

2.2014

тема:
упрощение

ЖУРНАЛ
МОСКОВСКОГО
МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

ДИ АЛОГ ИСКУ ССТВИ



16+

ISSN 1812-304X



9 771812 304006



ПРОЕКЦИИ АВАНГАРДА

Британский классик Питер Гринуэй и его супруга, голландский режиссер Саския Боддеке, специально для московского «Манежа» при поддержке Министерства культуры РФ и Британского совета создали мультимедиа-инсталляцию «Золотой век русского авангарда». С помощью инновационных технологий авторам удалось «оживить» более тысячи шедевров русского авангарда. Сочетание кинематографа и живописи, анимации и 3D-технологий позволило создать единое атмосферное произведение, вовлекающее зрителя в пространство искусства. Проект стал центральным событием «перекрестного» года Россия — Великобритания. После Москвы инсталляция поедет на гастроли в Англию и Китай.



ДИ АЛОГ ИСКУ ССТВ

ЖУРНАЛ
МОСКОВСКОГО
МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА



Журнал издается
при финансовой поддержке
Департамента культуры
города Москвы

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ада Сафарова
Зам. главного редактора
Светлана Гусарова
Исполнительный редактор
Ирина Сосновская
Выпускающий редактор номера
Нина Березницкая
Дизайн
Константин Чубанов

Ответственный секретарь
Татьяна Пилия

Редакторы
Лия Адашевская
Юлия Кульпина
Виктория Хан-Магомедова

Обозреватель
Александр Григорьев,
Санкт-Петербург

rg-директор
Ольга Помещикова

Отдел художественной хроники
Валерий Леденев

Корректор-редактор
Лариса Васильева

Фотографы
Серги Шагулашвили
Владимир Куприянов
Константин Чубанов

Стажеры
Анастасия Власенко
Наталья Капырина
Марта Яралова

АДРЕС РЕДАКЦИИ

117049, Москва, Крымский Вал,
д. 8, стр. 2, оф. 352-ДИ
Тел./факс +7 (499) 230-02-16
e-mail: di@mmoma.ru
www.di.mmoma.ru

КОНСУЛЬТАНТЫ ЖУРНАЛА

Василий Церетели —
действительный член РАХ,
исполнительный директор ММОМА

Дмитрий Швидковский —
доктор искусствоведения,
действительный член
и вице-президент РАХ

Владимир Аронов —
доктор искусствоведения,
профессор, заведующий отделом
дизайна НИИ теории и истории
изобразительного искусства РАХ

Андрей Толстой —
доктор искусствоведения,
член-корреспондент РАХ

Александр Мигунов —
доктор философских наук,
профессор, заведующий
кафедрой эстетики
философского факультета МГУ

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ

заместителя
директора ММОМА
Людмилу Андрееву

заместителя директора
по финансовым
и экономическим вопросам
Манану Попову

главного хранителя
Елену Насонову

главного специалиста
по координации
музейных программ
Нину Субботину

главного бухгалтера
Ольгу Шахову

начальника отдела кадров
Ольгу Сидорову

зав. отделом выставок
Алексея Новоселова

зав. отделом PR
Александра Тихонова

начальника планового отдела
Людмилу Плахтий

коменданта
Людмилу Антошину

начальника управления
по выставочной
деятельности РАХ
Любовь Евдокимову

помощника президента РАХ
Татьяну Кочемасову

сотрудников
научно-организационного
управления по координации
программ фундаментальных
и научных исследований
и инновационных проектов РАХ
сотрудников информационного
отдела РАХ



Паша 183 (Павел Пухов)

Очки. 2009. Краска,
смешанная техника.
Москва, улица Знаменская, 12/4

МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

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
Подписано в печать 30.03.2014

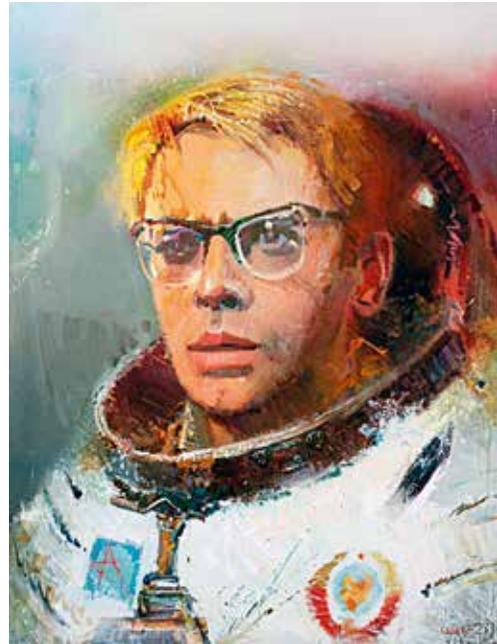
Отпечатано в типографии
ОАО «Можайский полиграфический
комбинат»
143200, Можайск, ул. Мира, 93
Тел. +7 (495) 745-84-28
www.оомпк.рф



М
М
ОМА

МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

К



ПО

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

ТРАНСФОР-
МАЦИЯ
ОБРАЗОВ
КОСМОНАВТА
И КОСМОСА
В РАБОТАХ
ХУДОЖНИКОВ
XXI ВЕКА

КУРАТОРЫ
ПРОЕКТА:
ДМИТРИЙ
БУТКЕВИЧ,
ВАЛЕРИЯ
ГАЛЛАЙ,
ЛЮСИНЭ
ПЕТРОСЯН

ПЛЕТУ

УЧАСТНИКИ:
Юрий Аввакумов,
Кирилл
Александров,
Татьяна Баданина,
Сергей Базилев,
Константин
Батынков,
Максим Башев,
Ринат Волигамси,
Анатолий Ганкевич,
Игорь Гусев,
Владислав
Ефимов,
Анастасия
Заборовская,
Марина
Звягинцева,
Илья Исупов,
Сергей Катран,
Вячеслав Колейчук,
Таисия Короткова,
Борис Кочейшвили,
Боб Кошелухов,
Олег Кулик,
Владимир Марин,
Иван Михайлов,
Дамир Муратов,
Владимир
Наседкин,
Аркадий Насонов,
Георгий Острецов,
Виталий
Пушницкий,
Александр
Ройтбурд,
Александр Савко,
Зоя Сокол,
Ольга Солдатова,
Леонид Тишков,
Владимир Трямкин,
Константин
Худяков,
Сергей Чернов,
Илья Чичкан,
Игорь Шелковский,
Дмитрий Шорин,
Маша Шубина,
Сергей Шутов

ГОТОВ

?

медиапартнёры:



Коммерсантъ FM 93.6
радио новостей



Эноб.

Prime Russian Magazine



THE ART NEWSPAPER RUSSIA



Eclectic



9.04 – 11.05.2014

ТВЕРСКОЙ 9

московский музей
современного искусства
+7 495 231-36-60
www.mmoma.ru

СОДЕРЖАНИЕ |

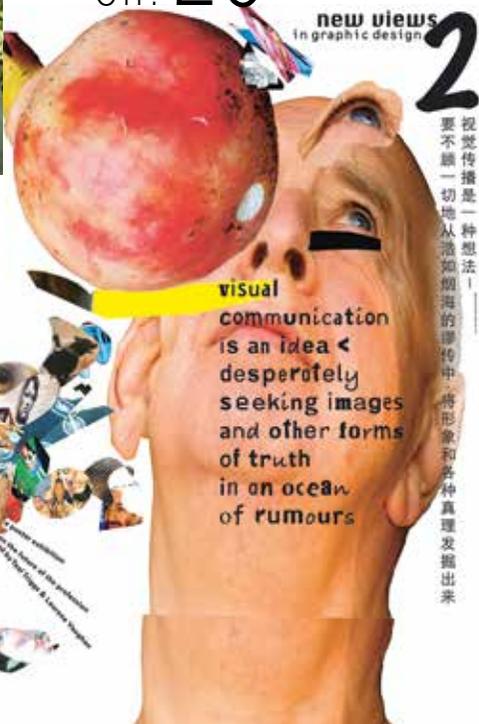


СТР. 18



СТР. 8

СТР. 26



СТР. 38

СТР. 32



ГОРОД

- 2 Проекции авангарда
- 6 Диагональ
- 8 Остаться на улице. *Лия Адашевская*
- 11 Перешагивая через «нельзя».
- 18 *Беседа Кирилла Кто с Пашей 183*
- 22 Реконструкция. Письмо по памяти. *Валерий Леденев*
- Инфраструктура возможностей. *Круглый стол Московского урбанистического форума*

МУЗЕЙ

- 26 Дизайнер Ян ван Тоорн. *Юрий Копытов*
- 32 Чертежник иллюзий. *Валерий Леденев*
- 38 Быть частью целого. *Интервью с Богданом Мамоновым*
- 44 Метафоры цирка. *Дарья Воробьева*
- 48 Художник может все. *Елена Романова*
- 52 Михаил Гробман о времени и о себе. *Беседа Арсения Штейнера с художником*
- 56 Связующие нити. *Валерий Леденев*

ТЕМА

- 58 Упрощение.
- 60 О рефлексе великого упрощения. *Александр Боровский*
- 62 Искусство? Это очень просто. *Александр Мигунов*
- 70 Р. Э. П.: Маленькое сообщество, обрастающее к большому. *Беседа Ларисы Бабий с участниками группы Р.Э.П.*
- 74 Серийная реальность. *Лена Ванина*
- 78 Ридеры — усложнение или стандартизация? *Беседа Анатолия Рясова и Петра Сафронова*

ИМЕНА

- 80 Последний из небожителей. *Игорь Дудинский*
- 84 Число Панкина. *Юлия Бачманова*
- 88 Частные письма перед лицом бесконечности. *Юлия Кульпина*
- 92 На улице возможно все. *Интервью с Кириллом Кто*

РАКУРС

- 96 Несколько слов о Марине Перчихиной. *Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов*
- 99 Как измерить кроличью нору во время полета? *Сергей Огурцов*
- 101 В жанре тромплей. *Сергей Хачатуров*
- 104 Шедевры из приоткрытого тайника. *Алек Д. Эпштейн*
- 108 Дискредитация высказывания. *Анатолий Рясов*
- 110 Аскетический протест. *Злата Адашевская*
- 114 Спектакли — подстрочники фильмов. *Ирина Решетникова*
- 117 Минимализм. *Алиса Йоффе, Виктория Хан-Магомедова*

ОБЗОРЫ

- 118 Музей Леопольда в Вене. *Виктория Хан-Магомедова*
- 120 Самый центральный музей России. *Арсений Штейнер*
- 124 Крайние меры Криса Бердена. *Андрей Лукин*
- 126 В лабиринте исключенного. *Лия Адашевская*
- 128 Сценическая гипотеза Сотворения. *Ирина Решетникова*
- 130 Гимн русскому авангарду. *Евгения Гершкович*

ПОРТФОЛИО

- 132 Акрополь: реконструкция красоты *Юлия Кульпина*

ХРОНИКА

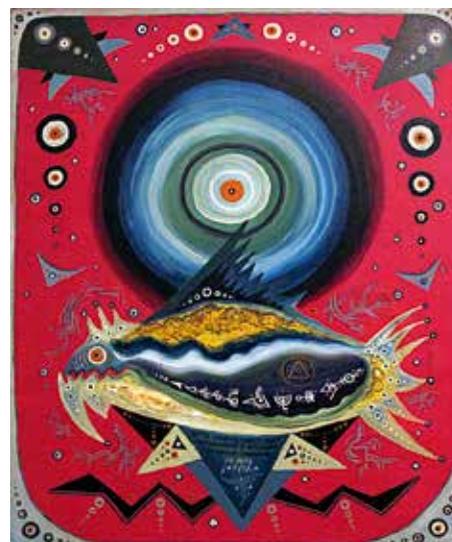
- 136 Настоящий почерк. *Павел Гарасименко*
- 137 Новая живопись. *Александр Дашевский*
- 138 Ижевская аномалия. Встреча искусства и магии. *Кристина Романова*
- 139 Обратная сторона гламура. *Нина Березницкая*
- 141 Московский арт-дневник. *Валерий Леденев*



ПЕГРОВА 25



ГОГОЛЕВСКИЙ 10



ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

АВТОРЫ НОМЕРА

Абалакова Наталья — художник, литератор

Адашевская Злата — студентка ВГИКа

Бачманова Юлиана — искусствовед

Боровский Александр — кандидат искусствоведения,
руководитель отдела новейших течений
Государственного Русского музея

Ванина Лена — журналист, сценарист

Воробьева Дарья — искусствовед, куратор, старший научный
сотрудник Московского музея современного искусства

Герасименко Павел — арт-критик

Гершкович Евгения — арт-критик, искусствовед, журналист

Александр Дашевский — художник

Дудинский Игорь — журналист, писатель

Жигалов Анатолий — художник, литератор

Копытов Юрий — научный сотрудник
Московского музея современного искусства

Леденев Валерий — арт-критик

Лукин Андрей — специальный корреспондент
журнала «Диалог искусств» (Нью-Йорк, США)

Мигунов Александр — профессор,
заведующий кафедрой эстетики, доктор философских наук

Огурцов Сергей — художник

Решетникова Ирина — театровед, кандидат искусствоведения,
преподаватель кафедры теории и истории искусства
МГУ им. М.В. Ломоносова, член АИС, МОСХ

Романова Елена — искусствовед, старший научный
сотрудник Московского музея современного искусства

Романова Кристина — журналист (Ижевск)

Рясов Анатолий — писатель, поэт, эссеист, музыкант, перформер

Сапгир Кира — писатель, переводчик, журналист, автор эссе

Хачатуров Сергей — арт-критик, теоретик, куратор, историк искусства,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русского искусства
исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова

Штейнер Арсений — искусствовед, художественный критик

Алек Д. Эпштейн — историк, социолог

**«АИДА» ВЕРДИ
В ВЕРСИИ ПЕТЕРА ШТАЙНА**



Немецкий театральный режиссер Петер Штайн, которого в России знают и по гастрольным работам, и по драматическим спектаклям с участием русских актеров, представит свой первый оперный опыт на российской сцене «Аиду» Джузеппе Верди в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. Штайн ставил в Европе оперные спектакли, его трактовка «Кольца Нибелунгов» Рихарда Вагнера считается одной из лучших в XX веке. Что касается «Аиды», то, по словам режиссера, предложение московского театра стало для него неожиданным, но, изучив партитуру, он открыл для себя прелесть этого произведения Верди. Для сценического воплощения спектакля Штайн привез в Москву свою постановочную группу (художник-постановщик Фердинанд Вегербауэр, художник по костюмам обладатель премии «Золотой глобус» Нана Чеки, хореограф Лиа Тсолаки, художник по свету Иоахим Барт). Музыкальная часть обеспечивается театром: музыкальный руководитель постановки — главный дирижер театра Феликс Коробов, хормейстер Станислав Лыков, солисты: Анна Нечаева и Мария Пахарь (Аида), Лариса Андреева и Ксения Дудникова (Амнерис), Нажмиддин Малянов и Николай Ерохин (Радамес) и другие. К репетициям Штайн приступит в октябре, а премьера планируется в начале января 2015 года.

ИНДИЯ В КРЕМЛЕ



Выставка «Индия: Драгоценности, покорившие мир» открылась в Государственных Музеях Московского Кремля. Можно увидеть около 300 произведений ювелирного искусства XVI—XXI веков, выполненных мастерами Индии или же европейцами для индийских заказчиков, также представлены графика и фотографии. Экспонаты прибыли в Москву из собраний Европы, Азии и Америки, в частности, Британского музея, музея Виктории и Альберта. Крайне важные участники выставки — частные коллекции, например, кувейтское собрание Аль-Сабах, лондонское Халили и женевское Фарбер. А частная коллекция Сергея Фрадкова (Женева) показывает уникальное алмазное ожерелье XVII века из плоских алмазов, полученных методом расщепления. В витринах представлен наиболее прославленный период ювелирного искусства Индии — время империи Великих Моголов (XVI—XVII века). Однако также здесь можно

увидеть предметы, созданные и в другие периоды индийской истории. Например, вещи «эпохи махараджей» (XIX — начало XX века), а также отличающиеся по стилистике произведения Южной Индии. Представлены и произведения выдающихся современных индийских ювелиров Мунну Касливалы и Вирена Багата. Экспозиция располагается в двух выставочных пространствах — в Одностолпной палате Патриаршего дворца и Успенской звоннице. Выставка продлится до 27 июля 2014 года.

**ОБЪЯВЛЕН КОНКУРС
НА АРХОНЦЕПЦИЮ
ГМИИ ИМ. А. С. ПУШКИНА**



Министерство культуры РФ и Государственный музей изобразительных искусств имени Пушкина при поддержке Москомархитектуры в очередной раз объявили конкурс на разработку архитектурной концепции музея. Он пройдет в закрытом формате, а участников будет трое: архитектурное бюро «Проект Меганом», студия Сергея Скуратова и ТПО «Резерв» во главе с архитектором Владимиром Плотиным. По словам главного архитектора Москвы Сергея Кузнецова, победителя объявят 24 июня.

**ЗВЕЗДЫ ЗИМНЕГО
ФЕСТИВАЛЯ ИСКУССТВ**



Гала-концерт Зимнего международного фестиваля искусств в Сочи под руководством Юрия Башмета, в котором примут участие «человек с золотой флейтой» британец сэр Джеймс Гэлвей, французский скрипач-виртуоз Жан Люк Понти, грузинская левица Нино Катамадзе и другие, пройдет в Концертном зале им. Чайковского в Москве 25 апреля. В этом году фестиваль стал центральным событием культурной программы Зимних Олимпийских игр.

«ОРЛЕАН» В КРЫМУ

Съемки гротескной комедии «Орлеан» стартовали в Крыму. Картину снимает режиссер Андрей Прошкин («Орда»). Сценарий «черной комедии» написал лауреат премии Каннского кинофестиваля Юрий Арабов («Молох»). Действие фильма происходит в вымышленном небольшом городке Орлеан, на берегу соленого озера в алтайской степи. «Алтайскую степь» снимают под Феодосией. По сюжету фильма в Орлеан приезжает странный господин по профессии эзекватор и сообщает жителям города, что за «скелеты в шкафах» рано или поздно всем придется заплатить. И теперь жизнь красотики-парикмахерши Лидки, хирурга

местной больницы Рудольфа и следователя Неволлина не будет прежней. Картина снимается при поддержке Министерства культуры РФ и Фонда кино. На экраны лента выйдет в первой половине 2015 года.

**РОССИЙСКАЯ
АНИМАЦИЯ В ВЕНЕЦИИ**



Лауреат премии «Оскар» за мультфильм «Старик и море» российский мультипликатор Александр Петров получил специальный приз Международного фестиваля телевизионной анимации «Cartoons on the bay», который проходил в Венеции с 10 по 12 апреля. Российская анимация стала главной темой фестиваля, что, по словам художественного руководителя «Cartoons on the bay» Роберто Дженовеси, связано с ее стремительным развитием в последние годы.

**МОСКОВСКИЙ
ДИСНЕЙЛЕНД**



Аналог Диснейленда на территории Нагатинской поймы в Москве может появиться уже в 2017 году, инвестиции составят до 10 миллиардов рублей. В парке планируется построить тематический павильон киностудии «Союзмультфильм», где посетители смогут познакомиться как с новыми отечественными мультфильмами, так и классикой советской и российской мультипликации. Кроме этого, в парке появятся многозальный кинотеатр, концертный зал, детская яхтенная школа, гостиница, каток, универмаг детских товаров, а также колесо обозрения, самое большое в Москве.

**ТОРГИ ПРЕДМЕТАМИ
РУССКОГО ИСКУССТВА
В НЬЮ-ЙОРКЕ**



Бронзовый бюст художника Ильи Репина работы Виктора Васнецова продан на аукционе «Кристи» в Нью-Йорке в рамках торгов предметами русского искусства за 112,5 тысячи долларов. Гипсовый бюст Репина был создан в принадлежащей меценату Савве Мамонтову усадьбе «Абрамцево» в 1880 году, его оригинал до сих пор находится там. Несколько лет спустя с разрешения Репина по заказу коллекционера Ивана Цветкова бюст был отлит в бронзе и впоследствии перешел в коллекцию Третьяковской галереи. Художник также

заказал гипсовую и бронзовую копии своего бюста, первая находится в музее-усадьбе Репина «Пенаты» под Санкт-Петербургом, а представленный на торгах бронзовый бюст позднее купил у художника коллекционер Левко Зилоти. Скульптура, впервые выставленная на торги, все эти годы оставалась в коллекции наследников семьи Зилоти. Общий объем продаж аукциона, на котором были также представлены серебряная посуда, украшения, часы, картины и миниатюрные скульптурные композиции, по данным организаторов аукциона, превысил 2,34 миллиона долларов.

**ЗОЛОТОЙ ВЕК
ТАГАНКИ**



Выставка «Золотой век Таганки», приуроченная к полувековому юбилею легендарного театра, пройдет в филиале Театрального музея им. Бахрушина — «Мастерской Давида Боровского», где будут представлены работы этого театрального художника. Автор экспозиции — сын художника, сценограф Александр Боровский. По эскизам и фотографиям специально воссозданы макеты к спектаклям «Живой» по повести Бориса Можаева (1968), который долгие годы был под запретом, и «Шарашка» по роману Александра Солженицына «В круге первом» (1998). В центре экспозиции — знаменитый руковорный паутинно-шерстяной занавес к спектаклю «Гамлет», который начала вязать жена Боровского, затем и сам художник, а заканчивали его всем театром.

**АРХИТЕКТУРНАЯ БИЕННАЛЕ.
ПЕРЕСТАНОВКА КАДРОВ**



Глава Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры имени Репина Российской академии художеств Семен Михайловский сменит архитектора Григория Ревзина на посту комиссара павильона России на арх-биеннале в Венеции, которая откроется 7 июня. Причиной перестановки кадров, как говорит замминистра культуры Елена Миловозорова, стало то, что «весьма активная в последнее время творческая и публицистическая деятельность» Ревзина не позволяет ему полноценно участвовать в проекте.

МЕДАЛЬ ПОЧЕТА



Генеральный директор Первого канала Константин Эрнст удостоен почетной медали крупнейшего международного и телевизионного рынка MIPTV, церемония награждения проходила 9 апреля в Каннах. В этом году наград удостоены четыре руководителя телевизионных компаний из разных стран. Помимо Эрнста медали получили президент 20th Century Fox, International Television Марион Эдвардс (США), президент Tele Munchen Group Герберт Дж. Клойбер (Германия) и генеральный директор Seven West Media Тим Уорнер (Австрия).

ЧИТАЙ РОССИЮ / READ RUSSIA



На ярмарке в Лондоне с 8 по 10 апреля Россия представляет проект «Читай Россию /Read Russia», который является частью программы перекрестного года культуры России и Великобритании. Цель проекта, поддержанного Федеральным агентством по печати и массовым коммуникациям — знакомство международной читательской аудитории с современной русской литературой. Проект уже был представлен на многих книжных ярмарках мира и выступал в роли почетного гостя BookExpo America в Нью-Йорке в 2012 году.

ВЕЩДОКИ. УКРАИНА



Документальные свидетельства событий, происходивших в последнее время в Крыму и на Украине, показали в «Музее Москвы» на выставке «Вещдоки. Украина», которая проходила с 8 до 22 апреля в «Музее Москвы». Экспонаты — снимки, сделанные в Киеве, Харькове, Симферополе и Севастополе. Кроме того, представлены уникальные артефакты, которые, по словам организатора выставки Владислава Шурыгина, «с огромным риском для жизни» фотографы смогли вывезти с мест столкновений.



Вокруг фотографий была выстроена баррикада из покрышек и других предметов с улиц украинской столицы. Помимо этого, посетители экспозиции имели возможность изучить листовки, которые распространяли на Майдане, творчество участников киевских протестов.

ЛУЧШИЙ ЕВРОПЕЙСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ



Картина российского режиссера Сергея Цысса «Второе дыхание» («Second Wind») получила приз в номинации «Лучший европейский экспериментальный фильм» на девятом Европейском фестивале независимого кино ECU, который проходил в Париже с 4 по 6 апреля. Это короткометражный фантастический фильм о человеке, который, оставшись один в пустом мире, каждый день делает новый цветок из алюминиевой банки и сажает его в сухую землю. Фильм уже стал лауреатом ряда европейских киносмотров, включая «Серебряную ленту» в боснийской Сребренице, фестиваль туристического и экологического кино в Сербии SILAFEST и AROUCA в Португалии. Всего в конкурсе ECU участвовали 85 фильмов из 32 стран.

ЛАУРЕАТЫ ПРЕМИИ «THE ART NEWSPAPER RUSSIA»



Бизнесмен Роман Абрамович, входящий во вторую сотню списка «Forbes», и галерист Дарья Жукова получили премию «The Art Newspaper Russia» за поддержку и развитие искусства на церемонии, проходившей 4 апреля в выставочном зале «Манеж». В номинации «Музей года» отметили московский Мультимедиа Арт Музей (ММАМ) в лице его директора Ольги Свибловой.

«Выставкой года» компетентное жюри признало выставку «Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом», проходившую в Государственной Третьяковской галерее с 16 октября 2013 по 16 февраля 2014 года. «Реставрацией года» эксперты сочли реставрацию Центральной городской библиотеки Алвара Аалто в Выборге, построенную в 1927–1935 годах по проекту финского архитектора. Крупнейший памятник архитектуры функционализма и модернизма был торжественно открыт после реставрации в ноябре 2013 года.

«Книгой года» назван сборник архивных материалов и репродукций «Русские художники на Венецианской биеннале, 1895–1913» (Stella Art Foundation, 2013).

Премия «The Art Newspaper Russia» была учреждена в 2013 году для поощрения деятельности по сохранению художественного наследия, частных инициатив в сфере искусства, развитию художественного рынка, пропаганде российского искусства за рубежом.

ПАВИЛЬОН РОССИИ НА 56-Й ВЕНЕЦИАНСКОЙ АРТ-БИЕННАЛЕ



Куратором павильона России на биеннале, которая пройдет с 9 мая по 22 ноября 2015 года, стала искусствовед и арт-критик Маргарита Тупицына. «В 2015 году в павильоне России мы покажем проект Ирины Наховой, художницы, очень важной для истории современного российского искусства. Это означает, что впервые женщина-художник со своим персональным проектом будет представлять нашу страну на Венецианской биеннале. Решение пригласить Маргариту Тупицыну на роль куратора мы с Ириной Наховой приняли совместно вскоре после первого же обсуждения будущего проекта», — объяснила свой выбор комиссар российского павильона Стелла Кесаева.

ИННОВАЦИЯ-2013

Вручены награды победителям государственного конкурса в области современного искусства «ИННОВАЦИЯ». Ими стали: выставка Юрия Альберта и Екатерины Деготь «Что этим хотел сказать художник?» в ММОМА в номинации «Произведение визуального искусства»; выставка Елены Селиной «Реконструкция» в фонде «Екатерина» в номинации «Кураторский проект»;



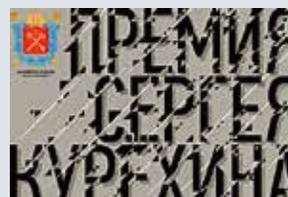
София Гаврилова, Алексей Корик. КОМУ ПРИНАДЛЕЖИТ ТЕНЬ ОТ ЗОНТИКА, ИЛИ DON'T EVEN THINK OF TOUCHING MY PARASOL. 2013. Инсталляция



Саши Пирогова. БИБЛИМЛЕН

международная антология Дмитрия Булатова «Эволюция от кутюр: Искусство и наука в эпоху постбиологии» в номинации «Теория, критика, искусствознание»; отчетная выставка группировки ЗИП и активистов КИСИ «Краснодар: Линии на плоскости. История КИСИ» в номинации «Региональный проект современного искусства»; видео Саши Пироговой «Библимлен» в номинации «Новая генерация». Владислав Мамышев-Монро награжден внеконкурсной премией «За творческий вклад в развитие современного искусства»; Шалва Бреус и фонд «АртХроника» — «За поддержку современного искусства России».

ПРЕМИЯ КУРЕХИНА



Пятая в этом году, самая неформальная ранее премия была вручена в арке Главного штаба в Санкт-Петербурге.

Победители этого года: выставка «Битва с белочкой» под кураторством Глеба Ершова в галерее «Navicula Artis» (Санкт-Петербург) в номинации «Кураторский проект»; проект «Вечность» нижегородской группы «ПРОВМЫЗА» в номинации «Лучший медиаобъект»; Тимофей Радя со своим екатеринбургским проектом «Статья» в номинации «Искусство в общественном пространстве»;



Аладдин Гарунов. ТОТАЛЬНАЯ МОЛИТВА. 2012

«Тотальная молитва» Аладдина Гарунова в номинации «Лучший визуальный объект».



ОСТАТЬСЯ НА УЛИЦЕ

ЛИЯ
АДАШЕВСКАЯ

Стрит-арт из маргинальной практики стал полноправным жанром современного искусства, его изучают, собирают, музеефицируют. В ММОА на Гоголевском показали ретроспективу Паши 183, художника, работавшего непосредственно с тканью города.

НЕКОТОРОЕ ВРЕМЯ НАЗАД художник Кирилл Кто провел аукцион в Фейсбуке, единственным лотом которого был пиджак уличного художника Жени Оззика. Пиджак от местного производителя (фабрика **Большевичка**, шерсть с лавсаном. Размер 46) выглядел весьма колоритно: найденный художником на помойке, он обрел вторую жизнь, что называется, в искусстве. Эффектно перепачканный акриловой краской всех цветов, он тут же пробудил жажду обладания у принявших участие в торгах любителей и ценителей творчества райтеров. Один из претендентов (известный арт-критик) уже видел себя в раритетной обновке на светских мероприятиях, другой (фронтмен одной из молодых музыкальных групп) планировал выступить в нем на фестивале в Австрии, кто-то разумно хотел пополнить артефактом свою коллекцию современного искусства. Стартовая цена — 100 рублей быстро росла, поднявшись через несколько часов до 1100. Но вдруг за 20 часов до окончания торгов Кирилл Кто объявил имя счастливого обладателя — Флокси, художница из Санкт-Петербурга, предложившая 1250 рублей. Правила торгов были возмутительнейшим образом нарушены, но в результате этого произошло главное — пиджак остался в строю: он остался на улице. И это было правильно. В то время в Московском музее современного искусства шла работа над персональной выставкой уличного художника, известного под псевдонимом Р183 (или Павел 183) **Наше дело — подвиг!**, погибшего год назад 1 апреля в возрасте 29 лет (кураторы: Кирилл Лебедев (Кто) и Полина Борисова).

Павел Пухов (настоящее имя художника) начал рисовать лет с четырнадцати. Проходил как-то по Старому Арбату мимо стены Цоя, в плеере зазвучала **Группа крови**, и его охватило желание создать эту атмосферу самому. То есть он захотел не просто рисовать, а именно «общаться с людьми через город». Он не считал себя ни художником, ни дизайнером, ни фотографом, но человеком, «который стремится что-то сказать людям, среди которых и “злость на тот мир, в котором мы живем, ведь выжить в России — подвиг”, может на что-то им открыть глаза, передать свои эмоции».

2005 год оказался в известной степени рубежным: финансовые трудности (он мог себе позволить купить лишь два баллончика краски — черной и белой) и вместе с тем потребность сделать что-то сложное, взломать привычный формат городской среды привели к рождению собственной техники — графической фотостилизации, близкой к поп-арту и колла-



1

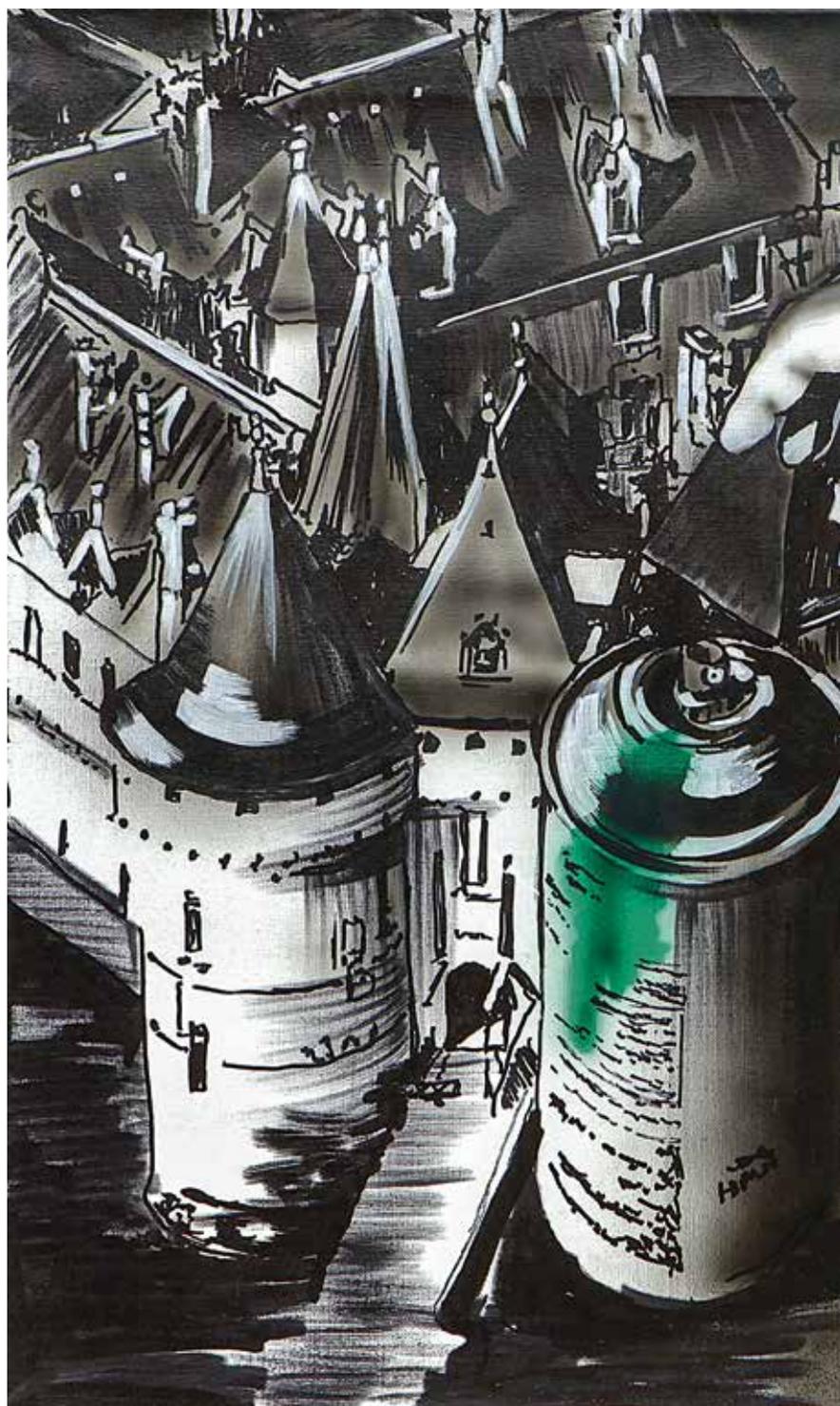
жу. И еще одна характерная особенность — персонажность, идущая от стены Цоя. «Я воспитан на нашем роке и почти все, что я делаю в городе — это своеобразные иллюстрации к песням», — признавался Павел журналистам. Да, однажды они появились в его жизни. И даже много. В конце 2000-х. Хотя к этому времени стрит-райтер P183 сделал на родине немало количество граффити, уличных инсталляций, отечественная пресса его вроде как не замечала (и наш журнал — не исключение). Еще бы. У Паши были три правила, которые он не нарушал: не рисовать на памятниках архитектуры, никогда не трогать культовые сооружения, какой конфессии они бы ни принадлежали, и не затрагивать конкретных людей. Мировую известность он получил в январе 2012-го, когда несколько британских СМИ опубликовали о нем заметки, а «Гардиан» назвала его «русским Бэнкси». Этого оказалось достаточно, чтобы и в России, до недавнего времени не особо интересовавшейся уличным искусством¹, на художника обратили внимание. Однако сравнение Павла не порадовало, его же друзья в ответ стали называть Бэнкси «английским Пашей».

