррационального и рационального?
ОХ: Уважаемый ученый-этнограф Борис Поршнев в советские годы изучал проблемы антропогенеза и при этом живо интересовался криптозоологией, верил в йети, снежного человека (и даже опубликовал в 1963 году книгу о «реликтовых гоминоидах»). В своей главной монографии «О начале человеческой истории» он развивал концепцию суггестии (внушения) как основного фактора в становлении homo sapiens. В 1972 году рукопись монографии вызвала резкую критику, и типографский набор был рассыпан (по одной из версий, это стало причиной смерти ученого). Книгу издали в 1974 году с большими купюрами, а полностью монография вышла в свет только в 2006 году.

СГ: Как возникают новые мифы?
ОХ: Ничего в самом деле нового не появляется. Механизмы фольклора достаточно стабильны, о чем нам свидетельствуют указатели мифологических и сказочных сюжетов и мотивов (таких как указатель сказочных типов Аарне-Томпсона-Утера или указатель мифологических мотивов Ю.Е. Березкина). Например, в фильмах о Чужом, стремящемся завоевать наш мир, есть сходство с мотивами мифологии народов мира. Образы меняются, а суть остается прежней. Новые мифы – развитие базовых сюжетно-мотивных структур. Черта мифологического мышления – смотреть на мир с точки зрения настоящего момента и собственного опыта. Так мыслит и архаический мифотворец, и современные конспирологи, усматривающие в геоглифах пустыни Наска ориентиры для инопланетных кораблей, а в куклах качина у индейцев пуэбло – людей в скафандрах.

СГ: Что отличает мифологическое мышление?
ОХ: Ученые говорят о нескольких чертах такого мышления – образности, эмоциональности, аффективности, отрицании законов логики, неподвластности опытной проверке, сопричастности – когда одна вещь может быть и собой, и чем-то другим. Но такое мышление не отличается принципиально от условного «нашего». Антрополог Клод Леви-Стросс, изучавший структуру мифов, писал, что в них обнаруживаются те же принципы (оппозиции, корреляции, трансформации), которые характерны и для логического мышления. И наоборот, философ Владимир Бибихин отмечал в своих дневниках, что первобытное мышление очень похоже на наше: приобщение к познаваемому, соучастие в нем и есть в сущности настоящее познание бытия. Мы все люди, представители одного и того же вида, у нас единые базовые структуры сознания. Философ Эдмунд Кассирер называл человека «символическим животным». Джеймс Фрезер, английский этнолог, автор знаменитой книги «Золотая ветвь», описывает два основных принципа магии. Первый – гомеопатический, основанный на механизме подобия, когда, воздействуя на портрет, можно повлиять на самого человека. Второй механизм – магия контакта, когда можно

воздействовать через какую-то часть – отрезанные волосы, предмет одежды. Эти два принципа отлично иллюстрируют законы небуквальной речи: метафора – закон подобия, а метонимия – закон контакта, связи. Так что мифологическое творчество и символическое – не просто родные сестры, а сиамские близнецы.

СГ: На первый взгляд, мифы, придуманные художниками, далеко ушли от традиции. Один Ленин-гриб чего стоит. Как такие мифопрактики соотносятся с классическими?
ОХ: Это особенно интересная область. Художники, конечно же, отталкиваются от существующих образов. И чем эти образы ближе к базовым структурам, тем успешнее их творчество. Фэнтези, созданные по схеме сказки, выявленной Владимиром Проппом (31 функция действующих лиц: запрет – нарушение, борьба – победа, преследование – спасение и т.д.; семь персонажей: герой, вредитель, отправитель, даритель и т.д.), оказываются более успешными.

В чукотской мифологии существует персонаж хвапак. Это мухомор, человек-гриб. Обычные люди могут взаимодействовать с людьми-мухоморами. Встретив гриб, необходимо сказать: «о, хвапак, как я рад, что ты меня позвал» (не я пришел найти тебя и сорвать, а ты меня позвал, чтобы я тебя нашел!), высушить и определенным образом потом жевать небольшими кусочками. Состояние после съедения описывалось так, будто голову человека заменяла голова мухоморного человека. Рисунки, найденные на Чукотке на скалах реки Пегтымель, изображают людей-мухоморов со шляпкой вместо головы. Так что образ Ленина-гриба более чем традиционен. Но Курехин не занимался пересказом идеи чукчей, он создал свой миф.

СГ: Насколько часто мифологический бэкграунд встречается в работах современных художников?
ОХ: Мифологический бэкграунд обычно связан с идеологическим, особенно в работах авторов из национальных республик. Ненецкая писательница Анна Неркаги или якутский театр используют поэтику, образы народных мифов с целью подчеркивания национальной традиции. Такой подход наблюдается в некоторых постколониальных пространствах. С интересными примерами я сталкивалась на Кубе, которая с XVI века была плавильным котлом разных национальностей, а последние полвека – социалистической страной. Там этнически равная среда, но с 1990-х творчество художников из разных слоев общества сильно африканизировалось. За этим, конечно, стоят вопросы идеологии и социальных отношений.

СГ: Одно из самых запомнившихся событий прошлого сезона – выставка «Урал мари. Смерти нет». В кураторском тексте говорилось: «Смерть составляет такую значительную часть деревенской жизни, она всегда так близка и возможна, а границы между мирами такие тонкие, что смерти – как ухода навсегда, как бесследного исчезновения – и вовсе нет». Какие еще сюжеты проявляют подобную устойчивость?
ОХ: Я видела выставку: красивые фотографии, интересная задумка. Похоронный обряд действительно сохраняется лучше, чем свадебный, поскольку смерть включает очень сильный эмоциональный регистр. В массовом сознании еще устойчивы сюжеты о вредоносных агентах. Мы живем в коллективах и зачастую начинаем символизировать конфликты. Причем механизм их символизации может «запускаться» в голове и без специальных знаний. Даже если человек рос в семье, где никогда не говорили про колдунов, сглаз и порчу, в момент нервного срыва он может изобрести Врага, и структурно получится классический сюжет о колдунах, хотя и выдуманный только что от начала до конца. Такое чаще встречается в сельской местности, так как городская среда анонимная, а узкий круг друзей и родственников, как правило, не дает повода для подобной символизации. А деревня как раз представляет отличную среду для бытования верований.

СГ: За годы погружения в старые и новые мифы у вас сложился собственный рейтинг самых невероятных верований?
ОХ: Все невероятное – из области искусства и художественных идей, типа церкви макаронного монстра или веры в летающий чайник. Мои студенты часто пишут магистерские работы о подобных явлениях, например, недавно было исследование о группе, члены которой считают, что они с других планет, но поселились в теле человека.

Меня же больше интересуют массовые верования. На любопытной интернет-платформе Яндекс.Дзен, где обычные люди пишут свои тексты, я смотрю истории о мистическом. Комментарии к ним – массовой срез представлений об иррациональном в жизни. Сами тексты могут вызывать сомнения – их аутентичность не ясна, но комментарии любопытны, потому что авторы приводят истории из своего опыта. Они подобны мифологическим рассказам, которые мы записываем в экспедициях – о домовом, ведьмах, приходе покойника и т.п. Интересны и сюжеты, мотивы, и то, как в этих современных рассказах,

существующих в интернете, трансформируются традиционные сюжеты, записанные в славянской среде этнографами в XIX–XX веках.

СГ: Какие сюжеты более устойчивы, что исчезает, что появляется нового?

ОХ: Например, в историях о сонном параличе привычный персонаж (традиционно у восточных славян им был домовой) заменяется на ведьму из фольклора германских народов («синдром старой ведьмы») или инопланетян. Интересна не только семантика, но и прагматика таких рассказов – интернет представляет новое пространство их бытования, меняющее функции рассказов. В целом надо сказать, что мифологическое не исчезло, оно всегда рядом с нами. Это часть человеческой природы, питательная среда для творчества и жизни. [ДИ]

Ловушки смыслов

Пробуем разобраться в терминах и не упустить искусство в борьбе за правильное его понимание.

Текст: Александр Боровский

Актуальное искусство – прокси-термин. То есть понятие не категориальное, а межеумочное. Читаешь – актуальное, имей в виду обязательный перехват значений разного рода дискурсами. Перехват (устройство ловушек) с целью присвоения, контроля.

У Льва Толстого есть замечательный пример неудачного перехвата значений, где семантику подвела лексика. В «Воскресении» адвокат, проводив купца, обращается к Нехлюдову: «Видели этого молодца? У него миллионов двенадцать капитала. А говорит: пущает. Ну, а если только может вытянуть у вас двадцатипятирублевый билет – зубами вырвет». «Он говорит „пущает“, а ты говоришь „двадцатипятирублевый билет“, – думал между тем Нехлюдов, чувствуя непреодолимое отвращение к этому развязному человеку, тоном своим желающему показать, что он с ним, с Нехлюдовым, одного, а с пришедшими клиентами и остальными – другого, чуждого им лагеря».

Словом, читаешь – «актуальное искусство», не забывай проверить, какой «лагерь», какие «свои» стоят за терминоприменением.

Я не сторонник конспирологического мифа. Конкретные «интересы своих» складываются не в результате заговора венецианских или кассельских мудрецов. Они являются следствием развития художественного процесса. Почти неизбежным. Художники, критики, кураторы и галеристы рефлексируют какие-то новые состояния художественного мышления. Создаются некие паттерны, регулярности. Очень скоро эти состояния художественного сознания институализируются и бюрократизируются. Создаются команды, «штабы» (выражение Хедвиг Фейен, директора «Манифесты»). Они и борются именно

за свои версии актуальности: создают иерархии, эзотерику, лексику, верифицируют одни авторские мифы и отвергают другие.

Полной приватизации объекта актуального искусства добиться едва ли возможно. Но перенаправить запросы на актуальное на свой адрес и уж сбросить с корабля современности текущие, но не отвечающие тренду арт-практики – вполне. Собственно, нечто подобное происходило на рубеже XIX–XX веков, но у тогдашних художественных группировок не было такого транснационального институционально-бюрократического ресурса и такой сближенности, вплоть до путаницы компетенций, с научными и квазинаучными интересами. Конкретно, на тогдашний момент – с междисциплинарным дискурсом социально-культурной антропологии. Это не снижает оперативное, инструментальное значение термина «актуальное искусство» (просто нельзя забывать эту манипулятивную прибавку «прокси»), даже облегчает навигацию – показывает, откуда ветер дует.

Собственно, contemporary art с присущими ему приемами самоописания тоже был прокси-термином. Он менее всего касался просто бытования художника в своем времени. Он работал на определенный круг, как я где-то писал, «терминодержателей» и отсекал чужих. Это было настолько очевидным, что некоторые западные музеи в пику этой ангажированности в 1980-е ввели в экспозиционную работу понятие «temporary contemporary».

И хронологически, и содержательно актуальное искусство происходит от contemporary. Однако логики стадиальности здесь нет: есть прослойки, вклинивания, врастания одного в другое. Множество авторов предлагают свою хронологию. В моем представлении contemporary (естественно, это понятие не оценочное: многие явления и имена прекрасно себя чувствуют вне подобной квалификации) начинается в конце 1960-х, с вхождением в непререкаемую силу различных версий концептуализма. Основные, достаточно противоречивые, приоритеты состояния художественного сознания утвердились именно тогда.

Довольно долго главным показателем его «правильности» считались постмодернистские установки деконструктивизма и тотальной снижающей ироничности, однако они на удивление быстро забылись. Зато более устойчивыми оказались другие понятия: медиальность, авторская стратегия и одновременно десубъективизация вплоть до отказа от авторства. Апроприация профанного, чаще всего анонимного материала. Перформативность, главным образом выраженная в нарастании разного рода акционизма, политического в том числе. Гендерная проблематика, институциональная критика, research – правда, тогда еще не самодостаточный, скорее, прикладной.

Ханс Хааке в «Кубе с конденсатом», как он ни ссылался на свою естественнонаучную установку, все-таки рассчитывал на метафорическое мышление аудитории. А ироническая приставка в словах mock-archeology, mock-ethnography говорит сама за себя. Конечно, многое пропустил – добавляйте. Но главный маркер contemporary в его чистоте, как мне представляется, – текстуальность.

Ставка на текстуальность сопровождается (но не всегда) потерей интереса к материальному, «вещному» плану художественного высказывания, его истончением. Актуальное искусство выросло на делянке contemporary, более того, на каком-то этапе эти термины были почти синонимичны. Почему же произошла автономизация актуального? Речь ведь не идет о своего рода арт-эйджизме со стороны следующих поколений: «Contemporary? Дедушкино кино. Мы бойчее». Хотя и это есть. Многие ветераны совриска ощущают себя пенсионерами на фэйсбучном диване.

Вообще, многие прямые наследники contemporary (многие его большие мастера продолжают, слава Богу, активно работать) во многом растрепали его наследие. Я бы отметил в этой связи стремительную гламуризацию некоторых его активов. Так, драматическое опрощение (работа с low) обернулось милым трэшем для продвинутых интерьеров. Концептуальная немота, разрыв контакта – игривым умолчанием, обещанием прикола.

«Многие ветераны совриска ощущают себя пенсионерами на фэйсбучном диване»

Есть еще несколько растратных стратегий. В этом плане (и на этом фоне) актуальное искусство бережно учло активы. Усвоило и негативный опыт «растратчиков». И перераспределило силы. Касательно орудийных средств, тут ничего особо нового, чего бы не было в арсенале contemporary, не наблюдается, – разве что апгрейдили граффитизм и акционизм. Зато были выявлены новые объекты целенаведения и произведена перефокусировка – на уже выявленных... Колониализм в современном, безразмерном понимании. Гендер – в том же тотальном контексте. Глобализм. Экологическая проблематика. Прекариат. Корпоративный патронаж. Гибридные войны. Партиципация. Актуальное искусство все радикальнее затачивалось на социальное.

Параллельно в искусствоведении, даже академическом, укреплялся междисциплинарный «левый дискурс». У нас он несколько запоздал, зато поколение 2000-х прямо протягивало руку Владимиру Фриче и другим мастерам социологии искусства, не боясь появившейся еще в XX веке уничижительной клички «социоложество». Стратегия вовлеченности, социального погружения, вплоть до выхода из музея в реальное пространство, замера общественных настроений функционально смещала художника и куратора в сторону деятельности социального работника и многофункционального политактивиста, культурного антрополога – та же Хедвиг Фейен предложила щадящий термин «креативный посредник».

Обозначились два полюса. Для одних вся эта социальность была мимикрией, помогающей решать свои имманентные задачи. Для других мимикрией было собственно искусство, а задачей было как раз социально актуальное высказывание. На деле, как правило, художник пытался синтезировать обе позиции.

Вот здесь прокси-терминология и раскрывается в своей функциональности. Работая с одним и тем же художником, «перехватчики» могут, как уже говорилось выше, действовать в интересах разного рода «штабов», преследующих интересы своего понимания социальной активности. А могут глушиться, подавляя амбиции «преодоления искусства», позволяя выявиться другим интересам, вплоть до формообразования.

Берем наше измерение проблемы: Андрей Кузькин в определенной выставочной ситуации артикулирует социальные смыслы своей хлебной скульптуры (заключенные-соавторы, хлеб-пайка), в других – выступает как художник contemporary, показывая вещи биографического и натурфилософского профиля. Или вот Павел Отдельнов как актуальный художник в одних своих циклах педалирует открытую социальность (промзоны как крах индустриального эксперимента), в других склонен к самодовлеющей меланхолической оптичности.

Итак, активизация социального в разных формах является маркером актуального искусства. Разумеется, в рамках современного художественного мышления. Любимую картину Ф. Энгельса «Силезские ткачи» вполне второстепенного Карла Хюбнера (1814–1879), сделавшую, по его словам, «гораздо больше для социалистической агитации, чем это могла бы сделать сотня памфлетов», едва ли можно причислить к актуальному искусству. Хотя, как знать, – при соответствующем-то фреймировании.

Кстати, о художественном мышлении. Contemporary art подтачивало традиционный материальный план произведения, соответственно, дезавуировало и такое понятие, как профессиональный цеховой ценз. Между тем масштаб художника contemporary был вполне определим. Называя наугад ряд его представителей разных поколений – хотя бы Болтански, Каттелана, Бротарса, Фрога, Киппенбергера, Оуслера, Лукас, Хёрста, – мы прекрасно осознаем их масштабность. В чем она – при том что старопрофессиональный ценз здесь явно неуместен? Вопрос, требующий развернутого разговора.

Я обозначу лишь два сюжета. Масштаб художника определяется масштабом его интенций и его личности. Недаром все внимательнее рассматривается такой фактор,

как биографизм, даже относительно художников, декларирующих имперсональность. Масса участников художественного процесса, полностью соответствующих кондициям и правилам игры contemporary, остаются, как в песенке Вертинского, «маленькими актрисами». При всей погруженности в процесс, благодаря которой они и «в горничных играют королев». А вот какой-нибудь Хёрст нахально снижает интонацию, не чуждается вульгарной коммерциализации, пародирует research, вызывает повальный гнев «отличников производства правильного современного искусства» – и все равно, как сказал один критик, «усидит в королевском кресле Уорхола».

Второй фактор – медиальность. Осмысленное эстетическое отношение к технике и материалу исполнения отличает больших художников во все времена. На всем протяжении прошлого века материальная реализация произведения всячески освобождалась от прямых отображающих функций и проблематизировалась. У кубистов, пожалуй, многие вещи – собственно «про» коллажное мышление и натуральные фактуры. Позже Пикассо отрефлексировал и информационную, массмедийную составляющую. Чтобы он ни делал, ставка на опознаваемость, усиленная готовность к массмедийной потребляемости, «перевариваемости» оставалась. При этом он эффектно дозировал и уходы от своей установившейся визуальности. Так что диалектика узнаваемости/неожиданности тоже является частью медиальности.

Большую роль в становлении современного понимания медиальности сыграл Гастон Башляр, выдвинувший понятие «материальная сокровенность», «толща переживания материального мира». Так, он «освятил» уже вошедшее в оборот искусства разного рода low – промышленные материалы, отходы, трэш.

Сегодня медиальное – такой современный городской эйдос: семантическая и бытийная, биографическая связанность содержания с формой, конкретная явленность сущности в этой связанности… И если мы сопоставим (опять перейдем к «своим») как некие сериальности ряды произведений Ильи Кабакова и, скажем, Александра Бродского, то ощутим масштаб, который зиждется как на биографизме, так и на остро современном понимании медиальности.

Как обстоит с этим делом у актуального искусства? Вроде бы междисциплинарность, сдвиги в понимании своей функции в сторону «общественного служения», деятельности как таковой затушевали оба эти сюжета – и многие другие тоже. Да и вообще, а судьи кто? Фигуру художественного критика, да и зрителя, по правде говоря, давно заменил некий представитель международного совета по критике институций со счетчиком единиц социальности в руках. Как руководители ранних марксистских рабочих кружков не требовали углубленных знаний источников, а мобилизовывали на конкретные акции, кураторы этого типа не заточены на масштаб индивидуальности. Застучит что-либо в упомянутом счетчике – вперед. Приоритеты здесь другие – драйв активизма, наращивание социально-политической мускулатуры, пристреленность глаза на профильный социальный материал.

Помню исключительно скучную выставку, посвященную современным протестным движениям, в Музее Виктории и Альберта («Непослушные объекты», 2014), скроенную строго по подобным лекалам. Она разительно напоминала хорошо знакомые моему поколению выставки, посвященные истории революционной деятельности, которые тотально пронизывали советское пространство от музеев революции до красных уголков. Может, подумалось, речь идет о реактуализации архаичной советской медиальности? Нечто подобное было блестяще осуществлено в отличной выставке «200 ударов в минуту» (2015–2016) в ММОМА, посвященной машинописи как медиа. Да нет, это было бы понятно и интересно в русле contemporary art, в парадигме исследования. Актуальное искусство, вроде бы, требует действенности, отдачи. Что ж, простой ответ – актуальное искусство бывает художественно неудачным.

А бывает художественно удачным. С ударением на «художественно». Хотя это понятие расширяется, вбирая качества целенаведения. Вообще, поиск целей (выяснение

отношений) интегрировался в эстетику актуального искусства. На Западе прижился соответствующий термин – relational aesthetics, эстетика взаимодействия. Продолжает в актуальном действовать и понятие медиальности. В известной акции у Литейного моста подъем разводной части был осмыслен медиально: механическое равнялось телесному и одновременно обращалось к жестовости народной смеховой культуры.

Это вообще тонкий лед – художественность в актуальном. Скажем, у Павленского был уникальный медиальный ресурс: готическое, «страдальческое» тело, отсылающее к средневековой скульптуре. С ним органично рифмовались проволока, нитка с иголкой, грубая брусчатка. Когда же я увидел (в фотофиксации) его фигуру у горящей двери ФСБ, почувствовал избыточную художественность: тени, блики, драматическое освещение. Конечно, снимал не он, но неорганичность – смесь арта с ньюсмейкерством медиальности – должен был как-то предвидеть и предотвратить.

Что ж, думаю, без терминов «contemporary art» и «актуальное искусство» нам не обойтись, несмотря на все их обременения. Важно не поддаваться «прокси» и самим не заигрываться в перехвате смыслов. [ДИ]

Не выходя из дыма

По-новому прожить знакомые символы предлагает екатеринбургская группа «Гуй» – Мария Плаксина и Егор Ефремов.

Интервью: Сергей Гуськов

Сергей Гуськов: Мария, Егор, откуда такое название группы?
Мария Плаксина: Если погуглить слово «гуй», найдется много интересного. Например, это одна из популярных китайских фамилий, а еще имя демона в тамошней мифологии. Но нам больше нравится другая этимология. В древности в ритуалах подношения пищи предкам у китайцев использовался металлический треножник дин. Есть его керамический аналог – гуй. Выглядит этот трехкамерный сосуд сюрреалистично – нижняя часть напоминает коровье вымя. А когда мы говорим, что наше художественное объединение называется «Гуй», это шаловливо дерет слух, и нас сразу же переспрашивают: «Что-что?»

СГ: А вас не смущает отсылка именно к китайским реалиям в названии, хотя вы равномерно интересуетесь разными восточными культурами?
МП: Нисколько. Какой бы культурой мы ни интересовались, все равно наталкиваемся на «китайцев»! (*Смеется.*) Но в данном случае нас привлек скорее сам треножник, его ритуальная функция, название, форма и скрытая за ней идея. Это символ взаимного сообщения. Объединившись в рамках коллектива «Гуй», мы заметили, что вливаем в камеры нашего сосуда разные культуры – китайскую, греческую, вавилонскую, советскую, японскую. Каждая тема проходит своеобразную фильтрацию, ферментацию, очищается от потребительских ярлычков, мистики и сектантства, бродит и превращается в нечто новое. Мы стараемся избежать слишком субъективного подхода, бережно работаем с архивами и неизбежно вносим что-то свое.

«Какой символ ни возьми, копнешь немного – обязательно набегут родноверы или рептилоиды, начнут вовлекать в какое-нибудь движение»

СГ: Как возникло ваше объединение?
МП: В 2017-м я организовала сообщество «Лепкотуса» в мастерских Фонда «Культурный транзит» (отдельное спасибо Евгении Никитиной, что поощряла наше безумие). Там все желающие за небольшой донэйшн собирались и лепили из глины. У нас не было никакой строгой идеологии – все спонтанно и хиппово. А потом в «Лепкотусу» пришел Егор и начал расшатывать устои. На тот момент он уже несколько лет курировал Лабораторию практического востоковедения (ЛПВ), а это прямо противоположная по характеру, исследовательская структура. «Гуй» появился из идейного столкновения двух инициатив.
Егор Ефремов: По существу, ЛПВ – это кружок, который объединил пару десятков человек на базе центра внешкольного воспитания. Нам удалось сфокусировать интерес не просто на изучении культуры, а именно на практическом исследовании истории через знакомство с ремеслами, реконструкцию ритуалов, овладение письменной традицией. Например, коснувшись неолита, нельзя интерпретировать образы и знаки, вырвав их из системы ценностей той эпохи. Чтобы нарисовать первые неолитические орнаменты, мы плели ткань из листьев рогоза и мастерили японскую корзину кагомэ. Мы представляли, что человеческая цивилизация еще не началась, и сами брались за это дело. Добывали огонь трением палок, создавали инструменты, обтачивали и гравировали камни, воспроизводили первые краски из глины, жира и сажи. Так на наших глазах появлялись уже известные знаки и символы, которыми мы теперь распоряжались законным образом.

СГ: Какое событие побудило вас оформить новый коллектив?
МП: Егор отправился в путешествие на Памир. Участникам «Лепкотусы» и ЛПВ стало дико завидно. Это подготовило почву для нашего первого проекта. Хотелось быть сопричастными приключениям Егора, ведь не у всех есть возможность бросить все и уйти в горы босоногим странником. Мы договорились, что Егор расставит точки своего маршрута.
ЕЕ: Для этого я по возможности отправлял записочки.
МП: Да, на мой почтовый адрес приходили путевые заметки – из такого-то кишлака или пограничного пункта. Мы старались уцепиться за эти маячки. Будто следовали по тому же пути. В течение этого опасного двухмесячного странствия (Егора даже кто-то успел объявить в розыск) мы собирались раз или два в неделю. Рефлексировали, философствовали, лепили на тему, нащупывали что-то абстрактное. Когда Егор вернулся, он привнес жизнь в эти размышления. И фокус сместился непосредственно на географию мест, где все еще пользуются деревянным плугом, где сохранилось мифологическое сознание, где живо то, что в нашем цифровом зажравшемся мире кажется непостижимым.

СГ: Но памирское путешествие привело вас в Вавилон. Как так?
МП: Как всегда. Мы стали копать, распутывать нити истории и традиций и в итоге пришли к Вавилону. Нас так занесло вглубь, что мы проскочили собственно Памир, двинулись по Шелковому пути, а потом еще дальше… И задали себе вопрос: что было бы, если вавилонянин оказался в наше время в Екатеринбурге? Как бы он воспринял происходящее? Задумались, какие доминанты есть в современном городе.

Устройство древнего города довольно ясное: культовые строения, некрополь, дворец, зернохранилище. Но вавилонянину не была бы понятна организация пространства в сегодняшнем Екатеринбурге. Скажем, увидев неоновые вывески, он бы принял

универмаг «Пассаж» за главный храм или дворец. Эклектика современного города заставила нас подумать о том, вокруг чего он строится. И мы поняли, что главная доминанта – дым. Он выше всех строений, даже многоэтажек. Исторгающийся из труб дым сплетается в небесную скульптуру. Он напоминает древнее божество, глядящее сверху на город всего несколько секунд, а потом уносится прочь, в «объятия первичного Океана» (это из шумерской поэмы «Энума элиш»). И эти клубы дыма у нас превратились в шеду – охранителей города.

Тогда же, в 2018-м, как раз взорвали недостроенную телебашню в Екатеринбурге. Естественно, мы сравнили это событие с Вавилонским столпотворением. Свели раскадровку взрыва башни с известными образами – картиной Брейгеля, средневековыми гравюрами. Древние мифы запросто наложились на современность и соединились в общую метафору.

СГ: Однако история с городом на этом не закончилась?
МП: Да, например, на день города ГЦСИ предложили мне площадку в Екатеринбурге. Я же, со своей стороны, предложила дать любому прохожему кусок глины, чтобы слепить свой дом либо какое-то другое, ценное на их взгляд строение. Потом мы все это собрали и обожгли в печке. Инсталляция получилась как раз в духе первых городов, потому что жители были настроены достаточно идиллически. Лепили дома, в которых живут, или памятники конструктивизма, а не торговые центры, которые захватывают «центры». Инсталляцию презентовали в фонде «Культурный транзит», в ней не было жесткой топографической привязки, карта как бы оживала, двигалась. Возможно, это было вмешательство вавилонских богов, но глиняная телебашня, которую неоднократно выстраивали, каждый раз ломалась. Как бы снова взрывалась.

СГ: Что потом стало с вашими объединенными кружками?
МП: Изначальный состав рассыпался. Остался только костяк – мы с Егором, да пара друзей. Егор по-прежнему ведет ЛПВ. «Гуй» как свободное художественное объединение ищет новый формат, вступает в коллаборации, пробует лаборатории. У нас обоих профессиональная деформация: мы педагоги, нам надо вещать.

Пробовали другие способы взаимодействия. Например, сделали уличную акцию «Укладка асфальта». Егор нашел китайский иероглиф, означающий «асфальт». На ВИЗ-бульваре есть красивое пешеходное кольцо – там мы предложили любому прохожему заняться каллиграфией. Смастерили огромную кисть-метлу. Окунали ее в лужу и писали на асфальте по-китайски. Пока иероглиф не высох, его нужно было обвести мелом. Подходили случайные люди – прохожие, дети, городские сумасшедшие – включались в процесс. Асфальт в том месте – просто небольшое битумное покрытие, которое, вместе с нашими иероглифами, символизировало тонкий слой культуры.

СГ: Когда вы лепили из глины и веток скульптуру шеду в лесопарке в районе Эльмаш, вам помогали не случайные прохожие?
МП: Это были друзья, которые быстро откликнулись на странную выездную сессию. Если мы просто сидим на кухне и лепим, это, конечно, очень удобно. Но все-таки что-то ценное рождается, когда происходит именно коллективное действие.

СГ: История с эльмашевским шеду привлекла внимание СМИ, хотя вы вроде бы далеки от эстетики скандалов, интриг и расследований. Сенсационная медийность мешает работать, особенно когда в вашей скульптуре заподозрили деятельность сектантов?
МП: Я тогда очень напряглась. Думала срочно убрать скульптуру, пока не стали там, не дай бог, распинать кошек. Мы опасались, что жители района, которые ходят в тот лесопарк, по-своему трактуют увиденное. Табличек и экспликаций мы не оставили. Не успели в день монтажа, а потом решили – будь что будет. Возник шум в соцсетях,

не идол ли установлен в лесу. Затем о шеду теми же словами написал местный ресурс 66.ru. Это забавно, ведь именно из-за жителей у лесопарка сложилась странная аура. Они там действительно построили что-то вроде капища из веток. По слухам, там собирались какие-то йоги, мистики.
ЕЕ: Когда в июле 2019 года мы делали ландшафтный объект «Метромох» в Бутовском лесу, на него также откликнулись местные.
МП: Мы выложили фотографии в инстаграме, аккаунт «Бутово Live» сделал перепост. Жители района сразу же начали нам активно писать, мол, дайте точные координаты, мы придем, посмотрим. А некоторые стали выискивать там мистические символы и знаки.

СГ: Судя по названию «Метромох», работа связана с метрополитеном?
МП: Да, мы основывались на его схеме. Это лэнд-арт. У нас появилась возможность пожить неделю в Бутово в палатке. Среда предложила, что имела – землю, мох, родниковую воду, глину. Мы собирались сравнить структуру метро с природными формами, в частности мха. Метросхема Москвы стремительно разрастается подобно мху, распространяя свои веточки от центра к периферии.
ЕЕ: Спускаешься в метро, в нем теплая, влажная жизнь. Все движется, пульсирует по веткам, как сок в растениях. Все это циклично и непрерывно. По периметру получившейся у нас метросхемы мы высадили мицелий – отсылка к микрорайонам, которые как грибы множатся, захватывая окраину.
МП: Пробегала мышь-полевка и вполне естественно включилась в структуру лабиринта. Как пассажир в час пик, панически искала выход.

СГ: Вас все время принимают за сектантов. На ваш взгляд, мифы – вещь опасная?
МП: Конечно. Какой символ ни возьми, копнешь немного – обязательно набегут родноверы или рептилоиды, начнут вовлекать в какое-нибудь движение. Мифология в наше время почему-то тесно связана с эзотерикой. Наша же задача – очистить ее от этого странного налета, пробиться к первоистокам.
ЕЕ: Любой миф интересен сам по себе, но его легко опошлить, если «обогатить» своим пониманием и встроить в таком виде во что-то постороннее. В 1990-е все это было забавно – благовонные палочки, фильмы про кун-фу, йога, китайский ширпотреб с иероглифами и экстрасенсы. Вот лысые кришнаиты в оранжевых балахонах, а вон мормоны в белых рубашках с короткими рукавами и черными галстуками.

За последующие 20 лет это уже превратилось в новую самостоятельную надстройку. Она наполнилась своими терминами, обоснованиями, профанными интерпретациями, не соединенными ни с какой культурой, кроме той, что в 1960-е по-американски сочетала Будду с кока-колой. Все в одном флаконе, с яркими этикетками, пластмассовыми блестяшками.

СГ: Как это отразилось на мифах?
ЕЕ: Сформировался определенный образ мышления, люди не то чтобы что-то прочитали, это с самого детства на слуху. Такая каша: коловраты, мать сыра земля, правь-кривь-навь, летающие тарелки, древнерусские создатели вед и санскрита.

Обидно и досадно, когда живые люди теряют любознательность. Они видят символ, начинают его прочитывать, исходя из того, что слышали из телевизора или читали в газете про астрологию. Конечно, и фольклор, и мифы развиваются. Рождаются новые, забываются старые. К некоторым символам сейчас уже просто невозможно пробиться сквозь стену пластмассы и светодиодов, сквозь сектантство и профанные спекуляции.

СГ: Печально. У вас же совсем другой подход? Например, принципиальный момент – вживание? В новом проекте, посвященном Волге, вы отправитесь в путь по реке.
МП: Да, в 2019-м у нас было первое знакомство с Волгой. Мы пытались освоить речной

пассажирский транспорт и небольшими переправами двигались с севера на юг (начиная с Химкинского водохранилища). Маршрут по речным портам, шлюзам, электростанциям, приволжским заводам и прочим крупным объектам социального значения. Нас интересовали вспышки новой околоводной идеологии, включая всевозможные организации (коммерческие, государственные, самодеятельные). Смотрели, как все там устроено. Следующим летом отправимся вниз по течению из Камского Устья, последней точки прошлой экспедиции. Будем собирать этнографический материал, интервьюировать волгарей и просто смотреть на воду.
ЕЕ: Мы нашли старый путеводитель под названием «Волга строит коммунизм». По существу, река – это такая нитка заводов, советское ожерелье, из которого исходит пар и дым в разных формах. В советской риторике именно завод являлся средоточием сил всего народа. Есть такой фразеологизм «положить на алтарь победы». Алтарь – это собственно место, откуда издревле воскуривались фимиамы. И благодаря аллюзии на поднимающийся дым можно считать современным алтарем завод.

СГ: В таком внимании к заводам и дыму явно есть что-то личное. Я прав?
МП: Из нашей квартиры и мастерской виден пар из градирен Верх-Исетского завода. Так или иначе все проекты завязаны на этот вид из окна. В моем родном Нижнем Тагиле, где я уже лет десять не живу, такие же заводские ландшафты с трубами. Я понимаю, что это токсично, все эти азотные выбросы, но все равно воспринимаю как нечто близкое сердцу, неотъемлемую часть родного пейзажа. Когда экомафия придет к власти, мир станет истерически стерильным, а трубы потеряют свою функцию, останется символ. Дым! Ведь все здесь начиналось с заводов, с демидовского царства. А еще раньше вогулы жгли кострища. И Волга тоже у нас сквозь туман проступает. Это я к тому, что мы, как норштейновский ежик в тумане, двигаемся робко, наощупь, но к чему-то важному.