В том же 2012 году его пригласили поработать над декорациями зонг-оперы **TODD**, премьеры которой прошла в ноябре. В январе — феврале 2013 года в мэрии французского города Ле-Кремлен-Бисетр в рамках **RussenKo** состоялась совместная выставка живописных работ P183 и Nebay. А уже 2 апреля весь мир облетело известие — Паши 183 не стало. Это было похоже на чью-то злую шутку. В это невозможно было поверить — вот так, на взлете, в одночасье? Впереди выставки, выгодные предложения, коллекционеры, словом — логическое продолжение перехода к работе с галереями и музеями, в своем роде следующая ступень развития от уличного художника к «художнику современному»... Впрочем, свое отношение к современной арт-сцене Паша выразил в проекте **Стыд и срам**, созданном специально для выставки **Russian street-art is dead**, проходившей в галерее «МАРС» в 2010 году. Но на своем сайте, рассказывая о проекте, он счел нужным пояснить: «Прошу заметить, что к понятию “арт” не отношу граффити. Для меня граффити — это оружие (как автомат или бомба), но никак не искусство. И как с любым оружием, каждый с ним делает то, что захочет. Неограниченный выбор и полнейшая свобода, которой судья — только личная совесть и мораль». Его совесть подсказывала ему, что это прежде всего оружие сопротивления. Его мотиваторы — изменение не только внешнего мира, но и внутреннего.

Он очень много работал, спал по 3–4 часа в сутки, словно боялся потерять время. Время — его ключевая тема. Пойманное стрелками часов, оно стало элементом его стиля. И это особенно чувствовалось на выставке в ММОМА. Но од-

новременно не покидало ощущение, что самого Паши в этих залах никогда не было. Он остался там, на улице. Среди еще не признанных уличных художников. Ведь кто-то всегда должен оставаться на улице.

Однако что же делать нам с уличным искусством, не с работами стрит-артистов, созданными специально для галерей, а именно с граффити и уличными инсталляциями? Понятно, что его надо изучать, писать историю. А вот что касается сохранения... Можно, конечно, его пытаться реконструировать на белых стенах галерей и музеев или на холстах, можно создавать уменьшенные макеты инсталляций или фотоархив. Но так или иначе на выходе получается что-то типа ознакомительного пособия. Сохранять их на улицах, постоянно реставрируя? Но ведь и такой ход уязвим. Стрит-арт — это работа с контекстом,



социальным, городским, политическим. А контекст имеет обыкновение меняться. И таким образом, все эти законсервированные работы грозят превратиться в памятник тому или иному времени и самим себе. Возможно, это тоже неплохо, вот только противоречит духу уличного искусства, которое есть прежде всего жест, оружие, высказывание здесь и сейчас. Сделаю предположение, которое, очевидно, у многих вызовет возражение, но уличное искусство, чтобы оставаться искусством, должно исчезать — смываться дождями, выгорать на солнце, закрашиваться работниками муниципальных служб. Оно должно освобождать место для следующих высказываний. А его оставленное время будет фиксировать лишь объектив камеры. Уличное искусство живет во власти улицы и всегда готово на следующий день исчезнуть... ◀

¹ Конечно, в последнее время ситуация несколько изменилась — в России уличными художниками заинтересовались. Правда, преимущественно муниципальные власти и бизнес-структуры — каждая со своей целью. Это происходит именно с граффити, коммерциализацию которого мы имеем возможность наблюдать.

Паша 183 (Павел Пухов)

1. **Ангел.** 2012. Аэрозольная роспись Москва, Большая Черкизовская ул., 28, стр. 2 (не закрашено, 14.02.2014)
2. Вид экспозиции в ММОМА. Реконструкция работы «Зоопарк». 2013
3. **Замок.** 2013. Холст, акрил

ПЕРЕШАТАИВАМ ЧЕРЕЗ «НЕЛЬЗЯ»



В ноябре 2012 года на сцене Театра киноактера проходили премьерные показы зонг-оперы «TODD» по мотивам пьесы Кристофера Бонда «Суинни Тодд, демон-парикмахер с Флиит-стрит», которая, в свою очередь, была переложением городских легенд о серийном убийце Суинни Тодде. К московской версии, создав зажигательную смесь из паркура, балета, хора, живой музыки, драматического искусства, спецэффектов, и пронзительной лирики, приложили руку музыканты из панк-рок-группы «Король и шут». Главную партию исполнил ее основатель Михаил Горшенев, или Горшок. Отдельного внимания заслуживали декорации (двухуровневая сцена с кирпичными стенами, расписанными граффити), над которыми потрудились Паша 183. Не удивительно, что зрителями оперы оказалась разношерстная публика: юноши с ирокезами, подростки в джинсах, барышни в вечерних платьях и персонажи в маскарадных костюмах. Через пять месяцев Паши не стало, а еще через три ушел и Горшок. Тогда же в 2012-м сразу после премьеры уличный художник Кирилл Кто побеседовал с Пашей 183.

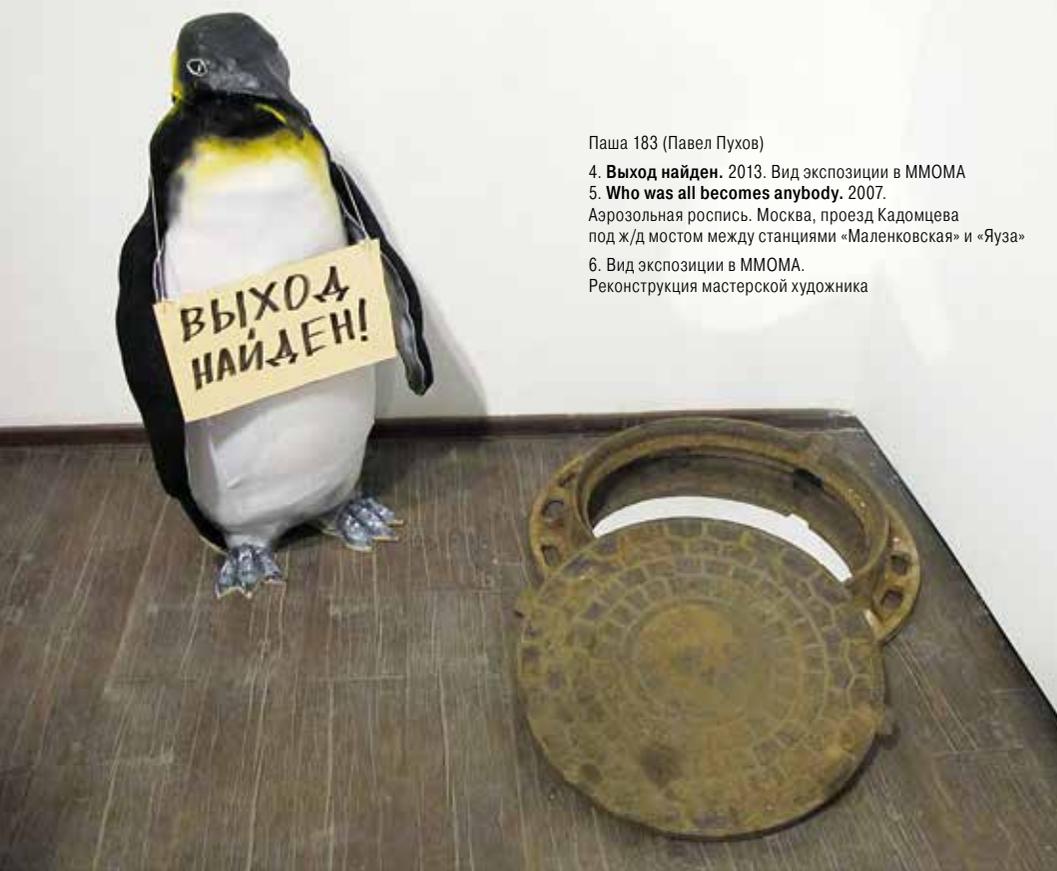
КИРИЛЛ КТО. Для меня стало новостью, что в олимпе уважаемых тобой музыкантов и культурных деятелей, кроме Бориса Гребенщикова, Егора Летова, Шевчука, Виктора Цоя, Джонни Роттена, вдруг появились люди из «Короля и шута». Ты давно слушаешь эту группу?

ПАША 183. Очень давно. Шел девяносто шестой или девяносто седьмой год, если не ошибаюсь. Я был на лекции в колледже информатики и права, рядом со мной сидел парень по имени Стас, у него всегда была передовая информация о любых рок-движухах... И он говорит: «Вот послушай», дает мне наушник, и я слышу (это был

альбом «Камнем по голове») первую песню и понимаю, что это сказка, панк-сказка, полноценная сказка, с развитием, со всеми делами. Меня все это дело воодушевило. У меня до этого был опыт исторического моделирования. Я участвовал в исторических ролевых играх — сражался в доспехах, с мечом, еще у меня был кистень, как помню. Это легло на душу сразу после «Властелина колец» и прочего. Конечно, это было давно, но группа потрясающая.

КИРИЛЛ КТО. Для меня группа «Король и шут» всегда ассоциировалась на рубеже девяностых — двухтысячных

3



Паша 183 (Павел Пухов)

4. **Выход найден.** 2013. Вид экспозиции в ММОМА

5. **Who was all becomes anybody.** 2007.

Аэрозольная роспись. Москва, проезд Кадомцева под ж/д мостом между станциями «Маленковская» и «Яуза»

6. Вид экспозиции в ММОМА.

Реконструкция мастерской художника

с так называемым говно-панк-роком. И мне не нравилась их музыка...

Но как получилось, что ты вдруг выступил в качестве художника-декоратора? Это чья инициатива была?

ПАША 183. Ко мне обратился Сережа Скорнецкий, художник по свету и художник-постановщик мюзикла, он сказал: «Паша, давай попробуем сделать этот проект с твоими рисунками». Но было одно условие — я должен буду их делать так, как рисунки на улице. То есть обязательно должно быть взаимодействие рисунка и актера, зрителя и актера, рисунка и света. Я должен был стать медиумом, который соединил бы все стремления художников по свету, чтобы каждый рисунок был ориентирован под определенный свет, под определенную температуру света. Многие работы по несколько раз перерисованы, где-то они тушевались, где-то, наоборот, высветлялись, чтобы работники, которые занимаются светом, чувствовали себя комфортно.





6



5

КИРИЛЛ КТО. Честно говоря, я не очень понимаю формат мюзикла, но мне понравилось представление, и у меня осталось странное ощущение, что эзопов язык, на котором строится сюжетная канва произведения, ложится на сегодняшнюю российскую политическую действительность, коррелирует с ней. Как так получилось? Были цензурные проблемы? Сомнения в процессе постановки и подготовки?
ПАША 183. Было очень много сомнений... Перенести действие мюзикла в наше время — идея Сережи Скорнецкого.

КИРИЛЛ КТО. Не совсем все-таки в наше, в шестидесятые — семидесятые.
ПАША 183. Там просматриваются сюжеты и из нашего времени, и из более раннего периода. Титанический труд: я видел работу Сережи, он человек-оркестр, мастер своего дела. Потрясающая работа хореографов...

КИРИЛЛ КТО. Оцениваешь ли ты, кроме политической, исторической и сюжетной значимости мюзикла, еще и тот факт, что уличный художник



7



8

9

Паша 183 (Павел Пухов)

7. **Электронный фронт.** Инсталляция

8. **Стыд и срам.** 2010.

Лампа, газетная бумага, корпус монитора, датчик движения. Галерея «МАРС»

9. **Из серии А2.** 2010

10. **Город детства.** 2013. Фотопечать, фанера.

Москва, Большая Черкизовская ул., 15. При участии Виталия Кузьмина

наконец сделал качественный проект в шоу-бизнесе, и не просто нарисовал декорацию, а выступил полноправным участником процесса?

ПАША 183. Это произошло, по-моему, вообще в первый раз. Мне безумно приятно, что мне предоставили такую возможность. И у меня даже не было ощущения, что я рисую не на улице: там декорации — кондиционеры, решетки, все, с чем я постоянно сталкиваюсь на улице. А зрители — те же самые прохожие.

КИРИЛЛ КТО. Я знаю, что серьезный скепсис появился в отношении тебя со стороны агрессивно настроенной граффити-тусовки. Другие, напротив, посчитали, что все правильно, что с панками дружить можно, и пусть это даже работа коммерческая. Как тебе вообще тот факт, что постановку пришли посмотреть столь разно ориентированные люди — поклонники «Короля и шута» и просто любители мюзиклов?

ПАША 183. В мюзикле очень много таких поэтических моментов, которые не могут не понравиться, например песня «Добрые люди»: «Люди, добрые люди, пусть в ваш мир добро придет, не подадут, не пощадят, на гроб земли не бросят горсть, здесь и осудят, и убьют, и оболгут, и обесудят». Это же на самом деле ситуация нашего времени, она близка всем. Мюзикл абсолютно эклектичен. Он настроен на то, чтобы сломать представление, что вот это наш огород, а это ваш. Он, как митинг, объединяет всех. И делить-то



10

на самом деле нечего. Все мы вроде бы хорошие люди, но постоянно что-то делим.

КИРИЛЛ КТО. Я, например, чувствую, что сейчас уличные художники будут активно взаимодействовать с массовой культурой, не совсем попсовой, а более или менее элитарной, относительно альтернативной. Для меня это совершенно предсказуемый, долгожданный и понятный вектор развития.

ПАША 183. Для меня тоже.

КИРИЛЛ КТО. Были у тебя сомнения, что ты работаешь как панк эстрадный, а не панк подворотневый?

ПАША 183. У меня было единственное сомнение, понравится ли то, что я сделал, Мише Горшку. Он очень добрый человек, но закрытый. И было постоянное ощущение, что сейчас делаешь, а потом тебе скажут: давай-ка переделывай. Но Миша ни разу так не сказал. Было полное доверие, мы друг друга понимали. Как сказал Сережа Скорнецкий, «у тебя есть материал, мы тебе его дали, просто покажи свое видение». Работа потрясающе тяжелая



в том плане, что нужно было, отталкиваясь от всех мнений, четко формировать свое.

КИРИЛЛ КТО. Есть какие-то векторы развития для уличного художника: переселиться быстро на улицу и спать на лавочке, как я, или стать главным производителем одежды и всяких аксессуаров. Тебе вообще близко понятие молодежного, честного, бунтарского, искреннего шоу-бизнеса? Готов ли ты взаимодействовать дальше с рок-музыкантами или у тебя есть все-таки противоречия как это должно потребляться, а не только что?

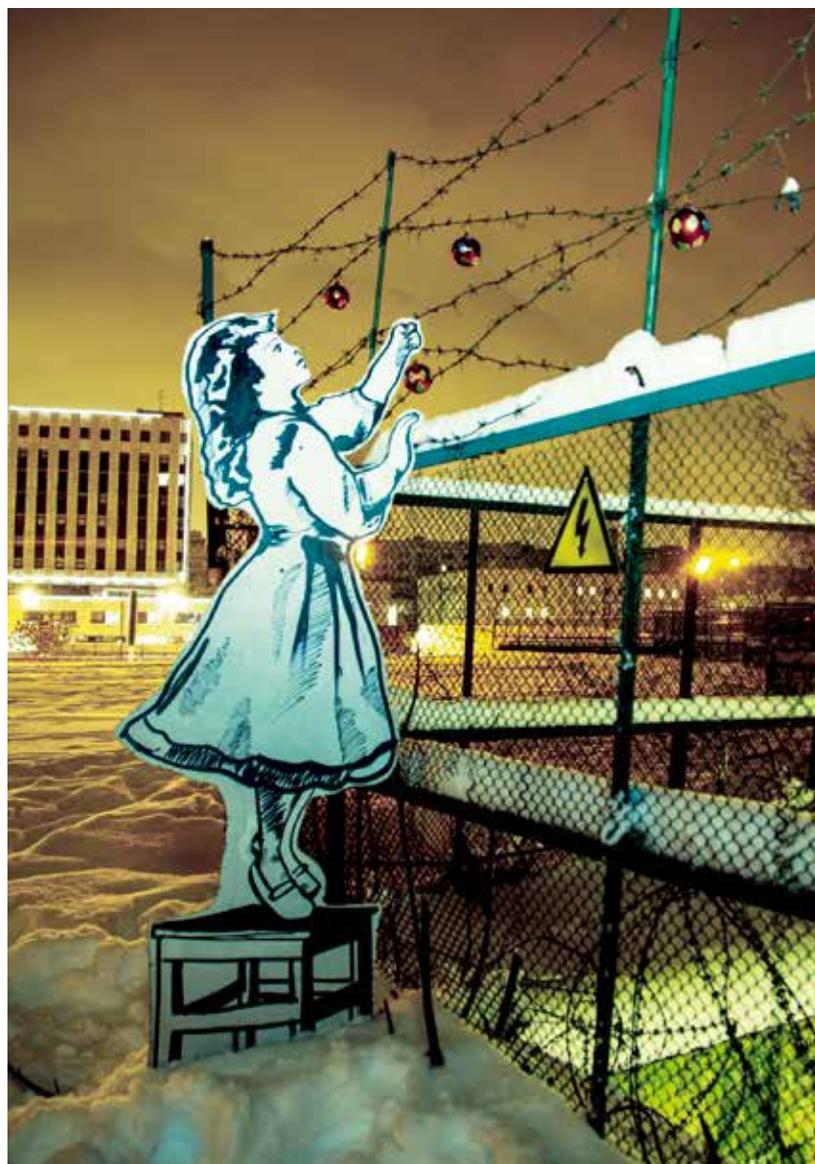
ПАША 183. Нет, все вместе. И как, и что.

КИРИЛЛ КТО. Для меня ты реабилитировал группу «Король и шут», потому что я их всегда считал странными. «Наив», «Тараканы», «Алиса», Егор Летов — к ним претензий нет.

ПАША 183. Егор пел для простых людей, нес самое, что называется, сокровенное. Я вырос на этом. Все мое творчество так или иначе завязано на протестной поэзии. По сути, то, чем я занимаюсь, изначально тоже своеобразный протест.

11. **Предновогоднее.** 2011. Оргалит, краска, смешанная техника. Москва, Потешная ул., 1 стр. 1

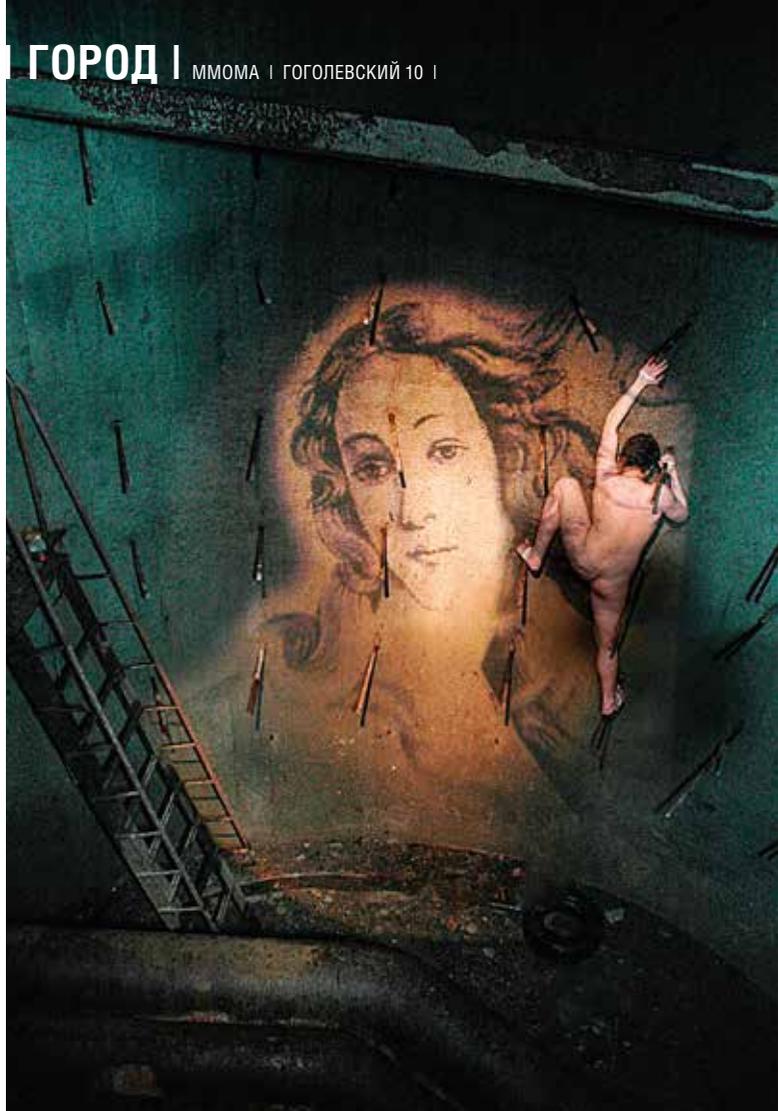
12. **Поджигатели мостов — посвящение.** 2011. Аэрозольная роспись, «коктейль Молотова» (фотодокументация акции). Москва, Олений мост. При участии Виталия Кузьмина и Леши Gluck



11

12





Паша 183 (Павел Пухов)

13. Без названия, из серии «Штыри». 2005. Аналоговая проекция

14. Питер — город ангелов. 2012. Самоклеющаяся пленка, печать. Санкт-Петербург

13

КИРИЛЛ КТО. Протест против чего?

ПАША 183. Это, наверное, метафора такая, борьба со своей закрытостью, что ли. В первую очередь это борьба с самим собой. Понимаешь, если ты начинаешь менять мир, меняешь свой мир или что-то внутри себя. Это война со стереотипами, с зашоренностью, с закабаленностью. Это выход. Вот есть дорожная разметка, а ты переспрашиваешь свое сознание, и понимаешь, что за этой разметкой есть еще что-то и можно перешагнуть. И просто перешагиваешь. Это постоянная война, постоянная борьба с надписью «Нельзя». Меня разочаровывает, что в данный момент это перешагивание через «нельзя», «не хочу», «не могу» и «запретно» стало популярно и модно. Мне это уже начинает, честно говоря, надоедать... Помнишь этот холст **Я бил окна не для того, чтобы назвали это искусством?..**

В 2014 году спектакль возобновлен с использованием оригинальных декораций. В феврале и марте прошли показы в ДК «Москвич».

14





При поддержке
Правительства
Москвы



ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ
ГОРОДА МОСКВЫ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
В.В. МАЯКОВСКОГО

В Ы С Т А В К А

«ПРО ЭТО ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ»

С 7 МАРТА
ПО 18 МАЯ

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ
«ДОМИК ЧЕХОВА»
УЛ. МАЛАЯ ДМИТРОВКА, Д. 29, СТР. 4



8 495 694 26 95
WWW.MAYAKOVSKY.MUSEUM

МАЯКОВСКИЙ

The Village

ваш АССУГ
VASHDOSUG.RU



ДИ
АЛОГ
ИСКУ
ССТВА

РАДИО
КУЛЬТУРА
91.6 FM

THEORY&PRACTICE

ARTI
Visual daily

РЕКОНСТРУКЦИЯ

ВАЛЕРИЙ
ЛЕДЕНЕВ

ПИСЬМО ПО ПАМЯТИ

Фонд культуры «Екатерина» представил проект «Реконструкция» (в двух частях), воспроизведя фрагменты лучших выставок 1990-х.

Елена Селина и Александра Обухова получили за него премию Инновация в номинации «Кураторский проект».

НА ВТОРОЙ ВЫСТАВКЕ «Реконструкция» проект Владимира Фридекса **Без названия. Deja vu** (1996) открывал экспозицию — десятки фотографий арт-истеблишмента пост- (а частично и до-) перестроечного десятилетия, расклеенные по периметру пространства в два ряда. Почти всех легко узнать: кто-то не сильно изменился, кто-то потерялся, кто-то сошел с пути. В предисловии к каталогу выставки куратор Елена Селина всячески дистанцировалась от ностальгического пафоса, хотя легко предположить, что у многих он возникнет сам собой. Если отвлечься от структуры проекта, экспозиция — как «письмо по памяти», когда всплывают фрагменты отдельных событий: в силу ряда причин не все инсталляции воспроизведены целиком.

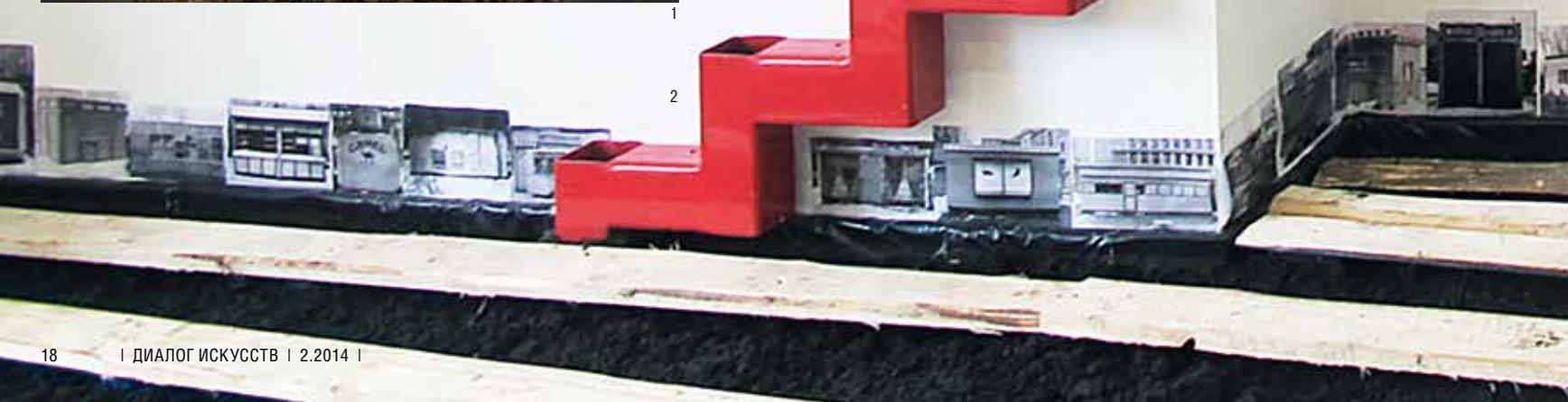
Кураторский проект Елены Селиной, конечно же, гораздо глубже. Он поднимает ряд принципиальных вопросов, прежде всего о том, чем же были 1990-е в нашем искусстве? Мы уже знаем, что начинались они движением сквоттеров, продолжились всплеском акционизма, подарив нам ряд иконических образов вроде Бренера, вызывающего на бой президента Ельцина, Осмоловского, взгромоздившегося на памятник Маяковскому, или неприличное слово из человеческих тел напротив Кремля от группы «Э.Т.И.». О тех событиях уже написаны книги (**Российский акционизм 1990–2000** Андрея Ковалева), они стали темой выставок (Театр теней «Москва. ЦУМ» в 2009-м и «90-е: победа и поражение» в Театре Наций — обе под кураторством Олега Кулика). 1990-е — и «лихие», и «бурные», и «эйфорические» — живы и свежи в памяти, но в индивидуальной, у очевидцев и участников событий. Стоит выйти за пределы сложившихся мифов, истории как будто и нет — не понять, что происходило на самом деле, трудно восстановить цельную картину.



1

1. АЕС+Ф. **Исламский проект**. 1996–2003. Галерея Гельмана
2. Татьяна Хэнгстлер. **Ларьки Москвы**. Дмитрий Гутов. **Над черной грязью**. 1994. Галерея Риджина
3. Владимир Фридекс. **Без названия. Deja Vu**. 1996. XL Галерея
4. Антон Ольшванг. **Полиэфиры**. 1994. Галерея 1.0
5. Игорь Макаревич. **Ното Lignum**. 1997. XL Галерея

2





3



4



5

И как, собственно, ее восстанавливать? Елена Селина обратилась к популярному, но не лишённому дискуссионности формату реинактмента выставок, обнаруживающему тем не менее ряд существенных плюсов. Хотя бы потому, что история, прочитанная сквозь картографию ключевых событий, выявляет неожиданные взаимосвязи. Другой вопрос — как эти события выбирать.

Сложно говорить об арт-жизни 1990-х, не связывая ее с жизнью политической. И контекст обязывает, и параллели сами напрашиваются. Такого сопоставления на выставке не найти, но ведь никто и не обещал. В фокусе не история, а ее акторы — галереи. Хотя и история тоже: «живых» в залах «Екатерины» едва ли меньше, чем «мертвых». Еще до открытия «Реконструкции» проект комментировали в том духе, что куратору хочется легитимировать профессию галериста, утвердив его в роли куратора, а не коммерческого дилера (подобную точку зрения высказывает Валентин Дьяконов в статье для каталога). Эта двойственность статуса российско-





6

го галериста, результат постперестроечной ситуации, когда зародившийся наконец вожденный мир «белых кубов» был не совсем white cube в западном понимании, а держался на идее, интересе (художественном и кураторском) и энтузиазме, будоражит наше арт-сообщество до сих пор. Оно уверено, что уж теперь четко провело границы между позициями куратора и коммерческого агента, предельно заострив края профессиональной этики и сталкивая с ними любого желающего сесть на второй стул (доставалось и Селиной, и Гельману, и Сергею Попову). Проект «Реконструкция» обнажает это противоречие вновь, но под другим углом. Галерист иногда растит художника «с нуля». Эта известная и многократно повторенная (даже в наши дни) истина, подкрепленная местными реалиями, дает неожиданные результаты.

Главное впечатление от совокупности проектов — большинство из них поражает именно своей идейностью. Константин Звездочетов на открытии выставки «Выбравшим Peps» в галерее XL лежал на битом стекле под запись трансляции штурма Белого дома (1994). Анатолий Осмоловский с проектом **Не давай свое тело на чеченский шашлык** (1995, куски мяса, нанизанные на колючую проволоку, учитывая склонность художника к провокациям, — однозначный подрыв выдвигаемого лозунга), **Исламский проект АЕС+Ф** (1996–2003) (оба проекта были реализованы в галерее Марата Гельмана, лидировавшей в плане политической включенности). Или видео-проект Гии Ригвавы **Я ненавижу государство** (1994, галерея 1.0), ... **Нет, я!** Андрея Логвина (2000, галерея XL), **Пустые иконы** «Медгерменевтики» (1993, проект воспроизведен в каталоге). Та же XL в 1995 году показала проект Геннадия Устиана **Мой журнал для немногих** — пожалуй, первый в России проект о ЛГБТ. Поражает количество вещей, которые сегодня просто опасно выставлять «живьем»: те же **Пустые иконы**, **Праздник урожая** (1995) Виноградова и Дубосарского, **Эротика разрушает сознание** Константина Звездочетова (работы опять же есть лишь в каталоге). Выставка напоминает о широте границ допустимого в прошлом и прозрачности норм сейчас. Она не комментирует политические реалии напрямую, но рассказывает о политике больше, чем кажется на первый взгляд.

Одно из впечатлений от выставки — многие авторы, активно работающие и сегодня, не похожи на себя прежних. Юрий Аввакумов с проектом **Пушкин и деньги** (цитаты из классика, посвященные его бедственному положению, в соавторстве с Марией Аввакумовой, 1999), группа АЕС+Ф с **Искусством возможного** (1993, инсталляция в виде множества рассыпанных по полу прозрачных чертежных лекал и приглашений на вы-



7



8

6. Александр Сигутин, Владимир Анзельм. **Спящие в Гробах.** 1999. Spraider&MouSe art Space
7. Никита Алексеев. **Крестообразные песни.** 1992. L Галерея
8. Николай Козлов. **Ferrum, или с Рождеством Христовым.** 1994. Якут галерея
9. Вадим Захаров, Сергей Ануфриев. **Тупик нашего времени.** 1997
10. Георгий Острецов. **Новое правительство.** 2000. Галерея Гельмана





9



10

ставку, сулящее криминальный триллер). При этом множество фигур, деятельность прекративших. Так уж было в 1990-е: если кто выпадал, то радикально и навсегда. Гия Ригвава, Александр Мареев. Людмила Горлова с проектом **Как я люблю** (1997), способным украсить любую феминистскую выставку в наши дни. Или хотя бы Император Вава и Олег Мавромати, зашивавшие друг другу рты в TV-галерее в 1995 году. Подобных авторов и работ не увидишь ни в одном публичном собрании современного искусства в Москве.

В то же время многое из казавшегося недавним приобретением существовало и в прежние дни. Религиозный

поворот — проект Владимира Анзельма и Александра Сигутина **Спящие в гробах** (1999). В 1994 году Сигутин нанес на доски тексты библейских заповедей и прибил их на улице. Об этом напоминала секция про сквот в Трехпрудном, обитателем которого был художник. 1999 год — инсталляция **Пост** Андрея Филиппова в галерее «Файн арт». Имперский неоконсерватизм Александра Якута, проявившийся в начале 1990-х (чего стоит проект 1993 года **Спящая красавица**: реанимационный лимузин Брежнева в паре с фарфоровой женской фигурой) и закрепившийся в стиле его галереи, где даже работы Игоря Макаревича и Елены Елагиной (серия **Насекомые**) приобретали соответствующий «приглауренный» вид. Или, наконец, зарождающееся поколение 2000-х. На выставке представлен проект **Виниловые кости** (1999) с участием Ирины Кориной, Натальи Стручковой, Михаила Косолапова и Максима Илюхина со товарищи, в котором характерный и узнаваемый сегодня язык молодых авторов еще только начал кристаллизоваться.

И еще. На первой «Реконструкции» целый зал был посвящен агрессивной экспозиционной политике, практиковавшейся, в частности, галереей «Риджина». Тогда вспомнили Анатолия Осмоловского, запустившего в 1992 году леопардов в храм (в данном случае в «белый куб»), и мостки **Над черной грязью** Дмитрия Гутова (1994, когда по периметру зала висели снимки московских ларьков, сделанные Татьяной Хэнгстлер), и **Секреты** (1996) куратора Веры Погодиной, вморозившей работы художников в московский каток. Сейчас, когда почти любое выставочное пространство регламентировано куда сильнее, чем раньше, такие высказывания могли бы приобрести новую актуальность — по крайней мере, прочитать их можно было бы не только эстетически. ❖



11

11. Олег Кулик, Людмила Бредихина. **Оранжевая пара**. 1993. Галерея Гельмана
12. Юрий Аввакумов, Мария Аввакумова. **Пушкин и деньги**. 1999. XL Галерея



12

ИНФРАСТРУКТУРА ВОЗМОЖНОСТЕЙ

Московский урбанистический форум, который состоялся в конце прошлого года в ЦВЗ «Манеж», был посвящен теме «Мегаполисы: развитие за пределами центра». На форуме обсуждались результаты международного исследования «Археология периферии». В фокусе внимания экспертов оказались районы Москвы, расположенные между Третьим транспортным кольцом и МКАД, а также окраины таких городов, как Пекин, Стамбул, Мехико, Джакарта, Париж, Чикаго, Сан-Паулу и других мегаполисов. Результаты исследования вошли в 500-страничный том, иллюстрированный графиками, с картами, фотоматериалами. Поднятые в исследовании проблемы обсуждались и на круглом столе «Нормы культуры: советская инфраструктура досуга и образования в новых условиях». Индустриально спланированное архитектурное и культурное пространство постсоветского города оказалось необжитым в новых условиях. Как его перестроить под запросы современной городской культуры? На эти вопросы пытались ответить спикеры Сергей Капков, министр правительства Москвы, руководитель Департамента культуры г. Москвы; Григорий Ревзин, специальный корреспондент ИД «Коммерсант», эксперт Института медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка», профессор Высшей школы урбанистики; Мартин Штеффенс директор культурного фестиваля «48 StundenNeuk.ln» (Берлин, Германия).

1. Андрей Адно (Adno)
Сказки в Москве. 2013.
Фестиваль «Лучший город Земли». Биберовская ул., 19
2. Эдуардо Кобра (Сан-Паулу)
Балерина. 2013.
Фестиваль «Лучший город Земли». Ул. Малая Дмитровка

В дискуссии приняли участие Георгий Никич, куратор объединения «Выставочные залы Москвы»; Борис Куприянов, заместитель директора Московского городского библиотечного центра, один из основателей магазинов «Фаланстер»; Алексей Левинсон, руководитель отдела социокультурных исследований «Левада-Центра», куратор исследования Московского урбанистического форума; Святослав Мурунов, директор компании КБР «Креативная экономика» (Пенза); Юлия Шахновская, генеральный директор Политехнического музея; Алиса Прудникова, директор Уральского филиала Государственного центра современного искусства. Модератором выступил Юрий Сапрыкин, шеф-редактор Объединенной компании «Афиша» и «Рамблер».

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. В исследовании **Археология периферии** культура понимается в широком антропологическом смысле, то есть с учетом культурных навыков людей и того, как они живут в предоставленном пространстве. В выстроенной Маслоу пирамиде потребностей эстетическая и познавательная деятельности находятся в верхней ее части, такую иерархию и порождает город. Так сложилось, что реализация культурных потребностей происходит в центре города, а в отдаленных районах удовлетворяются в основном физиологические потребности, возникают проблемы даже с безопасностью. Конечно, в реальности у Москвы есть дополнительные центры, но в целом схема именно такова. Надо помнить, что периферийные районы созданы сравнительно недавно, в хрущевские времена. Считалось важным, чтобы люди везде одинаково



были обеспечены всеми благами, в том числе и культурой. Существовала строительная норма на каждого человека, одному жителю было положено пятьдесят квадратных сантиметров культуры в пешеходной доступности от него. Культура равномерно распределена по всему этому пространству. В принципе, мы до сих пор обязаны эту норму соблюдать. В соответствии с такой системой планирования культурная политика транслируется сверху, и нужен специальный человек, который будет вести культурную работу на отведенных местах. Но сегодня у государства есть определенные сомнения в необходимости таких фигур. И возникает вопрос, кто мог бы их заменить. Сергей Капков говорил о театрах, но девяносто процентов их находится в центре. Когда же театр располагается на периферии города, то у него своеобразная судьба. Мы изучали практику театра «Бенефис» около станции метро «Академическая», в спальном районе. Вот актеры и ходят по домам и зовут на спектакли. Это бюджетный театр, город тратит на него деньги. Закрыть легендарный театр невозможно и содержать затруднительно. Можем ли мы воспользоваться структурой клубов, ДК, библиотек, внести в их работу другую идеологию, чтобы продвигать в глубинку современную культуру? Московское правительство справедливо говорит, что не его про-

блемы — содержание культуры этих учреждений. Но опыт Перми показал, что модернизация может не очень хорошо закончиться в связи со сменой губернатора. В спальном районе Москвы происходит примерно то же самое. Есть опыт Дома культуры в Калуге, который курирует институт «Стрелка». Но если посмотреть на сайты, то население Калуги реагирует на новшества довольно негативно. Есть мнение, что идеология — это насильственное действие в отношении социума, и мы должны ему прививать вкус, воспитывать. Почему вообще возникает идея нести в дальние районы авангардную культуру? Ведь пространство этих районов авангардно. Создатели Варшавского шоссе вдохновлялись авангардом двадцатых годов. Типовые планировки и свободная застройка пятиэтажками в Измайлове — воплощение идеологии конструктивизма. Вся индустриальная среда, неважно, в Перми, в Москве — среда авангарда, и была бы логичной ее готовность воспринимать формы современного искусства. Собственно, «бульдозерная выставка», лианозовская школа, «Коллективные действия» представляют такое осмысление этих районов как некоего запредельного авангардного пространства. Парадокс в том, что среда, в которой мы существуем, чрезвычайно авангардная, а ее социум предельно консервативен. Вы захотите предоставить ему культуру, а

он уезжает днем из спальных районов. А те, кто там остаются — самая консервативная часть социума. Они не ходят дальше школы, парикмахерской, магазина, детского сада, ничего не хотят менять. Какую культуру они могут воспринимать? По опросам мы знаем, что в спальных районах две проблемы — мигранты (это беспокоит девяносто четыре процента жителей) и тарифы ЖКХ. Если интерпретировать, то «нам тут хорошо, пусть к нам никто не приезжает, и пусть бы нам хватило денег платить за это, мы и дальше хотим так жить». И непонятно, как к этому относиться. Вот мой вопрос и остается именно вопросом, потому что все, что я сейчас сказал, ужасно нетолерантно.

В конце девяностых — начале двухтысячных главным событием в мире был музей Фрэнка Гери, такой авангардный, гламурный, дорогой аттракцион, и везде хотели сделать что-то подобное. Сейчас ситуация изменилась, главное уже не новое здание, а новая социальность, которая там образована. Сейчас важен не поражающий аттракцион, а то, что сообщества здесь стали жить лучше. Культурная работа Москвы должна быть построена так, чтобы сообщества обрели свое лицо, свою идентичность. Проблема в том, что их социальность оказывается противоположна модернизационной логике. Что делать, я не знаю.

БОРИС КУПРИЯНОВ. В инфраструктуре районов библиотеки могут быть важным элементом. Но у них должна быть литература, которая поможет формировать вкус. Мы рассматриваем библиотеку как место предоставления возможностей, место, где может сформироваться городское общество. Мы хотим сделать библиотеки комфортнее, удобнее, там будет оказываться большее количество услуг. Модернизируя их, мы можем вывести население из гетто. Иного пути я не вижу.

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. Если библиотеки способны запустить социальные лифты, то это трудная и правильная работа, а если речь о досуге, то предпочтительнее парк, а не библиотека.

ЮРИЙ САПРЫКИН. Может быть, общение с незнакомцами, которое иницируется в библиотеке — вещь крайне важная в социальном смысле, потому что сообщество на периферии не только консервативно, оно еще крайне оптимизировано, его мир ограничен.

СВЯТОСЛАВ МУРУНОВ. Мы много лет занимаемся неформальными сообществами, которые вынуждены искать себе пространство в городской среде. И я предлагаю: отдайте библиотеки

им. Неформальные сообщества — это самоорганизующаяся форма, люди объединяются вокруг какой-либо социальной темы (велоклубы, клубы защитников животных, книжные, киноклубы). Все те, кто придерживается принципов самоорганизации и неформальности, не имеют юридического статуса и жесткой внутренней иерархии. Сейчас по всей стране количество неформальных сообществ в семь раз ниже нормы.

Можно отдать хотя бы третью часть площадей им, такую же часть культурному бизнесу (антикафе, книжные магазины, музыкальные магазины) и треть оставить за государством для формирования государственного заказа или государственной идеологии. Проблема еще и в том, что нет инструментов общения неформальных сообществ с культурными учреждениями, этот диалог не ведется, а его надо начинать.

И у меня просьба: когда будете заниматься культурной модернизацией столицы, не вытягивайте последних людей с периферии, а то там жизнь прервется.

АЛЕКСЕЙ ЛЕВИНСОН. В наших городах нет истинно городского типа общения, когда люди, незнакомые друг с другом, готовы общаться. Формирование местных сообществ идет плохо еще и потому, что люди не понимают — зачем? С библиотеками, я думаю, тоже возникнет проблема. Вот если они будут готовы принимать всех и каждого и если цензура любых местных властей, начиная с милиции, не будет препятствовать, мы можем ожидать тогда не только появления каких-то элементов общения, но, и, что особенно интересно, разных его форм. Мы не сможем десяти миллионам человек предложить только услуги библиотек. Исследования показывают, что у нас почти нет локального патриотизма. Люди любят место, где живут, но это любовь к комфорту: например, лес рядом, хороший воздух, еще что-то. Это не совсем любовь к своему городу. У нас вытравилась идея не то что дружбы народов, но просто нормальных отношений людей, если они принадлежат к разным этническим группам. Эти вопросы хорошо бы поставить перед жителями города.



ГЕОРГИЙ НИКИЧ. Сейчас девятнадцать выставочных залов Москвы начинают объединяться в общую сеть. Они располагаются в большинстве случаев за пределами Третьего транспортного кольца, на первых этажах жилых зданий, залы создавались в советское время и сохранили оборудование, кадры, традиции и так далее. Нужно кураторское ядро, которое действительно двинет в социум нечто новое. И еще важно выстроить взаимодействие удаленных социальных групп. Такого опыта нет, потому что взгляд на периферию формируется из центра. Необходимы новые принципы коммуникации. Как взаимодействовать с национальными сообществами, которые довольно закрыты? Думаю, что даже трансляция модернистских ценностей нового поколения — второстепенная задача по сравнению с методами формирования сообщества вокруг этих мест. Пример — проект **Округа — культурные путеводители**, идея неожиданной встречи населения в неожиданных местах с неожиданным искусством, но в том случае, если это зона открытой коммуникации, где нет принуждения. Приведу пример. Были выставлены произведения Ивана Лунгина. Зритель мог их не только рассматривать, но и стикерами писать на них свои объявления, пожелания. Собрали три мешка этих наклеек. Посмотрели, это были споры о живописи, любви, будущем, ЖКХ, личном, о счастье.

АЛИСА ПРУДНИКОВА. Важный посыл был о том, что периферии не могут быть авангардными. Я курировала первый в регионе Дом новой культуры в Первоуральске. Наши проекты основывались на индустриальной идентичности региона, ее не нужно ломать, с ней нужно работать, актуализировать для современного общества. Даже заводы, которые занимают огромную территорию, мы включаем в культурную карту. Опыт двух индустриальных биеннале говорит о том, что это правильная стратегия — включать локальную специфику в глобальные контексты. Так переформируется самосознание жителей индустриальных районов, их восприятие современных проектов. Мы видим, как изменяется наша аудитория. Мы работаем с советской инфраструктурой — заводскими пространствами, ДК. Современное искусство противоположно им по своей ауре. Сейчас ДК обслуживают дошкольников, младших школьников и, может быть, пенсионеров. Но с остальным населением, если это не родители школьников, ДК не соприкасаются. Мы пытались привлечь именно эту публику, объяснить им, что показыва-

ем современное искусство. И из этих людей сейчас сформировались наши волонтеры, они помогают сейчас в организации третьей биеннале. «Проект ДНК» формируется по запросам жителей. У нас очень разные ситуации в разных городах, и попытки модернизации будут эффективны только в том случае, если они содержат кураторскую идею, чтобы можно было быстро реагировать на запросы местных сообществ.

ИРИНА ШАХНОВСКАЯ. Пока мы будем делиться на «мы» и «они», ничего не получится. Инфраструктуру нужно перевести в формат инфраструктурных возможностей. То есть чтобы речь была не о деньгах или управлении культурными институциями, а о создании инфраструктуры возможностей.

3. Паша Wais. 2013. Фестиваль «Лучший город Земли». Лукинская ул., 8/1
4. Interesni Kazki. **Машина времени**. 2013. Фестиваль «Лучший город Земли» Садовническая ул., 78/1

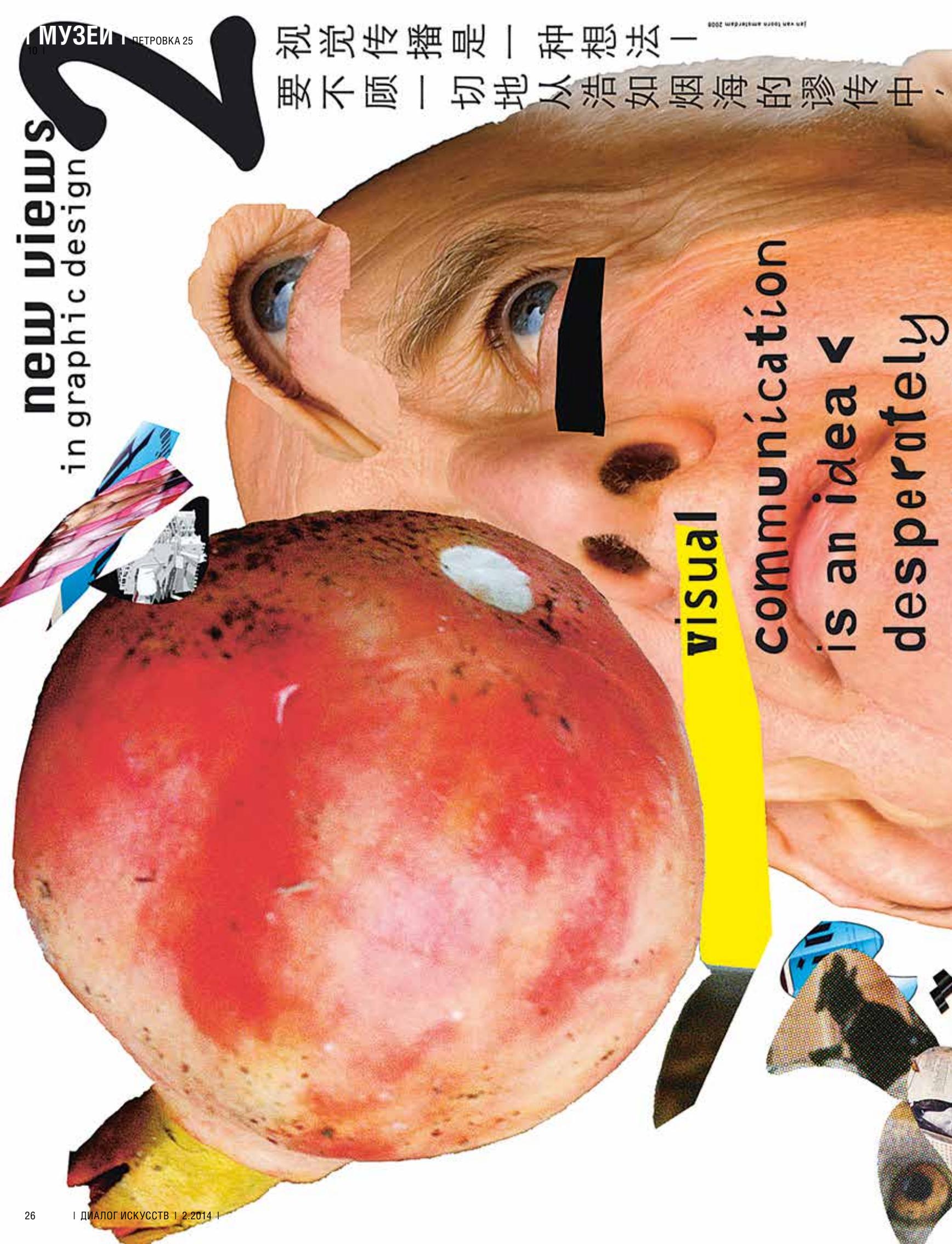


new views
in graphic design

视觉传播是一种想法 —

要不顾一切地从浩如烟海的谬传中，

visual
communication
is an idea <
desperately



将形象和各种真理发掘出来

seeking images
and other forms
of truth
in an ocean
of rumours

ДИЗАЙНЕР ЯН ВАН ТООРНА

ЮРИЙ
КОПЫТОВ

Идея организации выставки, затрагивающей тему нидерландского графического дизайна, возникла еще в 2011 году, когда впервые было объявлено о проведении перекрестного года культурного обмена между Нидерландами и Россией. Московский музей современного искусства в рамках знакомства аудитории с разными аспектами современной культуры и искусства представил творчество дизайнера Яна ван Тоорна.



a poster exhibition
on the future of the profession
curated by Teal Triggs & Laurene Vaughan



СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО НИДЕРЛАНДОВ зачастую лишено каких-либо национальных признаков, в отличие от графического дизайна, где словосочетание Dutch design стало своеобразным определением, характеризующим набор признаков графической национальной культуры. Даже несмотря на стремительную унификацию методов работы дизайнеров-графиков, слово Dutch по отношению к design до сих пор несет конкретный смысл и употребляется практиками рынка.

Государственная поддержка национальных проектов в области культуры и образования, начатая сразу после войны и продолжавшаяся вплоть до второй половины 2000-х, создала благоприятную почву для культурного либерализма, свободная деятельность художественных сообществ во многом определила вектор развития голландского графического дизайна. Инвестиции государственного сектора и частная поддержка негосударственных институций создали богатую культурную среду небольшой страны. Развитие рынков культуры укрепляет позиции дизайнеров, способствует росту заказов и как следствие здоровой конкуренции, поиску новых подходов к решению задач. Необходимость выработки производственных решений в условиях тотального послевоенного дефицита, визуальной коммуникации с новым зрителем,



3

STILLLIFER WITH BORROWED FURNITURE
the intellectual
gearbox

2



Maldonado* distinguishes between a pensiero operante – a practical or instrumental way of thinking – and a pensiero discordante, a thinking against the grain as a dialectical game. practice without pensiero operante gradually does off, theory without pensiero operante becomes detached from the earth.
Gei Bonsiepe, Entwurfskultur und Gesellschaft, Basle 2009
*Tomás Maldonado, Che cosa è un intellettuale? avventure e disavventure di un ruolo. Milan 1995

создания образа нидерландской культуры, которая зиждется на богатых традициях в области графики и архитектуры — лишь немногие задачи, которые встали перед новым поколением дизайнеров, сумевших создать небывало широкий контекст голландского дизайна в 1950–1960-е годы.

Возникновение новейшего нидерландского графического дизайна принято связывать с работами Пита Зварта¹, дизайнера, известного своими проектами 1920–1940-х годов. (эксперименты с буквами, набором и в целом развитие голландской типографики в духе инновационных тенденций того времени — конструктивизма и баухауза). Работы Зварта оказали влияние и на проекты Ван Тоорна, его увлечение советским конструктивизмом и европейским авангардом. Однако более системное влияние как на Тоорна, так и на его оппонентов по дизайнерскому цеху оказал дизайнер Виллем Сандберг, директор крупнейшего европейского музея современного искусства — Стеделийка². Сандберг видел свою миссию в создании открытой, демократичной, неформальной художественной среды. Обслуживая музей как дизайнер, он предлагал лаконичные композиции, простые экспрессивные формы при минимальных производственных издержках. При этом выставочная программа музея охватывала широкий спектр художественных тенденций, многие из которых в те годы лишь формировались. На принципы, заложенные Сандбергом, любит ссылаться уже 82-летний Тоорн, оправдывая тем самым личное стремление к нарушениям общепринятых канонов³. *Informality* (неформальность) в самом широком смысле, пожалуй, ключевое слово, связывающее двух дизайнеров.

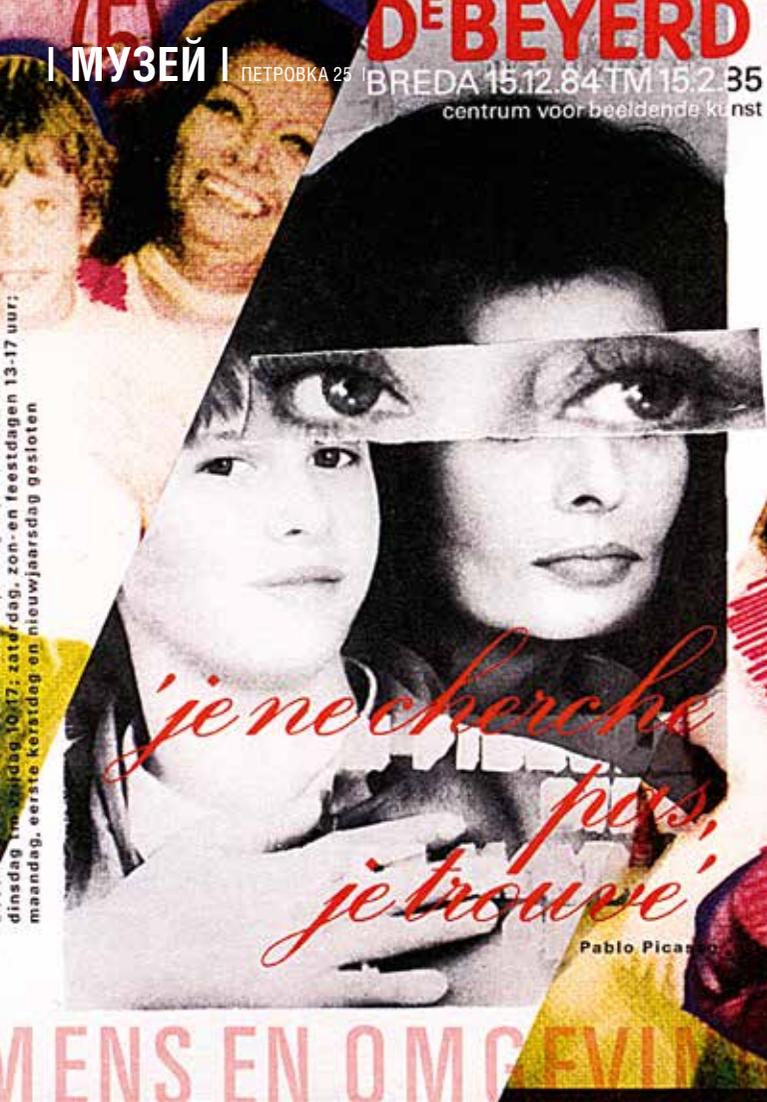
Свои позиции дизайнера-графика Тоорн сформировал к 1970-м. Он занимался своеобразными экспериментами в области печати, набора и оформления различных изделий — от настольных игр до корпоративных календарей и технических журналов. Примечательно, что на видеозаписи 1970 года Юрриан Шрофер⁴, комментируя работы Яна ван Тоорна, говорит за кадром: «Деревянные цифры, оловянные цифры из наборных машин, из типографий, выросшие цифры — из травы, пластмассовые цифры — из пластика, упакованные цифры, сконструированные цифры, раскрашенные цифры, цифры в пространстве, нарисованные цифры», таким образом описывая уникальность экспериментов художника для того времени. В 1970–1980-е годы, включившись в долгосрочные проекты крупных нидерландских заказчиков, Тоорн окончательно определяется с собственной позицией не только как дизайнера, но и теоретика и критика. Уникальность работы дизайнера Яна ван Тоорна во многом заключается в том, что принципы своего графического языка он отстаивает не в эстетических категориях или прагматических базисах. Он выступает в качестве заинтересованного интерпретатора сообщения, сформированного объективными требованиями заказа, характером рабочего материала или даже своеволием дизайнера. Этот метод постоянной рефлексии, диалога с собой, в том числе как с потенциальным реципиентом, он называет *диалогическим методом* или — шире — *визуальной коммуникацией*. Суть его профессиональной идеологии заключается в постоянной и непримиримой критике, в критическом взгляде субъекта Ван Тоорна, который никогда не претендует на объективность и в принципе сомневается в ее существовании. Отчасти именно поэтому дизайнер с некоторой иронией отзываясь о коллегах



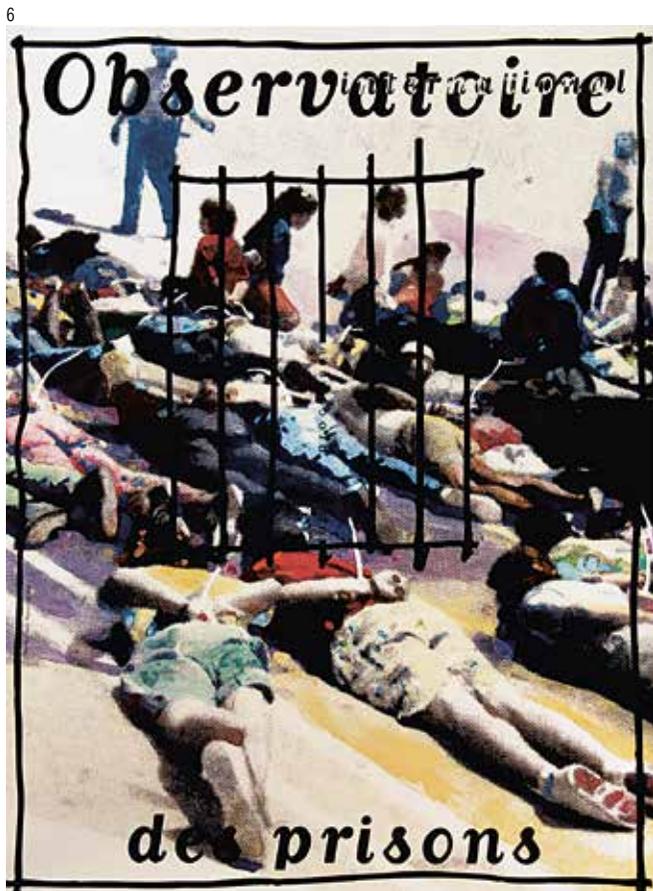
4

5





7



6

по цеху, отстаивающих чистое, безэмоциональное оформление в духе швейцарских экспериментов 1950-х годов и стремящихся максимально отстраненно донести суть заказа. «Они думают, что по поводу представленного материала между заказчиком и дизайнером, а затем дизайнером и зрителем ничего не происходит, пустота, а это не так, там происходит многое», — говорит Тоорн. В разное время его оппонентами становились корифеи нидерландского дизайна, в том числе Вим Крауэл и Карл Мартенс. Обвинив оппонентов в консерватизме, Тоорн продолжал развивать излюбленные приемы, формируя смысловой посыл для заинтересованного получателя сообщения. В профессиональном плане он весьма неуступчив, руководствуется принципом «кто не с нами, тот против нас», но при этом готов принять даже пародии на собственные формальные приемы, если человек таким образом выражает приверженность его взглядам.

В стране, где сильны правые политические силы, Ян ван Тоорн неизбежно примыкает к левым, критикуя современное капиталистическое общество. В этом он разделяет позицию большей части европейского художественного сообщества, использующего левую риторику для своего художественного определения. Тексты, помещаемые им прямо на обложке изданий, позволяют поставить автора в ряды приверженцев если не анархо-синдикализма, то идей и диалектики марксизма: «...дизайн обслуживает развлекательное и рыночное зрелище, устроенное неолиберальным миром в качестве инструмента колонизации человеческого существования. В отличие от классических форм визуальной коммуникации диалогический подход предполагает соединение визуальной риторики с полемической смысловой сущностью и полифонической зрительной формой. Информационное построение, пробуящее вскрыть противоречия сообщения и рассчитанное на активную интерпретацию наблюдателем»⁵. Радикальные критические взгляды Яна ван Тоорна не помешали публикациям его книг в голландских издательствах: **010 Publishers, Rosbeek books, Lecturis**. Возможно, их популярность у издателей связана прежде всего с его деятельностью как дизайнера, но работа с текстом для него также естественна, как и с визуальным материалом заказчика. Согласно комментарию Майкла Рока в послевоенной Голландии никто не занимался теоретизированием в области дизайна, Тоорн был исключением⁶. Свои критические позиции он подкрепляет мощной теоретической базой на основе трудов Брехта, Беньямина и философов постструктурализма. «Теория важна для меня в том смысле, что она дает мне инструменты, помогающие прояснить реальность, — пишет ван Тоорн, — это важная часть моей профессиональной деятельности, но не побочный продукт. Она работает как некий сложный диалектический набор инструментов, вобравших представления об истории, культурологии, семиотике, теории критики и прочем. Она помогает высветить обстоятельства, в которых мы работаем»⁷.

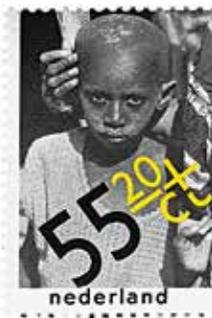
Ян ван Тоорн работает в основном с фотографией, нередко снимает сам, но большую часть материала воспроизводит из СМИ. Этой практикой он занимается с конца 1960-х и свое увлечение жанром связывает прежде всего с влиянием трудов В. Беньямина **Краткая история фотографии и Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости**. Оценив потенциал работы с фотоизображением, дизайнер освоил

ряд технических приемов для формирования собственного печатного сообщения: изобретательную эпизодическую обводку, грубую обтравку или монтаж различных снимков, соединенных в своеобразный *storytelling*, в котором могут появиться как фотографии людей на улице, так и ландшафтные пейзажи, портреты политических деятелей или, например, кадры войны. Формируя собственную смысловую надстройку, дизайнер придерживается логики конечного продукта: обложки и книги, каталога, плаката, календаря или, например, почтовой марки. Так, перебирая страницы календаря и считывая заложенные дизайнером коннотации, зритель постепенно погружается в атмосферу, созданную критической рефлексией дизайнера.

В своих графических тиражных работах Ян ван Тоорн всегда стремится к завершенности, точности графического высказывания, но в то же время оставляет пространство для интерпретации материала зрителем, который для него не просто потребитель, а полноценный участник процесса, ключевое звено в дизайнерском диалогическом эксперименте.

Ван Тоорн отвергал оформление в чистом виде, не проектировал айдентику или логотипы, даже во время масштабных корпоративных преобразований в Нидерландах не создал своей студии для расширения базы клиентов⁸. Он всегда реализовывал собственные идеи, но при этом абсолютно комфортно существовал в роли дизайнера, выбравшего особый способ пропаганды собственных идей — напечатанный тираж и его последующее распространение. Риску предположить, что мы могли бы знать Тоорна как теоретика, художника или публициста, выбери он ту или иную профессию. Когда он, завершив свои работы в Академии Яна ван Эйка⁹, вышел на пенсию, дизайнерских заказов у него стало меньше, и он сменил сферу деятельности — стал чаще издавать собственные книги, делать произведения на базе своих ранних графических экспериментов. Опыт Ван Тоорна позволяет предостеречь дизайнеров: *«Те из вас, кто чувствует, что графический дизайн является меньшим искусством, искусством обольщения и что архитектура — это улучшенное искусство, которое не соблазняет, но спокойно излучает собственную добродетель, будьте осторожны»*¹⁰.

Выставка Яна ван Тоорна в ММОМА показывала практически весь его профессиональный путь с конца 1960-х до сегодняшних дней. В работе над экспозицией постарались избежать соблазна использовать приемы самого дизайнера. Была выбрана отстраненная и естественная форма подачи материала, чтобы помочь посетителям максимально глубоко погрузиться в графические эксперименты Яна ван Тоорна и его многолетнюю критическую практику¹¹. ◀



9

¹ Пит Зварт (Piet Zwart, 1885–1977) — нидерландский дизайнер, типограф и архитектор.

² Виллем Сандберг (Willem Sandberg, 1897–1984) — дизайнер и директор музея Стеделик, 1945–1962

³ В разных работах Яна ван Тоорна можно заметить сочетание из шести гротесков, минимально сдвинутые от центра заголовки при явном стремлении композиции к строго центрированной выключке, не до конца обтравленные или «недорезанные» картинка, сшитые между собой страницы (список можно продолжать, см.: Кричевский В. Особый случай Яна ван Торна // Ян ван Тоорн. Диалог с публикой. М.: ММОМА, 2013.

⁴ Юрриан Шпрофер (Jurriaan Schrofer, 1928–1990) — нидерландский дизайнер и типограф.

⁵ Van Toorn J. Design Delight, Rotterdam: 010 Publishers, 2006. См.: Особый случай Яна ван Тоорна // Ян ван Тоорн. Диалог с публикой / пер. В. Кричевского. М.: ММОМА, 2013.

⁶ Rock M. Ameridam: The Dutchification of America // Multiple Signatures. New York: Rizzoli, 2012.

⁷ Восемь вопросов редактора Яну ван Тоорну // Ян ван Тоорн. Диалог с публикой. М.: ММОМА, 2013.

⁸ Известные голландские студии BRS, «Tel Design», «Studio Dumbag», «Total Design» были открыты в 1960-х. Примерно в то же время произошел ребрендинг крупных государственных организаций: Netherlands Railway, Ministry of International Affairs, Office of the State Architect, Netherlands State Bank и др.

⁹ Ян ван Тоорн занимал должность директора Академии Яна ван Эйка с 1991 по 1998 год.

¹⁰ Wigley M. An Introduction // Multiple Signatures. New York: Rizzoli, 2012.

¹¹ Critical Practice — название книги Рика Пойнора о Яне ван Торне: Poynor Rick. Critical Practice. Rotterdam: 010 Publishers, 2008.

8

Ян ван Тоорн

1. **Новый взгляд**. 2008. Плакат для передвижной выставки плакатов о будущем графического дизайна. Фотомонтаж. Цифровая печать
2. **Иллюстрация для годового отчета РТТ**. 1987. Фотомонтаж
3. **Интеллектуальная коробка передач**. 2011/12. Из серии «10 натюрмортов с одолженной мебелью». Фотомонтаж
4. ММОМА. Вид экспозиции
5. **Календарь для типографии Mart. Spruij.** 1974. В сотрудничестве с М. Розенбейком
6. **Человек и его окружение 5: «Je ne cherche pas je trouve»** (Пабло Пикассо). 1982. Плакат выставки
7. **Международное обследование тюрем**. 1993. Плакат. Фотографическая печать
8. **Кор Росбейк, жизнь в печати**. 2008/09. Разворот книги. Цифровая печать
9. Марка из серии четырех почтовых марок, выпущенных к Международному году ребенка. 1979



ЧЕРТЕННИИ ИЛЛЮЗИИ

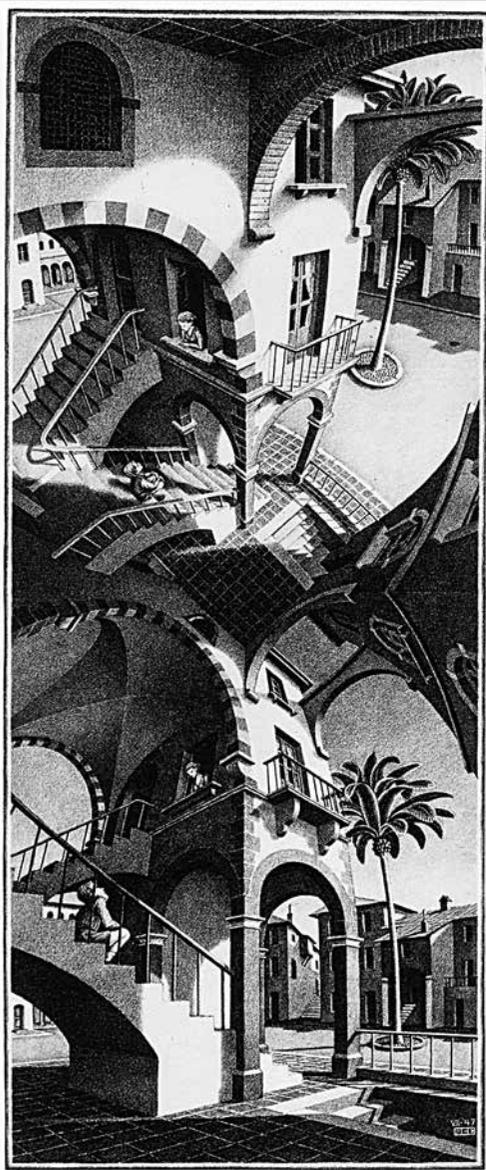
ВАЛЕРИЙ
ЛЕДЕНЕВ

В рамках года России — Голландии состоялась ретроспективная выставка Маурица Эшера, подготовленная ММОМА совместно с Фондом М.К Эшера в Нидерландах (M.C. Escher Foundation) при поддержке ГПБ (ОАО) «Газпромбанк».