СГ: Что это может быть? Вряд ли что-то хрестоматийное.
МП: В том-то и дело. Идея Волги как реки-матери похерена. Досоветская ее романтизация, когда Левитан рисовал Плес, а бурлаки тянули суда, ушла. Советский период тоже закончился, заводы закрываются, инфраструктура ветшает, случаются катаклизмы. Хочется противостоять упаднических настроениям, наблюдаемым в последнее время у волгарей. Мотивировать на уборку, в конце концов (люди страшно загадили берег). Дерзнуть создать новый культ воды. (*Смеется.*) Выполнить долг перед бабушками. [ДИ]

Квирность и паранормальное

Ни в чем не похожие маргинальные идеи сходятся и становятся авангардом культуры.

Текст: Андрей Паршиков

Вот уже несколько лет в своей кураторской практике я интересуюсь двумя вещами. И обе так или иначе, когда я ими только начинал заниматься, стояли в оппозиции официальному искусству, или искусству, так сказать, прогрессивному. Обе эти темы – квир-теория и ненаучное знание в искусстве – объединяет постоянное ускользание от определений, идентичностей, магистральных линий и больших исторических нарративов. Так они оказываются исключены или невольно сопротивляются всевозможным попыткам классификации, описания, встраивания в иерархии. Как это часто бывает, объединяя эти две темы, мы получаем практически непобедимое комбо, почти как серия ударов ногами Соней в игре Mortal Kombat, против которой есть очень мало приемов.

Под ненаучным знанием здесь подразумевается совокупность сведений, практик и методов познания, которые противопоставлены доминантному сейчас во всем мире научному методу. Конкретнее, это пара- и квазинаука, околорелигиозные практики, традиционные верования, безумные конспирологические теории, магические ритуалы, секты и оккультные сообщества и т.д. Расшифровывать понятие «квир» не имеет смысла, просто оговорим, что это идентичность без идентичности.

Теперь о комбо. Поинтересуемся художественными продуктами, будь то выставки или произведения искусства, в которых ненаучное знание объединено с понятием «квир» в любом его изводе (начнем с самого банального гендерного). «Одни – себе присвоив род мужской, / Другие – женский. Духи всякий пол / Принять способны или оба вместе – / Так вещество их чисто и легко, / Ни оболочкой не отягчено, / Ни плотью, ни громоздким

костяком» – объясняет Джон Мильтон в первой главе «Потерянного рая», рассказывая о древних духах, Велиалах или Астартах, отступивших от завета творца, за что им придется поплатиться и раскрутить маховик сюжета первого в истории произведения светской демонологии. Если анализировать эти строчки с позиций современной квир-теории, можно прийти к выводу, что все первое поколение божественных творений, появившееся на свет до проклятой эры человека, вполне отвечало понятию «квир». Причем не только в гендерном смысле, но и в ускользании от определений по крайней мере эссенциалистских, основанных на том, что «дано от природы». Да и сама природа, в которой они существуют, описывается скорее с макрокосмических позиций, нежели планетарных. Отсюда, по идее, следует вывод, что небинарность и квир-идентичность есть благо, которое не досталось людям при втором творении, переиздании книги жизни при помощи новой версии двуногого богоподобного, чья «предзаданность» и зарегулированность станет большой проблемой в конце XX века от Рождества Христова.

Приблизимся к современности, минуя прекрасные примеры из искусства барокко или fin de siècle. Работа Синди Шерман 1989 года «Без названия № 224» из серии «Портреты старых мастеров» – постановочное фото самой художницы в гриме, отсылающее к «Маленькому больному Вакху» Караваджо. Нелепость и усиление «болезненности», как минимум убиранием персиков со стола бога и деталями из подручных материалов, и травестийная игра самой Шерман, в отличие от мильтоновского тезиса о богоподобии квир-ангелов и квир-демонов, показывает как раз угнетенность квир-сообщества. Отсылая и к предрассудкам о самом Караваджо, и к тому, что христианская патриархальная парадигма уже много столетий доминирует над небинарной античной. Более того – сам бог виноделия и жизнелюбия настолько глубоко погребен под навязанными ему новой религией пороками, что не в силах восстать в былой своей славе, чтобы снова пуститься в пляс в роще Симилии возле Аветинского холма.

А что в России? Возьмем не самую очевидную работу Антонины Баевер (aka Дженда Флюид) «Русалки». В четырехканальной видеоинсталляции, окутывающей зрителя гулом женских голосов, несколько обнаженных женщин плещутся в водоеме, изредка выходя на берег. Их образы похожи на Сирен из «Одиссеи» Гомера или – еще больше – на них же из фильма «О, где же ты, брат?» братьев Коэнов. Здесь гендер довольно четко определен, но смазана видовая идентичность – героини словно уже не принадлежат к homo sapiens, а становятся сиренами, или, что ближе к практикам Баевер, русалками из славянской мифологии. В этом видео нет актеров, так же как нет и персонажей в обычном понимании этого слова. Омовения здесь совершают секс-работницы из Нижнего Новгорода, которые постепенно в буквальном смысле разжижают свои идентичности, сливаясь с водоемом и друг с другом в одно эпическое многоголосье.

В завершение несколько слов о недавно прошедшей в Беннингтонском колледже (США) выставке, которая так и называлась – «Квир-Паранормальное». Здесь отправной точкой кураторской мысли стал классический фильм ужасов 1963 года «Призрак дома на холме», снятый по роману Шерли Джексон. Выставка, проходившая в том числе в особняке, который послужил прототипом для романа Джексон, рассматривала квирность в таких темах, как жуткое и неизведанное, используя символ дома с привидениями как недостижимый объект желания или эльдорадо. Если снова отбросить исключительно гендерное объяснение слова «квир», здесь паранормальное и квирность объединяются понятием другого или отходящего от нормы.

Соединение практик квирности и ненаучного знания в рамках не только современного искусства, по сути, как показывают эти разбросанные по истории примеры, является одним из двигателей развития, точно так же, как ранее таким двигателем была идея всеобщего блага. Сейчас это двуединство как нельзя лучше отвечает идее равенства в разнообразии. Поэтому я уверен, что в ближайшее время недостатка в примерах не будет, ну а пока давайте представим квир-паранормальное одним из авангардных эшелонов современного искусства. [ДИ]

Миру – миф

Задаемся вопросом: художник – все же творец мифа, его герой или жертва?

Даю чуда

Пахом

Однажды Сергей Пахомов смотрел в лужу и увидел там не какого-нибудь козленочка, а меня, Пахома. Я быстро оброс плотью и поклонниками, программами на телевидении, гастролями, ну а Сергей как жил жизнью инфантильного художника, так и продолжил.

С одной стороны, конечно, все выглядит как свальный грех. Живем в одном теле, в котором то я беру верх, то он. С другой стороны – удобно, каждый может в нужную минуту спрятаться за спину соседа. Он – такой рефлексирующий по любому поводу субъект, а я – художник, работающий с эмоциями первого порядка. Эмоции ведь никто в наш век постпостмодернизма не отменял. То, что я произвожу, может восприниматься как кликушество, но на самом деле я так борюсь со страхами (и не только своими) – пукаю, кричу, ползу куда-то, впадаю во всякие низменные состояния. Правда, многие этого еще больше пугаются, не осознают, что перед ними – искусство, контролируемый перформанс. А вот неконтролируемый – как раз болезнь и кликушество.

Посмотрите по сторонам. Затухает ортодоксальный театр, искусство необратимо движется в сторону бесконечного повтора, нарратива, дидактики, вспучивания и смерти. Хотите из этого круга вырваться – вам к Пахому. Нам мир дан – делай что хочешь. Хотя я, конечно, большой манипулятор. Вижу умного человека, начинаю провоцировать – спляшу-ка на его фоне или полевитирую перед хорошо сформулированной логичной работой. У меня нет системности, я могу в любом поле отражаться. Бесстрашие от бескультурья. Культура – это система, а Пахом без системы. Арт-разгильдяй.

Я борюсь со смертью, испытывая все качества жизни. Я бесстрашный. Это чувствует публика. «Дайте нам чуда, дайте-дайте, – слышу со всех сторон. – Вот деньги, а взамен чуда дайте». Недавно я выступал в Питере, в БДТ, где был большой разговор по поводу мифологии. Собралось много аналитиков, Ян Фабр показывал спектакль, я же рычал-визжал, можно сказать, пробивался к нутру мифа. Фабр занимается культурными мифами, его работа в театре инспирирована универсальностью Рубенса, праздниками, шествиями. Он привязан к непрерывающемуся культурному нарративу, а мы-то дикие люди. Это наш бэкграунд, глубокая тайная память, которая не столь пронзительна и повествовательна, как память культуры.

Мне захотелось сделать кулисную композицию – ответ на спектакль. Я закольцевал историю через нутряное, лишенное артикулирования вытье. Старое поколение, которое пришло за интеллектуальным массажем, поговорить на умные темы, негодовало, а прекрасные молодые люди говорили – нам нравится, это наша питерская история. В итоге театр задрожал.

Ходячий миф

Герман Виноградов

Как-то раз я сам стал героем мифа. Дело было в январе 2003 года, когда в Сахаровском центре открыли выставку «Осторожно, религия». Я выставил несколько работ, в том числе «Святой с о-ва Новая Гвинея». Наряд, в котором я пришел на открытие, как бы продолжал ее тему – я изображал такого городского аборигена, ходил босой, обмотавшись красным полотенцем, а на голову нацепил подставку для чупа-чупсов – похожие на дуршлаг штуковины тогда стояли почти в каждом магазине. В их дырочки вставляли леденцы на палочке, ну а я воткнул пару перьев.

Трудно, конечно, этот костюм трактовать иначе, чем папуасский, но нашлись пристрастные глаза, которым явился дьявол. И пошла гулять по просторам интернета легенда, что Виноградов являл нечистого духа, сатану, шайтана, причем не только на выставке, но и во время суда.

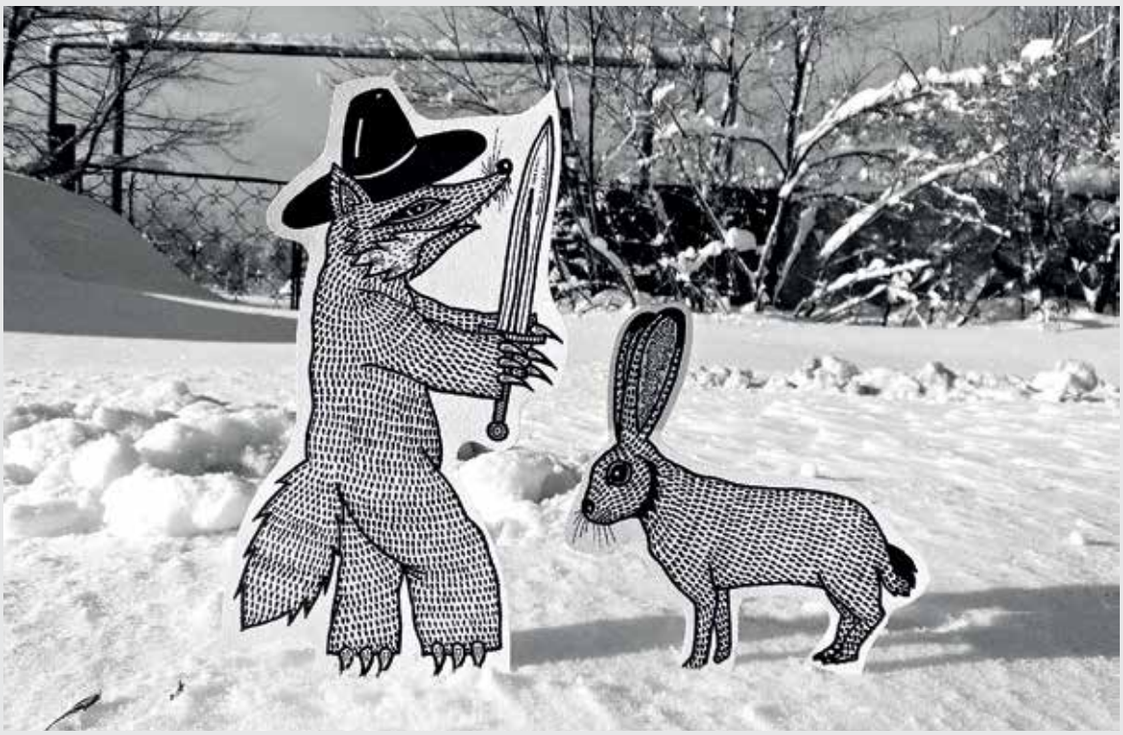
Легенда обросла почти документальными подробностями: в сети появились «свидетельства» очевидцев, как пожилую женщину, дававшую в суде показания, что ее оскорбило присутствие дьявола на выставке, попросили этого дьявола опознать. Наблюдательная женщина не растерялась и сказала, что за нечистым ходить далеко не надо – вот он тот самый, с рогами, сидит в коридоре на стульчике и хвостом помахивает. Отправили пристава, он вернулся с гражданином, одетым точь-в-точь как его описывал свидетель: красный костюм, копыта, хвост, рожки. Председательствующий, как и положено, задал вопрос: «Скажите, есть ли у вас паспорт гражданина Российской Федерации?» На что дьявол достал из широких штанин паспорт на имя Германа Виноградова.

Ну что тут скажешь. Я советский суд уважал и, конечно, не мог прийти туда, цокая копытцами. Хотя, похоже, хвост, пока давал показания, полностью спрятать не удалось.

Биография будущего меня

Александр Гнутов-Баюн

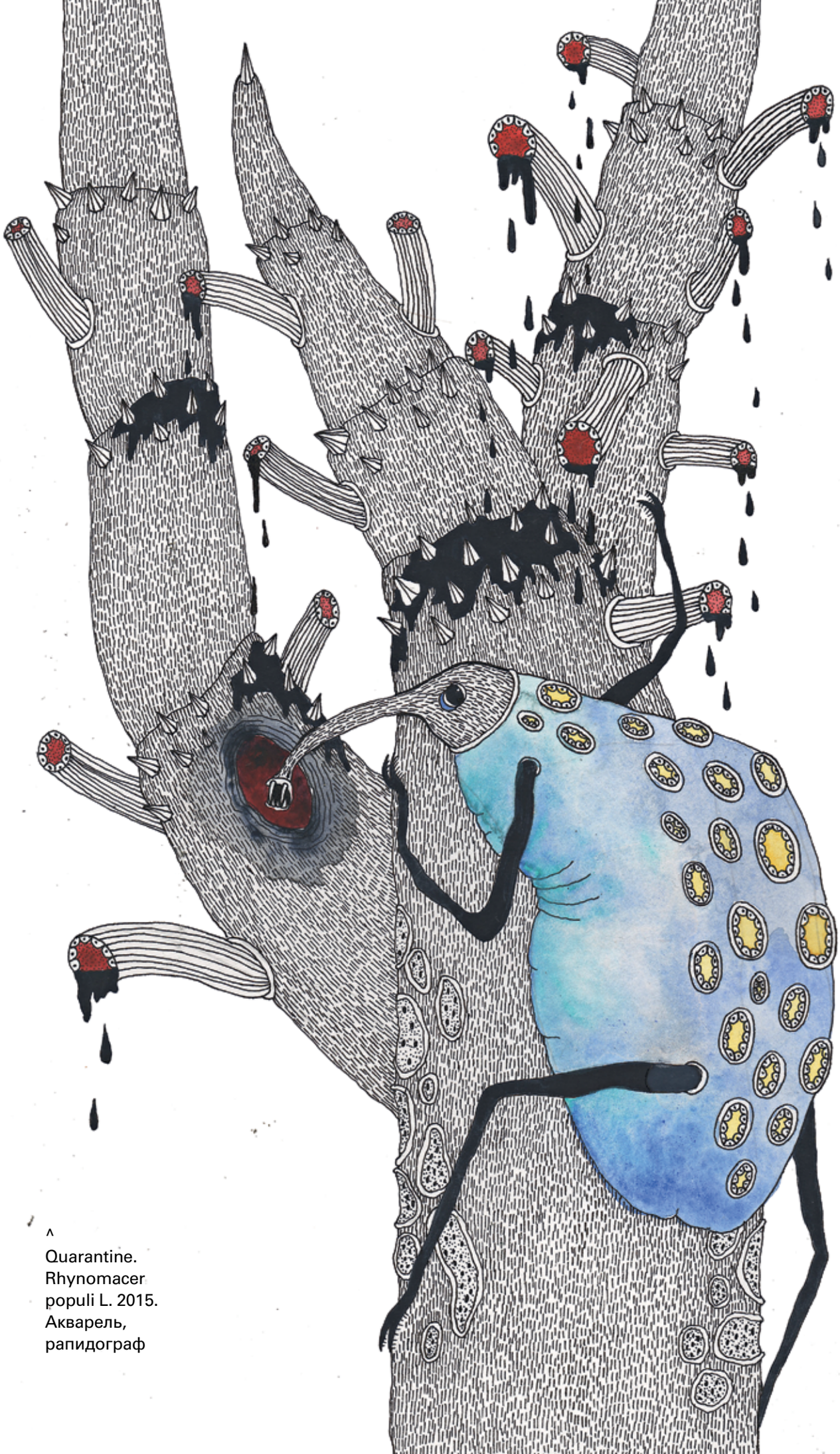
Когда я сажусь писать очередную свою биографию, то она, конечно, к прошлому моему отношение имеет не слишком большое, скорее к будущему. Это такой хороший способ прописать себе новую судьбу. Не так уж важно, когда я родился, важно, что родителям своим я в целом понравился и пригодился. Когда пишет художник биографию, то стремится значимость показать свою, участие в эпохальных выставках упомянуть, вехи там всякие жизненного пути. Мол, знаете, а я не из последних фигур на поле искусства, учился, мол, рисовать профессионально, не из трактористов пришел, не из бандуристов, не из штангистов. Мне кажется, это все не главное, да, учился рисовать, а научился баловать, учили меня держать карандаш, да я оказался чужой, а не наш, учили смешивать краски, да я стал вино пить без всякой опаски. Выставки положено перечислить, желательно, чтобы были международные, столичные, богатые, отличные. Я так скажу, участвовал, бывало, по усам текла слава, да в рот не попала. Все эти вещи – хорошие и важные, но куда более важно состояться как цельное явление, братья мои – Иванушка Дурачок, он же Кабаний Пятачок, да Емеля, пьет зелено вино на печи, в золе, трезвый в году одну неделю. Кто следит за курсом доллара, что, конечно, очень здорово, но у нас другие дела – сорока орла на дубу родила, а в малиннике ерши с ежом хохочут от души. Любой творческий человек в России занят постоянной самоидентификацией и рефлексией по поводу своего места – в искусстве, в глазах коллег и так далее, меня, так получилось, больше всего занимала тема русского мира, русскости, русской органики, это не оттого, что я националист, жил бы в Англии – стал бы друидом, просто место рождения определило вектор духовного поиска, мышиного писка, соколиного риска, да царского сыска. Итак, о чем я? А вот о русском – в небе соколы летают, да облачка плывут, складываясь в картины дивные, то будто флот неведомый небесный, то будто всадники; жаворонки поют, вокруг особая наша божественная прозрачность разлита. Перебежит дорогу зайка, фантастическим красным с белыми крапинками порадуют мухоморы на лесной полянке, закричит дятел, желна или сойка, попадется на встречу знаткая бабка-колдунья с пронзительными, недобрыми глазами, среди поросших обильным мхом деревьев угадываются контуры совсем старенькой и обветшалой избушки. Чувствуете – уже интереснее, чем моя биография! Я как художник сделал открытие – святой русский мир вокруг гораздо интереснее меня, ведь где-то в омутах Волхова вертится в неистовстве древний Ящер, лежат на волжском дне сомы, способные утащить в воду теленка, Щука огромная схватит за бок зазевавшуюся русалку. Так, кажется, я отвлекся, надо все же немного о себе, зовут меня Саша – радость наша, была бы с мясом каша, а кошка сама прибежит, она мясом, как правило, дорожит. Раз пишу эти буквы, значит пока жив, собою не слишком уродлив, но и не красив, бываю ретив да спесив. Самое, мне кажется, хорошее – это раствориться в бесконечных сказках, полях, кругах на воде, в резьбе



< Александр Гнутов-Баюн. Из проекта «Волховское»

> Пахом. Желе. 2019. Торшон бумага, акрил, спиртовая тушь

< Герман Виноградов зачитывает заповеди учения Порфирия Иванова на открытии выставки «Осторожно, религия». 2003. Фото: Сахаровский центр



^
Quarantine.
Rhynomacer
populi L. 2015.
Акварель,
рапидограф

на избе, в мокрой утренней траве, в еловом лесу, в дорожном мареве, в запахе травяного чая на лесной опушке, кто в это ушел, тот вечным стал – вечным русским. Вот и вся моя биография, извините, ежели в ней обнаружилась порнография, и за то, что страдают пунктуация и орфография. Александр Гнутов-Баюн, еще не стар, уже не юн.

Религия насекомых

Quarantine

Сразу хочу сделать оговорку – художника Megasoma mars, о котором вы, возможно, слышали, отныне не существует. Теперь все, что сделано и будет сделано, отдано обезличенному существу под именем Quarantine, одной из моих субличностей, не имеющей ни пола, ни возраста, ни лица. Своеобразная тень человека, прорвавшаяся сквозь бархатную завесу мглы снов и скрытых переживаний; скорее миф о художнике, нежели художник, являющийся центром и контролером творческого процесса.

Так осуществляется авторская мифология, устоявшаяся система визуальных и семантических знаков со своими границами и множественными реальностями, куда я и хочу пригласить зрителей. Моя работа скорее сводится к превращению присвоенного коллективного в нечто сугубо индивидуальное.

В проекте The Loved Dead Ones & Their Martyrdom я вновь возвращаюсь к теме предметов культа и верований, пытаюсь рассказать историю о некогда существовавшей религии, близкой язычеству и синтоизму, в визуальном же плане продолжаю тему реликвариев и сакральных объектов викторианской эпохи. Центром мифологии представляются насекомые, характеризующиеся прежде всего наличием метаморфоза. Биологический метаморфоз, равно как символический, можно рассматривать как смерть и воскрешение, вариант перехода из реальности в мир потусторонний. Ранее я уже использовала набоковскую метафору перерождения из рассказа «Рождество»: оплакиваемый ребенок возрождается в огромном индийском шелкопряде (возможно, речь идет о виде рода Bombyx – бабочке, традиционно считавшейся символом бессмертия).

Главный интерес в этом контексте членистоногих для меня, энтомолога в прошлом, представляют, конечно же, бражники и другие ночные представители чешуекрылых – во многих культурах вызывающие первобытный страх уродливые, ворсистые затворники, проигрывающие в эффектности своим дневным родственникам. Ссылаясь на современные источники, спиритическое значение «мотыльков» репрезентует три основных идеи: мистицизм, связанный с их ночной активностью; баланс тьмы и света и, логично, трансформации.

Мне представляется, что бражники – несомненно сильный ритуальный символ, вне зависимости от того, вызывают они отвращение или же благоговение. Для некоторых индейских племен ночные бабочки были священными существами, наделенными особыми силами и тесно связанными со сверхъестественным. Иногда с коконами даже вступали в разговор, желая получить совет от предков, ушедших в мир иной.

Самым заметным и популярным символом смерти и посланником из загробной жизни можно назвать бражника мертвая голова – виды рода Acherontia. В большинстве случаев подобное отношение к этим бабочкам обусловлено их внешностью – рисунком человеческого черепа разной степени отчетливости на внешней стороне их груди. Череп традиционно равен смерти или хотя бы смертности. В Мексике когда-то воспринимали появление бражника как весть о смерти и разрушениях.

Еще одна бабочка, именуемая черной ведьмой, Ascalapha odorata, заслужила подобное отношение также скорее всего из-за внешнего вида: ее мохнатое тело напоминает брюшко летучей мыши, обрамленное большими черными крыльями. Зато в фольклоре аппалачей считалось, что если кому-то является группа белых бражников, значит умершие предки наблюдают за ним, демонстрируют свою любовь и защиту.

В некоторых современных оккультных практиках роль бражника определяется проще: очередной этап жизни подходит к концу, новые события стучатся в дверь. Если одна и та же бабочка навещает тебя слишком часто – прислушайся к сообщению, которое она несет. Бражник будет возвращаться снова и снова, пока реципиент не расшифрует смысл сообщения из мира мертвых.

Все это лишь примеры, я же хочу показать останки той странной, уничтоженной человеком религии насекомых, когда-то четко структурированной и иерархичной, но погибшей, как умирают волшебные существа, когда в них не верят. Я слышу голоса миллионов убитых человечеством насекомых, вижу их отсвечивающие глазки: «Вы забыли о том, что мы появились в этом мире задолго до вас» (Брюс Нол).

Важная встреча Гертруды Свирепой и Косы

Ульяна Подкорытова

– …Разлилась вражина, как сорок тысяч литров нефтепродуктов на юге Чили, – закончила я не понятную никому язвительную фразу. Я как бы серчала на Москву-реку, которая надоела мне своими выходками из берегов, ледоходами и мутной тиной с запахом дуста.

Подползшая к мангалу шестиметровая Коса брюнетки как-то по-своему меня поняла, придвинулась к огню по-соседски. Это мне показалось неприятным. Навязчивая очень к ночи. Никакого авторитета и доверия не вызывала эта сумеречная, волосатая, змеиная сущность. Отчего шатается она по огородам чужим?

– У вас тоже хороший череп, – сказала Коса, кивнув в мою сторону.

– Да это так… наследственное, – ответила я, думая, что у моей вражины внешность похлеще: грудь – золотые купола, пластика водная. Вот только что же она льдом-то покрылась раньше времени?

Может, Москва-река затаилась, спряталась? Куда сомов дела? Трамваи речные на дно попрятала? Зачем? Совсем дура? Возможно…

Нет, мне не хотелось, чтобы антагонистка моя была мутной водой, которая таит в себе спрыгнувших с Крымского моста несчастных или мечет икру на набережной в Парке Горького. Может быть, она ее мечет в Серебряном бору, выбрасывая на пляж комья тины и московского мусора? Неплохо. Редкость, во всяком случае… Вода, которая мечет черт-те что в центре столицы! Такое мне, возможно, по нраву.

– Зззззолотая ззззззззаколка… У меня тоже когда-то была такая, – сказала сумеречная Коса и начала медленно приближаться ко мне. Хороший у вас череп, монгольский…

– Ну-ка ползи на место!

– Что ж, и потрогать нельзя?

– Нельзя… Это череп одинокий, ухоженный.

Мысли о схватке с Москвой-рекой не давали мне покоя, угли тлели и отбрасывали всполохи света на черную длиннющую Косу, которая переливалась, как новогодняя гирлянда, и перестала мне казаться ужасающей.

– Прыгай на голову, – сказала я. – Принимаю тебя. Сворачиваться умеешь?

– Конешшшшшшшшшно, – махнула она хвостом.

– А лассо изобразить?

– Я крепкая, когда заплетали, все предусмотрели…

Вот так. Поймаем реку в аркан, будет знать...

Сумеречная Коса обернулась вокруг моей головы, и мы молча смотрели на огонь. Кажется, задумчиво представляли свои будущие подвиги…

^
Ульяна Подкорытова. Гертруда Свирепая и Москва-река. 2016. Бумага, гуашь, тушь

>
Александр Дашевский. QuickDraw. 2019. Холст, акрил, фигурный подрамник

Бездны богемного разврата

Александр Дашевский

С конца XVIII века и по сию пору поэты и журналисты, искусствоведы и ценители назло потомкам генерировали дискурс, из-за которого в начале XXI века лицо вашего соседа по купе расплывается в испуганно-придурковатой улыбке, после того как вы назвали свою профессию. Художник. Талант? Вдохновение? Музы и беспорядочные половые связи? Нелимитированный алкоголь? Наркотики как производственная необходимость? Отверженный гений? Голод, нищета, ранняя смерть и посмертное признание? Все это вы сообщили одним словом.

Теперь вы больше не станете равным, близким и, что самое плохое, – своим. Две минуты назад с вами можно было поговорить за жизнь. Про Америку. Про Крым. Про евреев. И что же теперь? Хорошо, если вы потерпите до станции назначения и не будете отрезать себе ухо открывашкой прямо на глазах у неподготовленного зрителя. Или не устроите истерику. Или не втравите беднягу в такие бездны богемного разврата, из которых не выбраться. Но и вы в сложной ситуации. Пока нейроны соседа судорожно связываются в неумную защитную шутку, нужно не дать ему стать десятитысячным пошутившим. Но как? Опровергать лень. Подтверждать утомительно. Усугублять – здоровья не хватит. Но и скрывать – с чего бы? Что же делать?

Держать фасон! Раз уж культурная память и инерция восприятия ожидают от вас чудачеств, чудить надо со вкусом и пониманием. Хочешь не хочешь, художник – фигура политическая, даже если это не артикулировано и вы не выстраиваете свое искусство как прямое политическое действие. С конца XVIII века именно поэтому ее и окуривают благовониями. Она всегда под подозрением и в режиме повышенного внимания. И не столько из-за амбиции «истину царям с улыбкой говорить» (истина, как и благо, уж очень консервативное послевкусие дает). Но из-за редкой способности художника на самом мрачном политическом фоне расщепериться самым затейливым и экстравагантным образом. Зачастую в конкретном социальном противостоянии художник может вести себя как пьяный в метро – непонятно, в какую сторону упадет. Но его шатание и показывает, что в мире остаются оттенки, возможность внешней позиции по отношению к самому острому конфликту. Собственно, чем более невероятную закорюку художник сделает из своей повседневности, тем больше этим сообщит о мире вокруг.

Главная ставка и главный инструмент в этой игре с миром – тело художника. И раз уж оно живет в современной России, у него не так много возможностей выплеснуть свою инаковость. Большие смотры современного искусства у нас в стране и так устроены словно парад уродов. Тут инаковость расфасовывается по удобным ячейкам, капитализируется. Выставки меньшего размера также требуют вменяемости, выполнения договоренностей и игры по правилам. Что остается? Приватная повседневная жизнь. Так что заранее извините, если внезапно к вам в купе завалится какой-то невротичный тип, который ведет себя черт знает как и втравливает вас в бездны богемного разврата. Это профессиональная деформация. И политический маркер.

Как это будет по-русски

alice hualice

Мое имя Алиса Горшенина. Я родилась в маленькой русской деревне Якшина. Сейчас живу на Урале, в городе Нижний Тагил. Это контрастное живописное место, которое часто служит фоном для моих работ. Искусством я занимаюсь с самого детства. Родители всегда называли меня художницей. Со школы меня влекла биология и антропология. Также я всегда любила античность, больше всего историю Древнего Египта и Древней Руси. Но мое искусство не об этом, оно обо мне. А мои интересы лишь насыщают работы дополнительными символами. Поэтому я часто использую русские народные мотивы или

тему человеческого тела. Мое искусство выглядит как сотни перевоплощений в мифических персонажей, но на самом деле я ни разу не перевоплощалась в кого-либо. В каждой работе – автопортрет, воплощение той или иной грани меня самой в разных видах и формах. Это иногда называют областью личной мифологии, но для меня это ни разу не миф, не выдумка. Это самая настоящая реальность, – намеренно преломленная, но все же реальность. Чтобы понять мои работы, нужно представить, как все, что у вас внутри, визуализировалось в реальности. Представьте и посмотрите на меня и мои работы как на логичную форму презентации своего внутреннего мира во внешнем.

Миф в эпоху рейва и интернета

Юра Шуст

Один из моих первых проектов – видео «Реквием по Новому году» (2013). Новый год – важный миф, который просочился сквозь фильтр советской секуляризации. Мне сложно определить значение термина «миф». Прежде всего, привлекает его лиминальная сущность. Наука тяготеет к демифологизации, я же, пожалуй, стремлюсь к обратному. Меня занимает наблюдение, как рационалистские структуры мутируют, мигрируют, расщепляются и реорганизуются в самых непредсказуемых формах. В основе моего художественного подхода лежит сторителлинг как важный аспект современной массовой культуры. Например, в проекте «Неофит» (2019) я поместил праздник Ивана Купалы в контекст современной рейв-культуры. Так я пытался избавиться от детерминистской логики, предлагая зрителю вместо экспликации возможность собственной трактовки, уходя от навязчивого вопроса – «Что это значит?». Решением могла бы стать перманентная ссылка к первоисточнику. Вообще, мысля миф как источник гиперссылки, можно сказать, что интернет – новейшая его форма. Мне нравится думать, что код, которым написан пользовательский интерфейс, является мифическим повествованием. Миф, как и человек, не существует в некоей перманентной форме. Это живая динамическая сущность, которую невозможно мыслить отдельно от таких понятий, как наука, религия или политика. Но, с другой стороны, это не моя задача – осязать границы этой разметки.

От Сизифа до хип-хопа

Мария Доронина

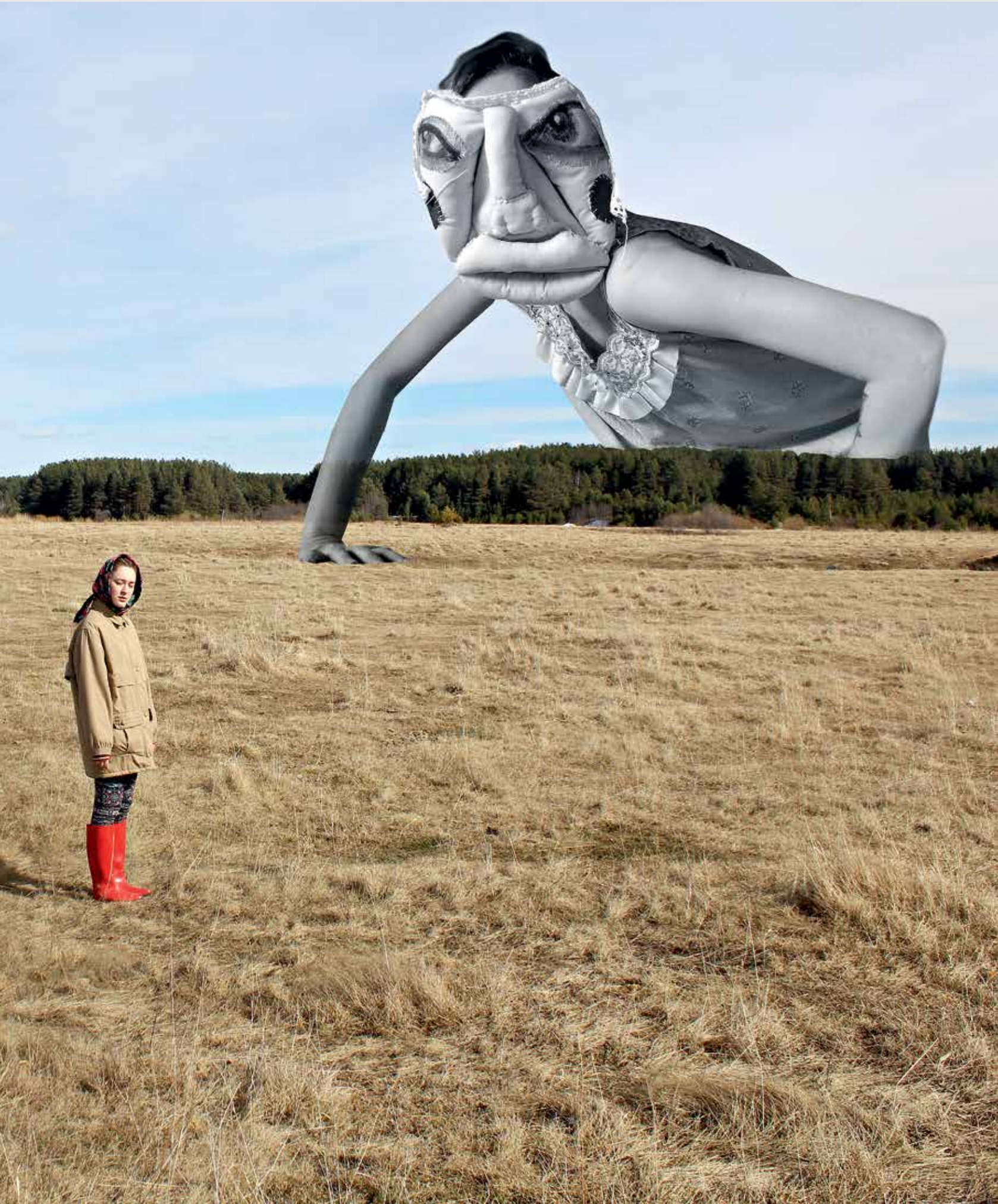
Я села размышлять над вопросом о мифах и растерялась. Сначала составила целый список – от Сизифа до Ильи Кабакова, от колобка до революции, много еще других от и до, но одумалась и решила, что так не работает. Задача, конечно, была в том, чтобы добраться до чего-то, ухватить то, что мифом не было бы, но одновременно им и являлось бы, или, точнее, выпадало бы отовсюду. Однако мне не удалось.

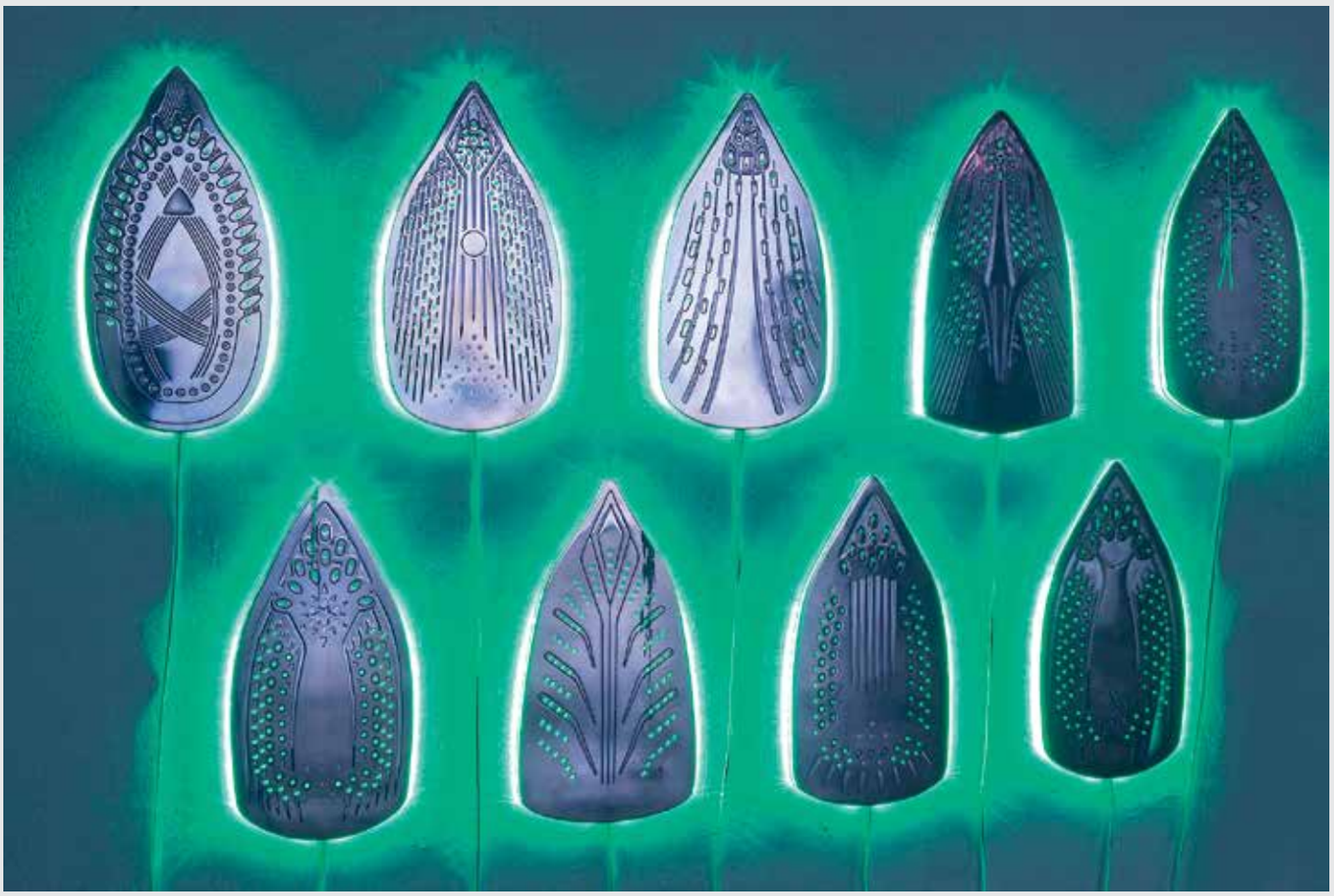
Если возвращаться к конкретике, ясности и простоте, то мой ответ таков: спящий король, острова блаженных и затем Рапунцель – самые важные для меня топики последних двух лет. К ним добавлялись в качестве экстрамифов ядерные испытания, кое-какие из теряющих уже свою остроту геополитических вопросов, хип-хоп как эстетические координаты, – но пора остановиться.

Сейчас в частности – уже не в связи с этими историями – меня крайне занимает повторение, репетитивность. Оно используется как прием во многих сюжетах, от Сизифа и странствующего Одиссея до рассыпанных Гензель крошек. Узелки, шишки косы, на которых строится история. В целом, конечно, обращение к ним полностью ситуативно, почти случайно. Самое важное в случае с мифами – возможность работать с метафорой. С другой стороны, это, конечно, еще и шанс чуть-чуть заколдовать обратно рисунок событий и опыта или ненадолго отложить его неминуемое расколдовывание. [ДИ]

>
Алиса Горшенина (alice hualice). Из серии «Русское инородное». 2018. Коллаж

>>
Алиса Горшенина (alice hualice). Семейный портрет «Сами мы не местные». 2017





^
Юра Шуст.
Из проекта
«Неофит».
2019

<
Мария
Доронина.
Без названия.
Фрагмент
проекта
«Березы
и призраки»,
2017.
Цифровой
коллаж

Хонтология реновализма

Возвращаемся к постпост- мета- нео-: отрывок книги философа Александра Павлова* о призраках постмодерна, жизненно важных для современной критической мысли.

Текст: Александр Павлов

Постмодернизм, оказав благотворное влияние на философию и науку тем, что способствовал обновлению телеологического и ценностного дискурса, не впадая в абсурд и наивность утопии [Brooks, Toth 2007: p. 8], исчерпал свою полезность и также потребовал обновления. С точки зрения общих тенденций культуры это означало, что деконструкция эстетических и прочих стратегий модернизма подошла к концу и реновализм приступил к обновлению, но уже не только модернизма, но и практик самого постмодернизма. Соответственно, все статьи книги «После скорби. Поминки по постмодернизму» призваны доказать этот тезис.

В сборнике три части. Первая «Прибытие на поминки и социализация» посвящена философии и политике, в фокусе внимания второй «Глядя и читая на поминках» – культура. Поскольку реновализм – это в том числе и культурный тренд, он отражается в творчестве писателей и режиссеров. Тот и Брукс предлагают не окончательный, но «предварительный список реновалистских писателей и режиссеров». Из писателей это Дэвид Фостер Уоллес, Джонатан Франзен, Рассел Бэнкс, Ричард Пауэрс, Лори Мур, Максин Хонг Кингстон, Марк Данилевский, Николсон Бейкер, Дэйв Эггерс, а из режиссеров – Дэвид Линч, София Коппола, Уэс Андерсон, Пол Томас Андерсон, Даррен Аронофски, Джаред Хесс [Brooks, Toth 2007: p. 7–8]. Обратим внимание, что авторы упоминают именно писателей и режиссеров (а не архитекторов, художников или музыкантов), а также перечисляют их единым списком, не выделяя сферу деятельности каждого. Иными словами, все это авторы реновализма.

< Ульяна Подкорытова. Из серии «Будь, что не бывает». 2020. Фото: Павел Смирнов. Специально для ДИ

Примечательно, что тех же самых авторов, писателей и режиссеров некоторые исследователи считают представителями, например, метамодернизма [Timmer 2017].

Наконец, в третьей части «Скорбь и молитва на поминках» представлены тексты, посвященные религии. Возможно, это самый важный раздел в книге, проливающий дополнительный свет на дискурс постпостмодернизма как таковой. С одной стороны, реновализм – пожалуй, единственная версия постпостмодернизма, которая обращает внимание на религиозную ситуацию. С другой стороны, реновализм вступает в очень сложную конфигуративную и символическую связь с таким философским, культурным и политическим течением, как постмодернистская теология. Сборник завершается статьей ученика Жака Деррида, теолога Джона Капуто – лидера постмодернистской теологии. Для составителей сборника было очень важно участие Капуто. Брукс и Тот пишут, что «Слабость Бога: теология события» Джона Капуто «...предлагает нам убедительный пример теоретического дискурса, который более не ограничивается догматикой постмодернистского антифундаментализма – дискурса, который может открыто говорить об искренней нужде и желании Бога, в то же время понимая и принимая эти нужду и желание как существенный и оживляющий эффект сознательного, или лучше сказать – постмодернистского, сомнения» [Brooks, Toth 2007: p. 11].

Поясним, о чем идет речь. На волне популярности постмодерна в культуре и в социальной теории многие авторы обратились к смешению различных интеллектуальных течений, используя «дискурс постмодерна». Среди них были и теологи. Зарождение этого теологического движения приходится на 1980-е, а расцвет – на 1990-е и 2000-е годы. К этому направлению мысли относят разных авторов (и, конечно, с совершенно разными установками, например политического теолога Джона Милбанка [Милбанк 2011; Milbank 1990] или теолога и философа Джанни Ваттимо), но так или иначе все вместе они образуют единое дискурсивное пространство теологии постмодерна. Что важно, в этом дискурсе участвуют также и не теологи, например Славой Жижек [Жижек 2011a]. Дело в том, что возвращение религии в публичную сферу, разумеется, спровоцировало всплеск философского интереса к теологии, что стало известно в том числе как постсекулярная теория.

Сам Капуто сформулировал суть этой теории следующим образом: «...религия возвратилась даже в среду продвинутых интеллектуалов, которые придали ей новую легитимность, дискредитируя тех, кто ее дискредитировал, подозревая подозревавших, сомневаясь в сомневавшихся, разоблачая разоблачителей. Цветок религии – это один из цветков в нашей антологии постмодерна» [Капуто 2011: с. 205].

В другом месте Капуто поясняет свою позицию следующим образом: «Вот почему я настаиваю на том, что „постсекулярный“ стиль рассуждения должен возникнуть как некое повторение Просвещения, как продолжение Просвещения, – другими средствами, как Новое Просвещение, то есть такое, которое просвещено относительно ограничений старого. „Пост-“ в „постсекулярном“ следует понимать не в смысле „игра закончена“, но в смысле „после прохождения через“ современность, так что речь не идет ни о левом иррациональном релятивизме, ни о новом впадении в консервативную досовременность, которое скрывается под видом постмодерна» [Caputo 2001: p. 60–61; цит. по: Узланер 2011: с. 32]. Какой термин мы используем – постсекулярное или постмодерн, в данном случае не так важно: речь идет о совершенно новом языке описания культуры в рамках теологического дискурса.

Точка зрения Джона Капуто как участника движения постмодернистской теологии находит подтверждение у исследователей. Так, религиовед Александр Кырлежев пишет: «Начало постсекулярной эпохи совпадает с началом эпохи постмодерна, поскольку постмодернизм дает свободу религии как религиозности» [Kyrlezhev 2008: p. 25]. Социологи религии Дмитрий Узланер и Кристина Штекль смотрят на вопрос более широко, отмечая, что у постсекулярной теории есть четыре генеалогии – социологическая, нормативная, теологическая и постмодернистская [Stoeckl, Uzlaner 2019:

*Александр Павлов. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2019. С. 341–366.

«Он обращается к популярной культуре, чтобы обнаружить в ней новые формы религиозной чувственности»

p. 269–279]. Таким образом, даже по самым скромным меркам постсекулярная теория состоит из постмодерна на одну четверть. Но нас интересует не постсекулярная теория, а прежде всего то, как возможно использовать познавательные инструменты постмодернистской теологии для анализа культуры, в том числе популярной, так как именно в ней сказывается «дух времени». К проблеме соотношения популярной культуры и теологии исследователи обратились достаточно поздно [Lynch 2007], фиксируя в теологии «культурный поворот» [Graham 2007; Ward 2007], обыкновенно связываемый с постмодерном. Джон Капуто удовлетворяет наш интерес и в этом вопросе. В частности, он обращается к популярной культуре, чтобы обнаружить в ней новые формы религиозной чувственности.

Капуто не просто активно использует постмодернистскую методологию и часто употребляет термин «постмодерн», но также анализирует явления популярной культуры, чем прочно связывает теологию с постмодерном. Так, по его мнению, «Звездные войны» представляют собой своего рода религию для большинства людей. Однако Капуто интересует не столько фанатичное поклонение зрителей, сколько репрезентация самой религии в конкретном фильме. В «Звездных войнах. Эпизод I: Скрытая угроза» (1999), на которой Капуто строит свои размышления, можно наблюдать не только символику христианской религии, но и элементы, заимствованные из восточных духовных практик, в частности буддизма. Так, в «Звездных войнах. Эпизод I: Скрытая угроза» теолог обнаруживает элементы христианства, утверждая, что рыцари–джедаи – «хранители Царства Божья, Божьи витязи, как крестоносцы», но тут же оговаривается, что они все же ближе к буддизму [Капуто 2014: с. 136]. Иными словами, в этом фильме мы наблюдаем ремифологизацию религии. Кроме того, в отличие от «религиозной чепухи» в стиле нью-эйдж, как выражается Капуто, «Звездные войны» представляют собой синтез религиозности и научной фантастики (подробнее см. работу: [Possamai 2012]). Это не означает, что религиозные практики устарели и отжили свой век: многие и многие люди до сих пор посещают храмы и соблюдают пост. И все же к традиционным формам религиозной жизни добавляется нечто совершенно новое. Капуто пишет: «...я настаиваю: что-то еще появилось и живет за пределами церквей, оно выскальзывает за границы традиционной веры, религия без религии – чувство религиозной трансцендентности принимает все новые и новые формы. Традиционные вероучения вмещают нечто, что они не могут вместить, поэтому сегодня мы видим, как религиозные явления вырываются из рамок религии как таковой. А религиозные структуры воспроизводятся за пределами классических оппозиций (религия и наука, тело и душа, горний и дольний мир)» [Капуто 2014: с. 140]. Сложно вообразить более радикальный взгляд на теологию. Нет ничего удивительного в том, что ее считают «постмодернистской».

Этот кейс Капуто и его попытки найти религию за пределами того, что обычно считалось религией, прекрасно иллюстрирует главную идею реновализма – обновление постмодернизма. В таком случае, как мы отметили выше, появление статьи Капуто в первом сборнике реновализма имело большее значение для развития этой концепции. Вместе с тем Капуто подтверждает позицию Брукса и Тота, суть которой хорошо выражена в цитате из введения к их книге: «Если мы действительно переживаем период рождения реновализма на поминках постмодернизма, то мы должны опасаться реакционной и консервативной слепоты, безответственного отказа от критического и теоретического сомнения, ностальгического возвращения к неконтролируемому идеализму. Если мы больше не можем апеллировать к „духу постмодернизма“ в его утопическом смысле, мы, тем не менее, должны уважать тот факт, что призрак постмодернизма необходим для нашего критического дискурса. Постмодернизм, возможно, мертв, но ему все еще предстоит много работы. И, похоже, ответственность за выполнение этой работы мы должны теперь взять на себя» [Brooks, Toth 2007: p. 11]. [ДИ]

Литература:

Капуто Дж. 2014. Религия «Звездных войн» // Логос. 2014. №5. С. 131–140.
Милбанк Дж. 2008. Политическая теология и новая наука политики // Логос. №4 (67). С. 33–54.
Brooks N., Toth J. (eds.) 2007. The Mourning After. Attending the Wake of Postmodernism. Amsterdam—New York: Rodopy.
Graham E. 2007. "What We Make of the World": The Turn to 'Culture' in Theology and the Study of Religion // Between Sacred and Profane. Researching Religion and Popular Culture / Lynch G. (ed.). London—New York: I. B. Tauris. Pp. 63–81.
Kyrlezhev A. 2008. The Postsecular Age: Religion and Culture Today // Religion, State, and Society. No36 (1). Pp. 21–31.
Lynch G. (ed.) 2007. Between Sacred and Profane. Researching Religion and Popular Culture. London—New York: I. B. Tauris.
Milbank J. 1990. Theology and Social Theory: Beyond Secular Reason. Oxford—UK—Cambridge, US: Blackwell.
Possamai A. (ed.) 2012. Handbook of Hyper-Real Religions. Leiden, London: Brill.
Stoeckl K., Uzlaner D. 2019. Four genealogies of postsecularity // The Routledge Handbook of Postsecularity / Beaumont J. (ed.). London: Routledge. Pp. 269–279.
Timmer N. 2017. Radical Defenselessness: A New Sense of Self in the Work of David Foster Wallace // Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism / Van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. (eds.). Lanham: Rowman & Littlefield. Pp. 103–116.
Ward P. 2007. The Eucharist and the Turn to Culture // Between Sacred and Profane. Researching Religion and Popular Culture / Lynch G. (ed.). London—New York: I. B. Tauris. Pp. 82–93.

мороз, красный нос

камерная опера
Алексея Сюмака
режиссёр
Марина Брусникина

16+

премьера

praktikatheatre.ru

реклама

практика
praktika
театр
theatre

Касса: +7 (495) 544-55-45

praktikatheatre.ru

Искусство номер семь

От Люмьеровского аттракциона до подписки на Netflix: эволюция кино как одного из гениальных мифов.

<
Кадр из фильма Вима Вендерса «Небо над Берлином»

Текст: Зинаида Пронченко

Драма «Презрение» Жан-Люка Годара открывается ставшей уже культовой фразой, ложно приписываемой кинокритику Андре Базену: «Кинематограф заменяет нам мир, который соответствовал бы нашим желаниям». Это мир мифов, точнее, фабрика по их производству. Когда-то Вальтер Беньямин в ключевом для понимания модернизма эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» сокрушался, что «варварский» кинематограф убивает ауру изображения, его символическую сущность, ибо монтаж, главный инструмент, подобен хирургическому ножу: кромсает образы в погоне за движением времени – не дает погрузить зрителей в свою мистическую сущность. Беньямин со всей очевидностью заблуждался, он просто ревновал традицию к инновации. Хоть и седьмое, но важнейшее из искусств. Ни одной из старших сестер кинематографа не удалось с такой полнотой заставить символы говорить. Мишель Фуко в своем предисловии к «Сну и существованию» швейцарского психиатра Людвига Бинсвангера писал: «Торжествующая реинкарнация мифа на экране есть симптом того, чем кинематограф является на самом деле – единственным антидотом эпохе парализующих индивидуума тревожных подозрений».

И действительно, кино с момента своего появления – медиум субъектный, то есть не описывающий реальность, а ею же являющийся. Кино изначально мыслилось larger than life. Как миф о реальности, одновременно приближающий ее к нашему кончику носа (изобретение крупного плана – чуть ли не самая значимая из вех) и вместе с тем вовсе исключающий настоящий мир из поля зрения реципиента, ибо погружает его во тьму.

Но основная миссия кинематографа относится как раз к небытию. Искусство, которому буквально подвластен ход времени, его фиксация, апроприирует

главный миф всех времен и народов – о смерти. «Кино снимает смерть за работой», – между делом обронил Жан Кокто в своем «Орфее». А венгерский писатель Бела Балаж подхватил эту романтическую мысль ad marginem (лат. «по краям». – *ДИ*) и сделал краеугольным камнем киноведческой теории.

Если от люмьеровского аттракциона – поезда и фабричных рабочих – люди шарахались, как от инопланетной угрозы, то жалкие пятнадцать-двадцать лет спустя из ярмарочного фокусника кинематограф превратился в мирового арбитра. К началу ревущих двадцатых на кино возлагают надежды мечтатели всего мира, вплоть до утопической идеи о том, что театр теней суть новое эсперанто, достаточно спроецировать «фильму» на небо, чтобы оно стало мирным для землян раз и навсегда. Так в 1928 году француз Андре Эмбер планировал развитие «небесного кино» со всеми вытекающими – транснациональным языком и интернациональным воображением.

Однако мифологический потенциал кино учуяли не только восторженные дуремары, но и серьезные политики. Не было доселе пропаганды монументальнее, статуя Зевса в Олимпии не сравнится с «Олимпией» Лени Рифеншталь. Историки, занятые оправданием кино как полноценного искусства, с ужасом поняли к концу 1920-х, что технический прогресс породил очередного голема, эстетически дальнозоркого, этически близорукого.

Кино – идеальная почва и податливый материал для манипуляций. Эффект Кулешова (появление нового смысла от сопоставления двух кадров при монтаже. – *ДИ*) порождает в разуме зрителя страшных чудовищ, никакого двадцать пятого кадра не требуется. Сколько бы ни спекулировали теоретики и романисты от Жиля Делеза до Теодора Рошака о магических свойствах пленки, секрет всемогущества кино – в синтетической природе нового искусства. Все силы будут в гости к его авторам. Кинематографическому нарративу даже в отсутствие звука не надо ничего проговаривать. Кино – удивительная смесь вымысла с true story: все, что вы видите, произошло на самом деле и понарошку.

Институт звезд, основанный Голливудом в 1930-е, еще больше укрепил эту дихотомию. «ДАУ» Ильи Хржановского в этом смысле отнюдь не эксперимент. Ведь Жан Габен и Хамфри Богарт, Грета Гарбо и Марлен Дитрих – больше, чем актеры. Они – далекие планеты. Их оси неизбежно пересекутся с земной, и случится та самая «меланхолия», гипнотизирующий взгляд с экрана, про который до конца непонятно, кто на кого взирает: мы на них или они на нас. Кто здесь герой, кто автор, а кто зритель.

Военное десятилетие стало пиковым моментом, как писал Джон О'Хара: в 1940-е годы кино учило не только носить плащ в солнечную погоду, но и умирать в окопах. Последующее разочарование в больших идеях, приведших мир к большому краху, сказалось и на кино. Ценности неореализма впервые вынудили кинематограф переместиться из авангарда в арьергард, следовать за жизнью, а не диктовать ей свои условия. Мама Рома на Стромболи – уже одна из нас, а не Мадонна и грешница для миллионов. Одному из нас, читай каждому, требуется свое. Пресловутый big dream – коллективный гипноз – терял свою интенсивность на глазах, зрители желали занять у психоаналитика индивидуальную кушетку. Началась дифференциация киноконтента, которая ознаменовалась изобретением в 1950-е годы мультиплексов – вынужденной мерой перед лицом стартовавшей атомизации общества. Прежде в кино ходили на что угодно, теперь на кое-что. Домохозяйки, матросы, подростки, яппи стали смотреть кино по отдельности, в параллельных залах. В эпоху бэби-бума никто не мог предположить, что сдача одного бастиона – первый шаг к падению цитадели. Что полвека спустя телевидение окончательно сожрет кинематограф, его единственным прибежищем станет стриминг, поминальной молитвой – Netflix, а великий миф братьев Люмьер развеет скромная легенда Томаса Эдисона.

Жан-Люка Годара опровергла Сьюзен Зонтаг. «Кино было одновременно и книгой жизни, и книгой искусства. Фильмы давали тебе советы, например, как быть привлекательным. Но то, что ты уносил с собой, было только частью твоего опыта погружения в жизни, которые не были твоими. Желания терять себя в жизни других людей, в их лицах».

Кино заменило нам мир, но само оказалось заменяемым. Ибо сегодня желание терять себя в жизни других людей и в их лицах распространяется не на выдуманных звезд, а на вправду существующих. Человечество очнулось от сна, стряхнуло с себя его последние крохи. Инстаграм и ТикТок – новый миф и новая реальность, которые, что важно, ничему не учат. [ДИ]

Почти идеальный герой

Основа мифологии моды – это истории, где главные роли отведены фэшн-дизайнерам. Которых, конечно, представляли художниками-творцами в ореоле славы и успеха. Но актуален ли этот образ сейчас?

Текст: Илектра Канестри

Мода эфемерна, оторвана от реальных потребностей человека, основана на субъективных критериях, мало подвластна осмыслению – и уж тем более объяснению. Зачем же ей мифы? Ну во-первых, мода, как и традиционный миф, не имеет ничего общего с логикой. Во-вторых, она дорого обходится потребителю. По крайней мере, ее самая притягательная часть – люксовая, «за подписью» легендарных брендов. А для того чтобы продать алогичный, субъективный и дорогой продукт, нужны мифы. И самые распространенные из них – мифы вокруг персоналий модных дизайнеров, их личной жизни, карьерного пути, творчества, наконец. Центральной темой в этой мифологии является образ мира моды как некой сферы искусства, в центр которой поставлены фигуры полубогов – отрешенных от реальности дизайнеров-художников, которые «творят» свои коллекции. Как следствие – миф о самой моде как о не совсем серьезной богемно-артистической системе, участники которой проводят время на роскошных вечеринках, съемках, престижных кинофестивалях, званых ужинах; путешествуют на яхтах и в частных самолетах. Сплошной праздник с редкими перерывами на творчество.

Фигура, сидящая в просторном кабинете за столом с карандашом в руке и с одухотворенным выражением на лице работающая над скетчами будущей коллекции. Или элегантным балетным движением поправляющая драпировку на платье модели во время примерки перед показом – такие «сюжеты» привыкли видеть на фотопортретах Кристиана Диора, Коко Шанель, Кристобаля Баленсиаги и других знаменитых модельеров прошлого.

Безусловно, процесс рождения моды состоит в том числе из этих моментов, и в нем все еще немало места для творчества. Однако это лишь его часть,

причем наиболее привлекательная для сторонних зрителей. С первой трети – середины XX века, когда жили и работали названные выше великие кутюрье, в сфере моды многое изменилось. Несмотря на это, индустрия продолжает по инерции раскручивать миф о модельерах-художниках-небожителях. Пусть и с меньшим размахом.

А ведь современный фэшн-мир – гигантская глобализированная индустрия, в которой действуют жесткие экономические законы и правила. Для таких стран, как Франция, это одна из стратегических сфер экономики, сосредоточение большого бизнеса и огромных денег. По официальным данным сайта французского правительства Gouvernement.fr, на конец 2016 года среднегодовой товарооборот модной индустрии страны составлял примерно 150 млрд евро. В ней заняты около 1 млн человек, и на этот сектор экономики приходится 2,7% ВВП Франции, что значительно превышает показатели аэрокосмической и автомобильной отраслей.

Дизайнеры, как и другие профессионалы моды, работают под прессингом бюджетов, контроля затрат, необходимости постоянно наращивать прибыль и, конечно, огромной конкуренции. Показателен такой факт: перспективные молодые дизайнеры, которым удается создать собственные бренды под «крышей» крупных фэшн-концернов, обычно получают их поддержку и щедрые инвестиции в обмен на выполнение серьезных требований, прежде всего касающихся сроков получения прибыли. Так было в конце 1990-х – начале 2000-х годов с Александром Маккуином и Стеллой Маккартни, которые открыли свои модные бренды в рамках Gucci Group, подразделения концерна Kering.

^
Ив Сен-Лоран в мастерской. 1986. Автор не известен © DR

<
Демна Гвасалия. Фото: Demna Gvasalia Daily

Подобная практика применяется и по отношению к дизайнерам, получившим руководящие посты в крупных модных домах. Три, максимум четыре года на отработку затрат и существенный рост прибыли – или с тобой могут попрощаться, невзирая на твои способности и креативность. Через такой своеобразный испытательный срок прошел в свое время Николя Гескьер, назначенный в конце 1997-го креативным директором дома Balenciaga.

Вокруг личности Марка Джейкобса долго сохранялся ореол невероятно талантливого, выдающегося дизайнера, который изменил современную моду и во многом повлиял на ее новый облик – более молодежный, в значительной мере ориентированный на тандем с актуальным искусством. Это продолжалось, пока путь Джейкобса в качестве креативного директора культового бренда Louis Vuitton подтверждался показателями продаж, финансового роста и развития, абсолютно устраивавшими владельцев концерна LVMH. Но в 2015 году, уже вскоре после того, как Джейкобс покинул пост, который занимал с 1997-го, в прессе стали появляться критические высказывания по поводу его творческого

«Ходят в кроссовках, дружат с начинающими художниками, беспокоятся об экологии»

потенциала, дисциплинированности, способности соответствовать быстро меняющейся конъюнктуре рынка.

Марк Джейкобс – лишь один из многих крупнейших современных дизайнеров, который прошел через испытание алкоголем и наркотиками, пребывание в реабилитационных клиниках и неадекватное публичное поведение. Показателен и скандал с антисемитскими высказываниями выпившего Джона Гальяно в парижском баре в начале 2011-го, которые стоили ему поста креативного директора дома Dior. Да, дизайнеру удалось получить частичное прощение индустрии и публики, а после почти пятилетнего простоя – шанс продолжить карьеру в бренде Maison Margiela. Но авторитет одного из гениальных модельеров нашего времени так и не был окончательно восстановлен. В алкогольной зависимости не раз признавался и безупречно выглядящий, респектабельный Том Форд.

И довершает этот достаточно далекий от мифа собирательный образ современного фэшн-дизайнера трагическая фигура Александра Маккуина – одного из самых ярких дизайнеров в истории новейшей моды, обладавшего исключительными профессиональными навыками и безграничной фантазией художника. Прямыми причинами самоубийства британского самородка в феврале 2010-го считают смерть его матери и, незадолго до этого, – лучшей подруги, знаменитого редактора журнала Tatler Изабеллы Блоу, с которыми Маккуин был чрезвычайно близок. Но многим понятно, что его одиночество, депрессии, да и сам психологический портрет в последние годы были сформированы в том числе жизнью под непрекращающимся давлением и постоянными стрессами, связанными с работой.

В не таком уж давнем прошлом примером модельера, которому не всегда удавалось справляться с профессиональными вызовами и обстоятельствами личной жизни, тоже прошедшего через зависимости и продолжительные нервные срывы, был великий Ив Сен-Лоран. И все же в период начиная с 1990-х, когда индустрия моды сильно изменилась, приобретя глобальные масштабы, таких примеров стало существенно больше. Само собой напрашивается сравнение с Голливудом – еще одной гигантской системой, в которой творчество и деньги неразделимы, а слава, успех и ожидания становятся для многих его главных героев непосильной ношей.

Коллекции, которые дизайнер и его команда должны разработать в течение года, давно не ограничиваются четырьмя (весенне-летняя, осенне-зимняя, межсезонная и круизная). Сегодня норма существования брендов – постоянная ротация специальных, эксклюзивных коллекций, коллабораций, спецпроектов и акций. Времена господина Диора, когда модный дом показывал две коллекции в год, а его деятельность ограничивалась работой с несколькими сотнями, дай бог тысячами, клиентов, выглядят сказкой по сравнению с современной фэшн-машиной, работающей на глобальном рынке. Еще одна сторона «идиллического» существования дизайнера – темпы, с которыми он должен поставлять новые идеи, давление жестких дедлайнов: расписание показов, подготовка коллекций и цикл их производства. Плюс необходимость поддерживать определенный публичный имидж.

В последнее время, однако, наблюдается новая тенденция, пришедшая на место традиционного мифа, который все чаще и очевиднее вступает в противоречие с реальностью. Самые авторитетные персоналии нынешней модной элиты – например креативный директор Gucci Алессандро Микеле, его коллеги Демна Гвасалия (Balenciaga) и Франческо Риссо (Marni) – одарены, артистичны, но при этом больше похожи на простых смертных, чем на полубогов. Ходят в кроссовках, дружат с начинающими художниками, беспокоятся об экологии, охотно рассуждают о моде как о бизнесе, а не высоком искусстве, выкладывают в инстаграм свои забавные фото и не злоупотребляют голливудской тусовкой.

Значит ли это, что сейчас фэшн-персонажам будут прощать то, что не прощалось их предшественникам? Например, низкие продажи коллекций? Конечно же, нет. Но, как бы то ни было, а представление о дизайнере как обычном человеке созвучно сегодняшнему времени, в котором остался запрос на героическое, но проявляется оно уже не на поле боя. [ДИ]

31 января – 10 мая

6+

«Мы храним наши белые сны»

Другой Восток и сверхчувственное познание в русском искусстве. 1905–1969

Алексей Исупов. Старший брат. (Три лица. Узбеки). 1921. Фанера, темпера. © Вятский художественный музей им. В. М. и А. М. Васнецовых, Киров

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА «ГАРАЖ»
GARAGE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

WWW.GARAGEMCA.ORG

GARAGE

Любовь к гробам и пища пепелища

Спектакль Дмитрия Крымова «Борис» – точное высказывание о патологии российской власти, ее трагифарсовая диагностика и исследование на уровне архетипов.

Текст: Сергей Хачатуров

Гигантский ангар Музея Москвы похож на крипту древнего собора. Из глубины рассеиваются серебристые клубы дыма. Поперек натянута волейбольная сетка. К стене приставлены почерневшие гробы. В музейных витринах лежат артефакты. Как сообщают таблички, это «остатки косторезного производства», детали одежды, замки, ключи, голенища, задники, головки сапог XVI–XVII веков. Все истлевшее и сгнившее, обгоревшее и выцветшее. Сразу и не догадаешься, что подлинные вещи из фондов Музея Москвы смешаны здесь с муляжами, искусно сделанными крымовскими студентами ГИТИСа.

История обугливания, рассыпания в прах – лейтмотив спектакля. Эпиграфом к нему вполне может послужить стихотворение А.С. Пушкина «Два чувства…» – набросок, сделанный в Болдине в 1830 году. «Два чувства дивно близки нам, / В них обретает сердце пищу: / Любовь к родному пепелищу, / Любовь к отеческим гробам».