ИСКУССТВО И ВИЗУАЛЬНУЮ культуру XX века сложно представить без Маурица Эшера. Широкую популярность он приобрел еще при жизни, удостоившись не только выставок и больших заказов, но и рыцарского титула, пожалованного королевой Нидерландов в 1955 году. С авторских эстампов его работы переключались на текстиль и полиграфию, а в 1950-е едва не украсили голландские

гульдены (купюры с его дизайном, правда, так и остались в проекте). Его яркая и запоминающаяся образность легко и быстро вписалась в массовую культуру: художник еще в 1960-е жаловался на нелегальное воспроизведение его оттисков совсем не для тех целей, каких ему бы хотелось. В известной мере мы все живем в мире Маурица Эшера.

Статус художника при этом остается не совсем однозначным, главным образом потому, что активно работав-



1

ший на протяжении всей жизни (за исключением последних десяти лет до смерти, когда был болен), в художественном мире он держался особняком. Не любил Эшер говорить и о художниках, влияние которых он испытывал, правда, своим наставником считал графика Самуэля Йессуруна де Мескиту, у которого учился гравюре и с кем тесно общался на протяжении многих лет. Сообщество ученых, специалистов в области геометрии или топологии художник признавал гораздо охотнее, даже заявил один раз в интервью, что считает себя скорее математиком.

Научное сообщество отвечало взаимностью: в большей степени, чем искусствоведы, посвящало ему статьи, покупало оттиски. В 1950-е Эшеру поступил запрос от канад-

ского геометра Гарольда Коксетера, пожелавшего проиллюстрировать эшеровскими гравюрами свои работы о симметрии. Примечательно, что и первая крупная его выставка после войны в 1954 году прошла в Амстердаме в рамках математического конгресса.

Ранние работы Эшера — например, частично представленные на выставке циклы **Сотворение мира** (1926) и **Эмблемата** (1931) — отмечены сильным влиянием ар-нуво и провоцируют на сравнения не только с произведениями того же де Мескиту, но такими представителями голландского модерна, как Ян Тороп или Крис Лебо.

Среди других влияний — восточные декоративные узоры, с которыми художник познакомился в Италии (собор

Мауриц Корнелис Эшер

1. **Вверх и вниз.** Июль 1947. Литография

2,3. Залы экспозиции в ММОМА.

Фото: Григорий Поляковский

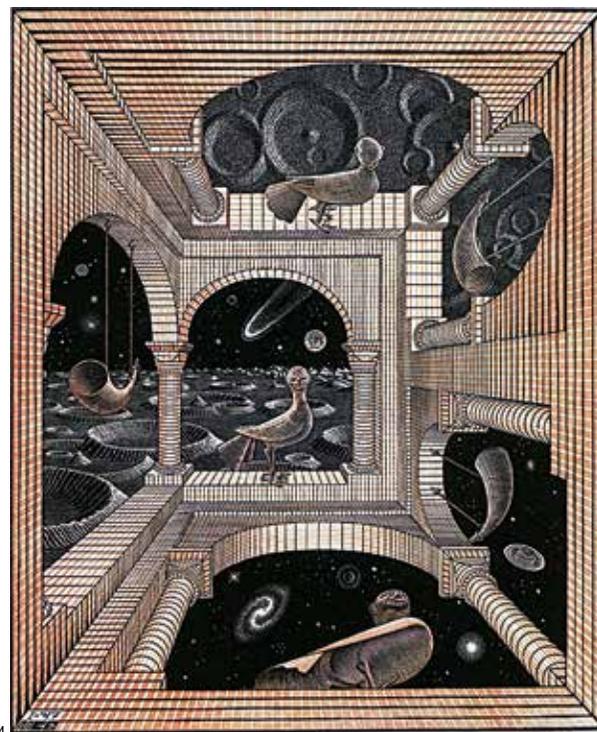
4. **Другой мир.** Январь 1947. Продольно-поперечная ксилография, оттиски с трех досок черным, красным и коричневым



3



2



4

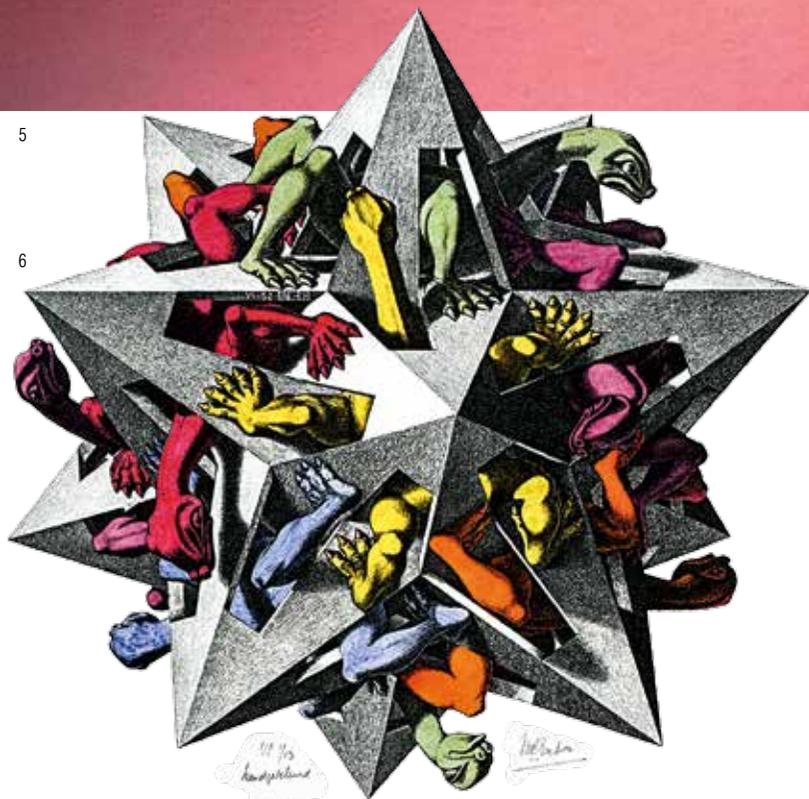


в Равелло) и Испании (Альгамбра в Гранаде — о ней упоминают все исследователи). **Страх пустоты** арабской орнаменталистики художник довел почти до предела, умножив дробление плоскостей и придав им отчетливые биоморфные очертания. Его «итальянские» листы — не менее знаменитые природные и архитектурные пейзажи, составляющие существенную часть раннего наследия, — проникнуты стремлением как бы музеефицировать природу. Эшер не просто изображает ландшафт, но фиксирует мгновения, навсегда застывшие в неопределенном моменте прошлого и не тронутые временем. Он обращается не к *«сейчас»*, но к *«тогда»* — запечатленные виды для Эшера существовали такими, какими они могли выглядеть десятки, а то и сотни лет назад.

На этом пути как никогда кстати оказываются достижения мастеров предыдущих эпох. «Итальянские» работы буквально наводнены явными или неявными цитатами, отсылая то к выверенным перспективам Пьеро делла Франческа, то к композициям Уччелло или архитектурным панорамам Карпаччо или даже к казематам Пиранези, натюрмортам-обманкам или «золотому веку» голландцев (откуда художник и унаследовал любовь к предметной детализации пространства).

А вот современники были для Эшера менее предпочтительны. О его связях с другими художниками исследователи почти не упоминают, несмотря на то что Эшеру оказались весьма созвучны кубистские *pariers collés* — не только сами коллажи, но и многомерное пересечение и наложение плоскостей, проявившееся в его «мозаиках» и иллюзиях.

В первую очередь Эшер ассоциируется, конечно же, с сюрреалистами. Например, с Рене Магриттом, также мастером «невозможных ситуаций», но в отличие от эшеровских у Магритта они наполнены ощущением тревоги и потаенного ужаса. Обезличенные фигуры, населяющие реальную (и нереальную) архитектуру — да и сама она — напоминают





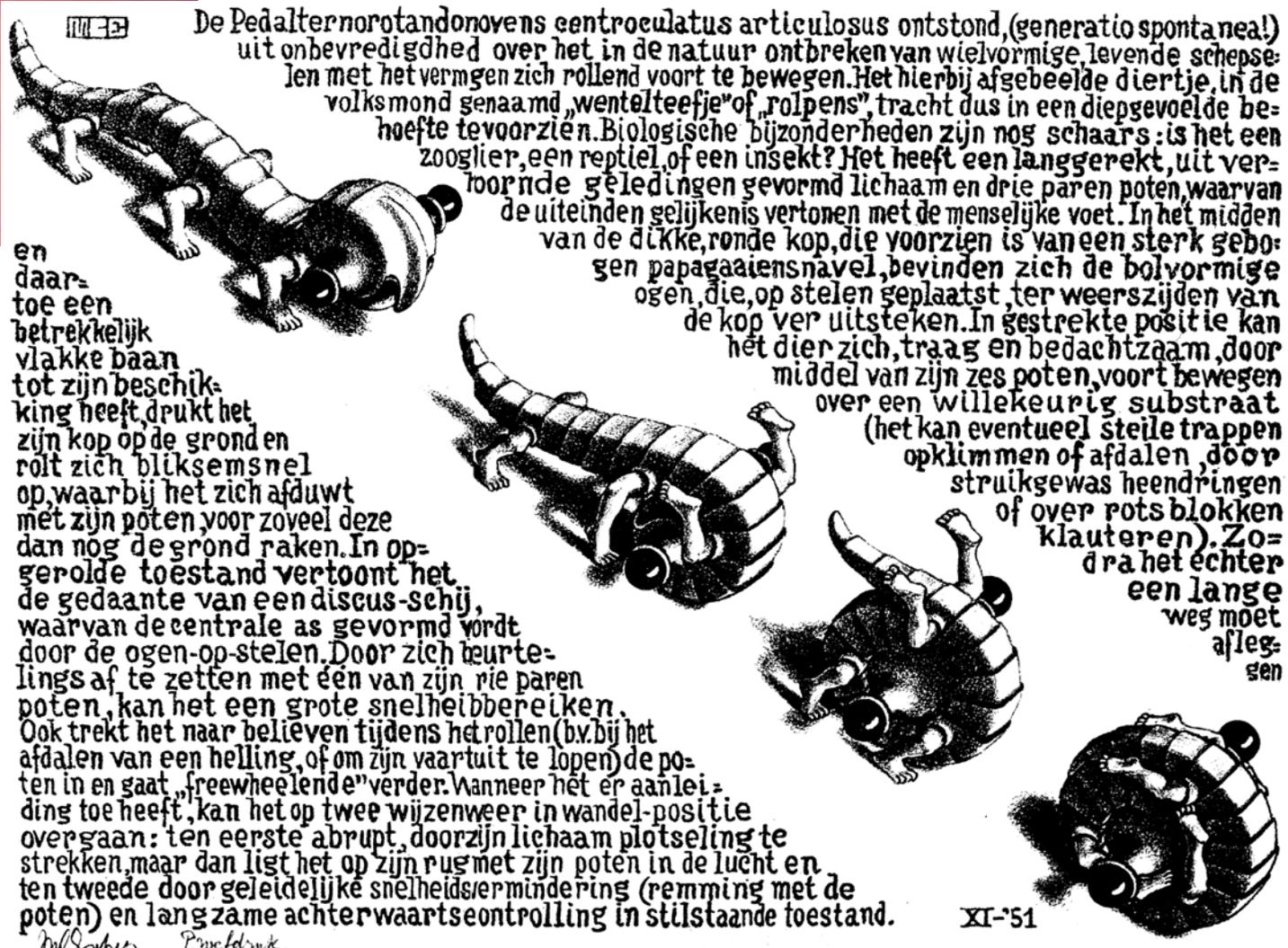
7

Мауриц Корнелис Эшер
5. Залы экспозиции в ММОМА.
Фото: Григорий Поляковский
6. Гравитация. Июнь 1952. Литография
7. Рыба и чушья. Июль 1959. Ксилография
8. Скручивайся. Ноябрь 1951. Литография

о Де Кирико и отчасти о Поле Дельво, а предметные композиции — о Пьере Руа или Джозефе Корнелле (его ранние миниатюрные «коробочки» с блестящим песком или разноцветными нитями рифмуются с эшеровскими иллюзионистскими орнаментами).

Свои излюбленные образы сюрреалисты извлекали из глубин индивидуального и общественного подсознания (по методологии Фрейда или Батая), а также из предметов этнического искусства (в особенности из артефактов народов Океании). Эшеру также был присущ подобный «мимесис»: Мумифицированные священники в Танджи, Сицилия (1922) по крайней мере были не придуманы, а взяты из природы (о чем напоминает снимок фотографа Марка Вельдхейсена в одном из залов выставки). Главным же образом источником «над-реальности» (особенно в послевоенный период) для него служили вещи не воображаемые, а доказанные и задокументированные — например, в книгах по неевклидовой геометрии. Не принадлежа к самому движению, Эшер прекрасно оттеняет позднейшую его судьбу. Ранние поиски невообразимого и абсурдного — искусственно смоделированная «встреча зонтика и швейной машинки на операционном столе» (формула сюрреализма, предложенная Лотреамоном) — оказались менее убедительны, чем достоверные научные факты, когда искривление пространства или движение предмета с уско-

8



De Pedalter norotandonovens centroeulatus articulatus ontstond, (generatio spontanea!) uit onbevredigdheid over het in de natuur ontbreken van wielvormige, levende schepselen met het vermogen zich rollend voort te bewegen. Het hierbij afgebeelde diertje in de volksmond genaamd „wentelteeftje” of „rolpens”, tracht dus in een diepgevoelde behoefte te voorzien. Biologische bijzonderheden zijn nog schaars: is het een zoogdier, een reptiel, of een insect? Het heeft een langgerekt, uit vertoornde geleidingen gevormd lichaam en drie paren poten, waarvan de uiteinden gelijkenis vertonen met de menselijke voet. In het midden van de dikke, ronde kop, die voorzien is van een sterk gebogen papagaaiensnavel, bevinden zich de bolvormige ogen, die, op stelen geplaatst, ter weerszijden van de kop ver uitsteken. In gestrekte positie kan het dier zich, traag en bedachtzaam, door middel van zijn zes poten, voort bewegen over een willekeurig substraat (het kan eventueel steile trappen opklimmen of afdalen, door struikgewas heendringen of over rotsblokken klauteren). Zodra het echter een lange weg moet afleggen

en daar-
toe een
betrekkelijk
vlakke baan
tot zijn beschik-
king heeft, drukt het
zijn kop op de grond en
rolt zich bliksemsnel
op, waarbij het zich afduwt
met zijn poten voor zoveel deze
dan nog de grond raken. In op-
gerolde toestand vertoont het
de gedaante van een discus-schijf,
waarvan de centrale as gevormd wordt
door de ogen-op-stelen. Door zich beurte-
lings af te zetten met één van zijn drie paren
poten, kan het een grote snelheid bereiken.
Ook trekt het naar believen tijdens het rollen (bv. bij het
af dalen van een helling, of om zijn vaartuit te lopen) de po-
ten in en gaat „freewheelende” verder. Wanneer het er aanlei-
ding toe heeft, kan het op twee wijzen weer in wandel-positie
overgaan: ten eerste abrupt, door zijn lichaam plotseling te
strekken, maar dan ligt het op zijn rug met zijn poten in de lucht en
ten tweede door geleidelijke snelheidsremming (remming met de
poten) en langzame achterwaartse ontplooiing in stilstande toestand.

XI-'51

рением оказывается внешне более зловещим и шокирующим, а равным образом и непредставимым (другой пример этого — фотографии научных экспериментов, сделанные в 1950–1960-е годы Беренис Эббот).

Большой интерес к работам Эшера проявлял французский график Робер Флокон, применявший в своих рисунках «круговую перспективу» и написавший несколько работ о голландском коллеге, назвав его «мыслящим художником». Легко предположить взаимный творческий интерес двух столь близких авторов. Направления искусства послевоенных лет Эшера не интересовали вовсе: ни вполне родственная ему геометрическая абстракция в духе Фрэнка Стеллы или Хесуса Сото, ни зарождавшийся в 1960-е оп-арт (один из его представителей Виктор Вазарелли создал свои первые «иллюзии» еще в 1930-е). Главный источник он находил все же в математике, которую серьезно изучал, прекрасно понимая границы своей учености и подчеркивая скорее тоску по образу художника Ренессанса, не только визуализировавшего научные достижения, но опосредовавшего пластический поиск студиями перспективы и анатомии, зачастую ступавшего на смежные территории (инженерии, геометрии).

Работы Эшера действительно подчеркнута архаичны, и производились они, кажется, не в мастерской у печатного станка, но в алхимической лаборатории для огромных иллюстрированных фолиантов. Оригинальные издания подобного рода Эшер ценил высоко и хорошо был с ними знаком.



10

Известно, что он был обладателем книги немецкого ювелира Венцеля Ямницера *Perspectiva Corporum Regularium* (1568), из которой, по-видимому, и заимствовал любимые им полуправильные многогранники (*Водопад*, 1961). Изобразительный потенциал старинных работ по физике, географии или космологии был невероятно богат. Иллюстрации трактатов Роберта Фладда (знаменитые оттиски из *Метафизической, вещественной и формальной истории двух миров*, 1617), Андреаса Целариуса (небесный атлас из *Гармонии макрокосмоса*, 1660) или Отто фон Герике (*Новый магдебургский эксперимент*, 1672) полны удивительных находок, равно как и старые географические карты, населенные удивительными существами и придающие невероятную форму самой земле (на своей карте 1520 года немецкий гуманист Петер Апиан изобразил мир в виде сердца).





11

Мауриц Корнелис Эшер
 9. Залы экспозиции в ММОМА.
 Фото: Григорий Поляковский
 На экране фотография Марка Велдхейсена
Атрани, берег Амальфи. 1989. Бумага,
 цветная печать
 10,11. Залы экспозиции в ММОМА.
 Фото: Григорий Поляковский
 11. **Атрани, берег Амальфи**. Август 1931.
 Литография

Работы Эшера при этом, на какую бы метафизику они ни намекали, волшебного символизма лишены. Встречая подобные трактовки регулярно, художник последовательно их развенчивал, объясняя, например, одной из восторженных поклонниц, усмотревшей в **Рептилиях** (1943) аллегию реинкарнации, что его интересовала не мистика, но обыкновенный парадокс, а томик с тиснением ЮВ — это не Книга Иова, а бумага для самокруток.

Подобная самопровозглашенная внеположенность и пассивность Эшера, подхваченная в свое время многими критиками (называвшими художника «стильным Норманом Рокуэллом»), многомерность, но неочевидность его диалога с художественным процессом, как никогда взывает к восстановлению контекста, к сопоставлениям и интерпретациям,

подобно тому как значение слова объясняется через другие слова. В искусстве эстампа Эшер достиг невероятного мастерства. Он подчеркивал это в своих текстах, заявляя, что, придя на этом пути к совершенству, необходимо обратиться к воплощению идей, тех, что не удавалось передать старыми средствами. Но вне контекста и не очень четко структурированная (хотя Эшер сам любил каталогизировать работы по узловым темам и приемам) экспозиция превращается именно в демонстрацию мастерства, подкрепленного неиссякаемой фантазией. Выставки, сопоставляющие Эшера с другими мастерами, уже проходили, и, возможно, после знакомства московского зрителя с его обширным наследием в ММОМА нам еще предстоит увидеть его сложные миры через призму новых концепций и идей. ❖

12



БЫТЬ ЧАСТЬЮ ЦЕЛОГО

ДИ. Ваш проект *Транквилизация памяти* можно отнести к жанру *memory art* (искусство памяти), не слишком популярному в российском искусстве. Почему вы решили обратиться к этой теме?

БОГДАН МАМОНОВ. Название выставки отсылает к Гаю Светонию Транквиллу, через личную жизнь двенадцати цезарей рассказавшему историю Рима. Но выставка о потребности в успокоении и самоуспокоении. Мы не смогли осознать, пережить и реабилитировать себя после советской власти, и такое рассказывание личной истории может быть лечением. Великие психоаналитики в качестве терапии побуждали пациентов рассказывать свои истории.

ДИ. Но в нарративной психологии главный метод лечения травмы — создание альтернативной истории, которая фиксируется в памяти.

БОГДАН МАМОНОВ. Вот. Я наблюдаю, как даже мое личное прошлое меняется во времени, переинтерпретируется.

ДИ. Возможно, одна из причин возникновения письменности — стремление ухватить историю, чтобы каждый раз не рассказывать ее по-разному.

БОГДАН МАМОНОВ. Выяснилось, что ничего подобного, письменность в этом случае не помогает зафиксировать реальность факта. Светоний одновременно написал две совершенно разные истории о Гае Цезаре, видимо, из соображений политической конъюнктуры.

ДИ. Фигура Цезаря — персонажа исторических анекдотов — отличается от Цезаря Светония. Можно предположить, что жестокость правителя также проявилась не сразу, возможно, в результате каких-то событий. Что в перформансе Калигула, который вы повторяете не первый раз, менялось со временем?

БОГДАН МАМОНОВ. Первый раз перформанс был зафиксирован в восемьдесят четвертом году, когда друзья решили меня просто подстричь. Мы в то время как жили, так и искусство делали. Как

Проект Богдана Мамонова «Транквилизация памяти» в ММОМА исследовал темы личной, семейной и исторической памяти через сопоставление двух эпох — Древнего Рима и 1930-х годов.

и все тогда, увлекались Кортасаром, идеями пересечения времен, «сада разбегающихся тропок» Борхеса, параллельных реальностей. Тогда же я прочел *Жизнь двенадцати цезарей*, и возникло желание сделать слайд-фильм, сопоставив два времени. Работу показали в Доме художников на Кузнецком Мосту — это был наш выход из андеграунда, потом мы поехали в Германию, где фильм в конце концов пропал — потерялся в поезде. Затем Нина Зарецкая увидела таксифот и захотела сделать проект со стереоскопией. Перформанс повторили, сняли и смонтировали на умопомрачительной аппаратуре. Работу показывали три дня в галерее и один вечер в Музее кино. Потом аппаратуру разобрали и собрать вновь не было никакой возможности. Когда я покинул «Escape» и начал изучать архив Шпеера, идея вернулась, потому что мысль о Шпеере и его трагической гибели в сталинской тюрьме перекликалась с эпохой Калигулы, но я всегда был далек от прямой социально-политической темы, и хотелось говорить не о тридцатых годах непосредственно, а о тирании вообще, и образ Калигулы представился подходящим. Вышло забавно, потому что я уже постарел, а мои дети выросли. Три девушки в перформансе — мои старшие дочери и жена сына. Вообще это образ настоящего ада, когда твои дети на тебя восстают.

ДИ. Выставку в музее можно считать ретроспективой?



Гай Светоний Транквилл.
Жизнь двенадцати цезарей/
Пер. М. Л. Гаспарова.
М.: Наука, 1964.

Книга Первая. БОЖЕСТВЕННЫЙ ЮЛИЙ

72. К друзьям он был всегда внимателен и добр: когда однажды он ехал с Гаем Оппием через глухой лес, и того свалила внезапная болезнь, он уступил другу единственный кров, а сам ночевал на голой земле под открытым небом. А когда он уже стоял у власти, то некоторых людей самого низкого звания он возвысил до почетных должностей, и в ответ на упреки прямо сказал, что если бы он был обязан своим достоинством разбойникам и головорезам, он и им отплатил бы такой же благодарностью.

74. Даже во мщении обнаруживал он свою природную мягкость. Пиратам, у которых он был в плену, он поклонялся, что они у него умрут на кресте, но когда он их захватил, то приказал сперва их заколоть и лишь потом распять. Раба Филемона, своего секретаря, который обещал врагам извести его ядом, он казнил смертью, но без пыток.



75. Его умеренность и милосердие, как в ходе гражданской войны, так и после победы, были удивительны. <...> Даже статуи Луция Суллы и Помпея, разбитые народом, он приказал восстановить. И когда впоследствии против него говорилось или замышлялось что-нибудь опасное, он старался это пресекать, но не наказывать. Так, обнаруживая заговоры и ночные сборища, он ограничивался тем, что в эдикте объявлял, что это ему неизвестно; тем, кто о нем злобно говорил, он только посоветовал в собрании больше так не делать; жестокий урон, нанесенный его доброму имени клеветнической книжкой Авла Цецины и бранными стишками Пифолая, он перенес спокойно, как простой гражданин.

БОГДАН МАМОНОВ. Не хотелось, но все равно получилась ретроспектива, потому что первая работа, которая встречает зрителя — семьдесят шестого года, тогда мы получили в наследство таксифот. Тогда же был сделан снимок, где я в ковбойском костюмчике с пистолетом, и два автопортрета, как два ангела-хранителя (хороший и плохой), встречают зрителя у входа, как и рисунок Страшного суда, сделанный тогда же. И в том же году отцу принесли пластинку **Jesus Crist Superstar**, я был ей сражен. И тогда же мать прочла мне Евангелие от Иоанна, я заинтересовался темой суда, и то, что уже знал — Брейгель, Гольбейн и Босх, — приобрело другое звучание. Это был переход от детства к более зрелому состоянию, начало осознания жизни и экзистенциальных проблем.

ДИ. Главный герой выставки — память, «схваченная» в стереоскопические изображения. Невозможно сфотографировать и показать то, что мы видим в таксифоте — 3D-картинку из двух почти одинаковых кадров, которые вы повторяете в живописи. Что спрятано в этих минимальных отличиях и к чему такое удвоение?

БОГДАН МАМОНОВ. На фотографии Шпеер снимает себя в зеркале, виден стереоскопический фотоаппарат с двумя объективами, срабатывающими одновременно, мозг эту парную картинку склеивает, и мы видим один образ. Самое ценное, когда у каждого возникает своя идея о том, что хотел

Богдан Мамонов

1. **Народ по пути встречал его густыми ликующими толпами...** (2). 2013. Холст, смешанная техника
2. **Калигула.** 2013. Видеоинсталляция и кадры из фильма
3. **Стол.** 2014. Инсталляция (стол, гипс, волосы, электрическая лампочка)



1

3



сказать художник, так проект получает интеллектуальное развитие. Одна девушка сказала, что, я видимо, не ощущаю себя цельным, и парность изображений означает, что я испытываю глубокую внутреннюю раздвоенность. Мы все — и я, и все российское общество — очень расколоты внутренне. Таксифот именно поэтому стал центром экспозиции, что Шпеер в этом проекте предстает цельной личностью, а я, как его потомок и наследник, стремлюсь к цельности, но не достигаю ее.

ДИ. Таксифот показывает нам устройство нашего сознания. В других работах мы видим, как работают сознание художника и восприятие зрителя. Но если сознание — это расщепление, то достижение цельности — смерть?
БОГДАН МАМОНОВ. Или просветление, что, может быть, одно и то же. Творчество кончается там, где есть цельность и уже нет вопросов.

ДИ. Возможность противоречащих друг другу интерпретаций не позволяет сделать однозначный вывод и обрекает историю на ошибки, сюжеты истории получаются законченными, и все они повторяют древнегреческие трагедии.
БОГДАН МАМОНОВ. Это верно, когда мы говорим о больших структурах и сообществах. Но я убежден, что на уровне персонального бытия можно научиться на ошибках и что-то исправить.

То есть на уровне большой истории все предопределено, но нет ничего предопределенного на уровне твоей личной истории. В христианской парадигме Апокалипсис будет, но лично ты имеешь шанс на спасение.

ДИ. Как соотносятся индивидуальное и коллективное творчество?

БОГДАН МАМОНОВ. При том, что я говорю об индивидуальной позиции, собственном опыте, всю жизнь я тяготею к групповой работе. Сначала это была группа «5+1», затем группа без названия с Александром Бренером, который в каком-то смысле для меня абсолютный антагонист и одновременно очень близок, потом был «Escape». Когда мне показалось, что я уже пришел к индивидуальной работе, стало понятно, что эта выставка получилась все равно групповая, поскольку ее делала огромная команда.

Мой отец, Кирилл Мамонов, крайне индивидуалистичный художник, ни с какими группами не мог работать, но именно он сделал ключевые предложения по выставке, например, включить детские работы и обязательно фотографию семьи — семеро моих детей. Когда придумался этот ход — спящие дети мал мала меньше, прояснилась идея «семь я». Сначала я не знал, как визуализировать позитивное, понимал, что будет в аду, но как показать положительный опыт? Существовала опасность, что это будет нечто слабое,

Книга четвертая. КАЛИГУЛА

11. Однако уже тогда не мог он обуздать свою природную свирепость и порочность. Он с жадным любопытством присутствовал при пытках и казнях истязаемых, по ночам в накладных волосах и длинном платье бродил по кабакам и притонам, с великим удовольствием плясал и пел на сцене. Тиберий это охотно допускал, надеясь этим укротить его лютой нрав. Проницательный старик видел его насквозь и не раз предсказывал, что Гай живет на погибель и себе и всем, и что в нем он вскармливает ехидну для римского народа и Фаэтона для всего земного круга.

26 ...Столь же мало уважения и кротости выказывал он и к сенаторам: некоторых, занимавших самые высокие должности, облаченных в тоги, он заставлял бежать за своей колесницей по несколько миль, а за обедом стоять у его ложа в изголовье или в ногах, подпоясавшись полотном. Консулов, которые забыли издать эдикт о дне его рождения, он лишил должности, и в течение трех дней государство оставалось без высшей власти.

29. Чудовищность поступков он усугублял жестокостью слов. Лучшей и похвальной чертой своего нрава считал он, по собственному выражению, невозмутимость, т. е. бесстыдство. Увещаний своей бабки Антонии он не только не слушал, но даже сказал ей: «Не забывай, что я могу сделать что угодно и с кем угодно!»

34. Зависти и злобы в нем было не меньше, чем гордыни и свирепости. Он враждовал едва ли не со всеми поколениями рода человеческого. Статуи прославленных мужей, перенесенные Августом с тесного Капитолия на Марсово поле, он ниспроверг и разбил так, что их уже невозможно было восстановить с прежними надписями; а потом он и впредь запретил воздвигать



живым людям статуи или скульптурные портреты, кроме как с его согласия и предложения. Он помышлял даже уничтожить поэмы Гомера — почему, говорил он, Платон мог изгнать Гомера из устроенного им государства, а он не может?

37. В роскоши он превзошел своими тратами самых безудержных расточителей. Он выдумал неслыханные омовения, диковинные яства и пиры — купался в благовонных маслах, горячих и холодных, пил драгоценные жемчужины, растворенные в уксусе, сотрапезникам раздавал хлеб и закуски на чистом золоте: «нужно жить или скромником, или цезарем!» — говорил он.

Богдан Мамонов

4. Вид экспозиции с 16 керамическими плитами (в соавторстве с Мариной Мельниковой)

5. Семь. 2013. Фотоинсталляция

6. Фаина кушает клубнику со сливками. 2008. Фотография

5



6

потому что противостоять визуальной убедительности ада очень сложно.

ДИ. То есть рай — это возможность привести новых людей в этот мир?
БОГДАН МАМОНОВ. Я думаю, что человек — это семья, трехчастное существо — мужчина, женщина и ребенок, сообщество, где каждый выполняет свою роль, и вместе они достигают полноты в каком-то смысле.

ДИ. Не страшно было предъявлять своих детей миру, делать интимное частью искусства?

БОГДАН МАМОНОВ. Калигула одной из главных своих черт считал невозмутимость, или бесстыдство. Бесстыдство и художнику должно быть присуще, когда надо забыть об интимном. Так или иначе предъявляешь себя. Это тоже некое стремление к цельности, когда твое бытие семейное продолжается и в творчестве. У многих дети даже не знают, чем занимаются родители, думаю, что это плохо. Для меня в детстве было очень важно, что мой отец — художник, и была мастерская — место, куда нельзя входить,

потому что там рисуют. Мне же хочется быть полностью в пространстве совместной жизни с детьми, это очень для меня ценно.

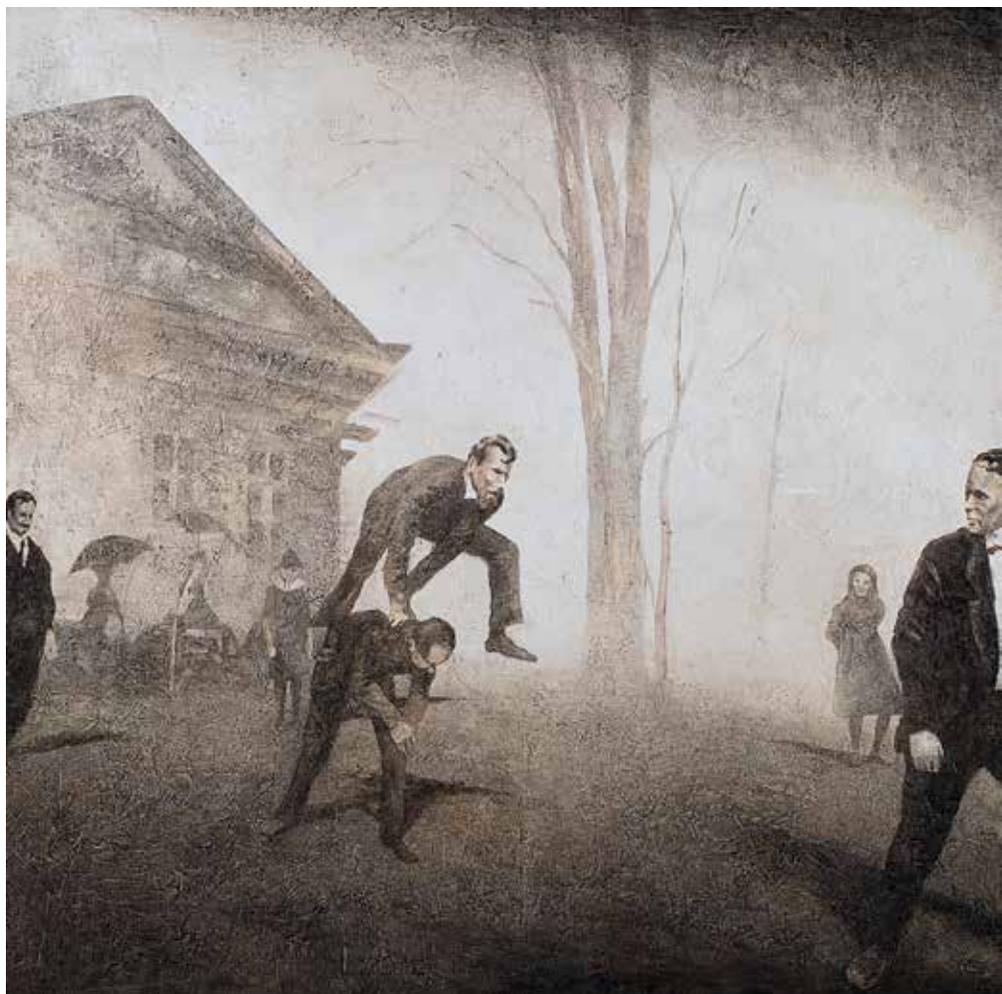
ДИ. Во всем этом прослеживается древнегреческий сюжет, как и в любой семейной истории. При этом вы считаете, что основу жизни вы нашли.