Если попытаться прочитать этот не самый великий, но очень любимый фундаменталистами эскиз А.С. Пушкина непредвзято, то мысли о ценности патриотического воспитания капитулируют перед неприятным физиологизмом ощущений. Пища… Пепелище… Любовь к гробам… Просто вампирская сага какая-то с некрофильским душком. Это стихотворение вспоминает Борис Годунов во время инаугурации – венчания на царство.

Перед спектаклем дети (их можно принять за детей пришедших зрителей, но это участники проекта) играют в волейбол. В ампирном окне Провиантских складов XIX века, где располагается Музей Москвы, зажигается видеопейзаж с кремлевскими соборами и вьюжным зимним ночным небом. В огромном зале нарастает противный гул, как если бы зритель сидел в ожидании приема в канцелярском учреждении или поликлинике и жужжала электропроводка. Выкатывают любимого Крымовым героя его спектаклей – рояль: в «Борисе» он красный с надписью «Москва». Девушка в кокошнике (Инна Сухорецкая) объявляет о начале концерта из произведений русских и (брезгливо морщась) зарубежных композиторов, поэтов и писателей. В жанре пародии на официальный номенклатурный концерт и развивается действо.

Под звуки пятой симфонии Бетховена, которую играет на рояле маленький мальчик, разбредаются по сцене мешковатые дядьки-чиновники, силовики. Между ними – юркий человечек с приклеенной улыбкой, более инфернальной, нежели дружелюбной. Это Борис (Тимофей Трибунцев) со своей свитой, боярами, среди которых очень колоритны харизматичный «тяжеловес» Василий Шуйский (Михаил Филиппов) и мелкий вертлявый бес Афанасий Пушкин (Сергей Щедрин). Начинается инаугурация. Все силовики, чиновники по очереди топчутся перед Борисом и читают ему пушкинскую любовную лирику – свидетельство верноподданнических чувств. Читают, холуйски заискивая, неуклюже коверкая слова.

Наблюдение за жизнью пушкинской речи в спектакле: Крымов обращается ко многим источникам, опусам поэта.

Фото: Ксения Угольникова, Лиза Бузова

Стихи, включая фрагменты «Бориса Годунова», подвергаются насилию. Речь комкают, рвут. Она застревает в горле, цедится сквозь зубы, ею плюются. Стихотворное слово не выдерживает истязаний и начинает мутировать, сменяется на казенный новояз или даже феню, по которой «ботают». Такие превращения оправданы не с позиций постмодернистского пастиша в стиле Владимира Сорокина. В юродском, искалеченном слове возникает новая интенсивность сострадания пушкинской эмоции, то, что метамодернисты называют «новым строем чувств».

Борис проводит церемонию вскрытия «отеческих гробов» и земных поклонов великим предкам. Их выносят официанты – выпускники Мастерской Дмитрия Брусникина. Прокопченные гробы вскрывают. Все зажимают носы от трупной вони. Борис бьет челом о землю, разбивая лоб в кровь. Потом с куражом и удалью приветствует каждого «угробленного» правителя: кого-то православной молитвой; кого-то (состоявшего в родственных связях с Золотой Ордой) мусульманской; иного – советской эстрадной песней.

Тимофей Трибунцев гениально представляет вот эту отчаянность державной подлости. Новый верховный начальник, как правило, крепит вертикаль власти и презирает как жителей империи, так и своих предшественников – исторических правителей. Однако лицемерит, что чтит их память, юлит, угождает и национал-патриотическим химерам, и массовому вкусу потакает, лебезит. Его пересмешник в спектакле – Юродивый в лихом исполнении поэта Германа Луковникова. Глум державный расщепляется, пародируется в придворном шуте, в его песенках, скетчах, фокусах и болтовне без умолку.

В спектакле явлены все формы и жанры официальной культурной политики российского государства, от номенклатурных вечеров с классикой и Пахмутовой во Дворце съездов до шефских концертов и эстрад в городских парках с тетеньками в кокошниках и ретро-утесовыми из динамиков на танцполе. И эта культурная политика – отличный индикатор царящей в обществе геронтократии. Будто у общества украли будущее.

Тяжеловесы-силовики в спектакле начинают плести интриги. Борис кукловодит шефскими концертами, на которых стар и млад играют в Пушкина и поют советские песни. Создается потрясающий по эмоции «театр в театре». На одном из таких концертов разыгрывается пророческая для самого Бориса «Сцена у фонтана» с Мариной Мнишек и Лжедмитрием. Дмитрий-самозванец предстает в образе озлобленного на всех и вся ребенка с ущербной дикцией. Актриса Мария Смольникова резко и страшно играет маленького монстра, жертву царящих в семье и обществе нелюбви, ненависти. Дмитрий сжирает слова и эмоции пушкинского самозванца, сублимируя желание мести «папикам» и выплевывая под конец Борису: «Дурак!». Можно представить, что случится в этой богоспасаемой стране, если на смену придет такое вот «племя младое, незнакомое».

А Марину Мнишек для своего утренника Борис находит прямо на улице, случайную прохожую, измученную житейскими проблемами. Участливо он просит подыграть. Но, узнав, что ее

Фото: Ксения Угольникова, Лиза Бузова

сына взаправду зовут Дмитрий, срывается в чиновничье хамство и глумление. Женщина плачет, подыгрывает в сцене с Мнишек, потом читает греческую трагедию и танцует бешеный танец непокорности (в роли Марины – Виктория Исакова, Паулина Андреева, Мириам Сехон).

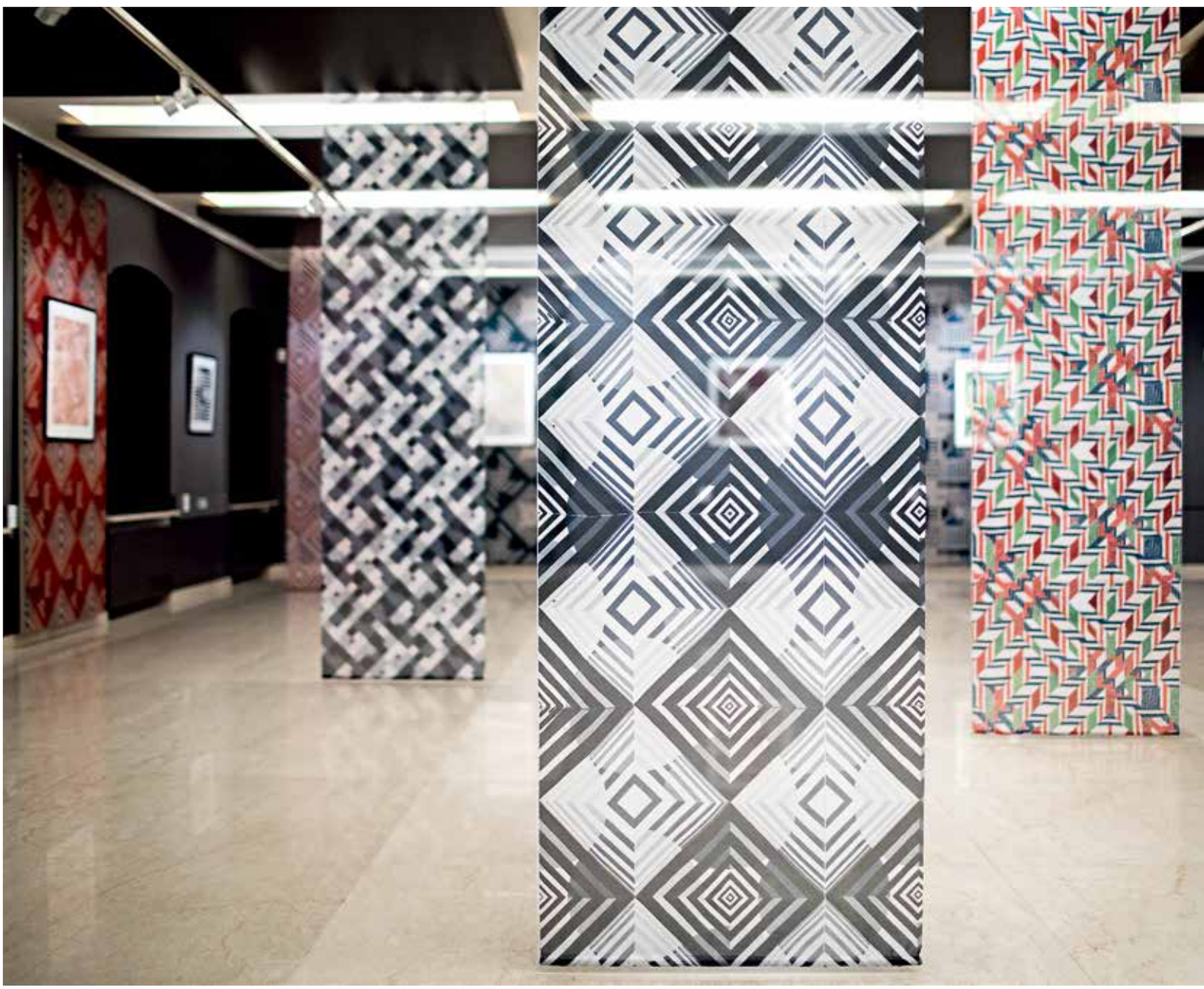
Диагноз таков: Борис одинок, нелюбим и прозябает в этом склепе с серебряным туманом и «старыми песнями о главном». По понятной логике, участь его предрешена. Он обречен. Свидетель краха – красный рояль. Не в кустах, а в центре сцены. Его финальные аккорды станут для семьи похоронной музыкой, а красная крышка – могильной плитой.

Режиссер Дмитрий Крымов выходит за границы чисто театрального перформанса и оказывается в резонансной среде с лучшими идеями современного искусства. В первую очередь, конечно, возникает параллель с Ансельмом Кифером и его инсталляциями на тему почерневших, превратившихся в пепел и прах атрибутов имперского мифа. Подробная, изобретательная сценография культа мертвых ассоциируется с новыми художественными исследованиями в жанре этнографических экспедиций. Конечно, в основе такого синтеза лежат концептуальные стратегии трансформации слова в яркую визуальную метафору.

При этом Крымов – не уставший циник. Его собственная характеристика пушкинского «Бориса Годунова» – «опаснейшая, нетрадиционная вещь, хулиганство». И его хулиганство с Пушкиным, с которым он «на дружеской ноге», заставляет звучать старинный поэтический текст так, словно он написан сегодня. И не о мертвых, а о живых. [ДИ]

Ткань второго авангарда

Оптический аттракцион, полотна и реконструкции – на выставке «Советский оп-арт. Экспериментальный дизайн 1960-х» восстановили историческую справедливость.



Текст: Ирина Мак

На выставке советской художницы Анны Андреевой есть все, что перечислено в названии: оптические иллюзии, «движущаяся» графика, заставляющая вспомнить о кинетических экспериментах в искусстве времен оттепели. В эскизах, как и в современных холстах, на которых специально для выставки были напечатаны придуманные Андреевой динамические композиции (и они служат идеальным фоном для оригинальных авторских картонов), будто оживает и сам мятежный дух бурлящей эпохи 1960-х, полной надежд и перспектив.

Анна Андреева (1917–2008) остается лицом той эпохи и в каком-то смысле ее символом. Она была им, даже когда никто кроме специалистов не знал ее имени, но, может быть, в детстве наши мамы замечали – или даже носили, если повезло их достать – платья из придуманных ею тканей.

История художницы, рассказанная через ее работы, для нашей страны скорее нехарактерна. Если бы в 1930-е годы Андрееву приняли, как она мечтала, в МАРХИ, мы вряд ли получили бы выдающегося зодчего – путь женщинам в большую архитектуру в СССР был заказан. Но в Архитектурный институт ее, как дочь священника, не приняли. А в менее престижный Текстильный взяли. После войны Андреева попала на шелковую фабрику «Красная Роза», в экспериментальном отделе которой проработала много лет и к 1964 году стала ведущим специалистом. Она занимала этот пост 20 лет, параллельно возглавляя секцию декоративного искусства МОСХа.

Здесь же мы видим Андрееву не как прикладного художника. Эскизы, сделанные для «Красной Розы» и все, судя по штампам, запущенные в производство, оставляют впечатление самостоятельного искусства. Как и творения коллег и единомышленников Андреевой, работавших начиная с 1950-х годов в жанре геометрической абстракции, – на выставке обнаруживается, например, работа входившей в группу «Движение» Риммы Заневской-Сапгир. Здесь целая комната сделана как тотальная инсталляция на тему оптических иллюзий – образец идеального, как с картинки в старом итальянском журнале, дизайна 1960-х, с аутентичной минималистской мебелью и воспроизведенными в том же стиле обоями, она вводит зрителей в этот абсолютно западный, самодостаточный, перфекционистский буржуазный мир. Трудно представить, что у его создателей – русские имена.

Когда прошедшим летом нью-йоркский MoMA приобрел в свое собрание дюжину эскизов Анны Андреевой – причем американские музейщики сами нашли наследников художницы, оказалось, что в Штатах выходили посвященные ее творчеству статьи, – ее имя стало вторым русским в музейной коллекции дизайна. Первое – Любовь Попова. И именно о Поповой, о русском авангарде напоминают монохромные черно-белые пастельные эскизы Андреевой 1958–1960-х годов – самое раннее из того, что есть в нынешней экспозиции. Есть логика в том, что куратор выставки, хозяйка галереи «Эритаж» Кристина Краснянская, причисляет творчество Андреевой ко второму русскому авангарду. Термин, когда-то изобретенный художником Михаилом Гробманом

<

Вид экспозиции

Анна Андреева. Советский оп-арт. Экспериментальный дизайн 1960-х, галерея «Эритаж», до 9 марта

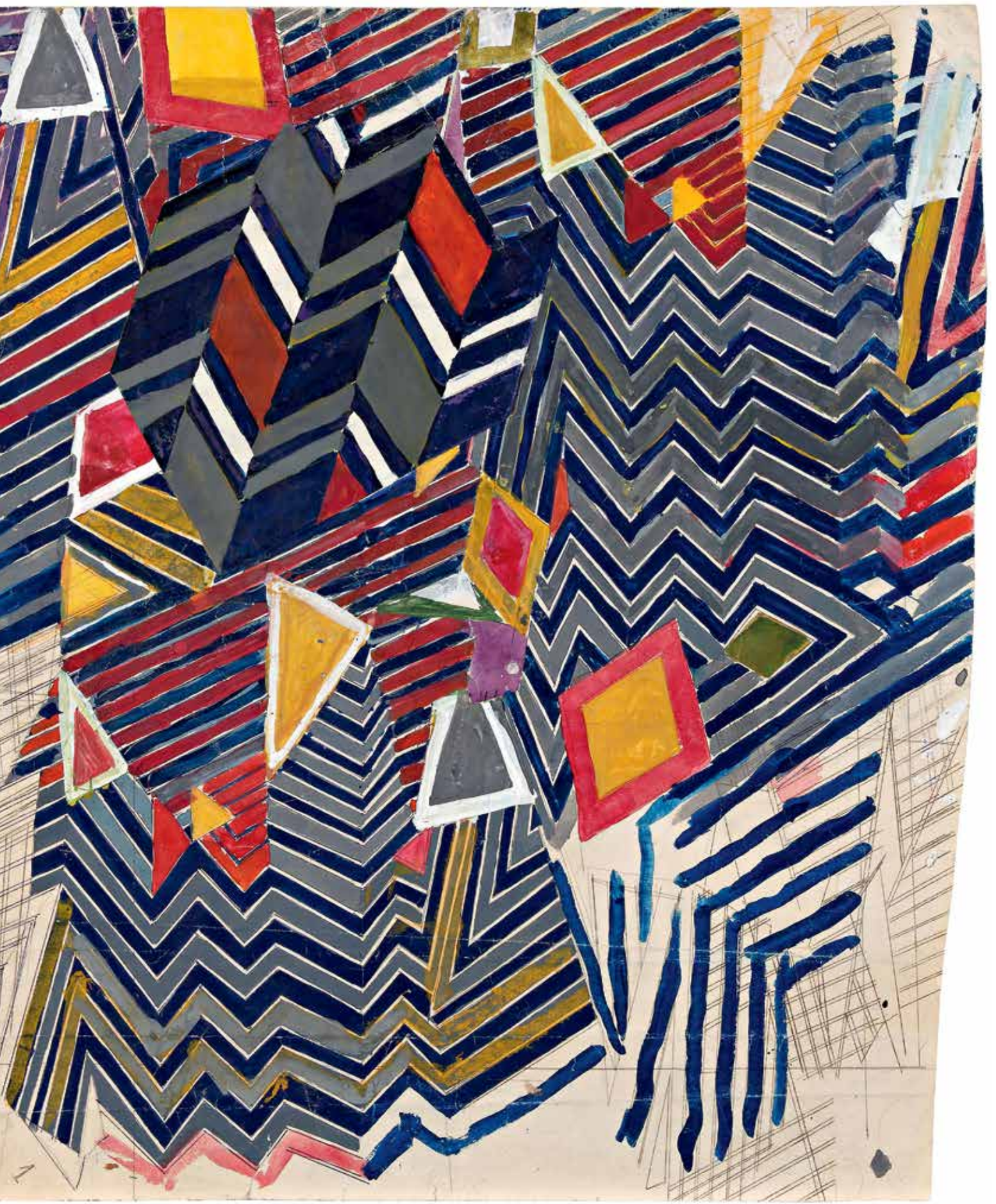
для обозначения всего неофициального советского искусства, тут очень уместен. Несмотря на то что работы Андреевой никогда не были под запретом, они существовали только в виде тканей.

Глядя на эти сумасшедшие расползающиеся абстракции, изломанную графику, объединенную в серию «Кора», первым делом вспоминаешь, конечно, придумавшего оп-арт Виктора Вазарели и Хайнца Мака с его световыми рельефами и конструкциями. Но в своих геометрических композициях, почти трехмерных, которые тут же, на наших глазах, превращаются в плоские и вдруг снова обретают объем, Андреева идет, так кажется, дальше западных кинетистов, которых она вряд ли видела до 1961 года, когда сделанный по ее эскизу платок из серии «Космос» был выбран для подарка Елизавете I. Его собирались преподнести королеве в ходе официального визита Хрущев и Гагарин, и британская сторона заявила, что по протоколу в составе делегации должен быть автор платка. Тогда Андреева впервые увидела живьем западный мир.

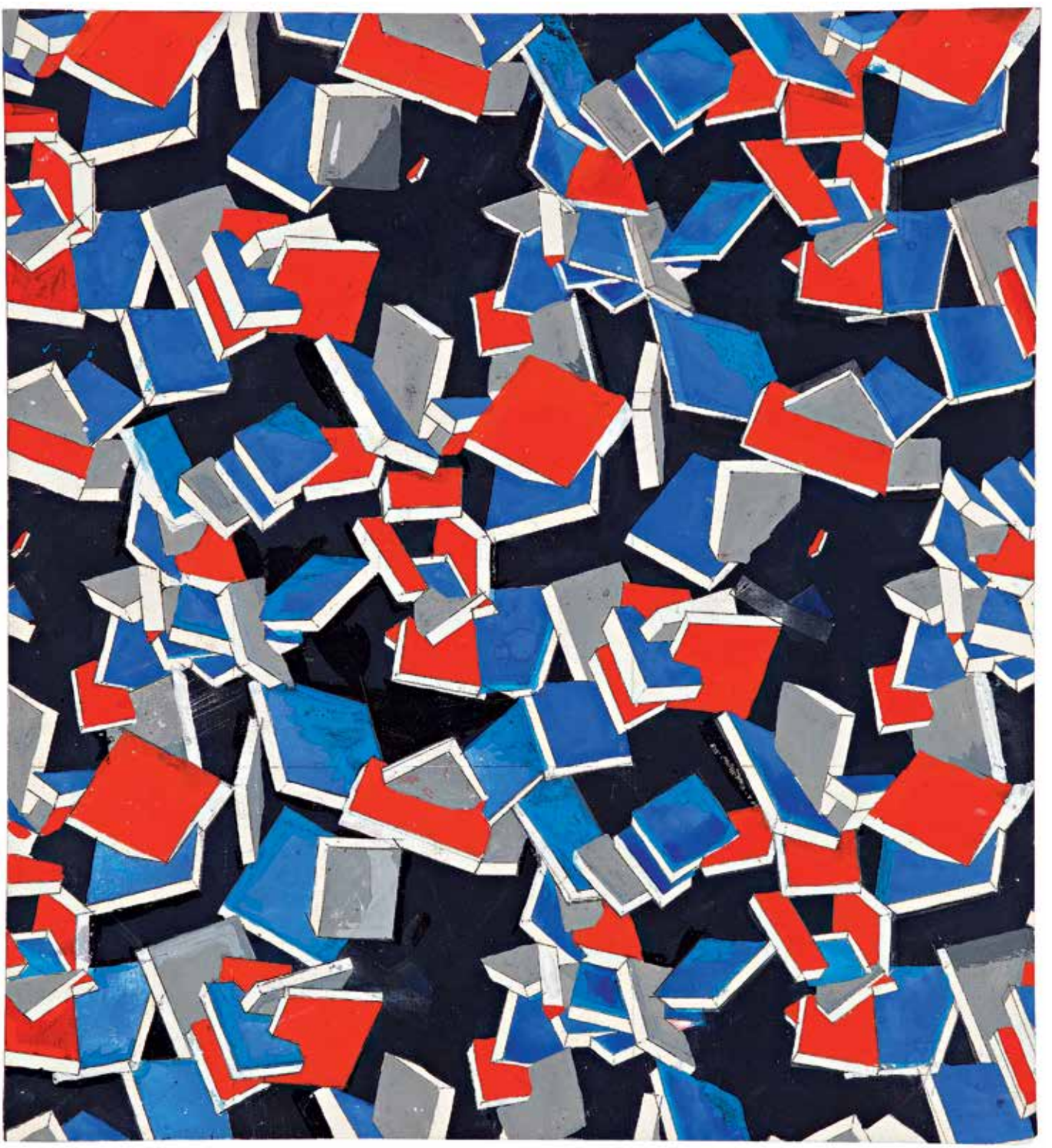
Трудно поверить, что это действительно было протокольное требование. Легче и приятнее предположить, что устроители визита просто хотели таким образом выразить художнику уважение. Как бы то ни было, Анне Андреевой, до той поры невыездной – потому что из бывших и беспартийная, к тому же муж еврей и перед войной был арестован как враг народа – немедленно, по приказу сверху, состряпали подходящую характеристику и отправили в Лондон. Там она увидела не только опыты Вазарели,

^
Анна Андреева. Эскиз рисунка для ткани. 1963. Бумага, карандаш, гуашь. Частная коллекция

>
Эскиз рисунка для ткани. Серия «Кора». 1965. Бумага, карандаш, синяя ручка, гуашь. Частная коллекция



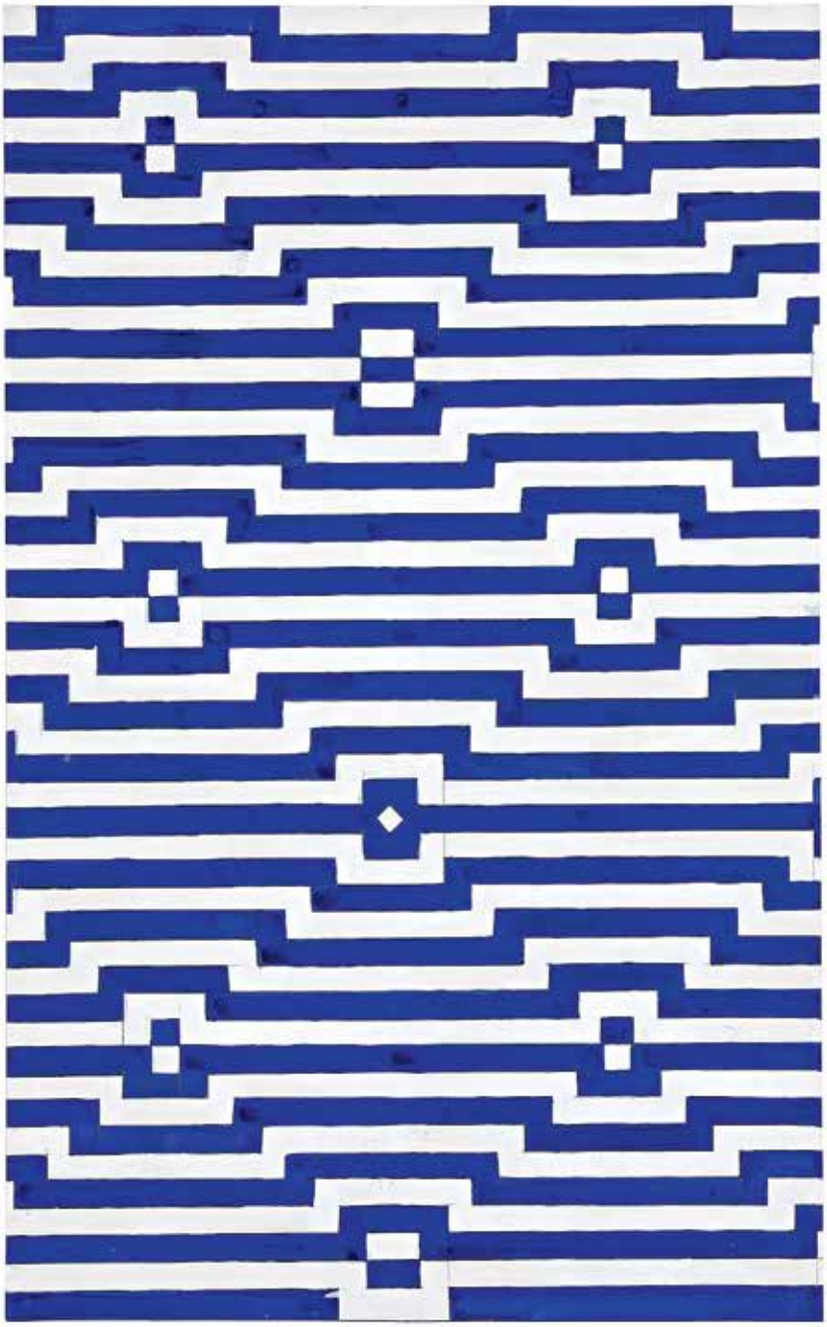
«Анонимность художников в советские годы обеспечивала известную свободу творчества»



но познакомилась с местным текстильным производством. И узнала, в частности, что, в отличие от советской практики, где художник по тканям обязан был сдать шесть эскизов в месяц, британскому коллеге ее уровня достаточно было сделать один эскиз – и на полученные за него деньги жить год.

Другим источником вдохновения безусловно стало для Анны Андреевой знакомство с Элием Белютиным, случившееся еще до Лондона. Его демонстративный отказ от идеологии в искусстве и призывы к свободному выбору выразительных средств возымели действие, и то, что в большом искусстве не имело в СССР шансов появиться на выставках, в виде тканей оказалось востребованным.

Разработанные Андреевой рисунки тканей неизменно брали призы на международных ярмарках, в которых участвовал СССР, но имени автора на этих медалях не было – и в историю искусства она и ее замечательные коллеги не могли попасть. Если бы не недавняя выставка «Ткани Москвы» в Музее Москвы, поднявшая на щит работы Андреевой и других художниц «Красной Розы», и закупка MoMA, ее имя и сегодня вряд ли вспомнили бы. Хотя анонимность художников в советские годы обеспечивала, как ни странно, известную свободу творчества. И когда в живописи, графике, скульптуре эксперименты с оп-артом в нашей стране сошли на нет, когда это искусство было задавлено сверху, и группа «Движение» прекратила существование (1967), в тканях Анны Андреевой оп-арт продолжал жить и побеждать. [ДИ]



< Анна Андреева. Эскиз рисунка для ткани. 1972. Бумага, гуашь. Частная коллекция

^ Эскиз рисунка для ткани. 1968. Бумага, карандаш, гуашь. Частная коллекция

ЗАМЕНА
ВИТРИНЫ

Татьяна Назаренко

Только на страницах ДИ закрытое собрание ММОМА становится открытым.

Будущее в прошлом
ММОМА,
Гоголевский, 10,
21 февраля – 5 апреля

Текст: Екатерина Марина

Провокативность и академичность, остросоциальность и ретроспективизм – крайние «значения» творчества Татьяны Назаренко, вмещающего почти полувековую историю.

Татьяна Назаренко принадлежит к поколению художников, во многом определивших лицо и позднесоветской живописи, и искусства сегодняшнего дня. Авторский почерк художницы сформировался в 1970-е, эпоху политического «застоя», атмосферы меланхолии и пессимизма, однако отмеченную многообразием поисков новых художественных тем и акцентов.

Ученические годы Назаренко приходятся на 1960-е, ее предшественниками и вдохновителями были мастера «сурового стиля» Виктор Попков и Павел Никонов. Как и положено талантливой ученице, Назаренко создает свой почерк, созвучный 1970-м с их иносказательностью и рефлексией, новым взглядом на внутренний мир человека, осмыслением жизни и времени, пониманием красоты. Назаренко и ее поколение художников меняли советскую живопись, чувствуя относительную свободу в поисках путей в искусство грядущего века.

В ранних работах Назаренко обращается к образцам Ренессанса как к эталону: выверенная пропорциональность в соотношении фигур, предметов, пространства, высокая степень обобщения форм, особенный колорит – сочетание синих оттенков с акцентами красного, как в работах Пьеро делла Франческа. Любовь к Ренессансу ей привил в студенческие годы Дмитрий Жилинский, преподававший рисунок в МГХИ им. В.И. Сурикова.

Цитирует итальянское Возрождение одна из программных вещей художницы «Казнь народовольцев» (собрание Третьяковской галереи), с которой можно вести отсчет ее творческих успехов. Работа над монументальным полотном заняла три года. Формально поводом для ее создания послужили события на Красной площади в августе 1968 года против введения войск в Чехословакию и жестокое наказание участников протеста, одного из которых, Павла Литвинова, Назаренко знала лично.

Для того времени сюжет сам по себе совершенно недопустимый, однако у Назаренко он трансформируется в тему противостояния личности и государства и воплощается в известном историческом сюжете казни антимонархистов, вполне созвучном официальному советскому пониманию борьбы за свободу. По мнению художницы, «историческую картину нельзя писать просто так, должна быть какая-то связь с действительностью». Но действительность не всегда отвечает запросам художника, и использование специфического советского эзопова языка, получившего распространение в 1960-е в текстах и визуальных искусствах, зачастую становится единственно возможным и нестыдным.

Впервые «Казнь народовольцев» была показана в 1972 году на IX выставке молодых художников на Кузнецком Мосту. После чего, по словам Назаренко, почти все годы провела в запасниках ГТГ: «Ее извлекли на короткий срок к моему юбилею, а потом опять убрали. Говорят, что реставрируют. Может быть, сейчас просто не время для такого искусства? Тематизм пугает?»

В современных автору событиях конкретный политический подтекст нивелируется. Главной оказывается драма людей, которые решились противопоставить себя государственной машине и проиграли некую внутреннюю битву или, наоборот, победили в ней. Художница не выносит суждений, ее интересуют обобщенные идеи борьбы за свободу, духовные идеалы, чувство уязвимости, – все, что составляет острый психологизм этой работы и находит отражение в историческом сюжете.

К теме «частное – общественное» художница впоследствии обращалась неоднократно, каждый раз находя ей новое прочтение. Так, в «Карнавале» (1979) элементы праздника только подчеркивают разобщенность героев в коллективе. Романтический образ в картине «Цветы. Автопортрет» (1979) усиливает ощущение ранимости и незащищенности. Артистическая игра в «Циркачке» (1984) заостряет противопоставление героя и общества. Во всех перечисленных работах присутствуют тревога и одиночество – ключевые и в образе народовольцев: «Одиночество представляется одной из самых замечательных драм человека. Эта тема многое определяет в моих холстах. <…> Заставить людей задуматься, призвать их к сочувствию – вот главная цель моей работы».

С годами тема одиночества превратилась в одну из центральных, но приобрела новый оттенок. «Люди уходят. Я, когда начинала, писала для очень узкого круга единомышленников – кинорежиссеров, поэтов, писателей, не рассчитывая на большие показы. Сейчас показов больше не стало, а вот круг сочувствующих сильно поредел, – говорит художница. – Я много работаю с уходящим пространством и временем. Написала вот эту улицу или человека, а завтра их уже нет. Мир исчезает каждую секунду».

Осмысление истории и памяти в целом присуще семидесятникам, но не прозаически-повествовательно, а символически. Зачастую происходит

<
Татьяна Назаренко. Замена витрины. Фрагмент инсталляции. 1989–1990. Холст, масло, смешанная техника. ММОМА

^
Мясники. Левая часть диптиха. 1991. Холст, масло. ММОМА

размытие границ жанра, как в знаменитой картине «Московский вечер» (1978, собрание ГТГ): портрет друзей вписан в пейзаж старой Москвы, а за их плечами, словно дух из далекого прошлого, возникает образ Е.П. Черевиной работы Григория Островского (1773), материализовавшийся из книг, раскрытых на столе, как на спиритическом сеансе.

Старинные образы проступают сквозь современный пейзаж в полотне «Туманный день на Шикотане» (1976). Этим приемом временного расширения картины за счет использования фотографий или чужих картин Назаренко пользовалась неоднократно, например в работе «Воспоминания» (1982), где тема репрессий накладывается на историю семьи. Такова и серия «Фамильный альбом» (2010-е): художница не только осмысляет судьбу своей семьи, но и стремится к обобщению темы памяти. Основой цикла стали семейные фотографии, свидетельства частной жизни на фоне истории

^
Татьяна
Назаренко.
Новая
витрина. 1995.
Холст, фанера,
дерево, масло.
ММОМА

XX века. Лаконичный язык монохромной живописи вторит природе старого фотоснимка.

В 1990-е Назаренко начала делать раскрашенные фанерные фигуры-обманки, заимствованные из искусства XVIII века, наиболее известен «Переход» (1996) из сотни персонажей новой России. В собрании ММОМА находится подобная работа «Замена витрины» (1989–1990). Три выпиленные из фанеры фигуры выпивающих, потрепанных жизнью мужчин стоят перед холстом, который занавешен тканью с надписью «замена витрины», а за ней виднеются три манекена в костюмах. Здесь особенно ярко проявляется стремление художницы к типизации, свойственное 1970-м увлечение примитивизмом, ирония, желание проникнуть за внешнюю оболочку явлений. Герои повседневности с пивными кружками в руках уходят вместе с эпохой, уступая место образцовым витринным персонажам.

Такое же прямолинейное сопоставление образует сюжет диптиха «Мясники» (1991) из собрания ММОМА. Пары героев – обезличенные, трактованные предельно условно фигуры мясников с лежащими перед ними на прилавке свиными головами. Плюс трое в камуфляже с закрытыми лицами, повторяющие позы мясников, с обрубками человеческих тел. Это задает высокий градус напряженности восприятия темы: «Вы знаете, мы боимся вообще показывать боль, у нас перестали… печатать фотографии, где изображаются какие-нибудь ужасы».