БОГДАН МАМОНОВ. На сегодняшний день это так, но, когда проект уже закончен, просыпаешься, и не знаешь, как жить дальше. Для меня это особенно сложный период, потому что все свое бытие, весь свой опыт, все основное, что было в жизни, я вложил в свой проект.

ДИ. Придется уйти из искусства?

БОГДАН МАМОНОВ. Покончить с искусством я много раз пытался, в девяносто восьмом году закончилось мое сотрудничество и с Бренером, и с Маратом Гельманом, и Валера Айзенберг позвал





в детстве я никакой «групповщины» не пережил: не ходил в детский сад, не часто посещал школу, не проводил летние месяцы в пионерлагерях. В этом году я первый раз съездил в лагерь в качестве педагога и был восхищен: как классно в лагере жить, ужасно люблю распорядок, но совершенно не могу его создать в собственной семье. А тут все организовано, и порядок этот оказался благотворен. Обычно в сознании общества художник очень индивидуален, и мои родители подчеркивали, что мы не ходим на работу в коллектив, занимаем индивидуальную нишу, а у меня все наоборот. И я выделяю несколько типов групповой работы, которые я испробовал. Первый (это был конец восьмидесятых) — группа «5+1», когда художники собираются в некую банду, ставя задачу выехать в Европу, очень прагматичное сообщество. Каждый оставался индивидуальным, и каждый старался быть первым. А некоторые считали, что они — пять, а остальные — один.

ДИ. То есть это ситуация отсутствия индивидуальной ответственности?

БОГДАН МАМОНОВ. Не люблю слово «коллектив», но именно коллектива не было, просто группа могла решить поставленную задачу, а по отдельности каждого из нас никто бы в Европу не взял. Второй тип — группа «Без названия», в которую входили Антон Литвин, я, а лидером был Александр Бренер. Это группа с ярко выраженным диктатором, остальные — ассистенты. В знаменитой акции с дефекацией напротив картины Ван Гога мы с Антоном стояли по бокам, я держал российский флаг, Антон надувал пузыри из жвачки.

меня в «Ескаре», а после я вернулся к живописи, которая очень терапевтична. Юра Соболев говорил, что если решаешь какую-то сложную концептуальную задачу, а она не получается, очень полезно рисовать с натуры, потому что, размышляя, как рука входит в плечо, ты неожиданно можешь решить совершенно другую интеллектуальную задачу.

ДИ. Сейчас разрабатываются новые теории групп: вирусология, микробиология дают совершенно новые подходы к изучению того, как группа определяет своего и чужого. Изменилось ли ваше понимание, что значит быть частью целого?

БОГДАН МАМОНОВ. Я давал большое интервью по поводу групп несколько лет назад, и с тех пор мое понимание изменилось только в том, что теперь я и семейную жизнь считаю групповым взаимодействием. Вообще, очень странно мое тяготение к группам, потому что



ки, причем изначально я хотел делать что-то более убедительное, но Бренер быстро это погасил. Мы покорялись ему, и мне до сих пор близок его пафос демонстрации лицемерия всей системы искусства. Третий тип — «Escаре», наиболее удачный: коллективное тело, где каждый выполняет свою функцию. Лиза — фронтмен-рыжий, который выбегает на арену и что-то показывает (Толя Осмоловский как-то сказал, что она лучшая антимодель московской художественной сцены). Но при этом каждый мог подменить другого. Четвертый тип сообщества я только по касательной задел, но он для меня очень важен, это группа «Запасный выход» Юры Соболева, учеником которого я себя считаю. Я не учился в его академии, но начал с ним общаться в восьмидесятые и испытал огромное влияние, он же был всеобщий учитель. Юра работал своими учениками, сам он был рисовальщик, ничего другого не делал, но было ясно, что все перформансы, которые делали его ребята, были его перформансы, он транслировал идею, и они, пропуская через себя, создавали искусство. Когда Юра умер, все вообще развалилось, кроме Лизы и Кости Аджера, никто ярко не проявился. Зато все удачно женились или вышли замуж, что, может быть, гораздо важнее.

ДИ. Такая группа, как «Escаре», имеет признаки секты, и внутренние противоречия — как раз в ее природе.

БОГДАН МАМОНОВ. Мы получили премию нижегородского Арсенала, и это нам открыло дорогу на Венецианскую биеннале. Мы приехали в Нижний монтировать работу — видео в коробке, обитой ржавым железом. Прихожу на монтаж, а там таджики уже прибивают ржавое железо, видят, что автор пришел, спрашивают: все хорошо? Правее, левее? Говорю: все дико красиво, делайте, как вам нравится, и тут у меня случилось озарение: они тоже наши соавторы. Ты пустил какой-то шар, а дальше люди включаются, может, они не осознают себя как соавторы, но для меня эти безымянные ребята так же важны, как Антон, Лиза и Валера. Сектантство группы было преодолено пониманием этого, разорвалась граница, авторы — не четыре художника, а все, кто принимает участие в создании работы.

ДИ. В музейном проекте было такое же сотрудничество?

БОГДАН МАМОНОВ. Возникали ситуации, когда я даже ничего не говорил, но что-то создавалось. Есть фильмы, которые, по сути, не я делал, а просто сказал: знаешь, надо бы чего-то — и бац! — человек сделал потрясающий кадр. У нас была стена, с которой я не знал, что делать. Два года назад Маша Мельникова, моя бывшая галеристка, занялась керамикой, и я пытался с ней делать фотографии на керамике. Неделю работал в мастерской, потом уехал и забыл, керамика — процесс долгий. А за месяц до выставки она звонит и говорит: почему за керамикой не приезжаешь? Я все доделала.

ДИ. Какая идея, на ваш взгляд, сейчас в искусстве наиболее актуальна?

БОГДАН МАМОНОВ. Много лет мы рассуждаем о кризисе современного искусства, Евзович говорил, что левый проект исчерпан, а Толя Осмоловский — что современное искусство переходит в барочную стадию, и оба они правы. Вектор, изначальная интенция искусства, которое зародилось в середине девятнадцатого века, на мой взгляд, — стать инструментом преобразования мира и человека. И этот пафос сегодня исчерпан, можно привести много примеров. Но есть грандиозная парадигма в этом кризисе. Думаю, мы переживаем эпоху, схожую с Ренессансом, потому что меняется носитель информации. Грандиозный слом происходит не во время социальных перемен — не Октябрьская революция и не французская, а смена носителей информации: с книги рукописной на книгу печатную, и сразу колоссальная демократизация знания, которая дала взрыв всего — путешествия, наука, религиозные войны, это повлекло слом Европы. И сегодня переход от эпохи

книги к эпохе цифровой, эпохе образов, меняет парадигму современного искусства, оно меняет свою роль. Володя Дубосарский в прошлом номере ДИ сказал, что раньше искусство взрывало границы, теперь границы двигаются, а искусство остается на месте. Итальянский философ Франко Берарди* высказал исключительно близкую мне мысль, что форма сопротивления сегодня — изо всех сил тормозить, во всех областях человеческой деятельности нажимать на тормоз. Искусство сегодня связано с базовыми человеческими установками, хотя раньше нам казалось, что оно инструмент преодоления. Теперь нужно вспомнить о своей консервативности, потому что искусство — консервативная практика, а не революционная, как выясняется вдруг сейчас.

*Беседу вела Нина Березницкая
Фото: Александр Забрин,
Самуил Гуларий, Юрий Криушев*

* Франко Берарди. Усталость и старческая утопия грядущего европейского восстания // Художественный журнал. № 82.

Богдан Мамонов

7. **Стыдливости он не щадил ни в себе, ни в других.** 2013. Холст, смешанная техника

8. Вид экспозиции (зал Григория Шпейера)

9. Вид экспозиции



МЕТАФОРЫ ЦИРКА

ДАРЬЯ ВОРОБЬЕВА



1. Зал «Гримерка» выставки «Игра в цирк»
2. Аристарх Чернышев. **Телебластер**. Телескульптура. 2005
3. Наталья Беркутова. **Мячи**. 2007; Валерий Мишин, Тамара Мишина. **Фигуративная поэзия**. 1998
4. Костюмы из собрания Музея истории цирка Союза цирковых деятелей России, Москва
5. Леонид Тишков **Game over — show must go on**. 2011

2

ОБРАЩАЯСЬ К ТЕМЕ цирка, современный художник редко бывает прямолинеен, выражая в работе очарование искусством артистов — воспевая гибкость акробатов, смелость вольтижеров, отвагу дрессировщиков, комический талант клоунов и т.д. Гораздо чаще художник использует цирк как метафору, объемную, многоуровневую, многоаспектную, и каждый поворачивает эту метафору гранью, наиболее близкой именно ему. Конкретная грань метафоры зависит от исторического периода, от политико-социокультурных обстоятельств, которые переосмысливает автор, и собственного мироощущения. В отечественном изобразительном искусстве XX–XXI веков цирковая метафора прошла несколько исторических витков, и обозначился ряд сквозных линий, объединивших художников разных поколений. Эти линии отражены в подразделах экспозиции **Игра в цирк** настолько, насколько позволило физическое пространство выставки. Конечно же, все линии переплетаются, но некоторые работы не связаны с одной из них и расположены отдельно. Главной задачей было показать магистральные, на наш взгляд, пути, по которым развивается осмысление циркового начала в современном искусстве.

Глобально, конечно же, метафора звучит как «*Вся наша жизнь — цирк*», то есть уже даже не театр с его масками и социальными ролями, а что-то абсурдное, где



3

Клоуны (1965), где алогизм ситуации выходит на первый план, здесь нет игрового начала, это скорее метафора абсурдности, но выраженная еще лирически мягко. Тышлер обращался к цирковой теме на протяжении всей жизни: первая его работа **Жонглер** относится к 1927 году, а серия **Скоморохи** — это уже 1960–1970-е. Тышлеровская интерпретация темы цирка была подхвачена многими отечественными мастерами, аллюзии на нее встречаются, в частности, в творчестве Юрия Шашкова, которого увлекала атмосфера балаганчика, цирка как воплощение светлого и поэтического. Его образы идеализированы, атмосфера вибрирует цветом, но трактовка образов приближена к реальным.

В поэтическом ключе интерпретирует своих наездниц Артур Фонвизин, эти образы привлекали его на протяжении всей жизни. Цирк показал возможность свободного полета героев Владимиру Стерлигову и Марку Шагалу. Особенно часто художники обращаются к метафоре цирка

отсутствует логика сюжета, а действующие лица подобны клоунам, иллюзионистам, фокусникам, канатоходцам. Корни подобной трактовки цирковых образов уходят вглубь веков, проявляясь уже в фигурах акробатов на полях средневековых рукописей, в работах Босха и Брейгеля, олицетворяя людские пороки. Однако более насыщенную трактовку цирковая метафора обрела в XX веке. В отечественном искусстве условно ее можно разделить на три направления, которые будут далее последовательно рассмотрены: поэтико-лирическое, полит-гротеск и буффонное.

Наиболее открыто метафорой цирка оперирует наивный художник Павел Леонов (**Цирк**, 1992), у которого в условном деревенском пейзаже царят гармония и радость беззаботного существования, пусть даже лишенная всякой логики, животные здесь разыгрывают представление, люди наслаждаются жизнью в счастливой стране Советов, выдуманной художником. Наибольшего драматизма достигают цирковые мотивы в творчестве Моисея Фейгина, у которого цирковой артист на арене похож на распятого. Эти две работы создают эмоциональные полюса цирковой метафоры в экспозиции.

Поэтико-лирическая метафорическая линия складывается в отечественном искусстве с конца XIX века, когда балаганчики и балаганные представления символистов, а также первые цирки воспринимались публикой как загадочный мир, в чем-то сказочный и мистический.

Увлечение цирком и его романтизация были общеевропейской реакцией на популярное развлечение. Вспоминается, конечно, Пабло Пикассо, у него герои бродячего цирка ассоциировались с богемой Монмартра, жившей бедной, но яркой жизнью. Цирковые образы Пикассо оказали влияние на многих художников, их интерпретации встречаются и в работах современных мастеров, даже авторски переосмысленные, они несут отголосок интенции оригинала. Прежде всего это образы Александра Тышлера, его дамы в невероятных головных уборах в форме балаганчика или карусели, в разнообразных карнавальных шляпах, они представлены на выставке и являют собой очевидные вариации темы **Испанок с острова Майорка** Пикассо. Тема карнавала, маски, игры опозитивирована и даже идеализирована. Это уже не театр, но еще и не цирк. Но у Тышлера есть также серии **Цирк** (1930-е) и

4



5

в 1920–1930-е, когда усилились запреты, цензура, цирковой жанр благодаря своей неидеологичности допускал некоторые вольности — художники чувствовали себя свободнее. Это позволило Стерлигову свои метафизические поиски маскировать под полет акробатов. К цирку Стерлигов обращается в 1920–1930-е вместе с обэриутами, Хармсом и Заболоцким. В 1960-е годы «чашно-купольная структура», сферическая кривая осмысляются как универсальный принцип вселенской архитектуры, но одновременно это изображение интрьера цирка. Цирк для Стерлигова становится абсурдистской моделью Вселенной, а летящие фигуры — символами свободы. Интерес к теме цирка был в известной мере обусловлен идеологическим давлением, от которого художники пытались укрыться. Но, конечно, мир сильных и смелых людей обладал и своей привлекательностью.

Мир свободного полета, заимствованного у воздушных гимнастов, развивается в картинах Марка Шагала в образ чистой поэзии, исполненной любви и надежды. Не случайно тема полета сохраняется на протяжении всего его творческого пути. Самая ранняя работа **Ярмарка** относится к 1908 году. В цирковых мотивах Шагала исследователи видят также национальные истоки — представления хасидизма, в котором мироздание понималось как игра Божественного промысла, а приближение к Богу было возможно через экстатическое состояние, достигнуть которого позволяли музыка и танцы с элементами акробатики.

В работе Виктора Пивоварова **Утро, день, вечер, ночь** (2002) герой — канатоходец, балансирующий в метафизическом пространстве и времени. Это метафора человека, вынужденного всегда балансировать на грани жизни, социальных установок. Размышляет на эту тему и Владимир Загоров в работе **Путь канатоходца**. Хрупкие фигурки Андрея Волкова тоже балансируют на тонких прутиках (**Аттракцион**, 1998).

Канатоходец — главный герой живописного полотна **Циркачка** Татьяны Назаренко (1984). Художница изобразила себя полубогаженной и балансирующей над толпой «упакованных» в костюмы brutальных мужчин — образ незащищенности человека перед чиновничье-бюрократической машиной. Так цирковой сюжет обретает открытое политическое звучание. В 2013 году Назаренко повторила сюжет, дав ему несколько иную интерпретацию: женская фигура здесь парит над заснеженным городом. Она уже вне социального прессинга.

Цирк как политическая метафора возник в эпоху перемен. Октябрьская революция сделала кино и цирк главными видами искусства. Цирковыми элементами были насыщены все массовые мероприятия. Государство говорило языком цирка: клоуны своими сатирическими репризами



6



7

должны бороться с пороками общества, атлеты — красивым телом призывать к физическому самосовершенствованию, занятиям спортом. Эти требования сформулировал Луначарский в статье **Задачи обновленного цирка** (1919): цирк должен «демонстрировать силу, ловкость, отвагу, возбуждать смех и восхищение блестящим, ярким и преувеличенным зрелищем». Цирковое искусство обязано стать не просто развлечением, но идейно-направленным искусством, имеющим определенную высшую цель. Новые задачи цирка привлекли авангардистов. Он стал метафорой обновленного искусства. Александр Родченко и Владимир Лебедев, Александра Экстер и Владимир Дмитриев, Татьяна Лебедева-Маврина и Мария Синякова-Уречина и многие другие используют цирк для эксперимента, разработки нового языка искусства.

К цирку в эти годы обращаются также литература и театр, он кажется перспективным «строительным материалом» нового искусства, не элитарного, а массового, доступного и понятного. Этим объясняется и использование цирковых образов в агитпроп-искусстве, в частности, в оформлении агитпоездов, один из которых носил название **Клоунада** Ивана Захарова и Натальи Агапьевой (1918). Агитационный характер получили и многочисленные цирковые представления, даже номера со зверями, к примеру, **Железная дорога**, поставленная в труппе Дурова. Маяковский пишет пьесы специально для цирка, одна из них — **Чемпионат классовой борьбы** (1920), не говоря уже об известной **Мистерии-буфф** (1918, 1921) — «миниатюры мира в стенах цирка» и другие.

Цирковая тема звучит в политических шаржах (Дмитрий Моор **Твердолобый фокус с антисоветскими спичками**, 1932), особенно во время войны: для создания образа врага использовался прием комического снижения образа (Борис Ефимов **Успехи дрессировки, британский лев на международной арене**, 1941). Но невзирая на идеологические задачи, цирк служил отдушиной, и эти его возможности привлекали к нему в том числе и представителей неофициального искусства. В наше время он также притягателен для художников, например, **Шапито-Москоу** Сергея Браткова, 2010, или **Цирк** Константина Батынкова, 2012, в одном из интервью утверждающего, что все его работы про цирк.

Буффонная линия в современном искусстве часто основана на использовании утрированно-комического, гротескового циркового приема. Художники нередко выстраивают свой артистический имидж на приемах клоунады или создают гипертрофированные объекты, напоминающие бутафорию клоунов. В нашей экспозиции представлена серия Ольги Тобрелутс. Игры с классикой привели ее к экспериментам с гипертрофированными клоунскими костюмами в инсталляции **Кавказский пленник** (2007). Костюм с преувеличенными формами, нарочитый грим контрастной бело-красно-черной гаммы и театральные позы усиливают цирковой характер облика художницы.

Буффонаду использовали и художники советского неофициального искусства (например, Константин Звездочетов и группа «МухоморЫ»), и современные арт-персонажи («Синие носы», «Митьки», Герман Виноградов и многие другие). В их перформансах присутствуют элементы абсурда, ирония доведена до гомерического хохота.

Леонид Тишков включает манекен клоуна в инсталляцию **Game over, show must go on** (2011), а на манеж транслируется документальный фильм Годфри Реджио **Коянискацци (Жизнь, выведенная из равновесия)**.

Образ клоуна позволяет художникам привлекать внимание к острым социальным темам. Это тоже цирковая традиция. Образ клоуна способен передать сложные чувства и идеи. Марк Шагал как-то сказал: *«Я всегда рассматриваю клоунов, акробатов и актеров как существа трагические. Они напоминают мне фигуры религиозных картин»*. Александр Тихомиров нередко помещает своих героев в закулисное пространство цирка, что позволяет ему показать дистанцию между маской и человеком.

Еще одна важная тема — автопортрет в образе клоуна, паяца. Как правило, это трагический клоун в бодлеровском понимании, скрывающий под мнимой веселостью израненную душу. Всегда уставший «закулисный образ» — оборотная сторона блеска, царящего на манеже. Эту атмосферу передавал в своих работах первый отечественный сюрреалист Павел Челищев, размышлявший о раздвоенности человека в конфликте творческой личности с социумом, о личном и общественном проявлении человека. Ощущением трагической судьбы артистов проникнуты работы Моисея Фейгина (**Артисты**), Александра Тихомирова (**Клоун**), серия Юстуса Ягера (**Слепые клоуны**), фотографические серии Аллы Есипович (**Песочница**, 2004, и **No Comment**, 2003).

Тему одиночества как нельзя лучше выражает противопоставление жизни на манеже и за кулисами. Артисты цирка облачаются в яркие одежды и в любом настроении выполняют свои трюки для увеселения публики.

Устойчивой метафорой в изобразительном искусстве, связанной с темой цирка, оказались игральные карты. Их изображение как емкого символа стало особенно популярно в начале XX века в творчестве мастеров авангарда. Названия объединения «Бубновый валет» возникло по наименованию одной из карт, изображения карт появлялись в работах авангардистов как выполненные в живописной манере (Владимир Издебский), так и как реди-мейд, в коллажной технике (Жан Пуни), затем традиция была продолжена неконформистами (Владимир Немухин). Эта тема часто перекликалась с цирковыми мотивами. Фокусы с картами, работа иллюзиониста — один из любимых сюжетов изобразительного



8

искусства (Макс Бирштейн **Иллюзионист**, 1985, объект Алексея Трегубова из серии **Положение вещей**, 2013). И отдых цирковых артистов тоже нередко заключается в карточной игре, раскладывании пасьянса, гадании на картах (Александр Тихомиров **Импровизация с актерами**, 1962). Карты становятся и предметом коллекционирования цирковых артистов: в экспозиции представлено собрание фокусника Эмиля Кио. Жизнь как цирк... В последнее время все чаще художники эксплуатируют этот, казалось бы, банальный образ.

И все же к нему по-прежнему продолжают обращаться и художники, и кураторы, придумывая концепции новых выставок: «Цирк» А. Родченко (МАММ, 2003), «Цирк, полный искусствovedов» В. Стерлигова («Проун», 2008), «Цирк!» (галерея Полины Лобачевской, 2012), «Цирк» К. Батынкова (галерея «Крокин», 2012), «Шапито-Москоу» С. Браткова (галерея «Риджина», 2012), «Цирк Пяти клоунов» (галерея «Квадрат», Санкт-Петербург, 2012), инсталляция И. Кориной «Вооруженные мечтой» (Манеж, 2013), фотографические выставки «Цирк» Ю. Мильнер (МАММ, 2011), Н. Беркутовой (МАММ, 2009), К. Смильги (МАММ, 2004); «Российские клоуны» (галерея «На Солянке», 2003); «SLAVA DURAK», фотографии В. Мишукова (ЦДХ, 2013), «Палата номер смех», О. Юшко и А. Бондарь (ММОА, 2013) и другие. Валерий Загоров в рамках проекта «Цирк-криЦ» занимается осмыслением циркового феномена.

Выставка в музее не претендует на полноту, но позволяет проследить влияния, которые цирк оказал на современное искусство. ❖

Фото ДИ / Светлана Гусарова

6. Владислав Мамышев-Монро. **Марфушечка-Душечка**. 1998

7. Ботинки силача Всеволода Херца. 1940-е

8. Александр Долгин, Ираида Юсупова, Герман Виноградов. **Гулливвер-шоу**. 2011. Медиаопера

9. Вид экспозиции «Аллея славы»
Артист А. Шапошников-Хольд

9



ХУДОЖНИК МОЖЕТ ВСЕ

ЕЛЕНА
РОМАНОВА

Наглядным подтверждением творческого мировоззрения З. Церетели стала приуроченная к его юбилею персональная выставка живописи «Москва — Нью-Йорк — Париж. 2011–2014» в Московском музее современного искусства. Выставка предоставила редкую возможность увидеть вместе живописные работы, созданные художником в трех мировых столицах, и сравнить их.

«Я ПОНЯЛ, ЧТО художник свободен. Я поверил, художник может все». Эти слова Зураб Церетели произнес в далекие 1960-е после личного знакомства с мэтрами мирового искусства Шагалом и Пикассо в Париже. В мировоззрении молодого художника произошел коренной перелом, который заключался прежде всего в обретении подлинной творческой свободы. Это позволило ему не только начать работать — помимо живописи — в разных техниках и материалах, в разных жанрах, но ощутить уверенность и почувствовать в своей мастерской любую точку земного шара, стать художником мира.

Марк Шагал утверждал, что «искусство — это состояние души», и в каждом городе оно разное. У художника это сказывается на цветовом настроении произведения, его стилистике и даже тематике. Работа в иной, непривычной для художника среде — всегда вызов. И Церетели охотно принимает его.





Выставку, расположенную на четырех этажах пространства музея в Ермолаевском переулке, можно было смотреть или поднимаясь с этажа на этаж наверх, или спускаясь вниз. Те, кто предпочел второе, не пожалели об этом. Именно на последнем этаже экспонировались полотна, написанные в Нью-Йорке, они-то и выступили в роли своеобразного камертона к общей тональности экспозиции, посулив зрителю множество открытий в, казалось бы, уже хорошо знакомом творческом пространстве мастера. Впервые Зураб Церетели ощутил мощный заряд энергии Нью-Йорка как города, отменившего традиционные понятия о красоте и гармонии и создавшего собственную культуру, в 1970-х. Полотна, которые художник создает в своей мастерской на Манхэттене, отличаются большей структурностью, графичностью, иногда в них цвет даже уходит на второй план (что совсем не характерно для Церетели-живописца), уступая первенство линии. Все чаще работы нью-йоркского цикла лишаются фигуративных образов, становятся ближе к абстракции. Америка — родина джаза, и дух импровизации неотделим от глубинной сущности Нью-Йорка. Он ощущается и в картинах художника, и тогда синкопированное столкновение цветовых плоскостей на холсте неожиданно разрушает — как лирическое соло саксофона — реалистичный образ, будь то кукла, клоун или собака...

Работы, написанные в Париже, городе, с которым роман мастера длится уже полвека, отличает атмосфера особой легкости. Они более светлы, рефлексы в них мягче, и в цветовых градациях появляется нежность. При этом общий колорит не теряет своей экспрессии. Светло-зеленый, теплый голубой, алый, мягкие оттенки желтого, розового, белого... Такова цветовая гамма, которая овладевает художником в Париже. Впервые московские зрители смогли ощутить это настроение на выставке Зураба Церетели «Сто картин из Парижа» в Третьяковской галерее в 2009 году. Сейчас эти особенности полотен парижского цикла воспринимаются еще ярче, проявлены свободнее, будто некая мощная струя наконец прорвалась сквозь плотину, заполонила пространство больших холстов. Видимо, таково влияние Парижа, его атмосферы, его среды даже на маститого художника: этот удивительный город втягивает в свою ауру каждого, кто оказывается в его поле. Эта аура — красота, которая питает искусство, создаваемое здесь. На картинах, представленных на выставке в разделе «Мастерская в Париже», разлит аромат весны. Его остро воспринял художник и выразил эту энергию пробуждения от зимних сумерек — нежные пятна и блики моделируют фигуры цирковых артистов, задумчивого рыбака в алой рубашке окружают рыбы, любовники празднуют встречу как в первый раз, не заботясь о том, что подумают о них окружающие... Эти работы словно впитали в себя дух искусства и творческой свободы великих художников, которые когда-либо творили в Париже.

На многих полотнах, написанных в Москве, легко узнать формы, мотивы и образы произведений, ранее воплощенных художником в графике, скульптуре или бронзовых барельефах. Прежде всего это образы музыкантов, клоунов, горожан. Здесь автор не ведет поиск новых пластических ситуаций, но создает переключку произведений, выполненных в разных техниках, объединяя тем самым все созданное им многообразие произведений разных по видам, жанрам и

1. Вид мастерской в Нью-Йорке
2. Зураб Церетели. Из серии «Моим внукам». Нью-Йорк. 2011. Холст, масло
3. В мастерской Марка Шагала в Париже
4. В мастерской в Париже
5. Из серии «Моим внукам». Нью-Йорк. 2011. Холст, масло



4

материалам в единое художественное пространство.

Но в живописном воплощении знакомые герои выглядят более величественно и монументально. Здесь царствует глубокий насыщенный цвет, палитра этих работ необычайно ярка и звучна.

Московский период Церетели начинается с конца 1960-х годов, тогда же появилась и московская мастерская. Наделенный большими административными обязанностями сегодня художник вынужден работать урывками, однако занятия живописью для него всегда остаются приоритетными. Живопись для Зураба Церетели — это его образ жизни, его страсть, которой художник отдается без оглядки, он старается каждую свободную минуту провести у мольберта. Кандинский писал: «Создание произведения есть мирозда-



ние». Следуя этой логике, процесс рождения произведения искусства сродни процессу зарождения Вселенной в результате Большого взрыва. Зритель видит на холсте визуальный образ этого выплеска колоссальной творческой энергии. Не просто абстрагироваться от множества ежедневных дел и сосредоточиться на творчестве, в то же время не порывая с реальностью. Этой наукой Церетели щедро делится на своих, ставших уже легендарными мастер-классах в Академии художеств. Наглядно показывает, как наряду с неизбежными делами, помехами извне появляется картина, рожденная внутренней энергией художника, как работа за мольбертом может превратиться в перформанс, спонтанный и целеустремленный, непредсказуемый и продуктивный, как всякое подлинное искусство. ◀

МИХАИЛ ГРОБМАН О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ



Творчество Михаила Гробмана, израильского художника, а до эмиграции в 1971 году — одного из главных представителей московского художественного и поэтического авангарда 1960-х годов впервые было представлено в полном объеме в ММОМА. Выставка состоялась в рамках празднования 65-летия провозглашения независимости Израиля при поддержке Посольства Государства Израиль в России.

АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР. Вы уехали из СССР очень рано. Вы из тех, кто начинал московский нонконформизм, но «героический период» происходил уже без вас. Как вы, не будучи участником событий, оцениваете уникальность этого явления?

МИХАИЛ ГРОБМАН. Надо точно отделить, кто есть кто. Одно дело, когда люди в России из желания свободы или под впечатлением западных книг были очарованы достижениями модернизма и под влиянием этого опыта стали делать что-то похожее. И совсем другое, когда они работали самостоятельно. Таких, кто не готов рисовать что-то подходящее советской власти, было много. Но в наш круг входили, по моим расчетам, тридцать пять чело-

век, которые и составили новую волну русского авангарда. Эти люди делали нечто особое, специальное, не похожее на других, именно они были ведущими в этой ситуации.

АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР. В шестидесятые вы сообща создавали альтернативу советскому искусству или у каждого были свои художественные интересы? Существовала ли какая-то общая интенция среди художников этого периода?

МИХАИЛ ГРОБМАН. Каждый занимался своим делом. Это не была какая-то идеологическая группа, как подгруппа Малевича или Татлина. Каждый, кто находил в себе самый маленький ключик, чтобы открыть хоть что-то

новое в искусстве, пытался сделать что-то такое, чего не видел у других. Этот круг состоял из самостоятельных личностей и небольших группировок.

АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР. Тогда вас всех называли абстракционистами. Сейчас пишут, что Гробман — концептуалист. У вас есть возражения?

МИХАИЛ ГРОБМАН. В шестидесятые годы все, что было нереалистичным, называлось абстрактным. Даже некоторые фигуративные вещи простой человек мог называть абстракцией. На сегодняшний день все, что непонятно, и есть концептуализм. Дело в том, что пользуются терминами у нас иногда не вполне адекватно, просто не знают их смысла. То, что называли абстракционизмом, а потом концептуализмом, могло быть поиском новых кодов, нового языка.

Но ряд художников, которые принадлежали той волне авангарда, со временем исчез, или коммерциализировался. Постепенно новое искусство перестало давать новые плоды. Все было как бы уже проэкспериментировано. Многие художники просто стали повторяться, потеряв чувство творческой автономии. И в семьдесят первом я вместе с семьей уехал в Израиль с целью начать там новую версию искусства. У меня роились всякие мечты о новом еврейском искусстве и новом художественном знании.

АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР. Вы не думали, что ниша еврейского искусства окажется занятой?

МИХАИЛ ГРОБМАН. Я полагал, что раз есть еврейское государство, значит, должны быть еврейские художественные поиски. Но оказалось, что ничего этого в Израиле нет и ни о каком еврейском искусстве речи не идет.



Наиболее активные люди в Израиле хотели стать американскими художниками, вот к чему они стремились. То, что я увидел, было повторением всего, что существовало на Западе и что мы давно знали. Оказалось, что искусство Израиля, так же как и сегодня, часть атлантического, а израильские художники — часть большой гвардии художников Европы и Америки. Это часть европейского искусства, но не ведущая, а ведомая.

Передо мной стояли совсем другие задачи. В них не входило ни в коем случае подражать Западу или слиться как-то с ним. Я искал самостоятельный путь. Это была моя мечта идиота — создать новое еврейское искусство, чтобы оно отличалось принципиально, а не формально от того, что происходит в этом мире.

АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР. Вы хотели создать новый стиль в масштабах еврейского государства?

МИХАИЛ ГРОБМАН. Нет. Речь шла о построении новой ситуации в еврейском искусстве, поскольку ситуации не было вообще никакой. Все еврейские художники оставались худож-

никами венгерскими, польскими или русскими. Так происходило с еврейскими художниками везде, не только в России. Я попал в новый мир, но и тут никакой особой страсти к новому не оказалось. Все ехали на Запад, возвращались оттуда (если возвращались) со знаниями. И когда я впервые увидел коллекцию тель-авивского музея, я был поражен тем, что все эти тенденции прочтены нами уже давным-давно и еврейского там нет вообще ничего, оно никому не нужно. То, что в Израиле называлось еврейским искусством, у нас называлось коммерческим, и опять-таки никому не было нужно. Имелось несколько стандартов, как делать «еврейское», но все это была шагаловщина, неприемлемая для меня.

АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР. И вы встали в оппозицию.

МИХАИЛ ГРОБМАН. Когда приехал в Израиль, меня сразу приняли с распростертыми объятиями. Первая выставка у меня состоялась в тель-авивском музее, центральном месте, в какое обычно люди перед смертью попадают. Но меня все это не устраивало. Эти художники не устраивали. Хорошие люди, но такие чужие вещи делали, на мой взгляд, никуда не годные. И я пришел к выводу, что нужно или в Америку бежать, или сдаваться на ми-

лость победителя, а третий вариант терялся где-то в тумане. И этот третий вариант я выбрал для того, чтобы построить новую среду. Это было очень непросто. По сути дела, я объявил войну израильскому художественному истеблишменту. Писал статьи, критику. Далеко не всем нравился мой анализ. Например, мне было очень важно прояснить, что такое еврейская среда в изобразительном искусстве, техника, пространство и т.д., что больше всего подходит нашему времени. Речь шла о создании современного художественного языка.

АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР. На национальной основе?

МИХАИЛ ГРОБМАН. Разумеется, как положено. Как у всех. Я начал подбирать художников-единомышленников. Много провел бесед, лекций. Была создана группа «Левиафан». Конечно, такими возможностями, как у государства, я не располагал. По идее требовалось действовать на государственном уровне. Это было бы правильно, грамотно и точно. Но тогда меня это не очень привлекало.

АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР. После советского опыта?

МИХАИЛ ГРОБМАН. Нет, советский опыт мне не мешал. Тем не менее государственный уровень означал связи с чиновниками и т.д. Был бы умнее, поступал бы как Бен-Гурион¹. Он собирал всех под одну крышу, даже тех, кто ему не нравился, потому что понимал, что победить англичан можно, если все партии заодно. Я не такой умный, как Бен-Гурион, и думал, что

3



Михаил Гробман

1. **Посланник справедливости.** 2003. Фанера, масло. Собрание Михаила Гробмана, Израиль
2,3. Виды экспозиции. ММОМА



4

создам абсолютно отдельный мир и мне не нужна ничья поддержка. Вот таким образом я оказался в собственной стране борцом с собственной как бы культурой. «Как бы» — потому что я не считал культурой все эти заимствования.

АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР. Основой новой культуры должен был стать магический символизм?

МИХАИЛ ГРОБМАН. Еще в Москве я написал первый манифест магического символизма, потом в Израиле второй и третий, где все его позиции изложены. Очень сложно было говорить на эту тему по простой причине: когда человек слышит вещи, напоминающие что-то религиозное, его это чаще всего отпугивает. Я мог бы, конечно, использовать какие-то более нейтральные слова, но не хотел идти на компромиссы. И так это и вошло в израильское искусство как магический символизм. В свое время мы беседовали с Бойсом на всякие темы, обсуждали и магический символизм. Но это уже другая история. Вообще, мне сегодня не хотелось бы углубляться в рассказы о группе «Левиафан», потому что это явление, конечно, очень важное для израильского искусства и для меня тоже, но это прошлое. Раньше у «Левиафана» была тенденция мифологическая, религиозная в определенной степени, а сегодня нужно заниматься живым материалом. Сейчас это политика, общественные идеи, представления о том, каким образом мы должны

бороться с такими замечательными вещами, как политкорректность или социал-демократия, которые вырабатывали свои ресурсы.

АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР. В искусстве, которое сейчас называется актуальным, разработана простая система интернациональных кодов. Насколько, по-вашему, они отвечают реальности?

МИХАИЛ ГРОБМАН. Думаю, всякое значимое движение мысли или общественное движение подобно человеку: растет, стареет и умирает. В свое время евреи придумали социал-демократию, создали замечательную систему, лучшие люди тогда видели в этом важную ступень. Сегодня, наблюдая демократию в разных видах, мы убеждаемся, что это абсолютно разложившееся, дряхлое, беззубое существо. Единственное, что осталось, это яд. Отсюда все события, которые происходят вокруг нас. Перечеркиваются все понятия, и получается философия, согласно которой насилие, преступления и невежество называют культурой. А против культуры уже никто не может возразить.

АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР. Разложившаяся ситуация рождает такое же разложившееся искусство. Понемногу теряет актуальность, но остается еще популярной фигура страдающего художника, который обязательно унижен и оскорблен кем-то и страдает от чего-нибудь, и свои притеснения исследует, как умеет. В эту нишу «самоколонизации» угодил в эмиграции Илья Кабаков, а здесь, в Москве, в нее загнано целое поколение двухтысячных. Чем все это может закончиться?

МИХАИЛ ГРОБМАН. Тут я должен выступить в качестве пророка. Европейское общество настолько привыкло получать все бесплатно — свободу, жизнь, — что люди забыли, что свобода ничего не стоит, если она не сделана тобой. В те далекие времена, в шестидесятые, мы думали, что это не так, мы верили, что существует справедливость. Мы думали, что знаем, где свободный мир и где он заканчивается. Наверное, напрасно. Невозможно примирить дикаря с жизнью в нормальных условиях. Всякий раз, когда возникает конфликт, Запад встает на сторону «чикагил». Западный мир сдается перед дикарями из третьего мира, и толерантное искусство левых — форма этой сдачи позиций. Но не исключено, что возникнет новая философия жизни, которую очень трудно выстроить самому, потому что эта работа должна происходить сообща, с Западом или без него. Вот поэтому и нужно новое искусство, которое не копошится в обломках рухнувшей культуры.

¹ Давид Бен-Гурион — один из лидеров сионистского движения. В 1948–1953 и 1955–1963 годах (с перерывом в 1961-м) премьер-министр и министр обороны. Один из организаторов и глава (1930–1965) правосоциалистической сионистской партии МАПАИ. Из числа наиболее экстремистских элементов этой партии создал в 1965-м новую партию РАФИ. Стронник экспансионистского курса в политике Израиля.

Михаил Гробман

4. **Шомер ган-Эден.** 2008. Холст, масло. Собрание Михаила Гробмана, Израиль

5. Вид экспозиции. ММОМА

5



9.4.—
25.5.2014

В РАМКАХ
ПАРАЛЛЕЛЬНОЙ
ПРОГРАММЫ
ФОТОБИЕННАЛЕ
2014

ВХОД НА ВЫСТАВКУ
БЕСПЛАТНЫЙ

Моисей Наппельбаум. Анна Архипова, 1924

МОИСЕЙ НАППЕЛЬБАУМ — АТЕЛЪЕ

БЛИЖАЙШИЕ ВЫСТАВКИ:

24.04.—25.05.2014 Судьбы в годы Великой Отечественной войны: письма и воспоминания красноармейцев
11.06.—10.08.2014 Авангард и авиация

**Еврейский
музей**
и центр толерантности

ул. Образцова, 11, строение 1А
т. 8 495 645-05-50
E. info@jewish-museum.ru
www.jewish-museum.ru

СВЯЗУЮЩИЕ НИТИ

ВАЛЕРИЙ
ЛЕДЕНЕВ

Перформанс «Final Cut» дуэта Цапля и Глюкля (группа «Фабрика найденных одежд»), приуроченный к выходу каталога художниц, стал не только отсроченным постскриптумом к их прошлогодней выставке в ММОМА, но и обозначил новый этап в жизни коллектива, фактическое руководство которым теперь перешло к Глюкле (Наталья Першиной-Якиманской), в то время как Цапля (Ольга Егорова), одновременно входящая в платформу «Что делать?», больше сил отдает второму проекту.



В ОДНОМ ИЗ залов музея на Петровке развернулось действие, соединившее все нити, тянущиеся с момента возникновения группы. Перформанс начался с показа фильма **Записки идеальному возлюбленному** (1996), в котором художницы рвут старые платья. Платья — вообще наиболее частый «персонаж» «Фабрики». Одежда сама по себе — символ многозначный, и в своих проектах группа, использует, казалось бы весь его семантический ряд. Старое («винтажное») платье — символ защиты, но одновременно проявляет уязвимость (что может быть беззащитнее человеческого тела в длинной тонкой рубашке?), платье выдает социальную и культурную принадлежность и является носителем памяти (люди часто ассоциируют события с деталями гардероба, которые были на них надеты). Объекты ФНО нередко становились атласом жизни тела, покрываясь «вышивками» вроде сердца, кровеносных сосудов и прочими физиологизмами.

После демонстрации фильма художницы, поприветствовав публику, взошли на небольшую сцену и сели на стулья, развернутые спинками друг к другу. Зазвучала запись их диалога, в котором они объясняли происхождение следующей детали перформанса — мотков бечевки, которой их (а заодно и других приглашенных участников, стоявших вокруг сцены) тут же начали обматывать волонтеры. «Связаны вместе» — совместность всех действий всегда была для художниц основной. В 1995 году с дружного прыжка в Зимнюю канавку (акция **Памяти Бедной Лизы**) началась жизнь группы; взявшись за руки, в 1997-м Глюкля и Цапля переходили пешком чешско-немецкую границу (**Нелегальный переход границы между Чехией и Германией**). Использованная в перформансе веревка, как выяснилось по ходу рассказа, принадлежала матери одной из художниц, она осталась от производства текстильных изделий. Большие запасы «сырья», казавшиеся ненужными, пригодились для нового художественного произведения.

Нити — это эмоциональные связи, метафора воздействия (движение каждого из «обмотанных» участников перформанса таким образом невольно заставляло двигаться и соседа). Эмоциональная составляющая в работах «Фабрики», часто построенных на чужих нарративах и историях, вообще довольно сильна. Длительность во времени позволяет погрузиться в повествование и живее ощутить тонкие нюансы. В акции **Final Cut**, стоящие вокруг художниц остальные участники перформанса рассказывали непрдуманные любовные

истории из собственной жизни (исключением стал разве что поэт и литературный критик Александр Скидан, поведавший эпизод из завораживающей истории любви писательницы Маргерит Дюрас и актера Яна Андреа), действие нарратива проявилось с большей силой.

Как рассказала автору этой статьи Глюкля, для художниц здесь (как, впрочем, и во многих других вещах) важно было не столько высказаться самим, сколько позволить это сделать другому, непосредственно предоставив ему (или ей)



такую возможность. Не только в свете критики «представительства» (к институту представительской демократии художницы, исповедующие левые взгляды, едва ли испытывают доверие), когда за «правильными» словами скрывается нежелание видеть настоящие проблемы, но и потому, что силу человеческой искренности сложно игнорировать.

Структура перформанса, казалось бы, уже задавала определенную оптику с основными смысловыми координатами «Фабрики». Не менее интересным, однако, в работе было то, что фактически читалось между строк. Личный взгляд участников оказывается невероятно внимательным, вдумчивым и глубоким. Их отношения с близкими — не только итог стечения обстоятельств, но и результат ответственного жизнестроительства, ценностного и этического выбора. Подобная позиция, казалось бы, распространяется далеко за пределы отдельной частной жизни и оказывается верным для окружающего мира в целом: ты отвечаешь за каждый сделанный

шаг и каждое сказанное слово. В условиях усиления патриархальной риторики, новой волны общественного консерватизма и растущего интереса государства к личной жизни своих граждан ответственному персональному выбору практически не остается места: его активно стремятся заменить множественными необходимостями и долженствованиями, новыми (а на деле актуализировавшимися старыми) предрассудками, социальным прессингом и чувством страха.

Личная жизнь, отношения с близкими в случае ФНО, конечно же, не «башня из слоновой кости» и не плод «осознанной необходимости». Это живая субстанция, переживающая непрерывные метаморфозы и сеющая вокруг себя ростки будущих изменений. Многие участники, что примечательно, не мыслят свои отношения в строгих фиксированных рамках, будь то традиционная семья или нет. Формы человеческого общежития подвижны, изменчивы, а не зацементированы. Они не ограничиваются набором стандартных категорий (моно- / полигамия, гомо- / гетеросексуальность), но существуют во множестве переходных форм, нюансов и полутонов, преодолевающих любые барьеры. Не для того чтобы нарушить запреты, установив тем самым новые, но дабы расширить представление о границах нормы. О разнообразии той самой роскоши, которой является человеческое общение. ■

Фото: Валерий Леденев





Мы присели в углу у ящиков с разбитыми, как головки, лампочками, и он продолжал:

— Весь бредок в том, что Абсолют, в котором заключено все высшее сознание, как вам сказать... скучает... Не то слово... Скажем просто: от полноты абсолютного бытия своего стремится к своей единственной противоположности, к абсолютному Нулю, к Ничто, которое притягивает Абсолют как единственная реальность вне Его. ... зная все, Он стремится к сладостному исчезновению, но так как сразу перейти от полного-то бытия к нулю весьма и весьма загадочно, немислимо даже для Творца, то... — Ангел на минутку запыхтел, — то... Его чудовищное стремление к самоуничтожению выражается в том, что Он постоянно отчуждает, низводит Себя на низшие ступени духа, сначала низводит до уровня метagalacticкого сознания, потом все ниже и ниже, с трудом, по порядку, так степенно, наконец, появляемся мы, ангелы, потом вы — человечество, а отсюда недалеко и до всяческих вшей и минералов. А вши и минералы — это уже всего-навсего гаденькое, мутное полущущение; почти конечная цель Творца; почти Ничто...

«Так вот в чем дело! Все эти ваши картины выглядят так потому, что ничего реалистического вы изобразить просто не можете, как бы ни старались». В ответ я не сказал ей ни одного слова. Я ухватил зеленый карандаш, которым она записывала на листок бумаги все, что необходимо было починить внутри нашего дома и снаружи от него, и нарисовал на кухонной стене портреты наших сыновей, которые спали в этот момент перед камином в гостиной. Только головы, в натуральную величину. Мне даже не понадобилось заходить в гостиную, чтобы на них посмотреть. Стену я до этого обил гипсокартоном, поверх облупившейся штукатурки. Стыки между листами я еще не об-

работал и не прошпаклевал, и не замазал шляпки гвоздей. Ничего из этого я так и не сделаю. Удивлению Дороти не было предела. Она воскликнула: «Вот чем тебе нужно заниматься каждый день!» Вот что я ответил ей, хотя никогда раньше не употреблял матерных слов в ее присутствии, как бы мы ни ругались между собой: «Это, <...>, слишком просто».

КУРТ ВОННЕГУТ. Синяя борода. М., 2010.

УПРОЩЕНИЕ

Кирилл Кто
Упрощение
2014. Смешанная техника
Специально для ДИ

О РЕФЛЕКСЕ

АЛЕКСАНДР
БОРОВСКИЙ

ВЕЛИКОГО УПРОЩЕНИЯ

АРТ-АКЦИОНИЗМ — искусство провокации и искусство реагировать на провокацию. Всегда были люди, не любившие власть, и у них всегда были разные способы самовыражения. Перформанс и акционизм как его специфическая концентрированная форма родились, видимо, в 1910-е годы. Тогда акция была направлена против не персонифицированной власти, а настроений общества. Отсюда **Пощечина общественному вкусу**, акции футуристов, которых совершенно не волновали личности министров Николая II. В 1930-е годы в Европе это движение практически затихло — разворачивалась битва между тоталитарными государствами, и миру было не до художественных акций, хотя ранние сюрреалисты и позволяли себе всякие выходки. Кстати, у европейской акции есть замечательный русский аналог — выходка. Очень многозначный: сам вышел на публику, из себя вышел и всем показал. В этом слове есть что-то раблезианско-народное, бахтинское, спонтанно-стихийное, когда человек не думает стратегически, не печется о последствиях: ему бы выдать что-нибудь эдакое, что всех проймает до нутра.

Расцвет западного акционизма, его золотые деньки пришлось на конец 1950-х — 1960-е годы, когда велась борьба с рецидивами тоталитарного мышления, отсюда венский акционизм. И борьба за все на свете: от прав женщин до прав меньшинств в Америке. В Штатах тогда все смешалось: и права за женскую идентичность, и движения против войны во Вьетнаме, и против того, что в советах директоров крупных музеев современного искусства заседали буржуи-капиталисты. Позже великолепные перформансы делали «Guerilla Girls». Именно в 1960-е годы современное искусство начинает получать в западном обществе массовую поддержку и выходит на арену политической борьбы именно тогда.

Россия фактически только в 1990-е годы вошла в транснациональное искусство, где эти акции давно стали неотъемлемой частью художественной жизни. У нас к тому времени (с 1976-го) действовала разве что группа «Коллективные действия», но ее участники существовали в своем, скрытом от общества кругу, их достаточно эзотерическая художественная деятельность сконцентрировалась на механизмах восприятия искусства.

Политический акционизм у нас зародился в годы горбачевской перестройки и расцвел в начале 1990-х годов (хотя помню прецеденты — умные ленинградские акции И. Захарова-Росса, в которых политическое было замешено на экзистенциальном). Вообще-то, акционизм далеко не всегда связан с политическим противостоянием. Акционизм — это форма активного, острого, провоцирующего искусства, привлекающего внимание, разрушающего стереотипы — поведенческие, религиозные, политические, психологические. Он всегда направлен против некой затвердевшей, потерявшей динамику системы и против ее охранителей. Ведь охраните-



тельство — не только политическая материя. Политический акционизм, да, направлен на уязвимые места политической системы, которые в глазах художников требуют осмеяния и остракизма. Но существуют и другие виды акционизма, направленные на стереотипы сознания, поведения, бытовой культуры и пр. Более того, есть акционизм, я бы сказал, интровертный: художник обращен к себе, борется с чем-то внутри себя. *«С кем протекли его боренья? С самим собой, с самим собой»*. На всех направлениях акционизм встречает сопротивление охранителей, опять же различной «специализации»: политической, религиозной, морально-этической и пр.

Пик художественных акций у нас пришелся на середину 1990-х, когда появились акции Олега Кулика и Александра Бренера. Кулик — замечательный и тонкий мастер перформанса и акции. Замечу, что его знаменитые «собачьи» акции носили социально-экзистенциальный характер, вызывая на себя (художник работал прежде всего с собственным телом, уподобляя себя собаке) негативные реакции. Благополучных посетителей статусных выставок пугала агрессивность художника, неистовость, с которой он исполнял роль пса. Он поистине «вгрызался» в нормальный западный арт-истеблишмент, протестуя против сложившихся в нем отношений между художником и потребителем, покупателем искусства. Для нашего искусства, пережившего длительный и печальный период огосударствления и с восторгом включившегося в транснациональный арт-рынок, это было серьезным и не воспринятым вовремя предупреждением.

В эти годы акционизм вышел и на политическое поле: вполне серьезно создавалась партия насекомых и животных и собирались «подписи» в виде отпечатков лап и крылышек, в другой акции президент вызывался на боксерский поединок, и т.д. Тогдашняя власть, надо отдать ей должное, никак не отвечала. Видимо, хватало юмора.

Десятилетием позже была создана питерская группа «Что делать» — по лекалам западных легальных левых, много рассуждающих о рабочей борьбе, но избегающих реальных



Андрей Кузькин.
Перформанс
на выставке «Зоопарк
художников» в Галерее
«На Солянке». 2013

обострений. Соответственно группа более востребована и понятна на Западе. Но в целом в Петербурге акционизм не столь развит. Зато у нас отметилась группа «Война» (неустойчивая по составу и, как мне представляется, по устремлениям). Акция с мостом и нарисованным на нем фаллосом замечательно безбашенная и вместе с тем укорененная в традиции. Спустить штаны перед властью — это же в традициях русской смеховой культуры, это прямо по М. Бахтину. Да и Пушкина можно вспомнить:

Не удастая взглядом
Твердыню власти роковой,
Он к крепости стал гордо задом:
Не плюй в колодец, милый мой.

Но вот что интересно: такого общественного напряжения, как последующая, проведенная «Pussy Riot», эта акция, при всей ее в буквальном смысле обнаженной провокативности, не вызвала. Видимо, потому, что в ней не было персональной оскорбительности.

Сейчас в России нарастают разобщение общества, раскол, в том числе по линии прогрессизма и охранительства. Эти процессы, увы, связаны с обоюдным упрощением культуры, причем и художественной, и политической. Упрощение — делить культуру на охранительскую и прогрессивную — революционную, ниспровергающую и пр. Упрощение и полагать, что политический акционизм — передовой отряд contemporary art, безгрешный по части художественной хотя бы в силу своей боевитости.

Есть и последствия этого упрощения. Забывается очень простая вещь: художник-акционист — не политический активист. Это, при всех оговорках, разные профессии. Смешение ролей приводит к печальному результату: кто большее заденет, ущучит, развенчает, тот и лучший художник. Не так. Скульптор А. Матвеев умно говорил: по такому-то (вставьте сами) поводу не стоит беспокоить скульптуру.

Опаснее то, что великое упрощение стоит и за реакцией другой стороны — власти, охранителей, определенной части общества. Вообще-то, акционизм любой власти не нравится. И «молчаливому большинству» тоже. Так было и в Нью-Йорке, просто США прошли этот рубеж раньше, а мы только начинаем проходить. Власть болезненно реагировала на акции (выходки) политических акционистов: и Кусаму, и «Guerrilla Girls» тоже арестовывали за то, что они что-то там нарушали. Другое дело — их арестовывали, штрафовали, в худшем случае давали сроки день-два. Но из наказания не сотворили мести, хотя там тоже были свои ретивые охранители.

Почему? Думаю, в обществе существовала традиция понимания реальной роли и возможностей искусства, желающего быть политически активным. (Увы, в силу исторических обстоятельств у нас подобной традиции нет, напротив, на искусство налагались невыполнимые бойцовские обязательства, выраженные хотя бы в риторике: быть оружием... партии, государства и пр.) Это понимание непритязательное, но единственно разумное. Художник — политический акционист — не боец, не городской партизан, не террорист-злумышленник. Он в лучшем случае вестник. Он доносит сообщение, облеченное в художественную форму, о болезнях и опасных точках (опять же опасных, с точки зрения каких-то референтных общественных групп).

Акционизм — это сообщение, которое может быть принято властью и (или) другой частью общества или нет. Но карать вестника — это что-то архаическое. По крайней мере для нашего мира (есть страны, где за карикатуры, упаси бог, убивают). Еще раз: художники — политические акционисты — диагносты, а не чума, они вестники событий, а не сами события. Это стоит помнить не только охранителям, но и самим художникам. К сожалению, сегодняшняя реальность показывает возрастающую роль великого упрощения. Возьмите письмо «историков» о картине Репина, его авторы воспринимают искусство буквально, как историческую реальность! Убивал — не убивал! Так воспринимают рисунки и сказки маленькие дети или недоросли. Из этого письма, кстати, можно сделать замечательный перформанс: **Уберите Ивана Грозного из музея!** Смеяться? Обижаться? Воевать?

Среди инструментов современного искусства, хотим мы этого или нет, есть такое орудие, как провокативность, не главное: искусство не сводится к провокации, но и обязательное: часто, особенно в случае политического акционизма, без этого инструмента не подготовить почву для восприятия меседжа. Но есть и другое — искусство умно реагировать на эту провокативность.

Вспоминаю старый анекдот. В лабораторию физиолога Павлова приводят молодого щенка, и старый, все повидавший пес его наставляет: «*Видишь — кнопка. Есть захочешь — нажимаешь, эти, в белых халатах, тут же еду принесят. У них это называется условный рефлекс!*» Пора отказываться от условного рефлекса. Нет, не охранительства — никто не имеет права отказывать людям в праве на традиционность и консерватизм сознания и поведения. Пора отказаться от рефлекса великого упрощения. Художественный акционизм нажимает некую кнопку. Вовсе не обязательно закармливать его по этому сигналу. Но и не обрушиваться на него всей силой государственной машины. Достаточно выслушать. Или не услышать. ◀

ИСКУССТВО? ЭТО ОЧЕНЬ ПРОСТО

АЛЕКСАНДР
МИГУНОВ

С гениальностью все просто; гениальность предполагает, что далеко не каждый может быть художником. Свобода же предполагает, что художником может быть любой. Я верю в свободу, я не считаю, что художники — особенные люди. Это обычные люди, которым удалось понять что-то, что важно для всех. Не думаю, что художники рождаются особенными.

ДЭМИЕН ХЕРСТ

КАК ОКАЗАЛАСЬ ПОД сомнением гениальность? Как быть с фактической реабилитацией эклектики и дилетантизма в современном искусстве? Эстетика и искусствознание оказались неготовыми к ответу на эти и подобные им вопросы. Эстетика по-прежнему находится под магией художественности, далеко не демократично делящей людей на творцов и потребителей искусства, о чем и говорит Дэмиен Херст.

Художественность всегда реализуется в произведении искусства, а произведение всегда существует в рамках какого-либо большого стиля: барокко или сюрреализма... Третья составляющая художественности — фигура художника как мастера-профессионала с его неповторимой манерой и почерком письма. Особое значение художника объясняется и тем, что он одухотворяет данную схему и, кроме того, становится исключительной фигурой в искусстве; его творчество нередко сравнивают с творчеством Бога:

Б О Г . Не кощунствуй, Бах.

Б А Х . А ты послушай, Бог!

Статус художественности всегда был очень высоким. Так функционировало без каких-либо существенных изменений все классическое и раннеклассическое искусство до середины XX века. Понятие элитарной исключительности, первоначально имевшее отношение только к художнику, теперь распространилось и на потребителя искусства: художественный образ постигается зрителем путем преодоления эстетической дистанции между предметно узнаваемым и художественным видением. Процесс художественного восприятия с этих позиций рассматривается как напряженная интеллектуальная, духовная работа, ведь преодолевая дистанцию и переживая в итоге образ, выраженный художником, воспринимающий участвует в творческом процессе. Пример — интерпретация М. Хайдеггером картины Ван Гога **«Крестьянские башмаки»** (1886) в работе **«Исток художественного творения»**. Для Хайдеггера художественность — способность художника прикоснуться к истине, слушать бытие. *«Тяжелая и грубая прочность башмаков собрала в себе все упорство неспешных шагов вдоль широко раскинувшихся и*



всегда одинаковых борозд, над которыми дует пронизывающий резкий ветер...»¹

А теперь встанем на позиции поп-арта или сегодня актуального искусства. Разве сами вещи с их патинной временем и следами былого, выставленные в музее², не демонстрируют открытость бытия и причастность к истине? Если так, то художественностью можно было с успехом пренебречь, что и сделало современное искусство, выставившее на суд зрителей сами вещи. Шедевр Ван Гога и бросовая вещь оказываются, таким образом, приравнены друг к другу, что шокирует и оскорбляет эстетическое чувство. Тем не менее принятие этого факта будем считать первым шагом по направлению к осознанию простоты, даже вульгарности современного искусства. Концептуальное искусство возникло в качестве реакции на поп-арт. По мнению концептуалистов, не только утилитарные вещи могут быть выразителями идей, но и все, что близко вербальной и другой языковой выразительности. Отсюда концептуальное искусство нередко называли лингвистическим искусством. Вскоре стал очевидным и другой, более широкий смысл концептуальности как альтернативы художественности. Актуальное искусство наследует все основные признаки концептуальности, оказавшись еще ближе к реальности.

Но и в самый расцвет художественности были слышны голоса противников изоляции искусства, сведения его только к «изящным» формам. Утилитаризм в подходе к искусству с конца XIX века имел и экономический ракурс. Г. Спенсер одним из первых высказал идею об экономии определенного количества нервной энергии в комических ситуациях. Смех, уточняет вслед за Спенсером Т. Липпс, освобождает накопленную психическую энергию по принципу перехода от психического напряжения к психическому расслаблению. Развивая их идеи, З. Фрейд показал, как в процесс экономии душевных сил включается искусство. Если непристойные остроты доставляют удовольствие потому, что удовлетворяют в сублимированной форме сексуальные или агрессивные влечения, то при нетенденциозных остротах человек получает удовольствие благодаря технике остроумия. Именно она позволяет избежать траты энергии, расходуемой

на вытеснение в подсознание наших мыслей и переживаний. Комические жанры искусства и содержат в себе такую технику. Понятие «экономия» за неимением лучшего применено здесь в широком общекультурном смысле, примерно так, как использовали его нобелевские лауреаты по экономике 2005 года Р. Ауманн и Т. Шеллинг.

Идеи Спенсера, Липпса, Фрейда были приняты отечественной школой Потебни, Овсяннико-Куликовским, Веселовским, за исключением формалистов, утверждавших, что искусство отличается затрудненностью восприятия художественных образов, когда требуется не экономия, а, наоборот, дополнительная трата душевных сил. Принцип отстранения считался всей русской формальной школой одним из основных законов искусства. По мнению Выготского, наивна сама идея связи искусства с экономией душевных сил: только очень далекий от искусства человек примет оперное либретто, экономно объясняющее содержание оперы, за саму оперу. Концептуализм показал целесообразность поисков экономического характера в различных областях организации искусства. В раннем модернизме энтузиастом экономического подхода к искусству был К. Малевич. Искусство оказалось вовлеченным в решение насущных проблем. Поклонников «изящного», рафинированных чувств и изысканных эмоций упрекали в легкомыслии по отношению к искусству: *«Разве они не показали себя политическими глупцами, и даже больше — политическими предателями? Разве их творчество не приблизило Освенцим?» Это обстоятельство — одна из причин, побудивших некоторых из нас отвернуться от искусства и искать для себя новых путей»*³.

Обладая мощной креативной способностью, художники нередко делают удивительно точные прогнозы. В 1927 году С. Дали публикует статью по эстетике кино, ставя в ней проблему упрощения и демократизации кинопроцесса. Через 50–60 лет киноэстетика приходит к выводу, что будущее кинематографа в широком доступе к созданию кинофильма всех одаренных от природы «кадровым видением» людей. В 1931 году Дали создает в своей сюрреалистической манере **Шесть Лениных на рояле**. Произведение представляло собой часть интерьера, где располагались «объекты»: рояль, сидящий на стуле мужчина и вдали дверной проем, в котором было смутное очертание человеческой фигуры. Овальные фотографии Ленина располагались вдоль крышки рояля. Как выяснилось 50 лет спустя, Дали изобрел жанр инсталляции, без которого теперь не обходится ни одна выставка. Предупреждение на тему террора представил в 1928 году Р. Магритт в **Исполнинских днях**. Если бы политики умели «читать глазами» и доверять образам, они смогли бы осознать опасность еще в начале XX века. Сюжет картины Магритта банален: мужчина овладевает женщиной. Фигуры насильника и его жертвы неразрывно близки. В мировом кинематографе эта тема стала популярной после **Стокгольмского синдрома** (1973). Но Магритт сказал об этом намного раньше. И сегодня в искусстве нет другого образа, так глубоко передающего трагическую противоречивость террора.

Дэмиена Херста как художника вдохновляют музеи естественной истории и аптечные шкафы, окурки и недокуренные папиросы. По его мнению, искусства гораздо больше в музеях естественной истории, чем в художественных. Еще совсем недавно влиятельная американская институциональ-

2



ная теория искусства пыталась примирить в рамках художественности классику и реди-мейд Марселя Дюшана, картину профессионального художника с «картиной» шимпанзе.

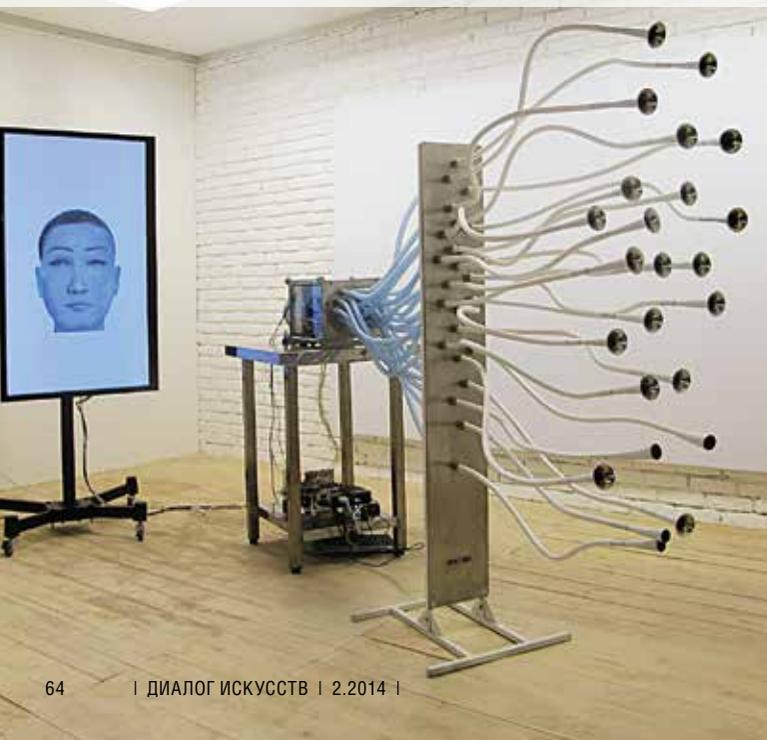
В XXI веке мы наблюдаем реализацию основных звеньев постмодернистской парадигмы, заявленной в прошлом столетии. Ж. Бодрийяр писал: *«На месте рефлексивно трансцендированных зеркала и сцены теперь нерелексивная имманентная поверхность... операционально ровная поверхность коммуникации... фаустовская, протеева (может быть, эдипова) эра производства и присвоения уступила место... протеевой эре связей, контактов, ассоциаций... наше собственное тело и весь окружающий универсум оказались под контролем экрана»*⁴. Обратимся к типичному виду современного синтетического искусства — мюзиклу. Исполнители могут петь, танцевать, быть драматическими актерами. Р. Гир в киномюзикле **Чикаго** (2003)⁵ исполнял еще и чечетку. Отечественное телевидение предложило на суд зрителей несколько вариантов такого рода эстетического дилетантизма: в спорте (**Ледниковый период**), на эстраде (**Две звезды**, **Повтори, Один в один**), в цирке (**Цирк со звездами**). По отношению к такому искусству снижаются требования, но одновременно повышается степень его массового воздействия на публику. Хотя В. Бенъямин писал об этом еще в 30-х годах XX века, но только сегодня открылось, что путь от эмоций к эстетически полноценному выразительному образу может быть предельно коротким. Практически любой человек может выдохнуть, прошептать, проскрипеть свою эмоцию в простейшем вокальном тембре (**Две звезды**). В такой форме современное искусство демонстрирует обществу свою актуальность и предельно возможную доступность.



Конфликт художественности и концептуальности в современном искусстве оказался настолько серьезным, что потребовал от эстетики основательного обновления ее понятийного аппарата, перемены затронули понятия концептуальности, катарсиса, метафоры, сублимации, еще недавно имевшие самую тесную связь с художественностью, а теперь оторванных от нее.

Катарсис получил наибольшую известность благодаря Аристотелю. В *Поэтике* и *Политике* он пишет об очищающем воздействии искусства. Большинство исследователей сосредотачиваются на этическом, эстетическом, реже медицинском толковании катарсиса. По-видимому, самый ранний вариант катарсиса предложили орфики, разработавшие ряд процедур освобождения (очищения) души от тела. Гераклит понимал катарсис как очищение огнем. И только Аристотель подчеркивает особую роль искусства в катарсическом переживании. Но сегодня в связи с кризисом художественности приходится говорить не столько об Аристотеле, сделавшем акцент на художественности в понимании катарсиса, сколько о более ранних античных авторах (Гомер, Эмпедокл, Гераклит, Платон), понимавших катарсис гораздо шире.

Метафора. Чтобы понять характер происшедших перемен, достаточно взглянуть на изменившуюся конфигурацию метафоры, впору говорить о ее исчезновении. Так, на Второй Московской биеннале современного искусства (2007) демонстрировалась слайдовая проекция С. Старлинга *Аутоксилопироциклоборос*, где зритель мог видеть, как автор плыл на



3

маленьком деревянном пароходе по реке Лох-Лонг. Топливом служили борта судна, от которых Старлинг периодически откалывал понемногу и бросал в топку. Вскоре пароход затонул. Так современное искусство дает нам возможность почувствовать материальную фактуру метафоры, что «нельзя рубить сук, на котором сидишь». Вторжение в нашу жизнь объективированных метафор показывает и акция, прошедшая в 2003 году на лужайке Капитолийского холма. Там ровными рядами были выставлены 800 пар сапог американских солдат, погибших в то время в Ираке. Если сравнивать стоптанные сапоги с гранитом и мрамором мемориального памятника, то очевидно, что это язык не менее искренний и лаконичный, чем старый. Он так же будит воспоминания, выражая мощное чувство протеста. Еще пример. Поэт А. Вознесенский в 1952 году, на заре концептуального искусства, представил инсталляцию *Книжная палата. Архитектурная отмычка слезой*: карандашный набросок этого здания в раме и под стеклом. Между изображением и стеклом на переднем плане находился скомканный носовой платок. Книжная палата в то время была цензурным органом. В числе пострадавших от нее оказался и сам Вознесенский. Утилитарный объект в инсталляции стал убедительным выразительным средством. Так культура постепенно приучает нас к подобному языку, и не только в искусстве, но и в повседневном общении.