Столь открытый, провокационный разговор средствами изобразительного языка о войне и насилии, об отношении к человеческой жизни

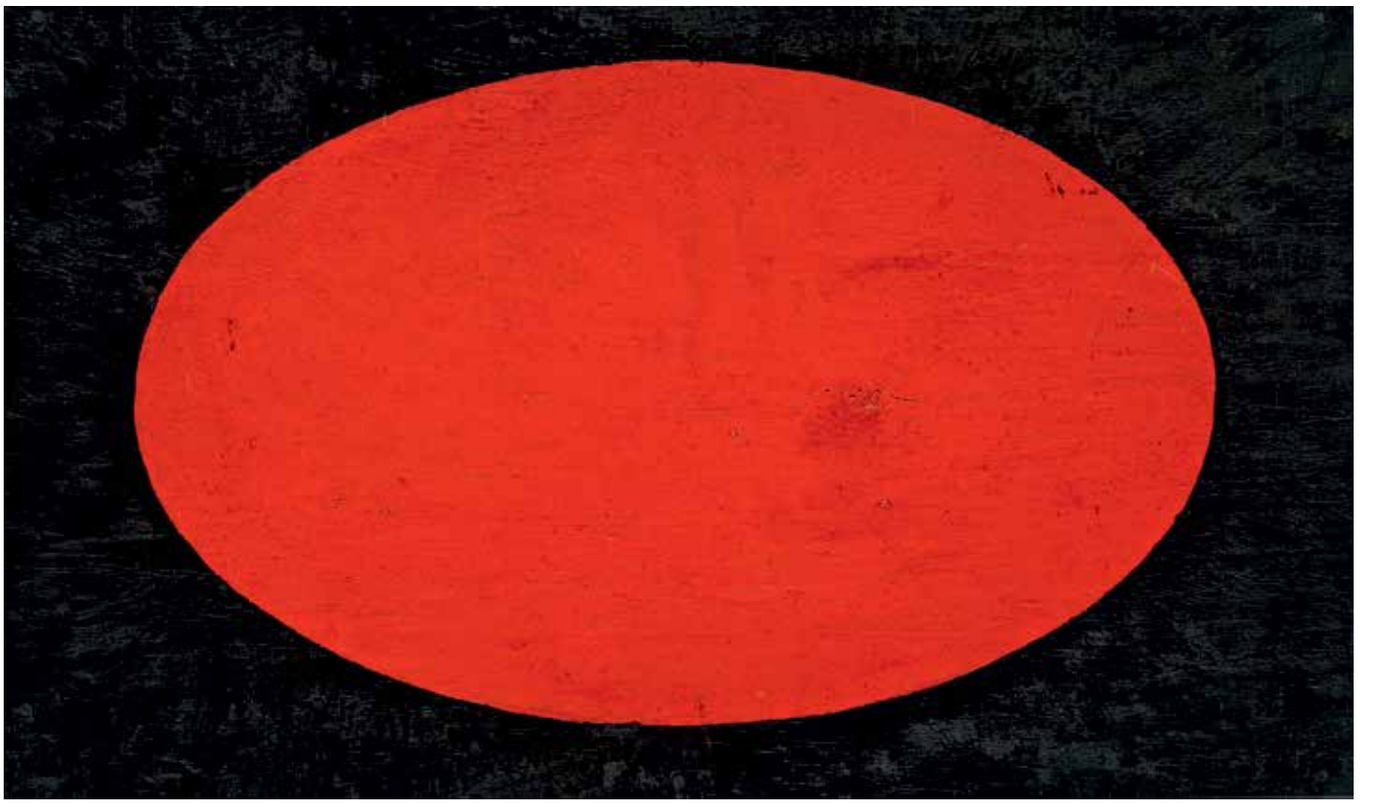
в современном мире, с одной стороны, становится возможен только в 1990-е, в эпоху снятия запретов, в том числе цензуры, а с другой – именно в это время он становится необходим, выражая настроение эпохи. «Политкорректность сегодня душит. Даже в компании близких людей боишься затрагивать многие темы, в быту приходится обходить острые углы. Но в работах я не делаю никаких уступок. Я пишу то, что волнует», – говорит Назаренко. Квинтэссенция темы насилия – инсталляция «Взрыв» (впервые показана на выставке «Исчезающая реальность» в ГРМ в 2006 году), представляющая последствия теракта: разбросанные по плоскости трупы и фрагменты человеческих тел, выполненные из монтажной пены, свидетельствуют о хрупкости человеческой жизни. Рассказ о терроре не превращается в драму и не является политической прокламацией. Художница остается верна себе, сохраняя дистанцию со зрителем и лишь приглашая его к размышлению. [ДИ]

< Татьяна Назаренко. Переход. Фрагмент инсталляции. 1996. Фанера, дерево, масло

Расчленение искусства

У Соломона Никритина – главы аналитического кабинета Музея живописной культуры – было два инструмента исследования искусства: расчленение и матанализ.

Авангард. Список № 1.
К 100-летию Музея живописной культуры,
Новая Третьяковка,
до 23 февраля



Текст: Ильдар Галеев

История рождения и бесславной кончины московского Музея живописной культуры (1919–1929) в какой-то степени отражает пафос политических схваток и следует их коллизиям на фоне обострения борьбы за власть в годы первых пятилеток. Верные сыны революции стали ее жертвами, как это случалось не раз в иных странах и при других общественно-экономических формациях и традициях. Однако Россия испытала много нового по сравнению с европейскими династическими монархиями, свергнутыми восстаниями своих народов.

Русская революция первой сделала акцент на значение для нее искусства в ближайшей исторической перспективе. Правда, не все кремлевские правители активно выступали в поддержку нарождающегося искусства нового типа как части идеологической надстройки, необходимой в построении государства рабочих и крестьян. Вождь революции Владимир Ленин, к примеру, ограничивался беглыми и не всегда внятными слоганами. Его знаменитая фраза «искусство принадлежит народу», как оказалось, относилась лишь к искусству кино. Что не помешало идеологам режима вырванную из контекста формулу взять на вооружение как руководство к действию.

Известно, что Владимир Ильич был далек от понимания актуального момента в современной ему живописи и скульптуре, как, впрочем, и в музыке. Похвальный эпитет «нечеловеческая музыка» применялся им, как правило, в адрес сочинений

<< Ольга Попова. Живописная архитектоника. 1917. Холст, масло. ГТГ

^ Сергей Лучишкин. Координаты соотношения живописных масс. Анормаль. Работа аналитическая. 1924. Фанера, масло. ГТГ

композиторов, родившихся примерно за столетие до него. В этом смысле ленинский визит к студентам ВХУТЕМАСа выглядит не более чем апокрифом. Ильич, не кривя душой, признавался в абсолютном неведении о расстановке сил в молодом искусстве Страны Советов.

Зато вождь номер два – Лев Троцкий – с художниками дружил, а некоторых даже успел полюбить. Эти «некоторые» с готовностью платили ему той же монетой. На Венецианской биеннале 1924 года впечатляющий портрет Льва Давидовича, исполненный вскоре покинувшим СССР Юрием Анненковым, и по формату, и по художественным достоинствам стал едва ли не визитной карточкой всей советской экспозиции. «Портрет Троцкого» мы сегодня знаем лишь в репродукциях, но именно он оказался одним из первых в моде на вождистское портретирование, что доминировало на протяжении последующих семи десятилетий истории страны.

Своим появлением МЖК обязан вождю из первой десятки – Анатолию Луначарскому, ответственному за культурное строительство. Именно его личная позиция как человека и госчиновника позволила левым, революционно настроенным художникам молниеносно взять власть в свои руки. Примерно так же, как большевики в 1917-м последовательно овладевали почтами и телеграфами в патриархальной России, оставляя в недоумении граждан, лишь в общих чертах представлявших, кто такие большевики и чем они отличаются от октябристов и бундовцев.

Почти десять лет жизни МЖК оказались яркой вехой в этой изменчивой истории. Один из первых в мире государственных музеев современного искусства появился на восходе политического и философско-эстетического плюрализма, а заканчивал свои дни при сгущении тоталитарных сумерек. Уже ожидал приговора и удавки НЭП, постепенно закрывали рот оппозиции, Троцкий собирал вещи в ссылку, а на Соловках готовили места для первых инакомыслящих сидельцев.

К 1922 году роль и значение МЖК уже никто не оспаривал. Причиной тому – годы плодотворной работы по формированию концепции развития, массовой закупке произведений художников, укрепления теоретической базы под руководством грандов европейской мысли. По словам профессора искусствоведа А.А. Сидорова, «после статьи Кандинского Музея живописной культуры мы стали ждать с особым нетерпением».

В то же время музей неожиданно стал оплотом молодых. Заведовать МЖК доверили, страшно подумать, двадцатилетнему студенту ВХУТЕМАСа – Петру Вильямсу. Наследство от своих предшественников Александра Древина и Александра Родченко он получил далеко не в лучшем виде. И потому привлек к работе сверстников-соратников, среди которых встречаются имена, не успевшие еще ни засветиться, ни оскандалиться: Александр Тышлер, Сергей Лучишкин, Соломон Никритин. Роль последнего в строительстве и жизнедеятельности музея переоценить трудно.

Творческий дебют молодых художников в МЖК в декабре 1922-го, в котором Никритин с единомышленниками принял живое участие, продемонстрировал потенциал искусства будущего. Работы группы проекционистов, или «Электроорганизма», как они себя называли, по инициативе наркомпросовского начальника и художника Давида Штеренберга отправили прямиком в берлинскую галерею Ван Димена на крупнейшую Первую русскую художественную выставку, а затем и в Амстердам. По общему мнению, Никритин выступал идеологом этой, по сути, последней авангардной группы художников. Стал автором важнейших манифестов, утверждавших новаторство творческого метода, изобрел понятия «проекционизм» и «проекционный театр».

Забегая вперед, отметим, что историк искусства В.И. Костин, посещавший экскурсии Никритина по экспозиции МЖК в те годы, восхищался его необыкновенной эрудицией, глубиной аргументов и широким спектром проблем, о которых тот имел совершенно четкое представление: «[Никритин] долго и настойчиво объяснял нам, что значит „Черный квадрат“. <...> Мне тогда казалось, что я не понял и половины того, что он говорил».

Лекции Никритина в МЖК входили в его обязанности как главы аналитического кабинета музея с 1925 года и пользовались колоссальным успехом у студентов. Сохранилось свидетельство об аншлаге в 600-местной аудитории во время его выступления во ВХУТЕМАСе.

Теоретическое наследие Никритина огромно. Его тексты «Книги о живописи», «Письма о живописи» и многие другие концептуальные труды все еще дожидаются отдельного издания. Обширный архив его рукописей, машинописных комплектов, визуальных материалов, включающих рукотворные графики, цветные диаграммы, диапозитивы и фотографии, разделен между Государственной Третьяковской галереей, РГАЛИ и немногочисленными частными собраниями. Заслуга Никритина состояла не в приобретении экспонатов для музея – до него

уже все было собрано в 1919–1922 годах.
И не в содержании фонда хранения – из-за частой смены прописки музея эта проблема стояла всегда особенно остро и решалась не им. А в научно-педагогической и исследовательской практике: Никритин нашел для себя в МЖК ту стезю, о которой, видимо, давно мечтал – наступал век манифестов, деклараций, погружения в науку, изысканий возможностей изменения самой природы, ландшафта живописной культуры.

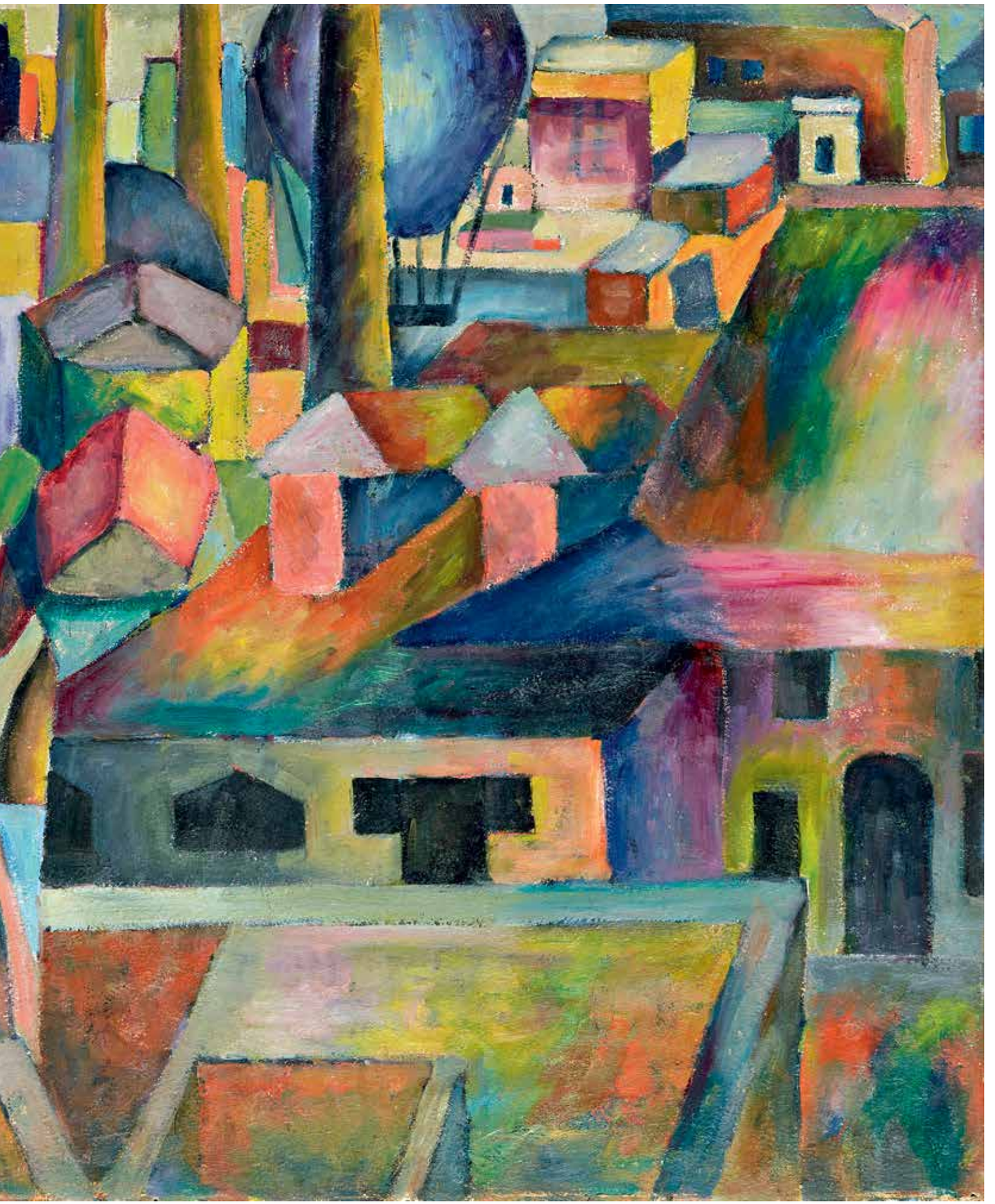
Свой метод исследования Никритин называл тектоническим. Он со страстью и тщанием старался применить на практике идею разделения общего на части, с тем чтобы подвергнуть каждую наблюдаемую в процессе отдельную часть подробнейшему вдумчивому анализу, а затем собрать все имеющиеся сведения в специально выстроенный по законам архитектоники конструкт. Тектоника процесса в текстах Никритина иногда напоминает лабораторные эксперименты по вскрытию лягушек, с той только разницей, что итог этой аналитической работы – не смерть и не воскрешение испытуемого субъекта, а достижение гармонии частного через расчленение целого.

Одно из резонансных исследований Никритина в МЖК посвящено знаменитому «Автопортрету» Сезанна из Щукинского собрания (1925–1926). Изображение (репродукцию) картины разделили на множество расквадраченных плоскостей. Квадрат для Никритина всегда был элементом пластической и философской сакрализации.

Надо сказать, что творчество Малевича для Никритина референтно, в его ранних текстах о художественных группировках в России встречается много восторженных отсылок и к Малевичу, и к его «Квадрату» («Супрематизм, конструктивизм, проекционизм», 1923). Относясь критически к конструктивистам и к самой их идее отказа от станковой картины в пользу «вещи», Никритин недвусмысленно делает выбор в пользу супрематистов. В то же время он не разделяет мистицизм последних и их, по его мнению, стремления к провозглашению «первенства».

Но вернемся к Сезанну и его «Автопортрету», каждый фрагментированный квадрат которого выступает первоэлементом общей живописной структуры. Никритин вычисляет цвето- и светосилу живописной поверхности математическим методом в надежде получить закономерные значения опытным путем. Результаты вычислений фиксируются в специальных графах, в них отражается некая последовательность развития, о которой автор-классик в процессе

>
Аристарх Лентулов
Париж. 1911.
Картон, масло.
ГТГ



создания шедевра, возможно, даже и не подозревал. Налицо попытка «поверить алгеброй гармонию» всеми доступными методами, включая «раскадровку», а не только линейку и циркуль.

Деятельность Никритина не оставалась незамеченной для многих его соратников: кто-то подпадал под его влияние, проявляя готовность к научному эксперименту, сплавляя воедино жар стихийной эмоции и хлад рассудочной логики (Редько, Лучишкин, Тышлер – в Москве, Калужнин – в Ленинграде). Для других однокашников Никритин, с его почти маниакальной идеей подвергнуть все анализу и всему дать многословные определения, оставался кем-то вроде навязчивого «талмудиста».

Эти противоречия обнажились в 1925-м, когда в МЖК состоялась первая выставка Общества станковистов, и в ней приняли участие все, кто когда-то начинал с Никритиным путь в искусстве. Все, кроме него самого. Можно лишь догадываться, почему Никритин (а вместе с ним и Редько) отказался примкнуть к объединению, декларировавшему приоритет создания хотя и станковой, но тематической картины на потребу социальному мифу. Картины, которая отражала бы нерв эпохи, а не блеск ума или воображения. Того воображения, что подарило нам таинственную «странность», отраженную в программном произведении художника «Старое и новое» (1935, собр. ГМИРК, Нукус), монументальном полотне, оставшемся недопонятым почти всеми коллегами Никритина, включая Дейнеку, выступившего с критикой на его обсуждении: «[Поясните,] каким образом [на Вашей картине] шар в таком странном положении?»

Деятельность Никритина на посту шефа аналитического кабинета МЖК продлилась почти четыре календарных года, до конца 1928-го. Учитывая общее состояние дел с культурным и политическим климатом – срок немалый. Начиная с 1927-го наступает общая редукция активности музея, что объясняется объективными причинами. «Сводный брат»

^
Ольга Розанова. Рабочая шкатулка. 1915. Коллаж, холст, масло. ГТГ

«Холсты „на тряпье“, контррельефы с металлом на переплавку, бумагу в утиль-сырье»

московского аналитического кабинета МЖК, занимавшийся сходными задачами в Ленинграде – ГИНХУК под руководством Малевича – пал первым в системных истреблениях вредоносных «монастырей на госснабжении» (так называлась статья-донос Г. Серого). В декабре 1926-го его закрыли. А ведь Никритин, ощущая для себя вакуум в Москве, именно туда и намеревался перевестись (об этом его письмо Василию Калужнину, 1926).

В Ленинграде, как ныне представляется, Никритин смог бы ощутить себя «своим» в полной мере. Кроме разогнанного ГИНХУКа в городе действовали и другие, по выражению Никритина, «шары света» актуального искусства вроде объединения мастеров аналитического искусства – Школы Филонова или – группы ЗОРВЕД художников – учеников Матюшина, занимавшихся разработкой теории «расширенного смотрения». Да и бывшие супрематисты и сподвижники Малевича, среди которых Константин Рождественский, проводивший для сотрудников ГИНХУКа сходные аналитические установки по изучению уже знакомого «Автопортрета» Сезанна, консолидировались на базе так называемой идеи живописно-пластического реализма. Наука и «религия» в искусстве Ленинграда сплелись в те годы в особо тесном объятии, для Никритина такая атмосфера, по крайней мере до «кировского дела» (1934), могла бы оказаться благоприятной.

К концу 1928 года МЖК, в котором из штатно действующих сотрудников, кроме Никритина, фактически оставалось еще только двое, вытеснили из всех помещений. Последнее выселение из ВХУТЕИНа, alma mater художника, оказалось особенно болезненным. МЖК защищать было некому, его присоединили к ГТГ, чей директор, не испытывая особого энтузиазма от этого решения, призвал к упразднению музея. Решение поддержали, оставив Никритина на должности рядового сотрудника отдела на унизительных условиях. В феврале 1929-го Никритин вынужденно написал заявление об уходе. МЖК перевернул свою последнюю страницу. Коллекции распределили по спискам, какую-то часть решили уничтожить – холсты «на тряпье», контррельефы с металлом на переплавку, бумагу в утиль-сырье. Научно-концептуальную работу аналитического кабинета подвергли забвению как не отвечающую чаяниям советских мастеров искусств и противоречащую методу социалистического реализма.

В ранних текстах Никритина мы находим положения, содержащие обильные цитаты из Троцкого («Письма о современной русской живописи», 1923). Прямых ссылок на других классиков марксизма-ленинизма в материалах тех лет не обнаружено. Сей факт, конечно, еще не говорит о политических предпочтениях автора. Но следует ли из этого, что Никритин позднее был «разжалован» из-за сочувствия троцкистам? Скорее, нет. В его докладных записках и методологических планах пространные формулировки о вопросах организации и функционирования советского музея соседствуют с принципами «марксистско-ленинской экспозиции»: «Задача советского музея состоит в пропаганде коммунистического мировоззрения и мирочувствования <...>, в проблеме марксистского изучения отбора и показа музейного материала».

Поражает амбициозность поставленных вопросов. В одном из выступлений, например, Никритин замахивается на номенклатурную святая святых: «Создать, проработать идеологию и методологию современной живописной Академии. Вот целевая установка, цель, при свете которой мы строим свою работу». А в своем «последнем слове» – докладе об итогах деятельности МЖК и его аналитического кабинета, прочитанном для сотрудников ГТГ в самом конце 1928 года, Никритин предлагает свои услуги в совместном участии в формировании экспозиционных пространств, что, безусловно, не могло не вызвать раздражения у руководства галереи (Ф.К. Лехт).

Рекомендации работника МЖК с опытом работы в леворадикальном секторе искусства скорее всего не пригодились бы институции с коллекцией преимущественно традиционно-реалистического направления. В 1929-м Ассоциация художников революционной России, «оккупировав» Третьяковку, уже окончательно победила в спорах и столкновениях с «формалистами», некогда пестовавшими МЖК.

Соломон Никритин олицетворял собой последнего оставшегося в живых жреца разрушенного храма. Он продолжал стоять посреди бесполезных руин, оберегая их своим теплом и защищая от чуждого глумления. В глубине души надеясь, что этот храм когда-нибудь будет восстановлен потомками. Для него, в лучшие годы его жизни, в этом «стоянии» заключалась особая миссия. [ДИ]

Тезисы отчетного доклада о деятельности руководимого Никритиным Аналитического, или Экспериментального, кабинета МЖК с 1925 по 1928 год.

Фрагмент текста воспроизводится с учетом правил современной орфографии и пунктуации. Курсивы, выделения и подчеркивания, круглые скобки – авторские. В квадратных скобках – близкие по смыслу авторского текста редакторские вставки, в угловых скобках – авторские пропуски, с отточиями – нечитаемые фрагменты. Рукопись происходит из архива Райхенштейн Анны Моисеевны, сотрудницы ГТГ в 1960–1980-е, усилиями которой творческое и научное наследие Никритина поступило в фонды ГТГ.

Данная публикация посвящается ее памяти.

Ильдар Галеев

Текст: Соломон Никритин

О МУЗЕЕ ЖИВОПИСНОЙ КУЛЬТУРЫ

[1928–29?]
Рукопись, 6 л. Частный архив, Москва

Примечание 2

Классификация основных этапов и фаз развития европ<ейской> живописи по признаку накопления элементов изобразительности дала следующие результаты:

Определение европейской живописи в основных массах ее ступенчатого развития

Ось наблюдения,
Общая:
элементы профессионально живописной изобразительности – пространство, материал, движение, время и метод их конструирования.
Частная:
метод световой и фактурной конструкции. Свет как орудие выражения, фактура как носитель, выразитель ощущения.

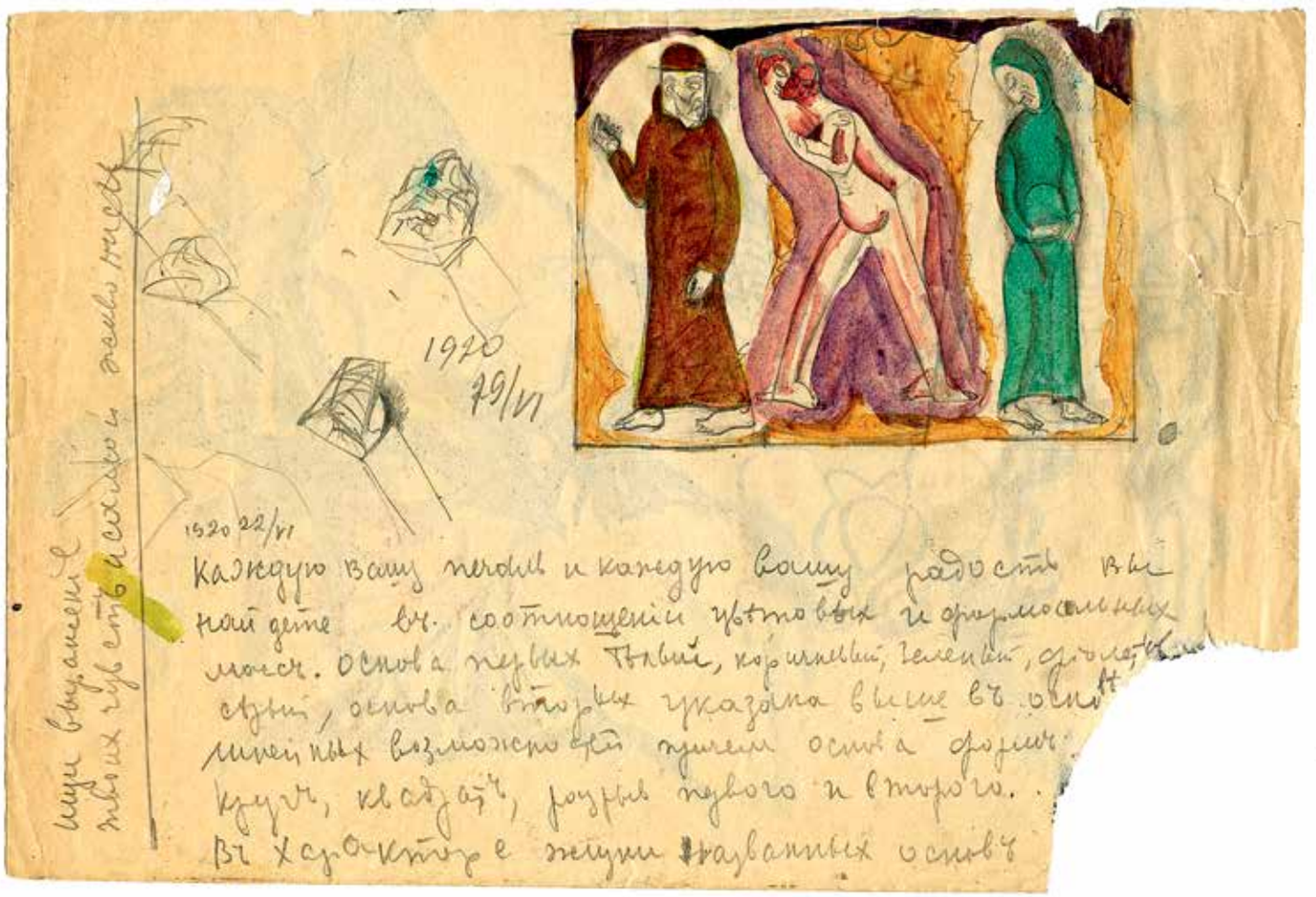
Основание классификации и констатирования – сравнение и выделение по признакам преобладания.

На основании этого процесса сравнения и выделения и была получена указываемая ниже классификация основных этапов и фаз развития европейской живописи (по линии изобразительности).

Следует отметить, что в распоряжении лаборатории было сравнительно ограниченное количество репродукционного материала (около 1000 листов, охватывающих живопись Италии, Нидерландов, Бельгии и Голландии, Франции, Германии, Англии, России и СССР – время XI–XX век, включая репродукции из последних иностранных журналов 1927 г.).

Из этих 1000 листов сначала был произведен отбор в размере 144 листов, затем этот отбор был доведен до 61 листа.

Естественно, что, исследуя (уже детальнейшим



образом) такое ограниченное количество материала, лаборатория должна была опираться на некий принцип отбора материала, который бы вполне гарантировал объективность вывода.

Этим принципом было следующее: один и тот же процесс сопоставлений и анализа велся сначала по одной стране – линия нарастания – время. А интервалы времени – между фазами.

Затем – по разным странам. А и Б – интервалы времени между фазами, исследовалась область портрета (или фрагменты), затем в том же направлении – область многофигурных интерьерных и пейзажных композиций.

Поскольку выводы по одинаковым временным интервалам между фазами (не в смысле историко-хронологического соответствия) получались одинаковые, поскольку разность выводов была пропорциональна разности системы интервалов, поскольку одна и та же система процесса наблюдалась по всем пространственным (в смысле стран) и временным осям исследования – постольку необходимо и неизбежно было считать эти выводы объективными – тем неизбежнее, что по отношению ко всему материалу исследования было применено однородное, неподвижное, простое число сопоставлений.

Поскольку, повторяясь в каждом направлении, это число сопоставлений, при самой разнообразной форме сопоставлений – давало один и тот же вид, систему процесса развития – постольку необходимо и неизбежно было считать выводы в отношении этого процесса в порядке приближенного анализа – в достаточной мере приближенными, законными и объективными.

Следует еще отметить, что исследование фактически велось длинный ряд лет, что в плане проделанного многое в выводах [оказалось] не вполне ясно и точно. Но существенность результатов и на данной стадии заставляет полагать, что метод и путь анализа взят верный и весь вопрос – во времени, в достаточной проработке уже проведенных изысканий.

Классификация следующая:

Этап 1. Накопление элементов пространственной изобразительности
Фаза 1-я – организация плоскости – период до XI века
Фаза 2-я – проекционное выражение объема – [немец.?] миниат<юра> XI век
Фаза 3-я – выражение основных масс объемов. Джотто

Фаза 4-я – выражение валерности объема – [Фра Беато] Анжелико
Фаза 5-я – выражение полного замкнутого сферического пространства. Леонардо
Изобразительная проблема – пространство. Метод решения – центростремительность светового разрыва и модуляций.

Этап 2. Накопление элементов материальной изобразительности
Фаза 1-я – разнородность статической фактуры как метод изображения материала. Тициан
Фаза 2-я – однородность динамической фактуры как метод выражения материального ритма – Рубенс
Фаза 3-я – сочетание разнородно-статической и однородно-динамической фактуры как метод соотнесения изображения материала и выражение материального ритма. Хальс
Фаза 4-я – разнородность динамической фактуры как метод характеристики материального ритма. Рембрандт

Изобр<азительная> проблема – материал. Проблемы пространственной изобразительности входят как составное преемственное начало 1-го этапа. Здесь переоценка Рембрандта. В области света Рембрандт ничего кардинального, принципиально нового не сделал – он только развил и усложнил основные решения Леонардо. Существенное Рембрандта – в открытии принципа фактурного динамизма как метода характеристики материального ритма.

Рембрандтом заканчивается первая половина исторического пути европейской живописи, генеральным изобразительным принципом которой был принцип **центростремительности** разрыва и модуляций изобразительных элементов, в частности света и фактуры.

Этап 3. Накопление средств выражения **динамизма**

Фаза 1-я – центробежность локальных световых разрывов и модуляций. Гойя

Фаза 2-я – центробежность соотнесенных световых разрывов и модуляций. Делакруа

Фаза 3-я – центробежность соотнесенных светофактурных разрывов и модуляций. Ван Гог

Изобразительная проблема – динамизм. Принцип решения – центробежность светофактурного разрыва и модуляций.

Этап 4. Накопление комплексных элементов многомоментного изображения.

Фаза 1-я – соотношения умозрительного пространства, комплексно данные. Пикассо

Фаза 2-я – соотношения умозрительного пространства, данные как знакокомплексные элементы плоскостного фильма. Малевич

Фаза 3-я – выход живописи в конструктивизм и кино

Изобразительная проблема – полнота диалектического круга соотношений. Принцип решения – дивизионизм, комплексность, алгебраичность знака / эмоц<иональная> арифм<етика>. Переход [от] метод<а> бесконечно малого – [к] мет<оду> компл<ексного> арифм<етического> знака.

<...>

Движение от 1-го к 4-му этапу.

I

А. От плоскостного решения замкнутого предметного комплекса к фильмовому решению предметных соотношений незамкнутого умозрительного пространства.

Б. От первичных теневых начертаний – к центробежному усложнению, соотнесенному светофактурному разрыву.

В. От обобщенного символически начертательного изображения персонажа к выражению материального динамизма.

С. Последовательное расширение емкости зрения и процесс его активно-критической материализации – как процесс развития европейской живописи в ее генеральных, станционарных выражениях.

II

А. Движение этого процесса волнообразно, но общая его кривая неизменно идет вверх, стремясь к четко оформленному решению исторически ставшей проблемы.

Б. По пути решения одной проблемы возникает следующая, решение первой довершается в процессе решения второй и т.д.

С. По пути решения новых проблем теряются найденные решения, наступают периоды частичных восстановлений, т<ак> н<аз>. периоды упадка.

Д. Каждая предыдущая фаза в генеральных решениях переходит как составной элемент в фазу последующую – так выражение замкнутого сферического пространства становится составным элементом выражения незамкнутого усложненного сферического пространства. Смотри Леонардо – Греко.

Е. Сферическое пространство и фактурный

динамизм – последние фазы 1–2 этапов. Они исторически неизбежно войдут в законченное решение проблем 3–4 эт<апов>. Это решение еще не закончено, потому что не исчерпало свой синтетический круг – что неизменно наблюдалось во все предыдущие фазы и этапы развития.

J. Леонардо, Рембрандт, Гойя, Ван Гог и эпохиально диалектический монтаж фактов современного кино – определяются как звенья последовательного развития.

K. **Изобразительные** проблемы современной живописи объективно лежат в плоскости проблем живописного фильма, разрешенного на основе выражения усложненного сферического пространства и на основе усложненно-соотнесенного светофактурного динамизма.

Сферическое пространство, светофактурный динамизм, фильмовое разрешение их внутренних реалистических соотношений – три основных пункта, вместе образующие генеральную станцию, к которой направлено движение 4-го этапа европ<ейской> живописи в области профессионально изобразительных задач этой живописи.

Примечание 1

Следя [за] развитие[м] современной русской живописи, рассматривая эту живопись как звено общего развития живописи европейской, сопоставляя факты развития соврем<енной> русск<ой> живописи с фактами развития соврем<енной> евр<опейской> живописи (область сопоставления – Россия, СССР, Германия, Франция) – проводя этот анализ <…> по оси учета изменений локального в формально-<…> – лаборатория музея и по этой оси анализа с необходимостью пришла к [указанным?] выводам.

Примечание 2

Указанный анализ есть, как уже отмечалось, 1-я ступень замкнутого цикла приближенного анализа, который лабораторией ведется рядом с работой над точным конструкто-материальным анализом худож<ественного> произведения.

1-я ступень – отвлеченный анализ (исследование и описание) эволюций изобразительных основ живописи. На соответствующей ступени **замкнутого цикла приближенного анализа** проводится исследование связи социально-экономической, классовой структуры общества и порожденных этой структурой художественных фактов.

Примечание 3

Если в области точного анализа целевой установкой является вскрытие законо-норм, формирующих тектоничность комплекса (исследование законов физико-химических и психофизических отношений [в] живописи), то в области приближенного анализа целевой установкой является вскрытие законов эволюции формально-социологических соотношений.

Классификация основных этапов и фаз развития современной русской живописи по признакам накопления многомоментности в изображении дала следующие результаты:

Определение современной русской живописи в основных массах ее ступенчатого и волнообразного развития:

Этап 1 –
[рукопись обрывается]

Зрелище без провокации

Посмотрите и убедитесь: иногда историческая и культурная дистанция помогают преодолеть зрительский снобизм.

Сальвадор Дали.
Магическое искусство
ЦВЗ «Манеж»,
до 25 марта

GALA SALVADOR
DALI

<< Сальвадор Дали. Максимальная скорость Мадонны Рафаэля. 1954. Холст, масло © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, UPRAVIS, Moscow, 2019

^ Пейзаж с загадочными элементами. 1934. Дерево, масло. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, UPRAVIS, Moscow, 2019

Текст: Егор Кошелев

Роман отечественного искусства с Сальвадором Дали развивался непросто, привлекая повышенное зрительское внимание и, в конечном счете, получив трагикомическое разрешение в фигуре Никаса Сафронова. Полной самозабвенного бахвальства фразе каталонца «Сюрреализм – это я» (заметим, что он примкнул к группе сюрреалистов относительно поздно, в 1929 году, и был исключен в 1936-м) наша публика в массе своей поверила всерьез. Так что именно на Дали, а не на Максе Эрнсте, Поле Дельво или Рене Магритте, не говоря уже об Андре Массоне или Викторе Браунере, десятилетиями держалась и держится здесь поныне репутация этого направления.

В кругу профессионалов же сегодня нередко можно встретить пренебрежительное отношение к художнику, и причины нужно искать не столько в самом его творчестве, сколько в поверхностном дилетантизме его многочисленных интерпретаторов и в специфической оптике восприятия его фигуры массовой аудиторией. Однако безоглядный снобизм в оценке искусства столь же пагубен, сколь и неумеренная восторженность. Так что время от времени почему бы и не испытывать свой аппарат эстетического восприятия столь радикальным средством, как ретроспектива Дали?

Выставка «Сальвадор Дали. Магическое искусство», развернутая в московском Манеже культурно-историческим фондом «Связь времен» и Музеем Фаберже в партнерстве с Департаментом культуры города Москвы, фондом «Гала – Сальвадор Дали» и Национальным музеем «Центр искусства королевы Софии» под кураторством Монсе Агера, директора Музеев Дали, обречена на успех у широкой зрительской аудитории. Это хорошо отлаженный визуальный аттракцион, где «захожанам» в мир искусства будет обеспечено именно то, чего они и ждут от самого зрелищного и провокационного художника прошлого столетия – зрелища и провокации. Тем не менее рискнем порекомендовать эту ретроспективу и тем, кто не страдает острой аллергией на каталонский сюрреализм и претендующую на соответствие ему оформительскую самодеятельность в духе выставок интерьера и дизайна нулевых годов (последнее, правда, пережить тяжело), как повод поразмышлять о роли Дали в искусстве XX века и современной культуре в целом.

Явным плюсом экспозиции является обстоятельный показ всех периодов творчества мастера, хотя наиболее известных, эталонных произведений здесь немного. Точнее, всего одно – «Мягкий автопортрет с жареным беконом» (1941). Итак, перед нами весьма любопытный проект – масштабная выставка из 180 произведений, почти лишенная главных хитов: «Предчувствия гражданской войны», «Постоянства памяти» или «Осеннего каннибализма». Отсутствие этих важнейших вещей компенсируется широтой временного охвата творчества мастера, тщательно проработанной сопутствующей программой и многочисленными экспозиционными приманками, должными порадовать жаждущего найти подходящий фон для селфи обладателя инстаграм-аккаунта. Для понимания искусства Дали такая ретроспектива второстепенных работ может оказаться полезной.

Здесь есть и несомненные удачи. Особенно убедительно сформирован раздел, посвященный творческому становлению Дали, где показаны его ранние поиски в разных направлениях: импрессионизма, кубизма, пуризма, неоклассицизма. Такой Дали мало знаком широкому зрителю – одержимый молодой экспериментатор, стремящийся угнаться за набирающим скорость художественным процессом. При том что всякий раз мы ясно видим источник его вдохновения, будь то Моне, Синьяк, Пикассо, Брак, Озанфан или Миро, несправедливо было бы считать Дали лишь эпигоном. Он неизменно оригинален в своих интерпретациях. Уже «Автопортрет с рафаэлевой шеей» (1921–1922) вызывает замешательство искушенного зрителя причудливой комбинацией дробного импрессионистского мазка с форсированной пластикой, восходящей к позднему Возрождению. В свете последующего творчества Дали сложно избежать искушения трактовать этот небольшой юношеский холст как стилевой tour de force, дерзко объединяющий полярные пластические системы.

Первые его серьезные артистические успехи связаны с кубизмом. Таково, например, крупное полотно 1925 года «Пьеро играет на гитаре», где изобретательно сочетаются поздний кубизм Пикассо и пуристские идеи Озанфана / Ле Корбюзье. Даже если бы Дали ничего более не написал, он остался бы в искусстве как автор одной из самых изысканных шуток модернистской живописи, где строгая дисциплина формы парадоксально уживается с игривым гротеском в трактовке представленного персонажа.

Напротив входа в зал, в котором показан сюрреалистический период Дали, торжественно размещен знаменитый «Мягкий автопортрет с жареным беконом», покрывшийся с годами сетью мелких кракелюров, что дополнительно усиливает сходство

^

Сальвадор Дали. Безумный Тристан. 1944. Холст, масло.

© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, UPRAVIS, Moscow, 2019

со столь любимыми им холстами старых мастеров. Но знакомство с Дали-сюрреалистом уместнее начать с представленных неподалеку ранних работ. Среди них особенно выделяется «Невидимый человек» (1933), канонический образец параноидально-критического метода – картина, изобилующая навязчивыми эротическими образами. Их трактовка отмечена шокирующей даже для круга сюрреалистов жестокостью – это своего рода живописное приношение кумирам Дали: Лотреамону и маркизу де Саду.

Соседние работы не так известны широкой публике. Среди них есть и подлинные жемчужины: «Портрет Эмилио Терри» (1934), ошарашивающий напором галлюцинаторного воображения, облеченного в живопись кистью маньяка-иллюзиониста. «Обычный языческий пейзаж» 1937 года, привлекающий свободной игрой пространственных планов и ювелирной точностью в проработке стаффажных фигур. И наконец, виртуозно исполненное полотно «Два куска хлеба, выражающие чувство любви» (1940), где прослеживается прямая связь с традицией испанского натюрморта, прежде всего Ф. Сурбарана и Х. Санчеса Котана.

Куратору удалось показать поступательное развитие художника от сюрреализма к атомно-мистическому периоду, характерными примерами которого на выставке выступает одна из наиболее мрачных композиций Дали «Ураново-атомная меланхолическая идиллия», написанная под впечатлением атомных бомбардировок Хиросимы и Нагасаки 6 и 9 августа 1945 года, а также «Максимальная скорость Мадонны Рафаэля» (1954), где цитата из «Мадонны с щегленком» великого урбинца воспроизводится языком абстрактных форм, отражающих, по мысли автора, положения квантовой теории. Выделяется своим исполнительским качеством и небольшая, напоминающая деконструированный алтарный образ Пьеро делла Франческа вещь с типичным для Дали этого периода наукообразным названием «Дематериализация возле носа Нерона» (1947).

Бок о бок с живописью представлена сценография Дали – в частности его эскизы к балету «Безумный Тристан» (1944). Рядом экспонируются и эскизы к совместному с Уолтом Диснеем анимационному фильму «Дестино» (1945–1946, выпущен в 2003-м), где порожденные параноидально-критическим методом образы обретают новое развитие. В отдельных залах экспонируются киноработы художника. Таким образом, удается создать адекватное представление о многогранной деятельности Дали. Пожалуй, хотелось бы чуть большего внимания к его объектам, экспериментам в области ювелирного дела и моды.

Наибольшее разочарование предсказуемо вызывает раздел, посвященный позднему периоду Дали. В отличие от блестящих старческих лет многих великих модернистов – Матисса, Шагала, Миро, старость «Спасителя живописи» – время личных трагедий, творческого упадка и профессиональной деградации на фоне непрекращающегося медийного шума. Значительный ряд картин этого времени, замыкающий основную часть экспозиции, показывает мастера, пережившего собственное искусство и безуспешно пытающегося реанимировать его за счет обращения к классическим образам. Печальный закат представлен с честностью и полнотой, позволяющей зрителю объективно оценить последние годы работы художника.

Если говорить о главных недостатках проекта, то первым и наиболее очевидным выступает название. Звучит оно претенциозно и пошловато для 2020 года. Впрочем, это находит соответствие в откровенно безвкусной входной группе, использующей мотивы оформления дома-музея Дали в Фигерасе, в частности колоссальные яйца, венчающие фасад – в сочетании с позолотой и декоративными вазами. Что тут скажешь. Цитировать Дали можно либо дословно, либо талантливо. Иное в наши дни будет уместно лишь как праздничное убранство провинциального банкетного зала. Подбор шрифтов тоже вызывает вопросы явной стилистической несогласованностью. При этом видно, что на оформление не поскупились: обилие сложных деталей, подобно муравьям вылезающих из толщи стены, эффектное озеленение, дорогостоящие в производстве интерактивные объемные инсталляции – во всем чувствуется размах.

Еще одно больное место экспозиции – освещение. Мода на полумрак, захватившая в последние годы нашу выставочную жизнь, увы, нередко вредит, а подчас и уничтожает саму возможность контакта зрителя с произведением. Организаторы, кажется, готовы принести в жертву «особой атмосфере» искусство как таковое, делая его заложником сомнительного светового решения. Мы сталкивались с этим на реализованной в московском Манеже в 2018–2019 тем же фондом «Связь времен» выставке «Viva la vida. Фрида Кало и Диего Ривера», на недавно завершившейся и замечательной в своем роде выставке-спарринге Алек-

«Приходится признать однозначную победу волшебства осветителей над живописной магией Дали»

сандра Дейнеки и Александра Самохвалова в Манеже Санкт-Петербурга. Настоящая ретроспектива Дали вновь обнажает данную проблему – не вызывает нареканий лишь освещение зала, где показан цикл иллюстраций к «Божественной комедии» Данте (1951–1964), и ротонды, посвященной «50 секретам магического мастерства» (1948). В остальном приходится признать однозначную победу волшебства осветителей над живописной магией Дали – ряд произведений маэстро едва ли не исчез во тьме, повинуясь таинственным чарам кудесников прожектора. Также приходится пожалеть о невозможности познакомиться со значительным числом экспликаций, то сливающихся с тоном стены, то выхваченных вибрирующим светом, что уподобляет чтение пытке.

И все же, несмотря на упомянутые «но», выставка дает хорошую возможность взглянуть на Дали с новой исторической и культурной дистанции. Сколь бы противоречива ни была его репутация, сколь бы ни разочаровывали подчас его художественные промахи, нельзя отрицать очевидного – в искусстве XX века именно в его фигуре наиболее наглядно воплощается переход от типа художника-творца, создающего собственную вселенную новых форм, к типу художника-шоумена, делающего основную ставку на саморепрезентацию и уделяющего особенное внимание внешнему образу. Здесь Дали оказывается предшественником столь разных авторов, как Энди Уорхол, Йозеф Бойс, Гилберт и Джордж и Мэтью Барни. Более того, отточенный в деталях визуальный имидж Дали прокладывает дорогу будущим идолам массовой культуры, прямо или опосредованно извлекшим уроки из его находок: Элис Купер и Дэвид Боуи, Мэрилин Мэнсон и новомодные герои трэпа и фонка типа Ghostemane выступают продолжателями линии артистического эпатажа Дали, ища собственные альтернативы напомаженным усам и ручному оцелоту.

Развитие маркетинговых стратегий Дали на удивление точно синхронизировано со сменой мирового художественного центра на рубеже 1930–1940-х. Вовремя переориентировавшись с Парижа на Нью-Йорк, он открыл новые коммерческие возможности, в краткое время создав себе впечатляющее состояние. Так что плеяда процветающих арт-бизнесменов нашего времени, наиболее заметные места в которой принадлежат Джеффу Кунсу, Дэмьену Хёрсту, Такаси Мураками, своим предвосхитителем может считать именно Дали. Критически сличая наследие первой «рок-звезды» и одного из успешнейших дельцов мирового искусства с деяниями полноправных и самозваных преемников, мы не можем также не поставить под вопрос и собственный скепсис в его восприятии – как и всякий крупный художник, Дали обладает достаточным запасом исторической пластичности, чтобы реактуализироваться от эпохи к эпохе. [ДИ]

Черное зеркало

Кристиан Болтански – о неработающих способах сохранить память.

Кристиан Болтански.
Жизнь в процессе
Центр Помпиду, Париж,
до 16 марта

(Не)время для любви
Еврейский музей
и центр толерантности,
до 15 мая

Интервью: Ирина Кулик

Ирина Кулик: На выставке «(Не) время для любви. Истории влюбленных, переживших Холокост» в московском Еврейском музее представлена ваша работа Animitas с японскими колокольчиками. Как она связана с темой выставки в Москве?
Кристиан Болтански: Эту работу попросили кураторы. Они выбрали вторую часть – видео, снятое в Квебеке, – наверное, потому, что заснеженный пейзаж больше ассоциируется с Польшей. Первую часть я снял в Чили, в пустыне Атакама. Там очень красиво, но это место, где Пиночет бросал своих узников. Долгое время после смерти диктатора вдовы и дети жертв приходили туда искать тела. Animitas – четыре часа разговора с умершими.

ИК: В этот проект входили еще инсталляции в Израиле и Японии. Насколько различается отношение к смерти, памяти, загробной жизни в иудейской, буддистко-синтоисткой и христианской культурах?
КБ: Я не ученый, чтобы говорить о культурных различиях. Но человеческая культура ведет отсчет с того момента, когда мы начали погребать и почитать усопших. Я не верующий и не думаю, что на небесах есть рай и все такое, но считаю очень важным как можно дольше сохранять память об ушедших, желательно, о каждом, потому что каждый человек уникален и исчезает так быстро. Но понимаю, что это невозможно – многие помнят дедушек, а прадедушек уже почти никто не помнит.

ИК: Мне кажется, что ваше искусство – во многом про различие между личной, субъективной памятью и общепринятой историей. Память равна истории?
КБ: История – то, что описано в книгах: большие события, войны, короли, президенты. А память – когда вы знаете, где в Москве самые вкусные pirojki. В книге этого не будет, но это часть вас. Личная память состоит из множества маленьких историй, а большая – где-то вне этого. Меня интересуют маленькие.

ИК: Миф – это память или история?
КБ: Меня интересуют мифы. Думаю, потребность создавать их заложена в самой человеческой природе. Они есть во всех религиях и культурах, и все они красивы. Их красота в том, что они долговечны и изменяются со временем. Мифы ближе к истории, это коллективный феномен. Я тоже пытаюсь создавать легенды. Я был в Патагонии и пытался там говорить с китами – мы строили огромные трубы, издававшие звуки, подобные китовому пению. И думаю, что когда мое имя будет забыто, а трубы эти свалятся в воду, возможно, в памяти патагонских индейцев все же останется безумный человек, который однажды пришел непонятно откуда, чтобы говорить с китами. История эта проживет дольше, чем я и мои произведения.

ИК: Но чтобы человек стал мифом, возможно, надо забыть, кем он был на самом деле?
КБ: Думаю, да. У меня есть постоянная инсталляция на острове Тэсима в Японии – «Архивы сердца», записи сердцебиений десятков тысяч людей, которые я собираю с 2008 года. Японцы, приезжающие туда, не знают моего имени, они просто хотят услышать сердцебиение своей бабушки, а не посмотреть произведение искусства. Это место паломничества.

ИК: Нужно ли уметь не только помнить, но и забывать?
КБ: Мы в любом случае вынуждены забывать. Людей, память о которых хотели бы спасти, слишком много – тех, кто рядом с нами, тех, кто были до нас. Мы живем в забвении. Я все время задаю этот вопрос – как можно запомнить каждого?

ИК: Вы часто работаете с образом архива, хранилища. Но когда я смотрю, например, на ящики в ваших ранних инсталляциях, в которые сложены все эти архивы, мне кажется, что их туда поместили, чтобы никогда больше не извлекать. Что это кладбища, а не хранилища памяти.
КБ: В век компьютеров архивы настолько огромны, что уже бесполезны. Думаю, про меня есть многие тысячи публикаций в сети, их все просто невозможно прочесть, и многие из них ошибочны. Избыток информации уничтожает информацию, избыток архивов – архивы.

Вы знаете, я продал свою жизнь тасманскому коллекционеру Дэвиду Уэлшу: все, что происходит в моей мастерской, снимается на видео уже десять лет. Отсняты тысячи часов. Если захотите посмотреть все это, потратите всю свою жизнь, не сможете больше жить. Однако на самом деле у этого коллекционера ничего нет. У него есть совершенно неинтересные видео, которые невозможно посмотреть, но нет моих мыслей.

ИК: В 1973 году вы сделали работу «Опись предметов, принадлежавших пожилой даме из Баден-Бадена», еще была «Опись предметов, принадлежавших молодому человеку из Оксфорда». Эти дотошные описи не говорили ровно ничего о владельцах. Почему?
КБ: Думаю, потому что все мои работы – это запланированные провалы. Ведь на самом деле ничего невозможно спасти. Мы не можем ничего сохранить.

ИК: На первой Московской биеннале вы делали выставку, которая на русском называлась «Призраки Одессы». Во французском языке есть два слова, обозначающие призраков: fantomes – то, что мерещится; и revenants – умершие, которые возвращаются к живым. О ком шла речь в выставке?
КБ: О фантомах. Когда я был маленьким, мои родители решили поехать в Одессу на машине (предки моего отца были оттуда). Мы были совсем рядом с городом, километрах в ста, когда мои родители, поговорив друг с другом, сказали: «Мы не едем в Одессу, мы возвращаемся в Париж». И развернулись. Они поняли, что там больше нет никого, кого бы они знали. И предпочли сохранить мифологию Одессы, а не увидеть ее нынешнюю реальность.

ИК: Многие ваши работы похожи на истории о привидениях. Это тоже фантомы?
КБ: Наверное. Речь не идет, скажем, о моей бабушке. Это духи, которые живут в коллективном сознании, они не персонализированы.

ИК: У вас немало работ, где вы мистифицировали собственную биографию. Не было желания придумать еще одну версию автобиографии к недавно открывшейся ретроспективе в Центре Помпиду?
КБ: Нет, ведь все автобиографии ложны. Подлинности не существует. Быть художником – это иметь вместо лица зеркало, в котором каждый смотрящий видит себя. Выставка в Центре Помпиду показывает путь жизни. Она начинается с очень жесткого видео, которое я сделал совсем молодым в 1969 году, – «Кашляющий человек», который плюется кровью. А заканчивается видео вроде тех, которые показаны сейчас в Москве. И первая,

и последняя работы – про смерть, только первая показывает ее предельно жестоко, а в последней есть умиротворение и принятие.

ИК: В Центре Помпиду еще игралась ваша опера «Яма».
КБ: Я сделал ее с двумя друзьями, композитором Франком Кравчиком и режиссером и художником по свету Жаном Кальманом. Вместе мы работали уже много раз, делали постановки в театре Шатле в Париже, в оперном театре в Италии и в подвале под бассейном в Лионе. У всех этих спектаклей два правила: нет начала и конца, можно зайти и выйти, когда захочешь. Зритель должен быть не перед сценой, а внутри спектакля – как и на моих выставках.

«Яма» ставилась на подземной парковке Центра Помпиду. Там было 52 певца и музыканта. Парковка очень большая, на каждое представление приходило около двух тысяч зрителей. Ты идешь, и вдруг позади тебя кто-то начинает петь. Он одет так же, как ты, и растворяется в толпе прежде, чем успеваешь его рассмотреть. Нет противостояния музыкантов и зрителей. Ты погружен внутрь.

ИК: Внутрь чего? О чем эта опера?
КБ: Ха! О смерти, конечно. Паркинг – довольно зловещее место, и освещалось оно фарами больших машин. В них сидели люди, которые выглядели как полицейские, ведущие слежку. Все вместе было похоже на место заключения: бродишь по этому подземелью, а за тобой следят из машин со слепящими фарами.

ИК: Вы когда-нибудь участвовали в постановке классической оперы?
КБ: Не думаю, что у меня получилось бы. Когда я пытался работать в театре, всегда ругался с режиссером. Если ты художник, ты сам по себе и волен делать что хочешь. А театр – коллектив, и мне совершенно не нравились эти дискуссии.

ИК: Можно расспросить вас про две работы, которые произвели на меня сильное впечатление? Одна из них – Музей памяти жертв трагедии в Устике. Каково было работать с настоящими останками трагедии – обломками сбитого над Сицилией гражданского самолета?
КБ: Было очень трудно. Я сомневался, делать ли вообще эту работу. Это не очень хорошее произведение, но кое-что мне все же кажется удачным. Помните – там черные зеркала, по числу погибших в самолете, и за каждым динамики, из которых звучат голоса, как если бы каждый из них мог что-то о себе сказать. Никто не говорит о прошлом, все говорят о своих планах на будущее: надо починить крышу, будет ли у меня торт на день рождения. Мой дядя говорил – я не могу умереть на этой неделе, потому что в воскресенье ужинаю с тем-то, а в понедельник встречаюсь с тем-то. Вот что самое страшное в смерти – у нас столько дел, которые мы не сумеем сделать.

ИК: Вторую работу я видела на выставке в Музее современного искусства города Парижа в конце 1990-х: там были такие маленькие детские кровати, похожие на жуткое больничное оборудование, почти операционные столы. Все это напоминало ночной кошмар или фильм ужасов.
КБ: Эта работа очень отличается от всего остального, что я делал. Тогда во Франции была эпидемия СПИДа, и в художественной среде, вокруг меня, много людей умерло. Работа связана с тем, что я часто ходил в больницы навещать умирающих или заболевших друзей. Я никогда больше не возвращался к ней, никогда больше не показывал эти кровати. Они были связаны именно с конкретным моментом. Не уверен, что получилось хорошо. У меня вообще много сомнений по поводу того, что я делаю.

ИК: Вы художник-самоучка. Как решили заняться искусством?
КБ: В детстве я был почти идиотом, у меня были проблемы с головой. Я ушел из школы в 12 лет, сидел дома и бездельничал. Однажды я сделал маленький рисунок, и мой старший брат сказал, что это хорошо. Мне впервые такое сказали. И я решил, что это станет моей профессией. Я писал на дереве, сделал сотни картин. К счастью, все они уничтожены. Только одна осталась, она на выставке в Центре Помпиду.

Ребенком мне было трудно выразить себя, объясниться вербально, – и оказалось, легче сделать это визуально. Это был мой способ спастись. Если бы я не стал художником, то, возможно, сейчас жил бы в сумасшедшем доме. Искусство – это как длительный психоанализ. У каждого художника есть травма в начале жизни, и ее надо проговорить, перенести на других.

ИК: В этом и есть смысл искусства?
КБ: Для художника – в этом. Другим же оно дает эмоции, задает вопросы – но не дает ответов. [ДИ]

Кристиан Болтански. Память на сувенир. 1985–1988. Израильский музей, Иерусалим, 2018. Архив Кристиана Болтански
Фото © Elie Posner
© Adagp, Paris, 2019

Le Terril Grand-Hornu. 2015

Кристиан Болтански. Animitas. Белые. 2017. Архив Кристиана Болтански. Фото © DR
© Adagp, Paris, 2019

Кристиан Болтански. Animitas. Чили. 2014. Архив Кристиана Болтански. Фото © Francisco, Rios Anderson © Adagp, Paris, 2019

Кристиан Болтански. Фотоальбом семьи D. между 1939 и 1964. 1971. Инсталляция © Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole. Фото © Yves Bresson © Adagp, Paris, 2019

Текст:
Ирина
Кулик

Лучо Фонтана. Ретроспектива

Более 60 вариаций на тему бесконечности пространства и выхода в новые измерения.

В истории искусства XX века есть фото художников за работой, известные едва ли не больше, чем их произведения. Таковы, например, сделанные Хансом Намутом снимки Джексона Поллока, в шаманском танце разбрызгивающего по холсту краску. Такова и открывающая выставку в MAMM фотография Лучо Фонтаны (из фотосерии Уго Муласа), взрезающего чистый холст решительным и бесстрастным движением хирурга.

В обоих случаях канонизированным оказывается сам жест художников, изменивших представление о том, каким может быть произведение искусства и что такое творческий процесс. И обе фотосессии, конечно же, обыгрывают амбивалентность этого жеста – экстатического и выверенного, разрушительного и созидающего одновременно. В особенности это касается снимков Фонтаны, ставших своего рода иконой иконоборчества – итальянский художник словно наносит финальный coup de grâce (выстрел из милосердия. – *ДИ*) картине и предстает таким же радикальным ниспровергателем традиции, как и Малевич с «Черным квадратом», и Дюшан с «Фонтаном».

Впрочем, сделанные в 1964 году фотографии Уго Муласа были постановочными, почти мистификаторскими, и отнюдь не являются документацией создания произведения. Фонтана сначала позировал с лезвием на фоне пустого холста, потом – рядом с уже готовым, сделанным до съемок произведением. Снимки относятся ко времени, когда взрезание холста для итальянского художника стало уже не радикальным жестом, но привычной практикой.

Но дело даже не в этом. У Фонтаны не было причин бороться с картиной: он был не живописцем, а скульптором. Его знаменитый жест не уничтожает полотно, а открывает новое измерение скульптуры, отныне работающей не с объемом и формой, но с пространством.

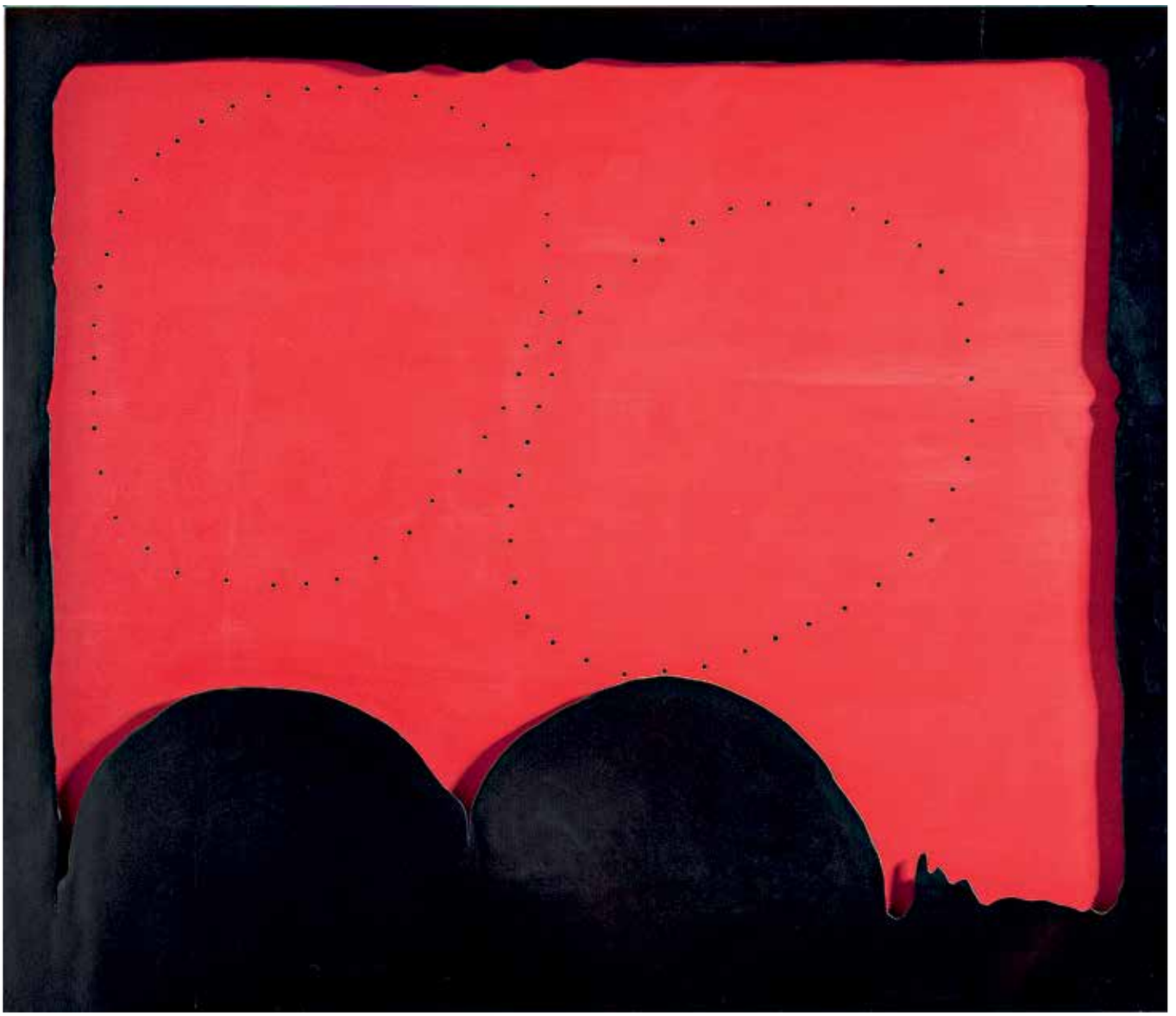
Спациализм, то есть пространственное искусство – именно так называлось новое направление, основанное Фонтаной в 1947 году в Милане и ставшее одним из первых авангардных движений послевоенной Европы. Энтузиазм восприятия прогресса и современности, которым проникнуты манифесты Фонтаны, кажется почти старомодным. Художник, основавший спациализм уже зрелым, сорокасемилетним человеком, словно бы возвращается к пафосу итальянского футуризма – но на новом витке.

Сподвижники Маринетти восхищались радио, Фонтана одним из первых задумался о возможностях телевидения как нового медиа современного искусства. Футуристы были фанатами авиации, Фонтана заворожен космосом. Собственно, spacio в итальянском означает не только пространство, но и космос, а спациализм можно перевести и как космизм. «Сегодня мы, спациалисты, бежим из городов, разламываем нашу скорлупу, сбрасываем физическую шелуху и смотрим на себя сверху, фотографируя Землю с ракет», – гласит «Второй манифест спациализма», написанный в 1948 году, вскоре после того, как был опубликован первый снимок нашей планеты из космоса.

Пространство для Фонтаны, как и для его младшего современника и друга француза Ива Кляйна, всегда было не просто местом расположения физических объектов, но еще и метафизическим космосом. Его недостаточно было просто использовать в искусстве, его нужно было изображать, создавать для него метафоры.

Работы Фонтаны-скульптора и представляют собой переход от представления фигур в пространстве к изображению самого

Мультимедиа Арт Музей, до 23 февраля



^
Лучо Фонтана. Пространственная концепция. Театрики. 1965. Холст, водоэмульсионная краска, лакированное дерево
© Fondazione Lucio Fontana, by SIAE 2019

<
Портрет Терезиты. 1940. Мозаика. Фонд Лучо Фонтаны, Милан
© Fondazione Lucio Fontana, by SIAE 2019

пространства. В Москву привезли, например, одну из первых его «спациалистских» вещей – «Пространственную скульптуру» 1947 года – нечто вроде лепной рамы для пустоты, почти обваливающейся под гнетом собственной пышности.

На выставке в МАММ можно увидеть поразительную серию керамических распятий 1948–1965 годов, создававшихся одновременно с авангардистскими «пространственными концепциями» – не столько скульптуры, сколько «безделушки», не абстрактные, а орнаментальные, в которых форма человеческого тела оборачивается декоративным завитком, покрытым переливчатой цветной глазурью. «Распятья» напоминают адаптированные к декоративно-прикладному формату скульптуры футуриста Умберто Боччони, полагавшего, что законченных, автономных объектов не существует. Его тела постоянно смешиваются с пространством, в котором перемещаются, и, кажется, буквально наматывают на себя клочья разодранного их проходом воздуха. «Распятья» Фонтаны отсылают и к предыстории футуризма – к импрессионистским скульптурам Медардо Россо (1858–1928), ваявшего не фигуры, но окружающее их воздушное марево. Но прежде всего они подчеркивают связь итальянского авангардиста с традицией барокко.

Некоторые из «Распятий» находятся словно на полпути между скульптурой и живописью, керамические объемы выглядят гипертрофированными красочными мазками. «Распятия» оказываются, возможно, первым обращением скульптора Фонтаны к некоему подобию картины. Впоследствии именно полотна станут самыми знаменитыми из его произведений – исколотые множеством дырочек «Пространственные концепции» конца 1940-х, чередующие отверстия с объемными красочными мазками и даже вкраплениями стекла «Пространственные концепции» 1950-х и вспоротые графическими разрезами монохромы 1960-х.

В поисках выхода в пространство скульптор Фонтана обращается скорее не к живописи, а к имитации картины. Запредельное, космическое пространство, которое он ищет, не может быть сведено к реальному местоположению материальных предметов – и в этом коренное отличие Фонтаны от американских минималистов, которых он предвосхитил. Дональд Джадд придумывал свои «специфические объекты», чтобы отменить условность картины и решать вопросы взаимодействия цветов, объемов и форм непосредственно в реальном пространстве. Фонтане, чтобы вырваться в космос, требовалось как раз это иллюзорное пространство живописи. Подобно росписям барочных храмов и дворцов, существующим на грани архитектуры и живописи, работы Фонтаны всегда на грани реального и виртуального.