Изобретенная З. Фрейдом сублимация вскоре стала объектом критики даже для ближайших учеников⁶. Однако в эстетике она долго оставалась популярным объяснительным средством при анализе искусства. Первые сомнения в отношении сублимации возникли на нью-йоркском симпозиуме (1962), где обсуждались теория и практика поп-арта. В частности, было сказано, что аристотелевский катарсис «не является адекватным ответом на загадку современной жизни»⁷. И вот теперь еще больше сомнений вызывает сублимация. Ведь чтобы произошло вытеснение, я должен испытать чувство стыда в отношении собственных желаний. «*Но то, что оскорбляло... даже в начале нашего столетия, теперь его не оскорбляет или оскорбляет не так сильно*»,⁸ — уточняет Ж. Батай. В такой ситуации подавление стыдливых желаний, основного мотива вытеснения, значительно ослабевает, если не отменяется вовсе. Таким образом, исчезает главное в механизме сублимации, что и делает ее неактуальной.

Каковы же перспективы искусства? «Патриарх» московского поэтического концептуализма Вс. Некрасов писал: «Художник сводит счеты с художничеством. Последовательно уходят рисунок, композиция, уходит изображение, наконец, и изобразительность убрана и рамка, остался один лист. На листе ничего. Что — так и ничего? Не совсем. Не осталось ничего художественного, но остается искусство»⁹. Определяя концептуализм как искусство «мазать по зрителю», а не по холсту, Некрасов подчеркивает, что произведение всегда создается в соответствии с правилами, они мешают проявиться подлинному вкусу к искусству. Отношение к языку как к барьеру высказывал Маршалл Маклюэн в книге *Галактика Гуттенберга*. Ставя во главу угла наиболее ценный синестезийный опыт человека, способный проявиться в рамках всех пяти рецептивных чувств¹⁰, Маклюэн пишет, что появление алфавита сначала фонетического, затем письменного, поместивших все многообразие сенсорного опыта в рамки двух-трех десятков алфавитных знаков, было главной

4

5



1. Ван Гог. **Крестьянские башмаки**. 1886. Холст, масло
2. Франсис Пикабия. Из цикла «Прозрачность». 1928–1931. Бумага, смешанная техника
3. Наталья Егорова. **Тело под вопросом**. 2012. Видеоинсталляция, лайтбокс
4. Куда бегут собаки. **Лица запаха**. 2012. Инсталляция
5. Интерактивный лабиринт. 2013. Выставка «Игры. Взгляд в будущее»
6. Марта де Минизиш. **Природе?** 1999–2000. Бабочка *Bicyclus* с модифицированными крылом

гический повтор, заявленные сначала в раннем модернизме, дадаизме, затем в 1960-е годы в поп-арте, концептуальном искусстве, в субкультурах¹³, особенно в культуре панков. Эти идеи развились в XXI веке, когда произошло освоение скандального, провокативного опыта. Из эпатажа и провокации, возбудителей наиболее острых и болезненных переживаний, научились извлекать и прямую выгоду: провокативные методы используются при оценке персонала, в бизнес-тренингах, в практике кадрового и организационного консультирования. А как наука конфликтология включает в себя педагогическую, юридическую, политическую, этнополитическую, а также социологию и психологию конфликта. Со стороны философии следует заметить, что эпатаж и провокация могут быть в равной мере факторами социального напряжения и социальной стабильности. Сегодня они используются в поисках инноваций, креативных решений в самых разных областях. Сошлемся на опыт Эдварда де Боно, разработчика концепций нестандартного мышления. В ответ на заверения администрации о высоком качестве очистительных сооружений строящейся на берегу реки фабрики высказывается провокативная идея: делать выброс воды с фабрики не ниже по течению реки, а выше, с тем чтобы забота о качестве воды была частью технологического процесса. У нас провокативные идеи в хозяйственной и производственной областях высказывал Г.С. Альтшуллер еще в 1950-е годы. Его принцип: *«Вводите в отлаженные действия нарушения и пользуйтесь открывшимися преимуществами — будьте провокативны!»*¹⁴. Ярким примером продуктивной провокации в философии является деконструкция Ж. Деррида, направленная на разрушение устоявшихся институциональных схем. Дадаистские и современные перформансы не могут претендовать на такой же высокий коэффициент полезного действия. Художник-перформансист точно так же вносит нарушения в идеологические, политические, религиозные, художественные догмы, пользуясь иронией, провокацией, эпатажем, получая в итоге новый духовный продукт. В акции **Пираты** московской группы «Escape» иронизированию подверглась контрафактная аудио- и видеопродукция. Художники изготовили фотокопии картин, представленных на выставке, и за отдельным столом под пиратским флагом ими торговали. Чтобы включить провокативный художественный опыт в общекультурный контекст, надо осознать, что помимо искусства как высшей духовной ценности существует искусство как рядовой атрибут социальной жизни, измеряемый запросами повседневности и утилитарной эстетикой. Концептуальное в своей основе искусство променяло абстрактную идеологию на сугубо практическую политику. О роли провокативного искусства

причиной ослабления синестезийного опыта. Последнюю точку в этом процессе поставил печатный станок Иоганна Гуттенберга¹¹.

Но представить себе искусство, лишенное языка, как в виде изобразительных средств так и в виде алфавита, очень трудно. Скорее, речь о том, что, отказавшись от элитарных языковых средств, современное искусство создало другие, более демократичные. Искусство теперь возникает так же, как течет жизнь, но с некоторыми едва заметными вкраплениями, малой долей условности, все же отличающей искусство от реальности. Так, в хеппенингах 1960-х годов актер культивировал качества актера-психолога, поскольку ему приходилось вступать в диалог не только с коллегой-актером, но и с дилетантом-зрителем. Если такого общения не получалось, то хеппенинг считался несостоявшимся¹². В таком же ключе современная эстетика оценочно разводит нейтральную метонимию и ценностно яркую метафору.

В арсенале новых выразительных средств постмодернистской эстетики ирония и эпатаж, провокация, тавтоло-



6

очень точно сказал наиболее эпатажный отечественный художник О. Кулик: «Провокация — термин скорее медицинский. Чтобы узнать, какое пациенту необходимо лекарство, болезнь нужно провоцировать. Если я нацупал своей акцией некую болевую точку и общество завопило, значит, это место нуждается в лечении»¹⁵.

Провокативный инструмент нового типа — рекуррентный¹⁶ принцип повтора. Эпатирующие качества повторов — банальная бессодержательность, тавтологичность высказывания. Тем не менее лингвистикой уже зафиксирована тенденция перехода в фигурах речи от громоздких предложений к более простому принципу повтора. В лингвистике повтор стал «популярным потому, что без его организующих функций в принципе невозможно текстопостроение»¹⁷. Повтор позволяет в разговоре понять друг друга эмоциональным образом. Повтор утвердился уже в дадаизме и футуризме начала XX века, в ритмах рок-музыки, музыкальном минимализме, в серийной живописи, его облюбовали режиссеры фильмов-ужасов (А. Хичкок). Художник-аутсайдер, особенно страдающий аутизмом, использует рекуррентный принцип повтора в своем творчестве наиболее органично, поскольку данный принцип характеризует душевную болезнь. На повторах особенно видна тонкая грань, разделяющая конструктивное и деструктивное, социально полезное

и социально опасное. Ритмический повтор оказался находкой современного художественного авангарда, но в руках террориста он становится средством зомбирования жертвы. Повторение как вид тавтологии содержательно пустое. По этой причине повтор находится в основе апофатического и катафатического доказательств бытия Бога (Бог=Бог). Таким же оказывается и тавтологическое определение субстанции у Спинозы: Ж. Делез заметил, что повторяемому нельзя подобрать аналог, то есть заменить его чем-то другим. Это не позволяет уподобить его ни метафоре, ни даже иронии. «Во всех отношениях повторение, — пишет Делез, — это трансгрессия. Оно ставит под вопрос закон, оно изобличает его номинальный или всеобщий характер в пользу более глубокой художественной реальности»¹⁸. Так происходит и в жизни и в искусстве, когда речь идет о переживании особо ценного. В эти мгновения отключаются как радио, так и рецептивная чувственность. Кто раньше прибегал к перечитыванию текстов? Только маргиналы, к которым Р. Барт относит детей, стариков и преподавателей учебных заведений¹⁹. Но когда коннотации начинают приобретать нормативный характер, они превращаются из маргиналов в законодателей современных эстетических вкусов.

Наиболее чувствительной к повторам оказалась авангардная музыка. Ритм теперь не ограничен метрической организацией звуков, преодоленной оказалась и додекафония, где ритм находился в зависимости от тона и метра. После многовекового пренебрежения ритмом приходится вернуться в Средневековье и Раннее Возрождение, к композиторам Филиппу де Витри, Гийому де Машо, Гийому Дюфаи, у которых музыка была не только искусством, но и наукой²⁰.



7. Антон Забродин, Михаил Заиканов, Олег Матрохин. Воспитание. 2013. Проект в ЦТИ Фабрика

8. Интерференция. 2013. Игра-инсталляция. Выставка «Игры. Взгляд в будущее». ДК ЗИЛ

Таким образом, вновь утвердилось широкое, идущее от античности философско-эстетическое понимание гармонии, в отличие от узкого музыкально-технического. Старый, векторный путь — это развитие музыкальной темы как нити повествования: «от мрака к свету», «от страдания к просветлению»²¹. Характерными чертами такой музыки становятся «динамизм, контрасты, коллизии и перипетии, нарастания и спады напряжения, начало, кульминация и конец»²². Основанный на повторах новый циклический путь развития музыки — это прежде всего прикосновение к самому времени. Музыковеды отмечают, что открытие такого неантропоморфного понимания времени в музыке принадлежит И. Стравинскому. Проблема обновления музыкального языка оказалась напрямую связанной с развитием серийной техники, возникло и более точное понимание ритма. «Ритм просто указывает на интервалы между изменениями, не указывая на то, как изменения происходят»²³. В еще большей степени это выразилось в музыкальном минимализме. Его определяют как музыку, основанную на материале, редуцированном до простейших ячеек. Психологическая субстанция здесь снята окончательно.

Новые средства выразительности в искусстве оказались созвучными новому явлению в культуре — гуманитарным технологиям, выступающим посредниками между инженерным проектом и конечным материальным продуктом. Технология становится отчужденным от него агентом, универсальным и даже символическим. Это можно наблюдать в симулякрах, все более подменяющих собой действительные факты, в разнообразных игровых ситуациях, в техниках «раскрутки» актера или политика, в лечении, когда вместо терапии или хирургии используется технология подмены симптомов.

Два вида современного технологического искусства — дигитал-арт и био-арт — оказались главными интригами: так много необычного они внесли в современную культуру. В цифровом искусстве широко обсуждаются важнейшие эстетические проблемы. Среди них:

- судьба оригинала художественного произведения;
- преодоление взгляда на произведение искусства как на материальный предмет;
- возвращение в искусство художественности;
- новые условия стилиобразования в искусстве.

Иллюстрирует произошедшие перемены внедрение в кинопроизводство цифровой кинокамеры. Цифровые технологии существенно изменили кинопрокат. Раньше фильм не мог дойти до зрителя по простой причине — не хватало копий. Теперь электронные данные фильма мгновенно могут быть доставлены в любую точку мира. В свое время Э. Уорхол изобрел технологию производства звезд, тогда уже названную имиджмейкерством. Его кредо: «Если не все прекрасны, то и никто не прекрасен», и он по фотографиям подгонял самое невыразительное лицо под тип, срезая двойные подбородки, убирая морщины, глаза делая ярче, а губы — чувственнее. Теперь эту операцию выполняет электронная программа.

Главное требование постмодернистского искусства — быть как в жизни — теперь реализуется при внедрении в процесс художественного творчества компьютерных технологий. В этой ситуации крайне важно разделить то, что принадлежит машине, и то, что остается у человека, позволяя



сохранить его родовую идентичность, способность мыслить и творить. Электронные образы компьютерного искусства невозможно понять в рамках обычной земной логики предикативных содержательных суждений. Все, что мы имеем в целях их расшифровки и логического объяснения, суждения, основанные на тавтологии. Такую виртуальность нельзя назвать даже вымыслом, но виртуальные образы, основанные на особых технологиях сканирования изображений, отличаются идеальной упорядоченностью формообразования. Лишенные реальных пространственно-временных измерений и содержательно пустые, они необычайно активны, ярки и притягательны. Все это дало основание философам (Ж. Делезу, Ж. Бодрийяру) еще в XX веке назвать образы-симулякры «хитрыми», «коварными и безнравственными».

Разделив сферу чувственности надвое, электронные технологии работают лишь с одной ее половиной, ответственной за восприятие. Зрительные, слуховые, тактильные образы превосходно воспроизводятся (симулируются) сенсорными устройствами, подключенными к компьютеру. Другая половина чувственной сферы — эмоции и переживания — остается традиционной, какой она была у человека всегда. Можно даже сказать, что это последний островок человеческого, пока не освоенный современными электронными технологиями²⁴. Парадокс в том, что симулятивные искусственные образы управляют естественными эмоциями. Последние разработки позволяют даже «выходить» на эмоции, минуя образы-восприятия. Их заменяет электронный аналог биохимических процессов человеческого мозга, влияющий на эмоции напрямую. Уже сегодня очевиден контраст никогда не «уставшей» рецептивной чувственности электронного типа и традиционной эмоциональности, не имеющей такого же запаса прочности.

Разделение чувственности на чувства-образы и чувства-эмоции застало эстетику врасплох.

Находясь в некоем промежутке между изящным (fineart) и концептуальным искусством, био-арт культивирует новую субъективность с отличным от прежнего набором рецептивных чувств и эмоциональных переживаний. Измененный генетический материал, с одной стороны, обогатил традиционное понимание красоты новыми гранями, а с другой — открыл пока только первую страницу в области эстетического измерения неизвестной ранее жизни. Пример: Марта де Минизиш из Португалии подбором генов создает бабочек, у которых два разных крыла — одно природное,

другое — генетически измененное. Бабочка летает свободно, как и все остальные. Человек же воспринимает данный факт двояко. Для экспериментатора это прорыв в будущее, для поклонника fineart искусственное крыло бабочки не более чем протез. Анри Бергсон утверждал, что все искусственное, наложенное на естественное, становится нелепым и смешным, а дадаист Ф. Пикабия, изобретатель анимации²⁵, на двадцать лет опередивший Диснея, испытывал некоторую неловкость в связи со своим изобретением: «Машина — не что иное, как дочь, рожденная без матери»²⁶.

Оцифровывание многих звеньев творческого процесса в архитектуре, кинематографе, изобразительном искусстве достигло таких результатов, что впору ставить вопрос о возвращении художественности, как мы теперь видим, слишком поспешно отвергнутой постмодернистским искусством. Компьютерное искусство бросило вызов человеку по всей линии cogito. Казалось бы, спасение его естественного не в cogito, а в soma, но и здесь человека подстерегает опасность: био-арт как один из инструментов биотехнологий манипулирует процессами жизни в самом широком спектре. Примерно то же самое происходит и в дигитальном искусстве: либо компьютер рассматривается как всего лишь инструмент, либо рождается оригинальное «искусственное искусство», с человеком никак не связанное²⁷. Различие между ними в том, что био-арт не выходит за пределы живого, даже модифицируя его до неузнаваемости. Цифровое компьютерное искусство обладает несравненно большей свободой.

Чтобы показать перспективы био-арта, сравним два подхода к использованию солнечной энергии. В 1601 году в **Городе солнца** Томмазо Кампанелла для гармонизации жизни на Земле предложил следующий проект. Семь каменных колец должны были абсорбировать солнечную энергию по принципу гармонического резонанса с энергетикой человека. Сегодняшний гениальный инженер, работая в режиме био-арта, выращивает растения, которым не нужен фотосинтез, и, наоборот, разрабатывает проекты создания человека с геном фотосинтеза, чтобы он мог получать энергию от солнца по образцу современных растений. Это ставит под сомнение не только основы традиционной эстетики, но и традиционную эпистемологию. Каким будет новый субъект? Ответа пока нет, поскольку в био-арте ослаблены или полностью отсутствуют культурные и социальные основания искусства.

В заключение заметим: нельзя обманываться относительно простоты современного искусства. Действительно, сегодня художник не испытывает мук творчества и не ищет инсайта (озарения). Но в новом творческом процессе нужны усилия не меньшего накала, чем прежде, соединение в одном лице художника и ученого. Имеем ли мы дело с новым типом стилиобразования, покажет будущее. Но уже сегодня очевидно, что результат в творчестве современного художника во многом зависит от того, насколько успешно ему удалось включить апроприированный опыт мирового искусства в «картину мира» своей реальности. ■



¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 276.

² Бросовые вещи доминировали в экспозиции на главной площадке Пятой Московской биеннале современного искусства в Манеже (2013).

³ Хайдеггер М. Указ. соч. С. 278.

⁴ См.: Малевич К. Издания Витебского периода // Малевич К. Собр. соч. в 5 т., М., 1995. Т. 1. С. 183–189.

⁵ Сноу Ч.-П. Две культуры. М., 1973. С. 23.

⁶ Гоголь Н.В. Собр. соч. в 6 т., М., 1952. Т.4. С. 369.

⁷ См.: Белозерова А.В. Диалектика художественного и религиозного в творческой эволюции Гоголя. Автореф. дисс. канд. филос. наук М.: МГУ, 2009.

⁸ Дики Дж. Определяя искусство // Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 250.

⁹ The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern Culture / ed. by Hal Foster. Washington, 1983. P. 127. О чем писали бы такие корифеи гуманитаристики, как В. Беньямин, М. Маклюэн, даже, как видим, Ж. Бодрийяр, если бы из электронных средств им был бы доступен не только телевизор?!

¹⁰ Имеется в виду первый показ киномузикала на Берлинском кинофестивале.

¹¹ Достаточно сказать, что на двух последних московских биеннале современного искусства (2011, 2013) катарсис практически отсутствовал в лексиконе выступавших на творческих дискуссиях, в программных документах, буклетах, пояснительных экспликациях к выставленным произведениям.

¹² Аристотель. Поэтика/пер. В.Г. Апеллерота М., 1957. С. 56.

¹³ См.: Хорни Карен. Новые пути в психоанализе. М., 2014.

¹⁴ Афасижев М.Н. Альтернативы модернизма. М., 1998. С. 110.

¹⁵ Батай Ж. История эротизма. М., 2007. С. 40.

¹⁶ Сидоров В. Семь дней в Гималаях // Москва. 1982. № 8. С. 24.

¹⁷ Некрасов Вс. Как это было (и есть) с концептуализмом // Литературная газета. 1990, 1 августа.

¹⁸ Только сейчас сначала в кинематографе, а за ним и в других искусствах мы наблюдаем начало освоения сенсорных возможностей человека в 3d-, 4d-, 5d-измерениях.

¹⁹ Мигунов А.С. Маршалл Маклюэн о синестезии // Галеевские чтения. Материалы международной научно-практической конференции. Казань, 2012. С. 276.

²⁰ Маклюэн М. Галактика Гуттенберга. М.: Академический проект, 2005. С. 84.

²¹ Мигунов А.С. Указ. соч. С. 276.

²² Энтузиастом дилетантских хеппенингов, которые ставятся и сегодня на тексты его пьес во многих странах мира, был крупнейший драматург XX века Милорад Павич.

²³ См.: Малахова Е.В. Эстетическая составляющая современной молодежной субкультуры. На материале движений хиппи, панков, готов. Автореф. дисс. канд. филос. наук. М., 2013.

²⁴ Морозова Е.А. Социально-психологическое исследование художественной провокативности. Автореф. дисс. канд. психологических наук. М., 2005.

²⁵ Курина А. Дьявол сидит в обывателе: интервью с О.Б. Куликом // Столичные новости, 25 дек. — 15 янв. 2001/02.

²⁶ То, что образует бегущий в своей монотонной последовательности ряд.

²⁷ Устина Н.В., Устин А.К. Синергетика повтора как энергия смыслового структурирования текста. Пятигорск, 2013. С. 16.

9. Саймон Старлинг. **Autoxylopyrocycloboros**. 2007

10. Сун Дун. **Не выбрасывай**. 2013. Инсталляция. Основной проект 5-й Московской биеннале современного искусства





Р. Э. П.: МАЛЕНЬКОЕ СООБЩЕСТВО, ОБРАЩАЮЩЕЕСЯ К БОЛЬШОМУ

Беседа Ларисы Бабий
с участниками
группы Р.Э.П.
Из каталога
«Невозможное
сообщество. Том 3»



Группа Р.Э.П. (Революционное экспериментальное пространство) стартовала в конце 2004 года художественно-протестными акциями. Ее участники — Ксения Гнилицкая, Никита Кадан, Жанна Кадырова, Владимир Кузнецов, Лада Наконечная, Леся Хоменко — работают не только коллективно, но и занимаются индивидуальной художественной практикой. Также они выступают как кураторы, вовлекая в свои проекты других молодых украинских художников. В последние годы Р.Э.П. все активнее заявляет о себе на международной художественной сцене.

ЛАРИСА БАБИЙ. Группа Р.Э.П. находится в числе немногих украинских авторов, которые участвуют в зарубежных выставках. Влияет ли это на ваши проекты?

ЛЕСЯ ХОМЕНКО. У нас все основывается на личном опыте. Если что-то не будет прожито, не получится убедительным и продукт. В проектах мы говорим о себе, своей жизни, о том, что нас волнует. Например, работа, которую мы сделали в сотрудничестве с польской национальной галереей «Захента» — два рекламных ролика про украинских рабочих, которые нелегально трудятся в Польше. С одной стороны, это общая проблема, а с другой — мы говорили о наболевшем, так как тема труда нас касается непосредственно, хотя мы и приезжаем в страны Евросоюза через своеобразный «зеленый коридор» (у нас всегда есть визы и приглашения), но все же чувствуем тяжесть бюрократических формальностей, связанных с получением визы, постоянно сталкиваемся с этими рабочими в консульствах, поездах, автобусах и ассоциируем себя с ними.

НИКИТА КАДАН. Нам не только на Западе приходится вспоминать опыт изолированности, наталкиваться на стеклянную стену, которая возникла на месте «железного занавеса». Когда те же проекты мы показываем на Украине, где они должны быть более понятными, наш язык оказывается

для местной аудитории «слишком строгим». Местное искусство традиционно обходит излишне жесткие формулировки, особенно когда речь идет о реальных проблемах. И если такие формулировки все же звучат, на них тут же лепится ярлык искусства, сделанного специально для Запада, обязательно на гранты, непременно радикального. Создаются ассоциативные цепочки из упрощенно понятых социально-критического, левого и просоветского, привязывающие нас к определенным областям опыта, в то время как мы мигрируем между этими и другими областями, используя каждую из них как обзорную площадку, с которой можно рассматривать остальные. То есть в сравнении с принятым типажом украинского художника мы стали излишне мобильными.

ЛАРИСА БАБИЙ. И все же кто ваша аудитория? Вы ориентируетесь больше на украинскую публику или зарубежную?
ЛЕСЯ ХОМЕНКО. В случае с Р.Э.П. так сложилось, что мы довольно рано вышли на международную сцену, адресуем свои работы и локальному зрителю, и вовне. В Европе определился круг молодых кураторов, с которыми мы поддерживаем связь — что-то типа сетевых контактов.

НИКИТА КАДАН. Так же мы формируем новую аудиторию. Кроме представителей артистической среды и тусовочной молодежи, которая понимает

художественный процесс как форму leisure time, появились люди, которые соприкасаются с социально-критическим сегментом современного художественного процесса — политические активисты, архитекторы, социологи. Они долгое время игнорировали украинское современное искусство и, возможно, небезосновательно в силу его десоциализированного, герметичного либо развлекательного и необязательного характера. А сейчас они приходят на выставки, где появляется новое искусство, и создают дискуссионное поле.

ЛАРИСА БАБИЙ. Вы мигрируете между разными практиками — дискуссионными, кураторскими, организационными, украинской и международной сценами, а также разными медиа. Р.Э.П. создает видеоработы, перформансы, инсталляции...





КСЕНИЯ ГНИЛИЦКАЯ. Хочется не быть заложником медиа, а использовать техники как инструменты. Иногда нужен один инструмент, иногда другой.

ЛАДА НАКОНЕЧНАЯ Мы идем не от выбора медиа, а от того, что хотим сказать, или от ситуации. Начинали мы с акций в то время, когда было важно выйти на улицу, и мы использовали такой язык, но потом его начала эксплуатировать власть с целью манипуляции общественным сознанием. В результате сейчас акция как художественный вид деятельности не так результативна, как прямой политический активизм. Сегодня мы не действуем напрямую, а находим свою аудиторию через художественные институции.

ЛАРИСА БАБИЙ. В последние годы Р.Э.П. превратился в своеобразный художественный бренд. Если использовать метафору рекламного агентства, которое привлекает все возможные средства для распространения своего «месседжа», то какой «месседж» представляет Р.Э.П.?

ЛЕСЯ ХОМЕНКО. Для меня Р.Э.П. — прежде всего лаборатория, потому что большую часть времени мы тратим на то, чтобы найти общий язык, точки пересечения. Процесс иногда интересней конечного результата. Во-первых, лаборатория — это всегда напряжение, адреналин, поскольку мы разные. Во-вторых, это возможность найти наиболее внимательного и близкого

зрителя. В-третьих, одна из мотиваций для объединения — желание автономизации. В 2005–2006 годах не было других институций, кроме ЦСИ, основанного Соросом, и двух-трех коммерческих галерей. Мы сами создали автономное поле, где смогли вырабатывать определенные стратегии для репрезентации. В то время мы говорили о кризисе институций, о непонимании критического искусства, о том, что нас часто не воспринимали как художников. Сегодня после пяти лет совместной работы мы в состоянии организовать выставку сами, и нам для этого не надо ни с кем идти на компромиссы.

ЛАДА НАКОНЕЧНАЯ. Можно сказать, Р.Э.П. — мембрана в украинском художественном пространстве, которая резонирует окружающую реальность. Наша деятельность выявляет многое еще и потому, что для большинства мы как кость в горле.

КСЕНИЯ ГНИЛИЦКАЯ. Иногда мне кажется, что мы делаем работу, которую уже должен был сделать кто-то другой, но почему-то так и не сделал. И теперь на нас легла ответственность за ее реализацию.

ЛАДА НАКОНЕЧНАЯ. Наше название — «Революционное экспериментальное пространство». Почему оно до сих пор с нами, хотя возникло совсем в других обстоятельствах? Потому что мы действуем в рамках искусства, где эксперименты неспособны нанести вред реальности. В плоскости искусства ты более свободен. То есть искусство — пространство для экспериментов (исследований), цель которых — культурные изменения, трансформация мира, революционные преобразования сознания. И эти изменения не могут состояться без критического мышления, диалога.

НИКИТА КАДАН. В каждой нашей работе происходит отказ от фиктивных значений. Это последовательное отрицание, как в апофатике. Таким образом мы пытаемся приблизиться к действительному положению вещей. Искусство Р.Э.П. как явление начинается с того, что мы работаем вшестером и действуем как коллективный разум, кроме всего прочего, занятый постоянной критикой самого себя. Если посмотреть на наши работы, не зная, кто автор, непонятно, как это сделано. Что не человеком, сомнева-



ющимся и амбициозным — точно, но и нерегламентированным коллективом-машиной с четким разделением обязанностей и заранее поставленной задачей. Экспериментальные формы совместной работы в осмыслении проблем социальной жизни — вот что мы показываем. Не ответы, но формы, методы и аргументы дискуссии.

ВЛАДИМИР КУЗНЕЦОВ. Одной из первоначальных идей создания группы была возможность доносить сообщение хором. Одинокий голос не так слышен, как коллективный. В процессе работы кто-то из группы может быть более привязан к обсуждаемой теме, кто-то менее, но каждый осознает свою причастность и имеет возможность дополнить, поддержать или опротестовать. Результат этих обсуждений имеет менее субъективный характер.

НИКИТА КАДАН. Потому что художник — еще и зритель. То есть работа в группе — это и работа с аудиторией, поскольку каждый из нас является аудиторией для других. Мы сами друг для друга — «предварительная аудитория». В результате наши высказывания, вынесенные на широкую публику, уже как бы адаптированы для нее. Это не индивидуальное «я думаю так», а коммунитарная позиция, это маленькое сообщество, обращающееся к большому. Обращение происходит в режиме горизонтальных отношений и основывается на публичном, открытом производстве смысла или отношения, которое передается в общее пользование.

ЛАРИСА БАБИЙ. Вы считаете свое искусство формой коммуникации?

НИКИТА КАДАН. Да. Но качественно новой. Художник стремится к универсальной коммуникации и постоянно сталкивается с ее невозможностью, преодолевает и движется дальше, к следующей невозможности. Встречи и преодоления превращаются в репрезентативные акты. Художник часто выступает как социальный исследователь-интуитивист. А для внешнего наблюдателя он подобен юродивому, коммуникатору недозволенного, надежному особым статусом.

ЛАРИСА БАБИЙ. Расскажите о вашем проекте «Евроремонт в Европе», реализованном в Мюнхене.

НИКИТА КАДАН. Евроремонт стал способом жизни в постсоветской Украине. Недолговечные материалы, используемые для декорирования и временных конструкций, являются метафорой строительства современного общества. Мы живем словно в декорациях. Весь этот либерально-демократический фасад сбит на скорую руку, и кажется, что те, кто обитает за ним, всегда готовы быстро собрать вещи и броситься в бега.

ЛЕСЯ ХОМЕНКО. Это подобно страху построить что-то прочное, который возникает от непонимания, что происходит в действительности, куда двигаться дальше, где и что строить. Проект также об отношениях Украины с остальным миром. Мы слышим много критики в свой адрес, обвинений в том, что показываем за границей

карикатуру на Украину. Но это упрощенная рецепция. Точнее было бы сказать, что мы презентуем свой опыт. Вовлеченные в более масштабные процессы, мы можем видеть в стране многие границы — в области языка, образования и пытаемся преодолеть их. Для этого и изобретаем различные, возможно утопические, стратегии, такие как «Патриотизм» — универсальный язык. В «Евроремонте» архитектура использована как метафора. Мы избегаем прямолинейности, хотим представить определенный тип мышления.

ЛАРИСА БАБИЙ. Я не уверена, что «Евроремонт» репрезентирует ваш личный опыт. Выглядит так, что здесь вы выступаете скорее как этнографы, исследующие собственную страну и представляющие результаты исследований.

НИКИТА КАДАН. Мне кажется ошибочным считать этот проект этнографическим или рассчитанным на «ориенталистский» взгляд. Восток не становится объектом наблюдения с позиций западной «нормы». Скорее мы указываем на то, что постсоветское пространство рассматривает Запад, в то время как он изучает нас. Мы показываем Западу не Восток, а сам Запад, но таким, каким он предстает постсоветскому индивиду.

ЛАРИСА БАБИЙ. А что сейчас? Какие перспективы вы видите для украинского современного искусства в нынешней политической и культурной ситуации?

НИКИТА КАДАН. Протестные сообщества очень изменились со времен «оранжевого» периода, с две тысячи четвертого года. Р.Э.П. в начале своей деятельности и был одной из таких протестных групп. Многие сообщества, ранее политически не ориентированные, но обладающие волей к изменениям, сейчас демонстрируют все более ясную и последовательную позицию, их все труднее инструментализировать в борьбе за власть без фундаментального изменения системы. Они все более разочаровываются в неработающей представительской демократии и начинают использовать методы прямой демократии. В этом русле продолжается и групповая биография Р.Э.П. Так и в украинском искусстве нашего поколения вертикалям управления все чаще противопоставляется осмысленная самоорганизация.





Департамент
культуры
города Москвы

ГАЛЕРЕЯ
БЕЛЯЕВО



ВЫСТАВОЧНЫЕ
ЗАЛЫ
МОСКВЫ

12+

КРАСОТА НЕПРИГЛЯДНОСТИ

куратор Андрей Ерофеев

ИСКУССТВО КОНТЕКСТУАЛЬНОГО
НАПРАВЛЕНИЯ

15.04 – 11.05.2014

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ
«ГАЛЕРЕЯ «БЕЛЯЕВО»»

Москва, ул. Профсоюзная, д. 100
ежедневно с 11:00–21:00, кроме понедельника

18.04 – 11.05.2014

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ
«НА КАШИРКЕ»

Москва, ул. Ак. Миллионщикова, д.35, корп. 5
ежедневно 11.00–21.00, кроме понедельника



СЕРИАЛЬНАЯ

ЛЕНА
ВАНИНА

РЕАЛЬНОСТЬ



1

«ВИТЯ ХРУСТАЛЕВ — КТО угодно, гад, сволочь, но только не трус!» — «Феденька, так это же в газете написали!» — «Да мало ли, что там написано!» — «Это же газета, государственный орган. Там зря не напишут, они бы сто раз проверили». — «В газете зря не напишут? Надя, ты дура?»

В этом коротком диалоге героев сериала **Оттепель** Валерия Тодоровского иронии больше, чем кажется. С экрана главного федерального канала страны персонажи открыто заявили зрителям, что средства массовой информации не выполняют своей основной функции — не говорят правду.

Оттепель Валерия Тодоровского обсуждали больше, чем новогодние «Огоньки» и почти так же яростно, как Олимпиаду. Сделанная под кальку с американского хита **Безумцы**, она, конечно, была выстроена вокруг слегка закрученного сюжета, но авторы явно отдавали предпочтение эстетике, а не выверенности сюжетных ходов. К эстетике, впрочем, тоже было много вопросов. Одни говорили, что в 1960-е не было таких ламп, как в квартирах героев, другие — что нижнее белье женщины носили другое. Ценность сериала Тодоровского на самом деле совсем не в точном бытописании, а в том, как сквозь исторические декорации на экран неожиданно прорывается реальность.

Телевидение и действительность в России давно уже развиваются параллельно. Более того, чем сложнее и противоречивее реальность, тем более лакированным становится ее экранное изображение. Год за годом российское телевидение и его зрители живут в искусственно созданном мире, где есть бездны низкопробных сериалов про героических сотрудников УБОПа и ни одного, в котором главный герой, политик

или милиционер брал бы взятку; есть сериалы про отношения, но в них невозможно узнать ни себя, ни своих друзей, есть интриги и кухонные ссоры, но нет драм и трагедий; есть беременные женщины, но нет секса, есть депутаты, но нет политической борьбы. Список можно продолжать до бесконечности. В этом плоском и пластмассовом мире нет даже привлекательных подонков.