Художник даже не чурался откровенного иллюзионизма – некоторые из его продырявленных полотен сзади аккуратно заклеены черной марлей, чтобы казалось, что отверстия и правда ведут в бесконечность космоса. Впрочем, итальянский авангардист и не скрывал игровой, иллюзионистской природы своего искусства. Одна из самых запоминающихся серий работ на московской выставке называется Teatrino («Театрики», 1965). Там на созвездия черных дыр в разноцветных небесах взирают загадочные силуэты, больше всего напоминающие тени, которые можно сделать кистями рук. И это очень домашнее, незамысловатое зрелище заставляет вновь по-детски изумиться непостижимости и бесконечности космоса. [ДИ]

^
Лучо
Фонтана.
Распятие.
1957.
Керамика,
цветная
глазурь.
© Fondazione
Lucio Fontana,
by SIAE 2019

Текст:
София
Багдасарова

Томас Гейнсборо

Победа музейной дипломатии: мастер изображения герцогинь и прекрасных селянок в Москве.

В главном здании Пушкинского музея проходит выставка Томаса Гейнсборо, претендующая на звание музейного хита сезона хотя бы потому, что в России картин великого англичанина нет за единственным исключением – эрмитажной «Дамы в голубом». Кстати, на выставке она отсутствует. Да и Гейнсборо – художник такого масштаба, что даже одно его полотно, будучи привезенным в Россию, стало бы событием – а тут почти сотня.

Кураторов выставки хвалят за очевидные дипломатические таланты: в эпоху международных санкций они сумели уговорить одиннадцать британских музеев на участие в российском проекте. О политике стоит помнить всегда: например, «Голубой мальчик», увидеть которого мечтают столь многие соотечественники, хранится в Калифорнии. Достаточно много знаковых картин Гейнсборо в Вашингтоне и Нью-Йорке. Собрать полную монографическую выставку в России шансов нет, спасибо тяжбам по библиотеке Шнеерсона.

Помимо двух «голубых» портретов на выставке не оказалось многих картин из числа «визитных карточек». Но чем дольше гуляешь по залам, тем сильнее понимаешь, – не беда. Просто в нашей оперативной памяти по большей части застряли те шедевры Гейнсборо, которые хранятся в лондонской Национальной галерее. А она свою постоянную экспозицию разорять не стала, хоть и выделила менее известную «Рыночную повозку» (1786).

ГМИИ же сумел привлечь к сотрудничеству такие английские музеи, в которые нормальный турист вряд ли в здравом уме доберется. И в этих небольших музеях – куча шедевров Гейнсборо, куда менее растиражированных. Прямое тому подтверждение – высочайший уровень полотен из Дома-музея Гейнсборо в городке Садбери, графство Саффолк, в 100 км к северу от Лондона, с населением 13 тысяч человек. Или вот Холбурн в Бате – о таком музее слышали?

Основную славу (и капитал) Гейнсборо составили портреты – парадные семейные во всю стену, с ростовыми фигурами в шелках и вдохновляющими пейзажами на фоне. До Москвы их доехало не много, но для составления впечатления все-таки достаточно: например, «Портрет миссис Элизабет Муди с сыновьями Сэмуэлем и Томасом», ок. 1779, Далвич; «Портрет семьи Джорджа Байяма», 1762–1766, Холбурн. Хотя ретроспектива успешно показывает, что подобными масштабными спецзаказами творчество Гейнсборо не ограничилось и что ему, прежде чем стать любимым мастером английского короля, пришлось пройти долгий путь ученичества, овладеть различными техниками и жанрами.

Небольшие по размеру картины раннего периода с крохотными фигурками в пейзаже, напоминающие работы Артура Уильяма Дэвиса и даже наших в основном анонимных примитивов XVIII века, сопоставлены на выставке с современными автору галантными сценами кисти французов, демонстрируя, у кого Гейнсборо перенял легкость кисти и гибкость поз. А вот Гейнсборо – уже взрослее, известнее. Его уже нанимают герцогини, а французов в наставничестве сменяет Антонис ван Дейк, лучший певец блеска высшей аристократии. Позже пунктиром обозначены современники – конкурент и простой «подлесок»: Томас Лоуренс и неизвестный последователь Рейнольдса. Все дополняющие англичанина картины – из российских музеев, в основном из самого ГМИИ. Такой подход не только

ГМИИ им. А.С. Пушкина, до 1 марта

>
Томас Гейнсборо. Диана и Актеон. Эскиз. Ок. 1784. Дом-музей Гейнсборо, Садбери, Саффолк

Крестьяне, едущие на рынок. 1770–1774. Дом-музей Гейнсборо, Садбери, Саффолк

позволил сэкономить на доставке, но и сделал выставку полнее, экспозиция от таких параллелей выиграла.

Еще один вариант сопоставления – готовая работа и эскиз. В Белом зале целая стена отведена пейзажам Гейнсборо, тоже бывшим очень популярными среди современников. Ландшафты маслом выставлены рядом с карандашными эскизами: редкое интеллектуальное удовольствие – сравнить задумку и результат. Увы, из-за хрупкости графики с большинством художников такого проделать нельзя. Так что спасибо британским коллекциям за стабильность.

Подобное сопоставление на примере портрета, к сожалению, всего одно – «Портрет Карла Фридриха Абеля» (ок. 1785, Национальная портретная галерея). Виртуоз Абель, изображенный со своей виолой да гамба, многие годы был другом художника. Музыкант давал Гейнсборо уроки игры, а живописец расплачивался с ним своими работами. Одна из таких картин – крупное полотно «Померанский шпиц и щенок» (ок. 1777, Тейт), изображающее собак Абеля, – висит на стене напротив. Хотя логично, конечно, было бы повесить рядышком с хозяином. В другом углу – незаконченный автопортрет (ок. 1787, Королевская академия художеств), который Гейнсборо тоже собирался подарить Абелю, но не успел из-за смерти друга.

Также можно увидеть «Портрет Абеля Мойси» (1771, Дом-музей Гейнсборо), сына врача, у которого Гейнсборо лечился, отплачивая ему портретами. Не все ж одни герцогини Девонширские кругом порхали.

Выставку отличает особый уют и атмосфера: в витрине даже есть статуэтка лошади с письменного стола из дома-музея художника и мемориальный локон волос самого Гейнсборо. Что касается недостатков, то если послушать посетителей выставки, главный – этикетки, расположенные на уровне пола: постоянно надо сгибаться и щуриться. Бесплатные аудиогиды при этом очень хвалят. Принципиально ими пренебрегающие визуалы почувствовали себя обделенными. Вероятно, кураторы выставки пытались воспроизвести атмосферу неторопливого смотрения и слушания, соответствующую тем небольшим английским музеям, откуда приехала экспозиция. Ведь именно партнерство с небольшими музеями, а не с лондонскими монстрами, придало экспозиции особенное обаяние. [ДИ]

> Томас Гейнсборо. Портрет джентльмена с собакой в лесу. Ок. 1746. Частная коллекция

Текст:
Андрей
Хлобыстин

Лихие 90-е. Свобода без границ

Очередной пример бессознательной институциональной самокритики в проекте о недавнем прошлом.

Ныне 1990-е в топе дискуссий: за последний год от Екатеринбурга до Стокгольма прокатилась волна конференций, обсуждающих самый широкий спектр проблем позднесоветской культуры, ряд событий еще предстоит. Искусство 1990-х ценится искусствоведами и коллекционерами: Государственный институт искусствознания приступил к изданию последнего, XXII тома «Истории русского искусства», посвященного концу XX века. Едва ли не главным художником эпохи признан Владислав Мамышев-Монро. Самыми дорогими лотами на осенних торгах аукциона Vladey прошлого года стали произведения Олега Васильева и Валерия Кошлякова периода девяностых, проданные за 120 и 130 тысяч евро.

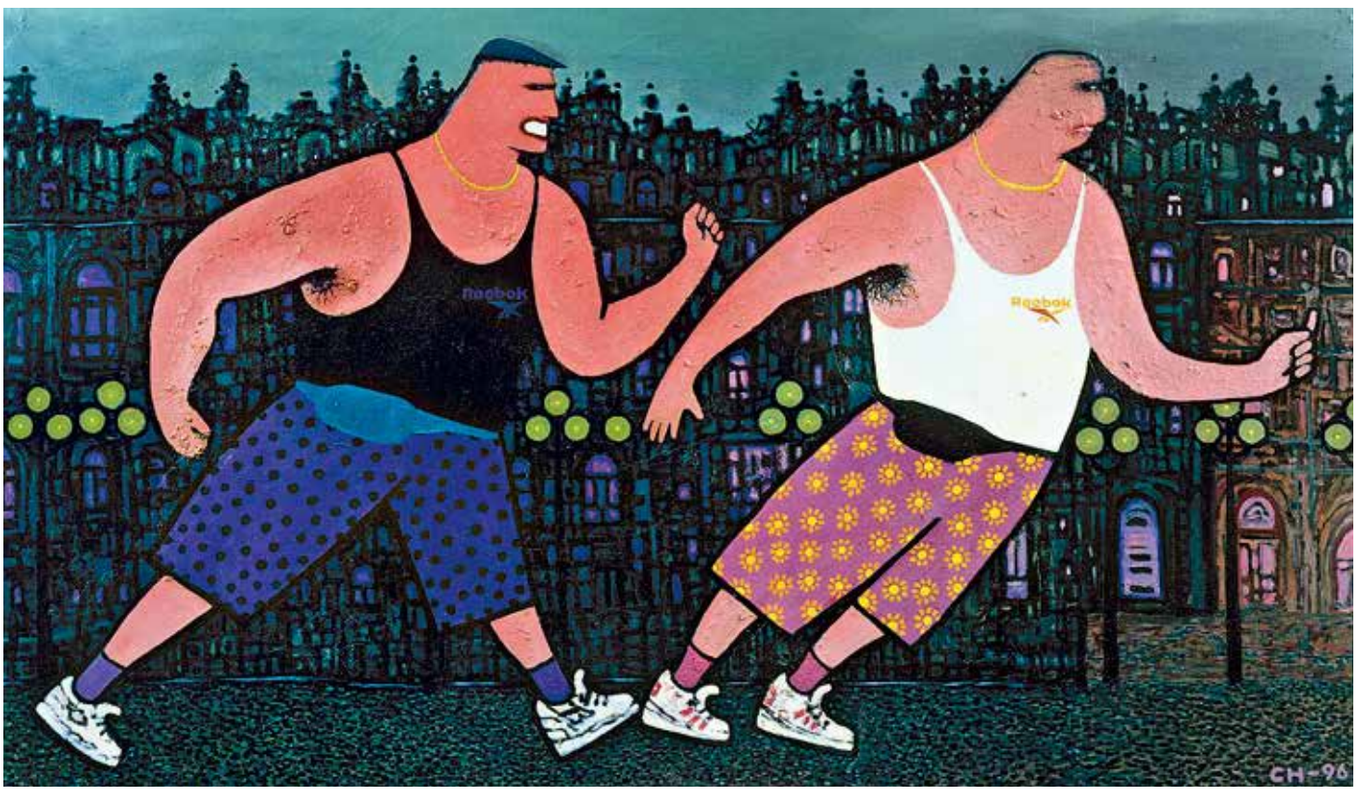
В то же время в музейно-выставочной жизни мы не наблюдаем множества событий, посвященных 1990-м – возможно, для этого требуется «переваривание» еще большего объема сложного материала. В прошлом году на тему сделаны только две выставки: «Между эйфорией и насмешкой. Герои, трикстеры и аскеты актуального искусства Петербурга 1989–2002» в нижегородском Арсенале и «Лихие 90-е. Свобода без границ» в Музее искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков. В основе первой выставки были архивные материалы и артефакты, и устроена она была как лабиринт мерцающих значений и взаимосвязей. На ней 1990-е предстали эпохой новаторства и создания идеалистических любовно-дружеских творческих структур. Вторая выдержана в традиции классической музейной экспозиции: на стенах картины, в центре залов – скульптура.

В использовании выражения «лихие 90-е», которое считается идеологическим клише, введенным в широкий обиход пропагандой во время думских выборов 2007-го, можно увидеть не только маркетинговый ход, но и простодушную манифестацию ангажированности мероприятия. Подзаголовок, как и возможные позитивные интерпретации значения слова «лихой», хотя и создают пространство для смыслового маневра, не снимают идеологической ауры всего проекта государственного музея, сосредоточенного здесь не на исследовании художественных проблем последнего десятилетия XX века, а на критике морального облика эпохи.

Выставка представляет 1990-е как время деструкции и унижения для людей, поддавшихся искусу перемен, и будто вызывает духов бандитов-ракшасов из сериалов вроде «Улиц разбитых фонарей», внушая страх гражданам «эпохи стабильности». Это уловили зрители, одна из посетительниц вернисажа выложила на Facebook свои интервью с участниками выставки, где она задает им вопрос: «Было страшно?» Обложка солидного каталога с харями двух условных братков/коммерсантов (Остап Драгомощенко. Отражение второй скорости. 1989) не оставляет сомнения: зрителя ждут фотографии очередей, образы нищих, безумных творцов, разрухи, насилия, социальной и художественной анархии.

Современные исследования полагают «лихие 90-е» наиболее устойчивым среди эпитетов десятилетий в русском языке и коллективной памяти XX века. «Память о 1990-х объединяет память о национальном испытании вместе с обобщенным образом смещенных поведенческих практик, – пишет лингвист А. Бонч-Осмоловская. – Интересно, что именно второй компонент этого конструкта в итоге становится доминирующим штампом. Прилагательное „лихие“, напротив, разделяет социум на людей собственно лихих и остальных.

Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков, до 1 марта


Reebok
Reebok
СН-96

Как и другие прилагательные нижнего регистра, оно выражает эмоциональную дистанцию от образа десятилетия» (Шаги-Steps. Т. 4, № 3–4. 2018. С. 115–146).

«...Бесконечные дороги, тонущие в грязи. Нищета и пьянство в народе. Поголовная коррупция всех, кто обладает хотя бы крошечной властью. Эксплуатация. Беспризорные дети. „Ползучая“ война на Кавказе. Вот сюжеты их картин», – а это цитата из критической статьи, но не про «лихие девяностые», а про «святые шестидесятые» (Матвеева А. Родина-уродина // Независимая газета. 14.11.2002), так называлась выставка в Русском музее (2002) про XIX век. Вообще, к выставочной политике ГРМ, которая с 1990-х определяется упрощенной тематичностью и нарративностью, когда идеология показа создается бесхитростным прибавлением к сюжетам «в русском искусстве» слов типа «дорога», «небо», «красный цвет», «образ женщины», «реализм», можно возводить все музейное искусствоведение, подбирающее разношерстный материал по сюжетному принципу.

Очевидно, что девяностые в русском искусстве – отнюдь не единая эпоха. И начались они не в 1990 году, а закончились не в 1999-м. Знаками того времени стали взаимопроникновение дотоле изолированных культур Востока и Запада, исчезновение идеологии и цензуры, появление ныне привычного гламура, торжество масс-медиа, художественного рынка и арт-институций. Это время расцвета неоакадемизма, киберфеминизма и искусства новых технологий. Также осваивались новые жанры – инсталляции, видеоарт, перформанс, политический активизм. Но на выставке эти явления лишь обозначены единичными работами, а такие определяющие эпоху феномены, как художественные сквоты, рейв или квир-движения, попросту игнорируются. Не чувствуется в экспозиции и реальной лихости в смысле удалого задора, веселой бойкости и новаторской стремительности. Важные для десятилетия художники вроде Георгия Гурьянова или группы «Пиратское Телевидение» отсутствуют. Зато почему-то широко представлены типичные фигуры предшествующих десятилетий вроде Митьков, Натальи Нестеровой и Татьяны Назаренко. Основная масса произведений – живопись и скульптура экспрессивного плана, которые могли бы быть созданы десятилетиями ранее.

Эстетический выбор сделан в пользу чернухи – фактур и сюжетов мрачных, брутальных, родственных крику, открытой ране, рвотной массе и фекалиям. В 1990-е это акцентировал московский акционизм, но здесь подобное опосредовано через живопись покроя левого ЛОСХа и нонконформизма стилистики 1970–1980-х. Задумчивые седые бородачи составили и основную массу тусовки на вернисаже. Парадоксальным образом застарелый критический жанр «родина-уродина» в данном случае пришелся ко двору. Образной квинтэссенцией выставки, обличающей падение нравов после перестройки, могли бы стать «тюрлики» – монстры Гелия Коржева, если бы он не начал их создавать еще в 1970-е.

Интерес к девяностым вызван схожестью наших эпох: сегодня мир опять «поплыл», наступает идентификационный кризис и семиотический хаос. И если тогда перемены воспринимались с надеждой на лучшее, то сейчас, в условиях глобального кризиса модернистско-футуристического проекта, люди не желают расставаться с пригретыми идентификационными норками и со скепсисом смотрят на любые версии будущего. Но во все времена обыватель, отторженный от творчества, будет испытывать страх в условиях динамически меняющегося мира, тогда как люди креативные, напротив, будут чувствовать себя как рыба в воде. [ДИ]

<< Ольга Гречина. Праздник. 1991. Холст, масло

Николай Сажин. Белые ночи (Два рибока). 1996 Холст, масло. Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков

> Марина Колдобская. Благослови (Bless me). Из проекта «Счастливый Дикарь». 1998. Гофрокартон, темпера

Текст:
Сергей
Гуськов

Секретики: копание в советском андерграунде. 1966–1985

Тот самый случай, когда куратор показал и доказал: как мы были детьми, так и остались.

«Секретики» – это в некотором роде продолжение проекта, показанного тем же куратором Каспарсом Ванагсом в Латвийском национальном художественном музее в Риге. Проект назывался «Тебе пришло 1243 сообщения. Жизнь до интернета. Последнее поколение», проходил с декабря 2017 по февраль 2018 года и был раза в четыре больше нынешнего в «Гараже».

С той выставкой «Секретики» связывают прежде всего экспозиционная архитектура и дизайн экспликаций вплоть до шрифта и верстки. Последние специально сделаны мобильными, их можно брать в руки, листать. Что касается развески, архитектор Рихардс Фунтс повторил концепцию, условно говоря, «бамбукового леса». В Риге это выглядело так: от потолка до пола строго вертикально было натянуто множество металлических тросов, на которых, как листва, крепились блоки с произведениями и документацией. В Москве «лес» стал деревянным и выглядит хрупким, как бы сломленным: каждый «ствол» собран из нескольких реек.

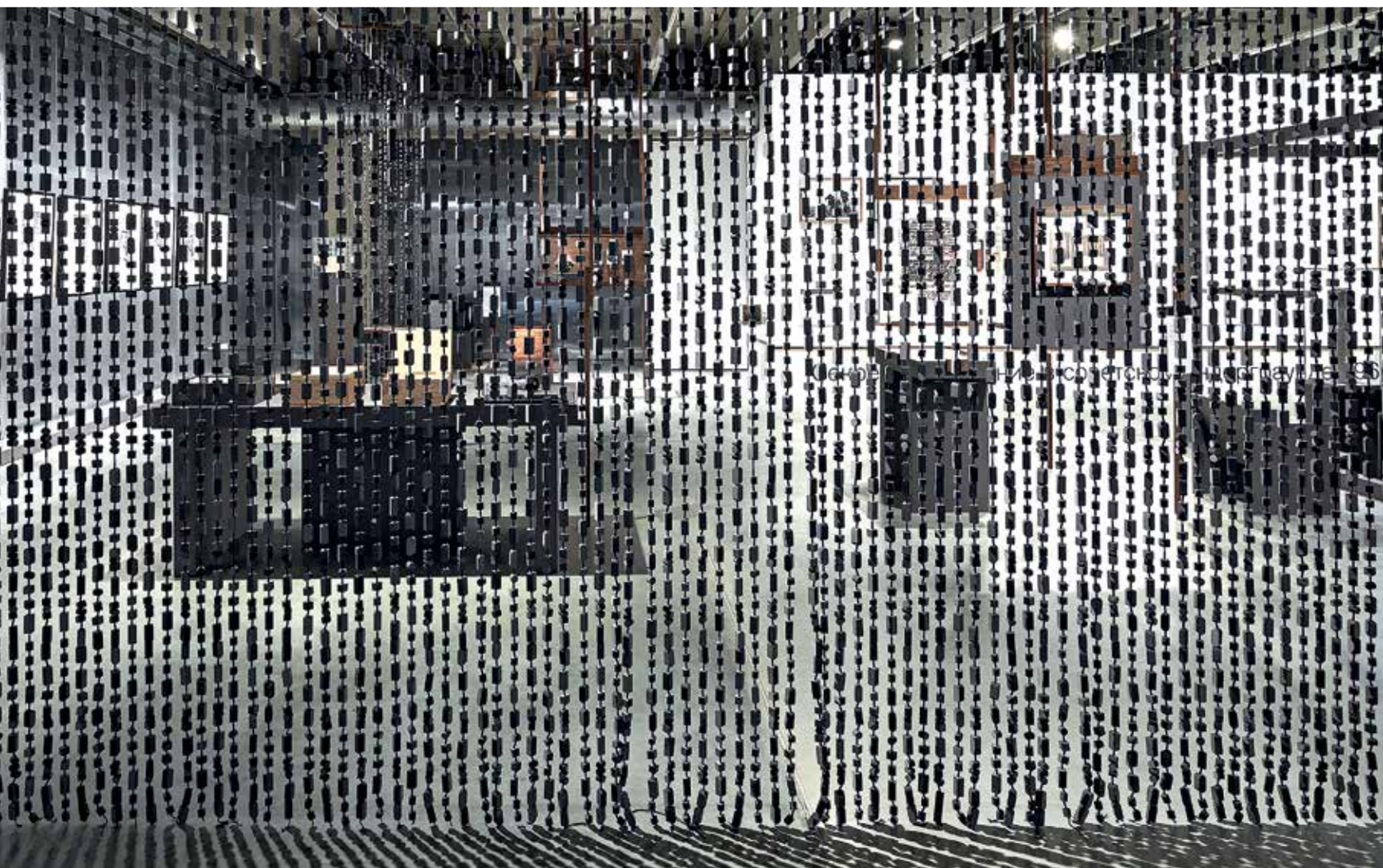
Эти отличия оправданы. Если выставка двухлетней давности была в целом нейтральной – там имелись и минорные, и мажорные сюжеты, – то в «Гараже» настроение однозначно невеселое. Конечно, есть отчего улыбнуться, но по большей части «Секретики» рассказывают о практиках, ставших подпольными под давлением вполне явных исторических и политических обстоятельств (конкретнее – советской власти). И забава, давшая проекту название, не случайно имеет подчеркнуто игровой, детский и беззащитный характер: никакого серьезного, политически осмысленного «андерграунда» в условиях жестких репрессий против любого инакомыслия быть не может.

Но главная связующая нить между выставками – все же подход латвийского куратора. Ванагс действует как своего рода структуралист. Набирает разнородные явления и показывает их похожесть на уровне внутренней механики. Еще совсем недавно такая кураторская позиция показалась бы несколько неадекватной и подверглась критике как минимум за упрощение. В ходу была тонкая оркестровка несоразмерных и разноплановых объектов и событий.

Однако за считанные годы господствующий дискурс сильно изменился. Возможно, причиной тому стал социальный фон, сильно повлиявший на культуру. После серии громких кампаний в соцсетях и медиа разнородные процессы были сведены к паре хэштегов. Теории, где все неоднозначно и слишком много переменных, были сданы в утиль. Фокус снова сместился на структуры, а не на различия и единичные случаи. Вследствие глобальной социальной динамики, порожденной такой ситуацией, этот несколько механистичный взгляд кажется работающим в любой области. Более того, сегодняшние времена именно что диктуют строгое требование – назад к обобщениям. Даже такая академическая и местами эзотерическая сфера, как кураторство, оказалась в плену у сегодняшней конъюнктуры.

На выставке «Секретики» вынесенное в название слово «андерграунд» толкуется широко. Это и художники-концептуалисты, устраивавшие акции и квартирные выставки. И хиппи, которых постоянно разгоняла милиция. И любители йоги с Кастанедой, вынужденные перепечатывать редкие брошюры о не приветствовавшихся в СССР духовных практиках. Каждый отдельный пример подпольной культуры представлен не только в виде произведений, но главным образом в документации, которая,

Музей «Гараж», до 24 мая 2020



в свою очередь, делится на два типа. В первом случае она сделана самими представителями неофициальной культуры. Художники фотографировали или фиксировали каким-либо иным способом свои акции. Иногда им помогали сочувствующие, в частности Игорь Пальмин. Зрители могут познакомиться с хрестоматийными работами: так, участники группы «Мухомор» (Свен Гундлах, Константин Звездочетов, Алексей Каменский, Владимир и Сергей Мироненко) устраивают археологические раскопки, руководствуясь ими самими же сфабрикованной бумагой из ЦК КПСС. Коллектив «ТОТАРТ» – Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов – организуют субботник, который по сути ничем не отличается от официального, кроме того, что он не санкционирован руководящими органами. Никита Алексеев в период увлечения восточной мудростью проводит опыты, удерживая камни на голове. А Юрий Альберт предлагает свою помощь по хозяйству знакомым, за что ему пишут благодарственные письма.

В этой последней работе «секретик», по мнению Ванагса, заключается не только в характере искусства, скрывающегося за домашним трудом. Куратор предлагает мысленный эксперимент: пусть зритель представит, что это акция не Альберта, а одной из тогдашних художниц. Как бы изменилось сегодняшнее восприятие работы? Ведь за каждым мероприятием московских концептуалистов стоит невидимый труд женщин (в основном жен художников), которые убирали жилье до и после квартирников, «готовили бутерброды для участников „поездок за город“». Это мнение косвенно подтверждает письмо Виктории Мочаловой, тогдашней супруги Ильи Кабакова, к Альберту. В нем она сообщает, что ее муж не верит в существование «хозяйства» и считает, что помощь по нему не нужна. В конце она пишет: «Лично я, тем не менее, искренне Вам благодарна». Имя ее приписано от руки как бы случайно, напечатана на машинке же другая подпись – «жена И.И. Кабакова».

Со взглядом на себя соседствует взгляд со стороны. Не всегда это непосредственно правоохранительные органы, но люди в погонах часто присутствуют в документации. Фильм Имантса Брилса «Лица» (1971), показываемый на нескольких экранах, в основном снят скрытой камерой. Съемочная группа наблюдала за модной молодежью своего времени, условно объединенной под именем «хиппи». Часто в этом режиссеру помогали сотрудники милиции. В представленных в «Гараже» отрывках из «Лиц» беседы с объектами исследования Брилса проходят в форме допроса после задержания. Такое сотрудничество с властями, впрочем, не спасло фильм от цензуры: он надолго лег на полку.

В самом начале экспозиции есть стол со шкатулками. Это работы 1960–1970-х годов (правда, у некоторых датировка отсутствует) за авторством Риммы и Валерия Герловиных, Андрея Монастырского, Дмитрия Пригова и других. В деревянных коробках, которые зрителям разрешается открывать, лежат объекты – оформленные специфическим образом тексты. Это тоже отсыл к «секретикам», которые обычно были ямками в земле с «сокровищами», прикрытыми кусочками стекла. Куратор проводит параллель между данной детской практикой и собственно деятельностью концептуалистов, создававших понятные только «своим» послания и как бы прятавших их в своем герметичном мире.

Однако не только молодые люди, наслушавшиеся западной музыки, или художники, экспериментирующие на границе текста и изображения, находились в советском подполье. Ванагс не забывает о чудаках и фантазерах. На выставке есть

<< Фото: Юрий Пальмин © Музей современного искусства «Гараж»

> Вячеслав Ахунов, Живи тихо. 1975. Бумага, тушь

Фото: Юрий Пальмин © Музей современного искусства «Гараж»

ЖИВИТИХО
усол
дкун 76

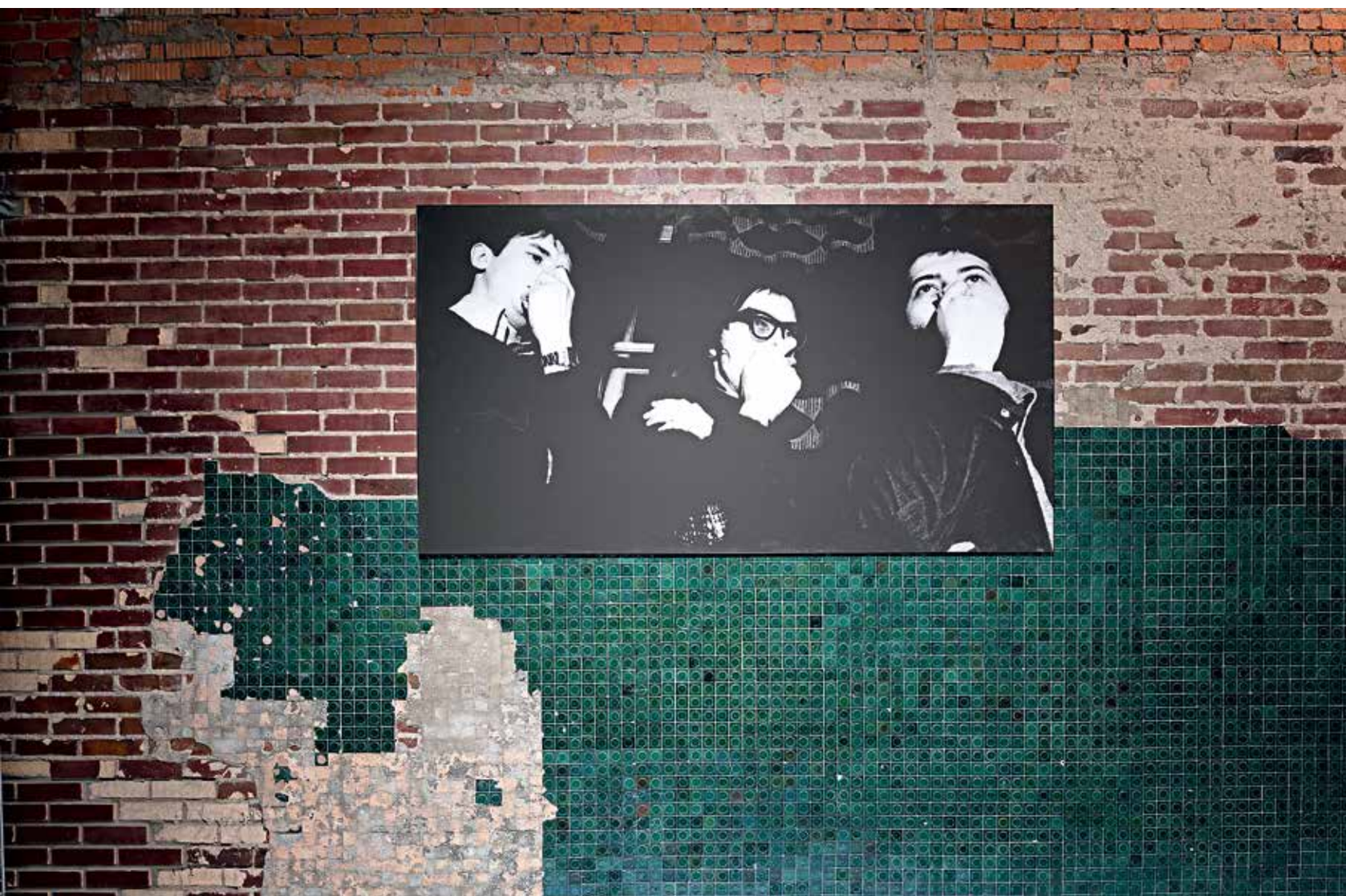


рисунок художника-мистика Владимира Ковенацкого, где огромный монстр вылезает из морской пучины. Вокруг летают птеродактили, из-за горизонта встает кровавое светило. Себя же автор запечатлел в качестве фигуры, наблюдающей за происходящим с утеса. Графику Валентины Кропивницкой населяют зверолюди, которые живут в фантастическом мире. По версии куратора, это мир после ядерной войны, опасность которой в описываемый период была вполне реальной.

Наконец, Юрий Соболев, дизайнер-визионер, будучи главным художником журнала «Знание – сила», протащил в издание не только своих друзей – художников Владимира Янкилевского, Юло Соостера и прочих, а заодно новую верстку и другие формальные решения, плюс совершенно иной дух. Вот уж «секретик» так «секретик». Людей интересуют НЛО, необъяснимые явления, эзотерика – все это оказывается в оформлении журнала, который, по идее, должен был подобные интересы подрывать.

Попытка обобщить большие объемы найденных в ходе кураторских изысканий материалов с помощью сравнения с «секретиками» работает не всегда. Многое кажется притянутым за уши, слишком упрощенно прочитанным. Понятно, например, что та же мистика и эзотерика построены на понятии тайны, но по факту существуют через ее постоянное разбалтывание. Это – «секретики» ровно наоборот. А сокровенные практики художников довольно быстро становились известны более широкому кругу людей. Те же квартирники, как позже формулировал, к примеру, Юрий Альберт, создавались как публичные мероприятия, не только для «своих».

Но сама по себе идея посмотреть на советский «андерграунд» как детскую игру все же продуктивна. Именно эта особенность отечественной неофициальной культуры повлияла на то, что художественное сообщество уже в постсоветские годы стремительно инфантилизировалось и стало во многом безответственным. С другой стороны, вскрытая таким образом родовая травма современного искусства в России может послужить исходным материалом для анализа ситуации, чтобы понять, как ее исправить. [ДИ]

Департамент культуры города Москвы

ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ

ПИНОККИО. ДИПТИХ

ПРЕМЬЕРА

Акценты

18+

14, 17 марта в 19:00. 15, 18 марта в 18:00

Режиссёр: Борис Юхананов
Драматург: Андрей Вишневский
Художник по костюмам: Анастасия Нефёдова
Композитор: Дмитрий Курляндский

Саунд-дизайнеры: Владимир Горлинский, Олег Макаров
Художники по свету: Сергей Васильев, Алексей Наумов
Видеохудожник: Елена Коптяева

Хореограф: Андрей Кузнецов-Вечеслов
Режиссер-педагог по работе с масками Commedia Dell'arte: Алессио Нардин
При участии Юрия Харикова

www.electrotheatre.ru

ФОНД ПОДДЕРЖКИ И РАЗВИТИЯ ЭЛЕКТРОТЕАТРА СТАНИСЛАВСКИЙ

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

the VANDERLust

МОСКВА24 ТЕЛЕКАНАЛ

АССУТ vashdosug.ru

одноклассники

СИНЕ ФАНТОМ

Художник/дизайнер: Степан Лукьянов

Текст:
Павел
Герасименко

Эхо экспрессионизма

Ода безоглядной свободе не только искусства, но и искусствоведения.

В анфиладе третьего этажа Мраморного дворца – пристрастный взгляд на художественный Петербург второй половины прошлого века. Тогда он еще назывался Ленинградом. Кураторский проект задуман сотрудником Отдела новейших течений Русского музея Екатериной Андреевой, по ее собственному признанию, еще в 2004 году. Андреева регулярно формулирует в проектах и книгах собственный образ истории искусства с именами важных для нее отечественных художников – Тимура Новикова со товарищи, «арефьевцев», Евгения Михнова-Войтенко. Нынешнюю выставку она посвятила памяти старшего коллеги Михаила Германа и выдающегося скульптора Константина Симуна.

Среди почти 60 авторов, чьи работы собраны из фондов музея, частных коллекций и галерей, сразу уловить эхо экспрессионизма способен не всякий зритель, но звучание произведений усиливается их сопоставлением, создающим от зала к залу мощный резонанс. В исторических, совершенно музейных вещах Андреева умеет видеть актуальность. Все искусство для нее делится не на «старое» и «новое», но на «живое» и «неживое».

Главный герой выставки – город. Экспрессионизм понимается в первую очередь как урбанистическое искусство, что выгодно отличает «Эхо экспрессионизма» от прошедшей в Русском музее полтора года назад выставки «Экспрессионизм в русском искусстве» (куратор Владимир Круглов), где под одним заголовком были собрано все, от «Матроса» Владимира Татлина до «Музыкантов» Николая Дормидонтова.

Выставку начинает «блокадный экспрессионизм» в живописи Александра Русакова, Георгия Траугота и Вячеслава Пакулина, в графике Татьяны Глебовой и Александра Никольского. После блокады выжившие возвращались к отмененным военной реальностью привычкам мирной жизни, и художники обнаруживали, что рассказать о пережитом опыте могут только с помощью новых выразительных приемов, – такие были у Александра Арефьева и его молодых товарищей, поступивших в художественную школу при Академии художеств, но почти сразу оттуда изгнанных «за формализм». Их экспрессионизм проявляется в грубости сюжетов и элементарности форм, отличающих городские виды у Рихарда Васми, чьи цветовые сочетания определяли малярные краски, разведенные на керосине вместо художественного разбавителя. Куратор сознательно отказывается в экспозиции от известных рисунков Арефьева, изображающих сцены расстрела или повешения, какие в послевоенном Ленинграде становились наблюдением художника. Вместо этого его очерченные сангиной античные торсы совмещены с бронзой Симуна – и в «Матросе» 1961 года, и в «Икаре» 1979-го ощущаются весомость, решительность, собственная драматургия формы.

Черты экспрессионизма как особо напряженного переживания цвета на этой выставке впервые выделены у Владимира Стерлигова и художников его круга. Так же неожиданно экспрессионизм выведен на передний план в работах учеников Осипа Сидлина, расположенных к классической медитативности, – Анатолия Басина и Игоря Иванова, или соседствующих с ними скульпторов матвеевской линии Наума Могилевского и Александра Игнатьева. В 1950-е возникает абстрактный экспрессионизм Евгения Михнова-Войтенко, которому отдан целый зал. Его холсты из серии «Тюбики», созданные выдавливанием на холст линий чистой краски, опережают на три

Эхо экспрессионизма. Искусство Ленинграда середины – второй половины XX века
Государственный Русский музей, Мраморный дворец, до 9 марта

десятилетия стилистику граффити в работах немецкого неоэкспрессиониста А.Р. Пенка.

Действительно, существовала некая согласность между развитием отечественного и западного искусства, несмотря на всю мерзость эпохи построения коммунизма. В Ленинграде передовые художники, существуя полностью автономно, брались за общемировые пластические проблемы и достигали впечатляющих результатов, будь то живописность свободной абстракции, колористическое духовидчество экспрессионизма или даже поп-артистская вещественность. «По этим произведениям ни за что не догадаешься, что их авторы что-то должны советской власти», – подчеркивает куратор. Она смешивает не только скульптуру Пелагеи Шуриги «Мексика» (1971) с графикой Бориса Кошелохова из бесконечного проекта художника «Два хайвэя» (1980–2010-е), но и неожиданную работу орденоносного Евсея Моисеенко 1962 года «С нами Бог» со сделанной из пластиковых канистр в 1990-м камерной «Пьетой» Константина Симуна.

Керамист и заведующая музеем Ленинградского фарфорового завода Шурига и основатель неоэкспрессионистической группы «Летопись» Кошелохов не пересекались в жизни и навряд ли знали друг о друге, но висящие на одной стене сверстники Завен Аршакуни и Александр Арефьев человечески и эстетически были полными антиподами, поэтому точно не стали бы общаться или выставлять работы по соседству, как сделано в разделе «Мистический экспрессионизм» – наиболее спорном из всех на выставке. Память о недавних разногласиях все еще не дает написать непротиворечивую историю искусства даже на примере одного города.

Решительно заданное с самого начала авторское и даже интимное видение отдельных мастеров и произведений ощутимо слабеет в движении по залам с монографическим принципом подачи. Целый зал графики Соломона Россина мало что добавляет к высказыванию художника, сделанному им в двух вошедших в экспозицию холстах: большой работе «Переезд» и «Портрете Виктора Кривулина», которые собирают весь пучок ассоциаций из истории искусства, от Рембрандта и Гойи до Ван Гога и набидов.

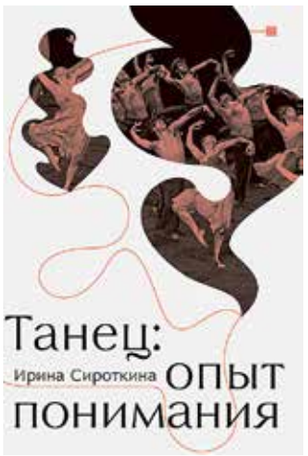
Свобода и умение жить так, будто власти не существует, определяли во второй половине прошлого века и до сих пор определяют настоящего художника. Это высоко ценимое Андреевой свойство, в котором – суть экспрессионизма, развившегося на невских берегах. Оно щедро воплотилось в фигуре Тимура Новикова и его друзей по группе «Новые художники». Именно внутреннее чувство независимости помогло художникам, тогда совсем еще молодым людям, создать творческую среду, где рядом были «Клуб друзей Маяковского», «Поп-механика» Сергея Курехина, «некрореалисты», «Митьки». Все вместе они впитывали уроки старых нонконформистов, таких как Владимир Шагин и Владлен Гаврильчик. Все, сделанное в 1980-х и на рубеже 1990-х годов, короткое десятилетие всеобщего раскрепощения, до сих пор продолжает поражать не просто энергией и вольностью цвета, но напрямую выраженной безоглядностью жизни. Выставка начинается с тканевого панно Тимура Новикова «Аэропорт» и заканчивается картиной Владимира Шинкарева «Один танцую», приглашая на людных пространствах этого города или в одиночестве переживать всю полноту бытия. [ДИ]

<< Олег Котельников. Всадник (Петр I на коне). 1982. Холст, масло, темпера. ГРМ

> Георгий Траугот. На Съезжинской улице. 1957. Бумага, акварель. ГРМ

Евгений Горюнов. Композиция. Конец 1980-х – начало 1990-х. Картон, масло. ГРМ

Книжная полка Татьяны Сохаревой



Ирина Сироткина.
ТАНЕЦ: ОПЫТ ПОНИМАНИЯ. ЭССЕ. ЗНАМЕНИТЫЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ПОСТАНОВКИ И ПЕРФОРМАНСЫ. АНТОЛОГИЯ ТЕКСТОВ О ТАНЦЕ
Бослен; Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020

За последние годы не раз говорилось о поиске новых танцевальных форматов в пространстве музея или на улице. Знаковым событием стал выход в свет книги «Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн» Салли Бейнс – исследовательница выстроила свой рассказ вокруг нью-йоркской танцевальной сцены 1980-х.

Книга историка культуры Ирины Сироткиной появилась на фоне этого интенсивного пересмотра границ современного танца, который сегодня существует на стыке исполнительского и визуального искусства и ощутимо тяготеет к междисциплинарности. Свое повествование автор начинает с основ dance studies, рассматривает танец как часть двигательной и ритуальной культуры, постепенно переходя к более сложным материям.

Сироткина выстраивает систему координат, которая должна помочь читателю понять, как менялось восприятие танца с течением времени, при этом затрагивая и теоретическую составляющую вопроса. В книге семь эссе о том, что такое танец и где проходят его границы – может ли танец быть философией, что такое идеальное тело для танца, где кончается «просто движение». Их дополняют описания наиболее известных постановок XX века (от Айседоры Дункан до Мерса Каннингема и Ивонн Райнер) и антология текстов о танце. Последняя получилась несколько неровной, оттого не менее любопытной. Здесь встретились трактат древнегреческого философа Лукина «О пляске», рассказ Юрия Лотмана о роли бала в дворянской культуре из «Бесед о русской культуре» и статья британского исследователя Роджера Смита о кинестезии.

Один из основных сюжетов – вопрос, как

танец связан с меняющимся отношением к телу. Сироткина подробно объясняет, почему движение переживалось как опыт раскрепощения. В качестве примера она использует разнообразный материал – от теоретических наработок Алексея Гастева, посвященных двигательной культуре и повлекших за собой рождение биомеханики, до идей Айседоры Дункан и других танцовщиков-интеллектуалов, осмелившихся «философствовать ногами и головой». Все они так или иначе задаются вопросом, какие тела мы привыкли видеть на сцене, почему мы двигаемся так, а не иначе, и что пытаемся сказать с помощью танца.

Даниэль Арасс.
ВЗГЛЯД УЛИТКИ. ОПИСАНИЯ НЕОЧЕВИДНОГО
Ад Маргинем Пресс, 2020
Французский историк искусства Даниэль Арасс (1944–2003) – из тех специалистов, чьи труды обещают «легкое и непринужденное» погружение в историю искусства. Он прославился как блестящий эрудит, враг официальной учености, беллетрист и пересмешник от искусствознания – именно в этой роли он и является читателю во «Взгляде улитки». Этот труд как никакой другой демонстрирует, сколь изящно Арасс умеет жонглировать категориями, не укладывающимися в привычные искусствоведческие рамки. Порой даже создается впечатление, что больше всего на свете он любит потешаться над чересчур серьезными коллегами, оперирующими в основном книжным знанием.

В своей книге Арасс решил посмотреть на знаменитые произведения XVI–XVII веков свежим взглядом. Для того чтобы уйти в сторону от общепринятого сухого анализа и вывести зрителя из автоматизма восприятия, он изобрел по-своему уникальный образ повествователя. Каждый вошедший в книгу текст представляет этого персонажа с новой стороны. В эссе, посвященном картине Тинторетто «Венера и Марс, застигнутые Вулканом», его отличает снисходительный тон всезнающего профессора. В тексте о «Менинах» Веласкеса – темперамент завзятого спорщика и острослова: «„Менины“! Опять? Нет, нет! Помилуйте! Хватит этих „Менин“!». Такая повествовательная форма позволила Арассу не только облегчить свой рассказ, сбросив за борт более привычные читателям способы толкования произведений, но и легитимировать свой искусствоведческий метод.

В центре внимания исследователя оказываются незаметные на первый взгляд детали, чрезмерное внимание к которым в иных случаях многим показалось бы чистой воды абсурдом. Чего стоит эссе, посвященное «шевелюре» кающейся Марии Магдалины Тициана: «Вы считаете, что я зря так вцепился в эти волосы? Я так не считаю...».

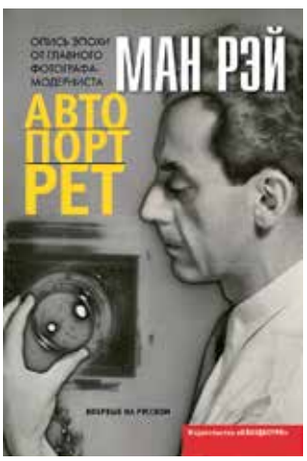
Магистральным сюжетом книги, по словам автора, становится приключение взгляда, который следует за мелочами, зачастую обделенными вниманием публики. Улитка Тинторетто, волосы Магдалины, один из волхвов Брейгеля – на этих деталях мало кто останавливается в своих рассуждениях, однако именно их Арасс использует как ключ к пониманию замысла произведений.

Елена Петровская.
ВОЗМУЩЕНИЕ ЗНАКА. КУЛЬТУРА ПРОТИВ ТРАНСЦЕНДЕНЦИИ
Common place, 2019
Современную культуру философ и культуролог Елена Петровская рассматривает как «открытый динамический процесс» – и эта мысль становится исходной точкой большей части вошедших в сборник эссе. Первая часть книги затрагивает полемику вокруг роли университетов в современном мире и статуса гуманитарных наук, московское протестное движение 2011 года и вопрос о природе художественного образа. Вторая в основном посвящена персональным художественным стратегиям и отдельным произведениям. Среди ее героев – Дмитрий Александрович Пригов и Владимир Сорокин, Аркадий Драгомощенко и Алексей Балабанов.

Импульсом книги Петровской стало желание уйти с «плотно

утрамбованной территории семиотики». Для этого она вводит понятие динамического знака, которое служит воплощением идеи изменчивости и, по мысли автора, бросает вызов привычным семиотическим моделям. Не менее важно и второе понятие, вынесенное в заголовок книги, – возмущение. Петровская рассматривает его как «изменение или смещение, выводящее систему из равновесного состояния, в котором она пребывает». То есть ее интересует всеобщая мобильность – идей, объектов, отношений. Сама она говорит о трех составляющих, на которых держатся ее рассуждения: безосновность, бессубъектность и динамизм. Знак же в этой системе играет роль того, что сообщает нам о переменах, или, по словам Петровской, «материального тела изменений»: «Мыслить образами сегодня – это вторгаться, действовать, выводить из равновесия...».

По сути, каждое из составивших книгу эссе представляет собой репрезентацию определенного способа мыслить о культуре – будь то экспериментальная поэзия или протестные выступления 1968 года во Франции. Материал к своим рассуждениям Петровская привлекает самый разнообразный, возможно, поэтому читателя не покидает ощущение, что подобный разброс неизбежно ведет к упрощению. В частности, современное искусство Петровская рассматривает лишь в контексте немногочисленных практик, подразумевающих «вторжение в ткань социальных отношений» и схватывающих «динамику меняющейся культурной среды».



Ман Рэй.
АВТОПОРТРЕТ
Клаудберри, 2019

Большая часть выставочных проектов представляет Ман Рэя как сюрреалиста и эксцентрика, который остался в истории искусства олицетворением свободы творчества и крайнего индивидуализма. За свою долгую жизнь художник создал множество автопортретов – достаточно вспомнить провокационное изображение с пистолетом и удавкой на шее («Автопортрет с пистолетом», 1932) или отлитую в бронзе прижизненную маску, издевательски напоминающую посмертную («Автопортрет», 1933). Автобиография Ман Рэя на фоне этих произведений вызывает смешанные чувства. В ней не нашлось места смешению жанров и техник, с которым ассоциируется визуальное искусство художника, да и вся выпавшая ему эпоха.

Книга вышла в свет в 1963 году, когда Ман Рэю было за 70. В мемуарах он ничего не изобретает, оставаясь в рамках классической автобиографии. Единственное, что остается неизменным, – непреходящий интерес к конструированию собственной личности: «Оглядываясь назад, не могу не восхититься разнообразием своих интересов и своей изобретательностью. Я был воистину новым Леонардо да Винчи». Свой рассказ художник, как водится, начинает с детских воспоминаний и истории взаимоотношений с искусством, рассказывает о первых успехах, романах, дружеских связях и городах, где ему довелось жить.

По большому счету книга представляет собой летопись богемной истории XX века, разделенной надвое между Нью-Йорком и Парижем. Большая часть автобиографии ожидаемо отдана парижскому периоду жизни Ман Рэя – времени наиболее интенсивных художественных поисков, новых знакомств и экспериментов. Художник прожил в Париже в общей сложности более 20 лет. Среди его героев и собеседников в книге появляются Пабло Пикассо и Сальвадор Дали, Марсель Дюшан и Эрнест Хемингуэй. Рассказывая о них, Ман Рэй стремится составить «словесный портрет, который дополнил бы мои фотографии». Собственно, ироничными заметками на полях автобиография чаще всего и ограничивается. [ДИ]

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА
FONDAZIONE LUCIO FONTANA

FONDAZIONE LUCIO FONTANA

MAMM

Лучо Фонтана. Пространственная концепция. Ожидания. 1961. Холст, водоэмульсионная краска, разрезы. Частное собрание ©FondazioneLucio Fontana, by SIAE 2019 Фото © Даниэле Молайоли

РЕТРОСПЕКТИВА ЛУЧО ФОНТАНА

27.11.2019 — 23.02.2020

ОСТОЖЕНКА, 16

При поддержке

Генеральный партнер проекта

При поддержке

АНДРЕЯ ЧЕГЛАКОВА

НАТАЛЬИ ОПАЛЕВОЙ

Страховой партнер музея

Стратегические партнеры музея

www.mamm.art

РЕКЛАМА | 6+

Summary

PROCESS

10 Previews. Exhibitions
14 Previews. Theatre
16 I like it to be beautiful. A conversation of Evgeniya Gershovich and Dmitry Kovalenko
22 Must See. A conversation of Arina Romancevich and Kirill Preobrazhensky
26 Mood board. Igor Novikov

THEME: THE NEW MYTH

30 How Did I Get Here? Sergey Guskov
32 From the Point of View of the Present Moment. A conversation of Svetlana Gusarova and Olga Khristoforova
38 Traps of Meaning. Alexander Borovskiy
43 Staying in the Smoke. A conversation of Sergey Guskov, Mariya Plaksina and Egor Efremov
48 Queerness and the Supernatural. Andrey Parshikov
50 Myth to the World
51 I give out miracle. Pahom A Walking Myth. German Vinogradov
52 A Biography of the Future Me. Alexander Gnutov-Bayun
55 The Religion of Insects. Quarantine
56 An Important Meeting of Gertrude the Fierce and the Braid. Ulyana Podkorytova
58 The Abysses of Bohemian Lechery. Alexander Dashevskiy What's Russian for it. alice hualice
59 Myth in Times of Rave and Internet. Yura Shust From Sisyphus to Hip-Hop. Mariya Doronina
65 The Hauntology of Renovalism. Alexander Pavlov

DIALOGUE OF ARTS

70 The Art Number Seven. Zinaida Pronchenko
72 An Almost Perfect Hero. Ilektra Kanestry
76 The Love of Coffins and Nourishment for the Ashes. Sergey Hachaturov
80 The Fabric of the Second Avant-garde. Irina Mak

REVIEWS

86 Tatyana Nazarenko. Ekaterina Marina
92 Dismemberment of Art. Ildar Galeev
100 On the Museum of the Fine Art Culture. Solomon Nikritin
104 A Non-provocative Spectacle. Egor Koshelev
112 Black Mirror. A Conversation of Irina Kulik and Christian Boltansky
122 Lucio Fontana. A Retrospective. Irina Kulik
126 Thomas Gainsborough. Sofiya Bagdasarova
130 The Wild 90s. A Borderless Freedom. Andrey Hlobystin
134 Little Secrets: Digging into the Soviet Underground. 1966–1985. Sergey Guskov
140 The Echo of Expressionism. Pavel Gerasimenko
144 Tatyana Sokhareva's Bookshelf
148 Summary
151 Society Column
154 Art Project. Charged by Pachom

HOW DID I GET HERE?

Why do the contemporary art and fairy-tale act cooperatively? The common background of 2010s is a particular massovisation of the cultural sphere. Many people have got a direct access to it. They have arisen opportunities to publicly comment on a work of art, a film, a play, etc. The audience doesn't need the annoying mediators, advisor and even more so masters any longer.

The decline of professional expertise led to critics having to respond to comments, communicating with readers on Facebook, and thus write 140-symbol reviews—the exact standard set by the website "Meduza". In the sphere of art, this turned on the mode of completely undisguised mythmaking, composing and translating of narratives full of wonders. A fairy-tale sells almost as easy as sex. Or maybe even easier. All kinds of mystifications and parafictions have come to such broad circulation that with a candle in the daylight you wouldn't find an artist who has no alter ego, a phantom institution or, at worst, a mysterious story in stock. The behavioural models are now comic book characters, whilst myth is the main building material for a creative act.

Yet, the art sphere hasn't been in the vanguard of what's been happening. The outer world has been transforming much more rapidly. When in 2016 the editorial board of the Oxford Dictionary honoured the "post-truth" as the word of the year, nobody found it surprising. The best propaganda isn't only built on mythologisation of your adversary, but also of your own proclaimed values. That's how everybody plays, both the liberals and the conservatives, those for and those against certain rights and freedoms, activists and bureaucrats, businessmen and journalists. The era of universal psychologisation also contributes to that. Emotions, as well as faith and the sixth sense are clearly in higher esteem than logical reasoning and analysis.

Sergey Guskov

FROM THE POINT OF VIEW OF THE PRESENT MOMENT

Svetlana Gusarova: Science and mythology have each their own explanation of the reality. At some point it seemed like the scientific approach was going to win, but it didn't happen. Where does the myth's survivability come from?
Olga Khristoforova: When we talk about the survivability of mythological thinking, it's important to remember about art, creativity, and, on the whole, the human ability of symbolic activity. Since none of that has vanished, so hasn't the mythological. The faith in the irrational isn't gone either—the faith in what's beyond the positivist logic and the so-called western thinking. It is the same ability of symbolisation, it is an immanent trait of human nature. History knows examples when attempts at eradicating beliefs of a certain people led to nothing – the beliefs would resurrect (as, for instance, in post-Soviet Russia), or there would come new ones, often syncretic (for instance, Afro-Atlantic cults in North and South Americas). It is human nature to project onto the outer world their emotional, willpower and cognitive qualities, thus creating symbolic protectors, friends and enemies.

SG: In the 90s a wave of "home-made" magic overflowed Russia, its suppliers quickly realised it monetizes well.
OK: Where there's demand, there's supply, the wheel is rolling. Magic, especially when it's a mass-market story, is a successful commercial project: all these books, healers, artefacts are still in demand. At the close of the Soviet era I, along with many others, was surprised that the irrational may manifest so extensively, for in the Soviet times these things weren't as visible, they were under a bushel and not as numerous. And in the 90s it all suddenly came in light. Wasn't it shocking that instead of Brezhnev's speeches on TV we had a report from morgue, where Yuriy Longo was "resurrecting the dead". Yet by all accounts, the home-made magic didn't blossom from an infertile soil: the ideological grip of the regime loosened, and so the striving to the irrational suddenly became unpunishable and even encouraged. It came out of people's closets along with the criticism of authorities.

SG: How did the craving for the irrational manifest itself in the Soviet times?
OK: Even if we don't count the occultism of the Silver Age of Russian poetry and the Soviet eugenics of the 20s, in the post-war years in the USSR we had such movements—for instance, the enthusiasm about yoga and eastern practices among the intelligentsia. These weren't completely opposed to the regime either, because they correlated with state-founded centres for studying the supernatural. In the USSR there were scientific centres and laboratories for studying psychic abilities. It all was thought to be useful for the state (military intelligence and such). We may also recall the psychic Juna, who cured high-rank Soviet figures with means of alternative medicine.

SG: How often do we find mythological background in contemporary artistic pieces?
OK: Mythological background is usually connected with the ideological, especially in the works of artists from ethnically non-Russian Republics within Russia. The Nenets writer Anna Nerkagi or the Yakut theatre use poetics and images from the folk mythologies to highlight the national tradition. We find such approach in certain post-colonial spaces. I found interesting examples of this in Cuba, which has been a melting pot of different nationalities since the 16th century, while the last half a century it has been socialist. The environment is ethnically equalized there, but since the 90s the art of authors from different social backgrounds has strongly africanized. Clearaly behind all of this lie questions of ideology and social relations.

A WALKING MYTH

One time I became a hero of a myth myself.

It was in January, 2003, when they opened the exhibition "Beware, Religion" in the Sakharov centre. I exhibited a few works, among which there was the "Saint of the Island of New Guinea". The dress I was wearing at the opening was sort of a continuation of the work's topic—I was portraying a city aborigine, walked barefooted, wrapped up in a red towel, and on my head I wore a Chupa Chups stand—these colander-like thingies were used in every shop back then. In the holes they stuck lollipops, and I stuck a couple of feathers.

This costume could hardly be understood as anything other than Papuan, but somebody's prejudiced eyes recognised an appearance of the Devil. And so in the broad spaces of the internet there went a legend that Vinogradov revealed the unclean spirit, Satan, shaitan, not only at the exhibition, but also during the court trial.

The legend grew with near-documental details: there were witness "testimonies" about an elderly woman, she was testifying before the court that she was insulted by the Devil's presence at the exhibition, and then she was asked to identify the Devil. The observant woman didn't get confused and said that he wasn't far—it's him, wearing horns, sitting in the hallway and swishing his tail. A bailiff was sent to get him, who came back with a citizen dressed just the way the witness had described: a red dress, hoofs, tail, little horns. The chairman asked as required: "Tell us, are you in possession of a Russian passport?" And so the Devil took out a passport belonging to German Vinogradov.

What can I say here? I've always respected the Soviet court and obviously couldn't come there clattering my hoofs. Yet I didn't manage, while testifying, to hide my tail completely.

German Vinogradov

DISMEMBERMENT OF ART

The history of birth and inglorious death of the Moscow Museum of the Fine Art Culture (MFAC) reflects the pathos of the political wrestling, the fight for power in the first 5-year periods of the Soviet times. The devout sons of revolution became its victims, as it often happened in other countries. The Russian revolution was the first to emphasize the importance of art in the nearest historical perspective. Yet not all of the Kremlin rulers were active in supporting the emerging of a new kind of art as a part of the ideological superstructure.

MFAC ows its birth to Anatoly Lunacharskiy, who was the head of culture. It was his position as a human and as a civil servant that let the left, revolutionary-thinking artists grab the power in their hands at lighting speed. The almost ten years of MFAC's life were a noticeable milestone in this changeable story. One of the first state museums of contemporary art emerged at the sunrise of political and philosophical-ethical pluralism, and saw its last days in the thickening totalitarian dusk.

The museum suddenly became the bastion of the young. In charge of MFAC was put a 20-year-old Vkhutemas student—Petr Vilyams. He brought along his coeval companions, among whom were names which have neither gone viral, nor infamous: Alexander Tyshler, Sergey Luchishkin, Solomon Nikritin. It's hard to overestimate the role of the later in the building and wellbeing of the museum. Nikritin became the author of the most important manifestos confirming the novelty of the creative method, he created the notions of "projectionism" and "projectionist theatre". Nikritin's lectures in MFAC were obligatory for him, as he was the chairman of the analytical cabinet of the museum since 1925, and they were a huge success among students. There is testimony about a full house in a 600-seats auditorium during his lecture in Vkhutemas.

Nikritin's accomplishment wasn't about buying exhibits for the museum—they had all been collected before his arrival in 1919–1922. Neither was it about maintaining the collection, but scientific-pedagogical and research practicing: Nikriting found a path he might have long dreamed of – it was the time of manifestos, declarations, diving into science, exploration of possibilities of changing the very nature, the landscape of fine arts.

Nikritin called his research method a tectonic one. With passion and diligence he strived to apply his idea of dividing the full into parts, in order to subject each separate unit to the most careful and thoughtful analysis. The tectonics in Nikritin's text sometimes reminds of lab experiments with frog autopsy with the only difference that the outcome of this analytical work is neither death, nor resurrection of the examined object, but the achievement of harmony of the partial through the dismemberment of the whole.

Nikritin's activity as the chairman of the MFAC's analytical cabinet lasted for almost 4 years, til the end of 1928.

In February, 1929 Nikritin was forced to resign. MFAC turned its last page. The collections were distributed by lists, some of the works were destroyed – canvas turned into rags, counter-reliefs into remelted metal, paper into recycled paper. The scientific-conceptual work of the cabinet was a subject to oblivion, as it didn't correspond with aspirations of Soviet masters of arts, and it contradicted the social-realist method.

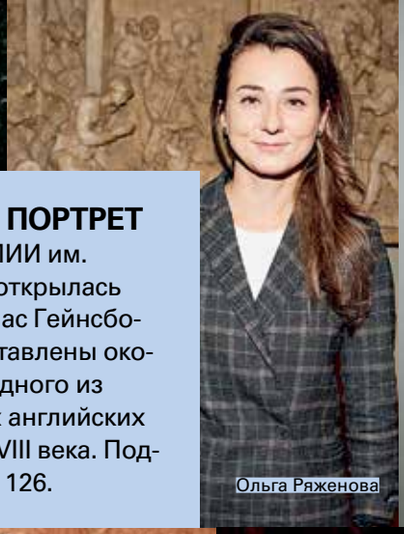
Ildar Galeev

Translated by Vil Aiupov

ПАРАДНЫЙ ПОРТРЕТ

2 декабря в ГМИИ им. А.С. Пушкина открылась выставка «Томас Гейнсборо», где представлены около 100 работ одного из самых важных английских художников XVIII века. Подробнее на стр. 126.

Александра Вантье


Ольга Ряженова

Ирина Могилатова

Алена Ахмадуллина

Майкл Бёрд

Елена Карисалова

Игорь Витошинский и Елена Максимова

Ольга Карпова

Евгения Милова, Антон Желнов, Александра Ревенко и Антон Севидов

ЕЩЕ ПО 15!

Череду предновогодних праздников открыл 15-летний юбилей галереи Ruarts 6 декабря. При поддержке Дома Ruinart гости радостно поздравляли причастных к событию и смотрели выставку «Deep Inside» Корнели Толленс.

Надежда Оболенцева

Сати Спивакова

Марианна Сардарова

Мадина Гогова

Андрей Артемов и Марина Долидзе

Ян Гэ

Андрей Малахов

10/99

17 декабря в ММОМА на Петровке, 25 открылся юбилейный проект «ММОМА 99/19». Кураторов выставки – двадцать, по числу лет музея. На празднике вино от Simple лилось рекой. При поддержке Editions de Parfums Frederic Malle.

Мария Лимонова

Алиса Хазанова

Игорь Гаранин и Фредерик Маль

Владимир Сорокин

Татьяна Столяр и Юлия Пош

Владимир Мухин

Тереза Мавика

СНОВА 15?

27 января Smart Art открыли выставку Сергея Сапожникова, охватывающую пятнадцать лет творчества художника. Посмотреть можно в Западном крыле Новой Третьяковки до 29 марта.

Дарья Пархоменко, Татьяна Гетман и Екатерина Первенцева

Алиса Прудникова

Ольга Данилкина и Сергей Сапожников

Григорий Орехов

Валерия Роднянская

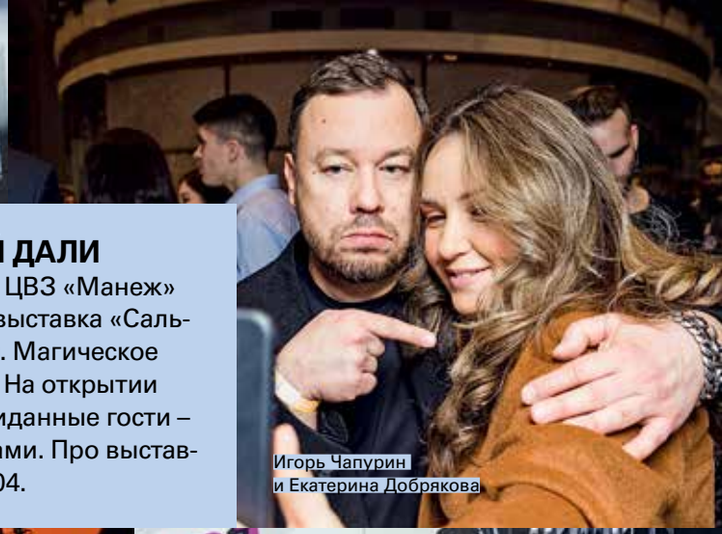
Ксения Чилингарова и Екатерина Винокурова

Владимир Воронченко

Павел Каплевич

БЛИЗКИЙ ДАЛИ

27 января в ЦВЗ «Манеж» открылась выставка «Сальвадор Дали. Магическое искусство». На открытии были неожиданные гости – смотрите сами. Про выставку на стр. 104.



Игорь Чапурин и Екатерина Добрякова

Виктория Шелягова

Марина Лошак

Монсе Агер

Константин Богомолов и Ксения Собчак

Владимир Цыганов и Оксана Бондаренко

ГАРАЖНЫЕ ИСТОРИИ

29 января в «Гараже» начался новый сезон – выставки о мистицизме и моде, показ скульптуры Моники Сосновской в рамках Garage Atrium Commission. Там же продолжается выставка «Секретики» – рецензия на стр. 134.

Антон Белов, Екатерина Иноземцева и Дарья Жукова

Александра Жаркова и Павел Бобров

Александра Сухарева

Юлия Выдолоб

Люси Маккензи и Бека Липскомб

Заряжено Пахомом

Пахом. Газ. 2019. Акрил, торшон бумага, спиртовая тушь. Заряжено на бессмертие

Инструкция: пристально смотреть, прикладываться по мере необходимости, заваривать в чай или отдельно. О результатах доложить.

МОРЕ ВОЛНУЕТСЯ РАЗ
9.02 — 27.03.2020
@ НОВАЯ «ТИПОГРАФИЯ»

Зиповская 5/33

Recycle Group
Яна Васильева и «Синие носы»
Ира Афанасьева
Людмила Баронина
Катерина Верба
Эльдар Ганеев
Алина Десятниченко
Иван Дубяга
Группировка ЗИП
Валерий Казас
Юлия Казас
Елена Колесникова
Владимир Колесников
Миша Курилов и Бен Папян
Группа Кюс
Виктор Линский
Стас Лобачевский
Тина Васянина
Владимир Омутов
Пасмур Рачуйко
Елена Суховеева и Виктор Хмель
Сергей Таушанов
Денис Уранов
Олег Черников
Юлия Шафаростова

Кураторы и кураторки:

Мария Сапожникова
Алексей Борисёнок
Александра Дорофеева
Катерина Верба
Маша Орлова
Тина Васянина
Катя Дрейзер
Елена Ищенко
Филипп Крикунов
Марианна Кручински
Анна Майорова
Марина Пугина
Яна Алалыкина
Надя Стрига
Татьяна Уколова

RU_PORT MALYARKA SPACE WONDERFUL yuga.ru MEDIATRON Рекламно-коммуникационная группа ibis

КЛУБ 418

ММОМА Московский музей современного искусства Moscow Museum of Modern Art

ДИАЛОГ ИСКУССТВ Журнал Московского музея современного искусства

КЛУБ «418» ПРЕДСТАВЛЯЕТ ПЕРВУЮ ОТКРЫТУЮ ПРОГРАММУ, СОЗДАННУЮ СОВМЕСТНО С ЖУРНАЛОМ «ДИАЛОГ ИСКУССТВ» И ММОМА – «ИСКУССТВО И ДЕНЬГИ»

«Искусство и деньги» – это:

- Курс из 7 лекций и паблик-токов с участием важнейших представителей арт-рынка на площадке Образовательного центра ММОМА
- Профессиональный инструмент для получения знаний в области современного искусства и инвестиций
- Возможность встретиться с авторитетными игроками российского арт-рынка, среди которых Пётр Авен, Дмитрий Аксёнов, Николай Палажченко, Валерия Роднянская, Игорь Цуканов и другие

Где:	Образовательный центр ММОМА, Ермолаевский переулок, 17
Когда:	Открытие программы 12 февраля лекцией Петра Авена в пространстве Клуба «418»
Далее:	По вторникам раз в две недели, в 19.00

Приобетение абонементов:

mail@club418.ru
+7 967 290-92-51

instagram:

@mmoma @di_mmoma
@club418
club418.ru