Американское (да и европейское) телевидение последних десяти лет — это телевидение антигероев. Сухая статистика говорит сама за себя: премию «Эмми», самую престижную награду в телевизионном мире в номинации «Лучший драматический сериал» последние тринадцать раз подряд получали сериалы, где главное действующее лицо — именно антигерой. Сложные, противоречивые, иногда откровенно отрицательные, эти персонажи вызвали у зрителей и критиков куда больше интереса, сочувствия и даже любви, чем классические «хорошие парни». Антигерои понятнее и ближе зрителю не потому, что они грубят, изменяют женам и убивают людей (хотя и поэтому тоже), а потому, что они не идеальные, их разъедают противоречия. Им просто-напросто сложно жить. И еще. В режиме реального времени они совершают ошибки. Классическое телевидение делало из таких героев, пусть и привлекательных, негодяев. И в конце концов их все-таки ждало наказание. Потому что телевидение, даже самое качественное, создавалось по жесткому шаблону: зло должно быть наказано. Но даже этот постулат не вечен. Современные писатели и сценаристы поступательно борются со стереотипами: показывают, что маньяк может быть примерным семьянином, наркоторговец — университетским

профессором, а серийный убийца — народным мстителем. Мир, показывают они, сложнее шаблонов, и не раскладывается на простые формулы, даже если нам, глядя на эти простые формулы, проще жить.

В этом, пожалуй, и есть одна из главных заслуг западного телевидения последних лет: оно последовательно ломает отлитый в массовом сознании образ положительного героя — патриота, примерного семьянина, успешного работника и отменного друга. Маньяком теперь окажется скорее тот, кто всегда улыбается и на все вопросы отвечает с улыбкой: я в порядке. С ним в восьмидесяти случаях из ста что-то будет точно не так. Телевидение Нового времени ищет в героях изъязны. Правда, стоит оговориться: большая часть американских сериалов, которые уже сейчас числятся киноклассикой, выходят на кабельных каналах. Федеральный канал «Fox» может позволить себе некоторую долю самоиронии, например, разрешить авторам сериала **Симпсоны** вставить в диалоги шутки вроде «*“Fox” — невозможно смотреть людям до 75*» или «*“Fox news” — мы не расисты, но первые среди расистов*».

Больше 40 лет назад американец Чарльз Долан придумал систему, с помощью которой протянул по всему Нижнему Манхэттену кабельные провода, организовав с партнерами на этой платформе первый в Америке кабельный канал HBO. У него на тот момент не было ни денег, ни влияния, чтобы тягаться с федеральными сетями на их же поле. Но владельцы молодой телесети быстро поняли, что их главный товар — свобода. В эфире появились секс, кровь, откровенные разговоры — все то, от чего отмахивалось большое телевидение, и то, чего естественным образом не хватало зрителям. Владельцы HBO давали авторам небывалую свободу, оставляя за собой право уволить в любую секунду самого именитого из них. Особо рьяные поборники морали выходили с пикетами против этого рассадника разврата, но ведь зрители добровольно покупали трансляцию телеканала и тем самым снимали с владельцев ответственность за содержание, это был их сознательный выбор и их головная боль, что кровь и секс могут увидеть дети.

Такой подход позволил кабельным каналам шагнуть в сторону экспериментаторства и искусства, не только не теряя, но зарабатывая огромные деньги. Руководители HBO доказали, что свобода отлично продается, и кабельные сети одна за другой последовали их примеру. Каждый канал пытался заработать титул «нового HBO», ошарашивая конкурентов и зрителей очередной телевизионной провокацией. Продюсеры заявляли, что теперь на экране возможно все, и если какой-то штамп не сломан, а общественный нерв не задет, это только вопрос времени.

В сериальный бизнес пришли большие деньги и большие художники, для которых эта форма стала подобием романа: за развитием героя можно было следить месяцы, а иногда даже годы, вместо одной второстепенной линии ввести двадцать. Глобальная форма, длящаяся во времени, оказалась самой подходящей, чтобы максимально цельно и точно описывать окружающую действительность.

Чем выше поднималась планка сериалов, чем более взыскательной становилась аудитория, тем стремительней телевидение отходило от формулы «все для всех». Помимо больших и громких премьер, рассчитанных на массовую аудиторию, на кабельных телеканалах начали появляться

герои, которые могли по десять минут обсуждать Хайдеггера, страдать от бессмысленности существования или курить травку. Сомневающиеся интеллектуалы-неудачники пополнили круг новых героев. Западное телевидение перестало бояться нетипичных персонажей и неудобных тем, доказав, что приносит деньги (а телевидение вне экономических схем все-таки немисливо) прежде всего качественные истории. Слоган рекламной кампании телеканала HBO «Это не телевидение. Это домашний кинотеатр» к 2014 году себя полностью оправдал.

Если разбираться, почему в России с сериалами все так плохо, придется ругать слишком многое — от неразвитости индустрии до внутренней цензуры авторов и продюсеров,



2



3



4

1. Постер сериала «Во все тяжкие» («Breaking Bad») 2, 3, 4. Кадры из сериала «Оттепель». 2013



5

5. Кадр из сериала «Теория Большого взрыва» («Big Bang Theory») 6. Постер сериала «Настоящий детектив» («True Detective»). 2013 7. Кадр из сериала «Прослушка» («The Wire»). 2002–2008



6

от слишком низкой профессиональной планки до непрофессионализма актеров. В отличие от западного телевидения русское пока боится всего. Все хорошее, что появляется в этой индустрии, возникает вопреки и стоит создателям огромной крови. Схемы, работающие в западной индустрии, как часовой механизм, у нас приходится отстраивать буквально с нуля. Это сложно. И этим пока заняты только энтузиасты, остальные (и их большинство) стараются обойтись все-таки без жертв. Вероятность того, что, имея на своем столе два сценария — **Ментовских войн** и **Подпольной империи**, руководитель крупного российского канала выберет первый, очень велика. Потому что так проще, а конкуренции нет.

Не без исключений, конечно, но в русских сериалах нет самой главной составляющей — правды. Не какой-то общепринятой истины или точного отражения современной действительности, а правдоподобия мира, который описывают авторы. И в данном случае совсем не важно, идет ли речь об эпохе Петра Первого или о сегодняшнем дне. Жизнь и художественная правда — это то, что рождается между строк. Элементарный пример: глядя на героя хорошего сериала, равно как и хорошего фильма, вы всегда можете составить его портрет, даже если информацию о нем вы получали только косвенную. Видя, как герой одет, как двигается, разговаривает с людьми, что ест, можно всегда достроить цепочку: предположить, что за книги он читал, любит ли выпивать, был ли хулиганом в детстве. Про русских персонажей чаще всего невозможно понять ничего. В лучшем случае это слегка очеловеченные функции, в худшем — неочеловеченные совсем. Герои говорят на языке, который невозможно услышать нигде, их прошлое такое же туманное, как и будущее. Их нет. Многие русские режиссеры, занимающиеся постановкой боевиков или остросюжетных сериалов, не понимают, зачем героям есть или мыться в кадре, если им нужно бежать и ловить преступников. Еще у Шекспира было такое железное правило — перед самой напряженной и кульминационной сценой его герои почти всегда занимались бытовыми делами: вдруг



7

пили вино, крепко спали или долго ужинали. Потому что такие детали и делают литературную рамку жизнью.

Жизнь в русских сериалах встречается настолько редко, что каждый раз такое кино обсуждают как большое событие. Так было со **Школой** Валерии Гай-Германики, **Ликвидацией** Сергея Урсуляка. То же самое случилось и с **Оттепелью**. Герои 1960-х годов оказались больше похожи на нас самих, чем на «шестидесятников». Некоторые критики даже предположили, что Тодоровский на самом деле снимал про современность, а исторические декорации понадобились ему потому, что подобный контекст развязывает руки: сегодня критика политической системы невозможна, а СССР — вроде как совсем другая страна. Чуть ли не самое удивительное, что случилось с этим сериалом — пусть и ненадолго он вернул телевидению утраченный в России механизм коллективного переживания. Телевидение у нас давно не смотрят семьей или компаниями, а если такое и происходит, то скорее в виде исключения. Американские телевизионные продюсеры не раз рассказывали, что успешность того или иного сериала можно проверить, зайдя в офис крупной компании на следующий день после показа очередной серии. Если создатели попали в точку, ее в коридорах обсуждают все — от уборщиц до топ-менеджеров.

Телевидение всегда было сродни религии, а потому опыт коллективного сопереживания здесь если и не первоочередной, то, безусловно, один из самых важных. Магия творящейся в этот конкретный момент истории дополнительно завораживает зрителя, превращая его из соглядатая в участника событий. Все это происходит как будто с ним самим, и уж во всяком случае касается его лично. Хрестоматийный уже эпизод — реакция зрителей на серию **Красная свадьба** из сериала **Игры престолов**. В истории телевидения, пожалуй, не было ничего ударившего по психике зрителя сильнее. Создатели сериала одним махом убили почти всех положительных героев, не пожалев даже беременную женщину. Через секунду Твиттер взорвался проклятиями в адрес НВО и Джорджа Мартина, автора цикла **Песнь льда и пламени**, по которому и сделан сериал. Зрители воспринимали происходящее на экране как личную трагедию: «*НВО, ты разбил мое сердце. Отписываюсь от тебя навсегда*», «*Ненавижу тебя, Джордж Мар-*

тин, ты разрушил мою жизнь», «*НВО, будьте вы прокляты*» и сотни, тысячи подобных высказываний. Это была ревность и злость собственника на то, что кто-то без спроса забрался на его личную территорию.

Оттепель смотрели именно так — по телевизору, день в день, обсуждая в социальных сетях каждую минуту экранного времени. Герои сериала делали все, на что в последнее время в русском телевизионном мире было наложено вето: они курили в кадре, много пили, занимались сексом, главный герой и вовсе девяносто процентов экранного времени вел себя как негодяй и подлец. Но как живой негодяй и подлец. И, несмотря на все вопросы, которые возникали к этой картине, одного этого хватало, чтобы каждый день тысячи людей собирались у телевизора. В данном случае, безусловно, сошлось много деталей — Тодоровский мог позволить себе многое, генеральный продюсер Первого канала Константин Эрнст, за плечами которого добрая половина главных телевизионных прорывов, еще больше. К сожалению, реальность такова, что даже высокие рейтинги сериала или зрительский ажиотаж вовсе не означают, что русское телевидение пойдет по этому пути. Оно скорее всего продолжит двигаться по тому, который проще. Впрочем, всегда остается надежда... ❖



8. Постер сериала «Клиент всегда мертв»

9. Постер сериала «Игра престолов» («Game of Thrones»)

РИДЕРЫ — УСЛОЖНЕНИЕ ИЛИ СТАНДАРТИЗАЦИЯ?

Писатель Анатолий Рясов
и философ Петр Сафронов
обсуждают электронное
книгоиздание
в контексте
проблем семиотики
и социологии.

АНАТОЛИЙ РЯСОВ. Тема электронных и бумажных книг имеет странную особенность: она уже успела многим наскучить, но разговор, кажется, даже не успел начаться. Или, вернее, он почти всегда начинается с середины: форматы противопоставляются друг другу до того, как была продумана разница между ними. Как если бы главное различие пролегало в области личных предпочтений вроде радости от размещения в планшете Британской библиотеки или отсутствия необходимости ставить на подзарядку томик Платона. Помимо спора «ретроградов» и «новаторов» существует еще один, на мой взгляд, куда более важный вопрос, который можно определить как семиотическую разницу. Я полагаю, что особенности восприятия текста на бумаге и на экране не идентичны. Книги и электронные устройства принадлежат к разным культурным кодам, каждый из этих носителей имеет свои пределы возможностей. И прежде чем приобретать новую версию ридера или из принципа читать книги только в библиотеках, кажется, стоит осмыслить эти пределы. Впрочем, здесь сразу возникает множество вопросов. Какие способы взаимодействия с текстом возможны и невозможны в каждом из рассматриваемых случаев? Насколько быстрый доступ к большому количеству информации способствует (или, наоборот, мешает) ее усвоению? Где граница между личным выбором читателя и маркетинговыми стратегиями издательств или компаний, производящих планшеты? Насколько вообще уместен вопрос о необходимости выбора в пользу одной из форм?

ПЕТР САФРОНОВ. Мне кажется, для начала надо установить различие между двумя подходами к печатному и электронному книгоизданию. Мы можем рассуждать об этом «изнутри» процесса чтения, обращаясь именно к опыту чтения как таковому, и тогда для нас важным будет восприятие текста. И можем говорить «извне», то есть так, чтобы опыт чтения не принимался по умолчанию за отправную точку. Электронная и печатная книги допускают разные способы обращения с собой. В одном случае я могу делать подчеркивания карандашом, писать на полях. В другом пока нет. Что это значит? Может быть, то, что для меня важна не столько печатная книга сама по себе, сколько облако моих привычек, действий, соотношенных с печатной формой книги? Тогда, выбирая в пользу печатной книги, я выбираю свои сложившиеся привычки. Личные предпочтения все-таки нельзя совсем вынести за скобки. Хотя, пожалуй, не совсем точно говорить именно о личных предпочтениях. Разве не влияет на выбор разница поколений, разница культурного окружения? Семиотическая разница конвертируется в разницу социологическую. Какой вопрос предлагает нам социологическая перспектива? Я полагаю, вопрос об условиях возможности чтения. Такого чтения, для которого разница печатного и электронного опознается как существенная, точно так же, как когда-то значимой для чтения была разница между книгами, изданными в старой и новой орфографии, а еще раньше — между рукописными и печатными книгами.

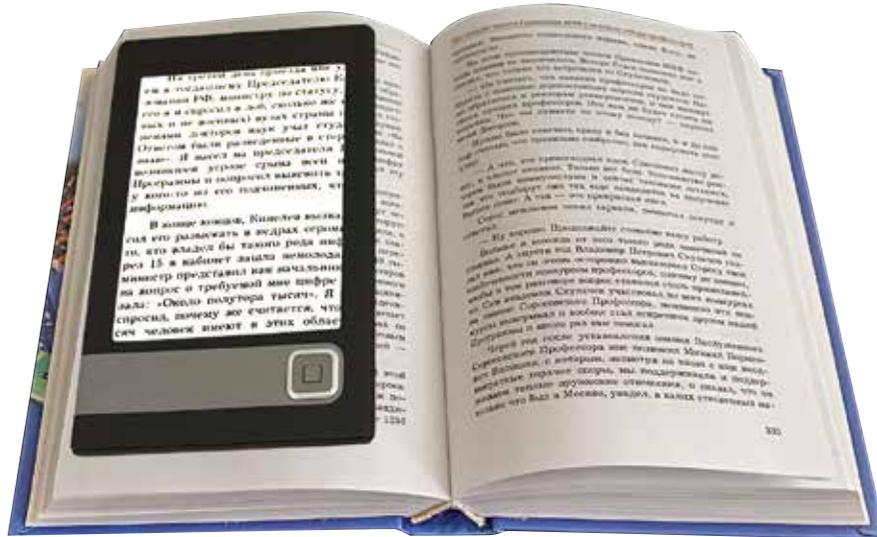
АНАТОЛИЙ РЯСОВ. Да, чтение с экрана вполне вписывается в модель перенасыщенного техникой общества, в котором на место мышления приходит обмен информацией. И в этом случае рубеж проходит уже не между ридерами и книгами, а между поверхностным и глубинным знанием. Дело,

конечно, не в том, что все содержащееся в книгах по определению серьезно, а в планшетах — легкомысленно. Но сложно отрицать, что планшет и ридер — приметы новой социально-политической ситуации, выстраивающей иную систему координат: изобилие гиперссылок, мельтешение курсора по экрану, предпочтение коротких текстов длинным. Еще Хайдеггер отмечал, что машинная техника всегда будет требовать производства нового оборудования. И необходимость «идти в ногу с прогрессом» становится едва ли не более важной, чем понимание сущности прогресса. Если сравнить происходящее в области чтения со сферой звукозаписи, то наблюдаются схожие тенденции. Многие аранжировщики, не имевшие опыта работы в студии, тем не менее всерьез уверены, что миди-синтезаторы вытеснили симфонические оркестры; изобилие плагинов и возможность бесконечно вносить правки в фонограмму часто лишь способствует погрязанию в деталях; в свою очередь, слушатели все больше теряют интерес к музыкальным альбомам, предпочитая им отдельные треки в режиме shuffle. Более того, просто сидеть перед колонками и слушать музыку сегодня кажется все более странным, куда чаще она оказывается аккомпанементом для автомобильной пробки, напоминая чтение романа, совмещенное с ответами на мейлы, общением в соцсетях...

ПЕТР САФРОНОВ. То есть налицо факт все большего распространения мультискрининга — одновременной работы с несколькими «окнами» информации. Но для меня важно здесь именно слово «работа»: когда я работаю, я действительно чаще всего нахожусь в режиме рассредоточения внимания по разным каналам. Но нужно ли полагать, что мышление существует только там, где есть место медленному, сосредоточенному погружению в предмет? Да, технические средства постоянно меняются, и это накладывает на мышление свой отпечаток. Вместе с тем, думаю, еще долго будет необходимым «собирать» инструментарий через внеинструментальные, смысловые практики. Но, впрочем, существует и обратная необходимость: «собирать» смыслы посредством использования технических устройств. Пожалуй, у

этого множества акторов (в терминологии Латура) не стоит искать центр. Наделить какую-то позицию приоритетом в этой ситуации не представляется возможным. Главное, мне кажется, то, что выбор происходит не между принятием техники или отчуждением от нее, а между желанием сохранить нематериальную автономию субъекта и потребностью выработать новую концепцию радикально неавтономного субъекта. Мы живем в мире зависимостей. Признание этого на концептуальном уровне образует задачу экологии мышления.

АНАТОЛИЙ РЯСОВ. Конечно же, медлительность — необязательное условие мышления. Но им не является и поспешность. Именно поэтому нет веры в приоритет наращивания темпов. Уже появились довольно-таки убедительные исследования о том, что при чтении с экрана люди чаще не дочитывают тексты до конца. Тогда как книга обладает свойством тоталитарно захватывать внимание. В то же время рассредоточение внимания, безусловно, способно помогать мышлению, в том числе и в работе с текстом. Это отнюдь не означает, что так происходит всегда, а медлительность и сосредоточение — ошибки прошлого. Но дело не в зловещем образе рассеивающей внимание техники. В области звукозаписи или сценических выступлений приходится иметь дело с таким количеством оборудования, приближение к которому в работе, связанной с написанием или редактированием текстов, вряд ли покажется кому-то целесообразным в ближайшее столетие. Что действительно настораживает, так это мнимая неизбежность полной замены одной модели другой. Куда более продуктивным мне представляется совмещение этих систем. Вопреки желаниям производителей планшетов, изобретающих трогательные слоганы вроде «Save trees — read e-books», далеко не во всех случаях появление нового формата означает необходимость отказа от старого. Ведь когда появилось кино, оно не было снятым на камеру театральным спектаклем, а изобретение синтезатора не отменило акустические инструменты. Было бы весьма интересно читать в электронном виде тексты, созданные именно



для чтения на экране, в конце концов опыта двадцатого века (от «метода нарезки» Берроуза до «романов-ссылок» Павича) говорят о том, что этот пока не существующий жанр имеет колоссальный потенциал.

ПЕТР САФРОНОВ. Проблема зависимости содержания сообщения от средств его передачи диагностирована довольно давно. Важным для меня лично кажется одно следствие: стандартизация сообщений, передаваемых посредством некоторых каналов. Да, конечно, кино не отменяет театр, а синтезатор — акустические инструменты. Но вот количество тех, кто увлечен театральной формой сообщения, гораздо меньше тех, кто так или иначе понимает (воспринимает) язык кино. Укрепляются стандарты, ориентированные на возможности технического воспроизведения. И выступить за их пределы могут очень немногие. Само обращение к «живой» музыке, «живому» звуку и так далее становится приметой особого стиля потребления, доступного только для представителей социальных элит. Поэтому, если вернуться к теме совмещения разных способов работы с текстами, это оказывается на поверку тестом на социальную исключительность. На долю же подавляющего большинства остается ограниченный набор стандартных средств. Каким образом сделать так, чтобы технологии, и в частности электронное книгоиздание, противостояли социальной сегрегации? Вот что меня беспокоит.

АНАТОЛИЙ РЯСОВ. Проблема стандартизации здесь ключевая. И в этом случае уже не так важно, каким способом была достигнута стандартизация, хотя интересно, что именно безграничное цифровое многообразие в итоге замы-

кается на набор однотипных меню. Мне довольно сложно смотреть на все это не как на плоды неолиберальной модели и дальнейшей эволюции массового общества. Все, что имеет отношение к массовости, *par excellence* предполагает активное взаимодействие с симулякрами и клише, но, как это нередко бывает, проблему оказывается куда легче зафиксировать, чем предложить решение. Говоря о книгах, наверное, нельзя не коснуться издательской темы. Вот внезапно появляется программа, позволяющая любому автору делать верстку своей электронной книги и быстро убеждающая многих, что уже завтра издательства будут не нужны, а послезавтра вспоминать о них будут лишь как о тех, кто отбирал хлеб у писателей. Но когда каждый способный запечатлеть на клавиатуре то, что кажется ему занимательной историей, публикует свой текст, сэкономив на услугах корректоров и верстальщиков, тогда-то и возникает наибольшая потребность в поиске навигатора, которому можно доверять.

ПЕТР САФРОНОВ. Да. Если говорить о том, что следует делать, то бороться нужно с механизмами формирования стандартизации. И меня скорее радует появление книг, изданных самостоятельно, без чьей-либо помощи. Проблема навигации существует там, где есть разнообразие. Сторонников у разнообразия довольно много, а значит, не приходится опасаться полного исчезновения печатных книг и столь же полного торжества электронного книгоиздания. В конце концов, книги вообще существуют постольку, поскольку они что-то добавляют к миру, усложняют его и даже запутывают.

ПОСЛЕДНИЙ ИГОРЬ ДУДИНСКИЙ ИЗ НЕБОЖИТЕЛЕЙ

Моисей Фейгин задержался на земле, чтобы мы не забывали об эталонах высокого авангарда. Он был одним из творцов нового, революционного искусства серебряного (а на самом деле золотого) века русского авангарда. И уже на склоне лет, в другую эпоху, он стал посланником прошлого — последним хранителем традиции.

ФЕЙГИН ВЗЯЛ В РУКУ карандаш раньше, чем научился говорить.

В детстве рисовал все время, даже брал уроки, но с условием отца: сначала овладей настоящей профессией, а потом делай что хочешь. На биофаке МГУ продержался один семестр, поступил во Вхутемас — зачислили в мастерскую Ильи Машкова и Александра Осмеркина. Фейгин был в восторге и от основоположников сезаннизма, и от новаторов вроде Казимира Малевича и Любови Поповой, стараясь найти золотую середину. Параллельно совершенствовал академический рисунок у Сергея Герасимова. Художник продолжал заниматься «штудиями», даже когда ему исполнилось 103 года.

Место основного властителя дум и лучшего друга занял Осмеркин. Фейгин до конца дней оставался верен завету любимого учителя, который главным критерием оценки считал живописную плотность («*Берите пример с египетских пирамид — чтобы между блоками невозможно было просунуть лезвие ножа!*») и сравнивал картину с готовым в любую минуту взорваться баллоном со сжатым воздухом.

Вхутемас состоял не из одних новаторов-бессребренников. Однажды партийная ячейка вуза уволила Машкова за пропаганду буржуазного искусства. Многие возмутились, но Фейгин сагитировал однокурсников составить письмо и отправился в Наркомпрос к Луначарскому. Инициатива увенчалась успехом, но из-за застенчивости Фейгина Машков так никогда и не узнал, кому обязан своим спасением. Вхутемас сыграл в биографии художника судьбоносную роль. Фейгин приобщился к элите нового искусства, вошел в круг лучших мастеров эпохи, стал частью той плазмы, из которой возник всемирный футуристический праздник.

Осмеркину нравилось выставляться с группой «Бытие», но после возникших разногласий мэтр объявил о создании «своего» объединения «Крыло». Тем временем по инициативе Луначарского открыли Государственную академию художественных наук (ГАХН), создали первоначальный вариант МОСХа — Общество московских художников (ОМХ) со своими художественно-производственными мастерскими, куда предложили вступить всем нуждвшимся в постоянном заработке. ОМХ помог Фейгину решить финансовые проблемы. Значительная часть времени уходила не на свободное творчество, а на оформление клубов, дворцов культуры, цехов, стадионов, санаториев. Приходилось писать портреты членов правительства, плакаты, открытки, панно, декорации, праздничные композиции.





Работы Фейгина отобрали для нью-йоркской выставки участников Всероссийского кооперативного союза работников изобразительного искусства — Всекохудожник. В Москве также состоялась его персональная выставка. Итогом 1920-х стало приглашение от Третьяковской галереи участвовать в выставке «К 14-летию советской власти». По ее результатам Фейгина в числе первых приняли в новорожденный МОСХ, призванный по замыслу партийного руководства заменить собой и ликвидировать все остальные объединения художников. В 1930-е родители художника были вынуждены эмигрировать. От ареста его самого спасла случайность — отсутствовал в Москве.

В МОСХе эпохи репрессий к Фейгину относились как к рядовому вождеписцу — обычному ремесленнику (в отличие от выдающихся создателей исторических портретов — лауреатов Сталинских премий), соответственно и платили. Мастерство рисовальщика позволило поставить производство «халтуры» на поток. С начала войны членам МОСХа выдали бронь, но Фейгин отправился добровольцем на фронт и вплоть до Дня Победы прослужил в армейском агитпропе художником. В 1945-м выяснилось, что квартиру опустошили мародеры, исчезло все созданное за предыдущие годы, вплоть до набросков. Поэтому довоенный Фейгин известен разве что понаслышке.

В число первых жертв послевоенных сталинских репрессий попали «недобитые формалисты». Когда дошла очередь до Осмеркина, тот в запале заявил, что считает Сезанна и импрессионистов величайшими гениями всех времен и народов. На общественном судилище Фейгин заступился за учителя — это было делом чести. Для него самого все обошлось: власть посчитала его слишком незначительной фигурой.

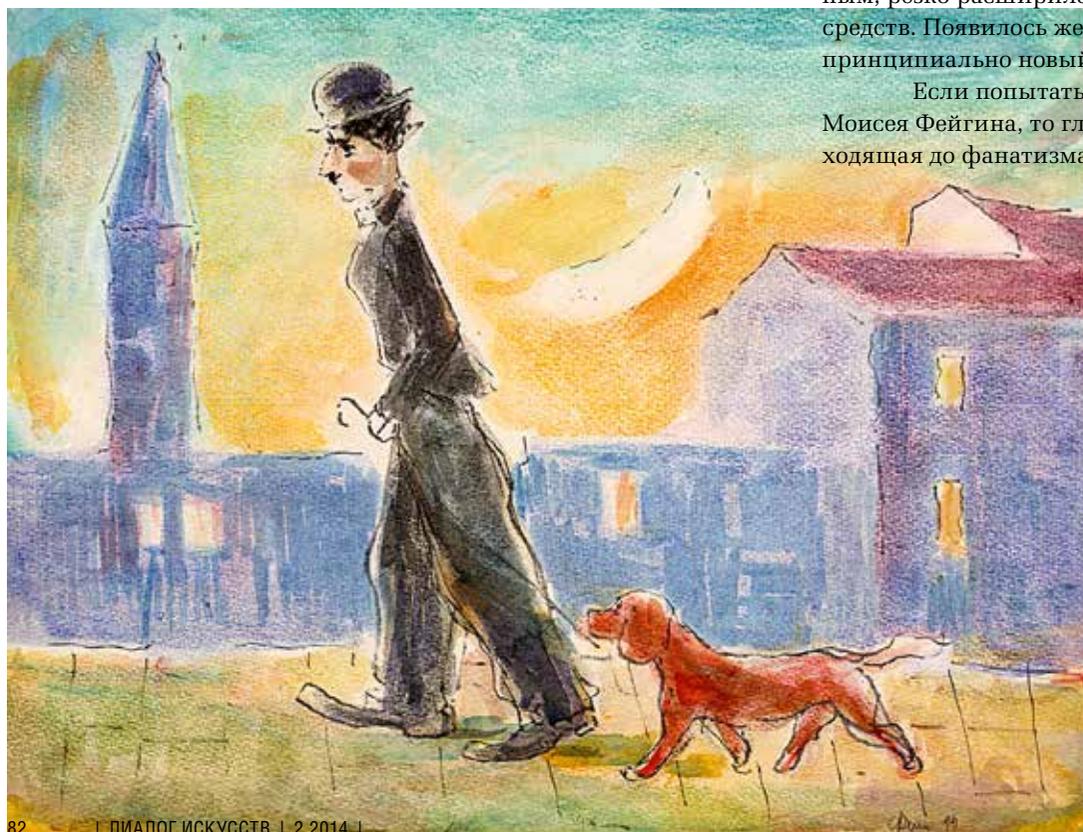
В следующее десятилетие — ни одного свидания со зрителем. Спасал строгий распорядок: утром пейзажи в рощах Сокольников, днем заказы, вечер — для работы без оглядки на цензуру. Позировали домашние, раз в неделю московская натурщица. Стоило это недешево, приходилось скидываться нескольким коллегам. Рисованию с натуры, натюрмортам Фейгин придавал первостепенное значение: *«Стоит хоть раз пренебречь штудией, как перестаешь быть художником, — заметил он, когда ему исполнилось 103 года. — Только серьезная академическая школа дает художнику право на полную свободу творчества».*

Во время сеансов к Фейгиным под любым предлогом старались заглянуть соседи, писавшие доносы о присутствии в квартире «голых баб». Каждый раз он был вынужден ездить в МОСХ и брать справку, что ему официально разрешено рисовать «обнаженку».

Однажды в Москву приехал английский галерист. Он увидел на выставке картину Фейгина и угадал, что ее писал кто-то из бывших «бубновых валетов». Решил ее приобрести. Руководство МОСХа ему отказало — существовал строго ограниченный список рекомендованных для закупок художников. Тогда адвокат англичанина показал контракт, где было сказано, что клиент имеет право покупать любые понравившиеся работы, иначе МОСХ обязан выплатить неустойку. Работа уехала в Англию, а через несколько дней соседи с изумлением шептали: *«Так вы известный художник? О вас только что говорили по Би-би-си!»*

В хрущевскую «оттепель» художник поначалу не поверил, что можно свободно общаться, вспоминать вычеркнутых из жизни великих мастеров 1920–1930-х годов, обсуждать их наследие, посещать выставки авангардного искусства. В том, что в стране произошли реальные перемены, Фейгин убедился, когда в июле 1959 года посетил американскую выставку в Сокольниках, где висели полотна классиков абстракционизма. И это было началом нового, самого продуктивного этапа его биографии. Его творчество стало более разнообразным, резко расширился диапазон сюжетов и выразительных средств. Появилось желание уйти от традиций и ступить на принципиально новый, самостоятельный путь.

Если попытаться написать психологический портрет Моисея Фейгина, то главные особенности личности — доходящая до фанатизма верность призванию, упоение твор-



Моисей Фейгин

1. Без названия. 2007. Холст, масло

2. Без названия. 1994. Бумага, смешанная техника

чеством, полная самоотдача и одержимость искусством. Обладая сверхчеловеческой целеустремленностью, он не соглашался на компромиссы. О темпераменте художника свидетельствует живописная структура его холстов — мощная, энергичная, эмоциональная. На первом месте живопись как таковая, все остальное (форма, содержание, колорит и прочее) вторично. В ход идет даже типографская краска. Чистый цвет. Яркий, атакующий, взрывной мазок. Никакого эстетизма, декоративности, интеллектуальных изысков. Даже натуру Фейгин освобождал от всего лишнего — деталей, подробностей, конкретностей. И все ради того, чтобы докопаться до неземного, доматериального, примордиального света.

Абстракции мастера наполнены внутренней пульсацией и эсхатологическим напряжением. Экспрессионизм с каждым годом становится все более отчетливым, напряженным и агрессивным. И в семьдесят, и в девяносто, и в сто лет он умудрялся работать по нарастающей — свободно, раскованно, эмоционально.

Портрет мастера будет неполным, если не упомянуть о его ироничном мироощущении, способности воспринимать мир как театр, который можно наблюдать со стороны. Такое существование в «помимобытии» помогло ему пройти сквозь ад сталинизма, сохранив завидные оптимизм и работоспособность. Он всегда был готов к шутке, например, провожая гостей, любил сделать стойку на руках и помахать вслед уходящим ногами. До конца дней сохранял феноменальную крепость мускулатуры и поразительную память.

Мысли об устройстве мироздания, о том, что будет после смерти, постоянно посещали его во время работы. Фейгин — художник-мудрец, философ от живописи, находившийся в постоянном диалоге с богом, пришел к выводу, что загробного мира нет — только тело и мозг поддерживают жизнь души. Память исчезает вместе с мозгом, поскольку после смерти оказывается, что ее негде хранить. Великая мудрость природы в том, что тленное она превращает в новую жизнь. И только идеи, человеческие фантазии вечны. Никакого Бога нет, есть идея о великом человеке, которого распяли. Поэтому, чтобы жить, работать и отвечать за свои поступки здесь и сейчас, нужно иметь огромное мужество.

В повседневной жизни Фейгин был фаталистом, например, держал при себе коробку с самодельными разноцветными кубиками. Перед тем как закрасить очередную плоскость, бросал кубик. Какой цвет выпадал, тот и использовал. Такие «подсказки» считал знаком свыше: материал не любит, когда художник навязывает ему свою волю, с ним нужно дружить, разговаривать и взаимодействовать.

Он объяснял, что обрел общий взгляд, позволяющий видеть реальность насквозь, вплоть до изнанки бытия. Ему открылась суть предметов и явлений, и картина перестала быть произведением искусства — она стала поступком. Мир предстал в виде гигантских театральных подмостков, участники драмы были призваны донести до зрителя мысли Фейгина-философа.

Постоянным персонажем картин стал маленький музыкант со скрипкой в руках. Фейгин услышал по радио историю: еврейское местечко оккупировали фашисты, согнали всех взрослых, чтобы расстрелять. Среди приговоренных были родители Муси. Муся подошел к немецкому офицеру и попросил разрешить сыграть на скрипке. Офицер сказал, что если маль-

чик сыграет красиво, то его родителям сохранят жизнь. В ответ Муся взял скрипку и сыграл **Интернационал**. Отважного пионера тут же застрелили. Фейгин воспринял эту историю как притчу о мужестве человека искусства: художник обязан говорить правду, несмотря на угрозу физического уничтожения.

Фейгин считал, что бесполезно обличать, продуктивнее поднять на смех. Свою мысль он подтверждал образами Чаплина и Арлекина. В черед героев, которых он во многом писал с себя, есть и Дон Кихот. Он тот же апостол, рыцарь, ищет по-настоящему сильного противника и в конце концов вызывает на поединок солнце. Еще один, кто смертью смерти поправал.

Таковыми же не от мира сего, как, собственно, и он сам, Фейгин считал людей цирка, старался подчеркнуть трепетность, с которой относятся друг к другу те, кто ежедневно рискуют жизнью во имя искусства. Следующий пример попрания смерти — крепость Масада, когда иудеи, не желая сдаваться римлянам, убивали друг друга. В возвращении блудного сына художник напоминает, как важно для человека, свернувшего с предназначенного пути, изменившего своему призванию, рано или поздно вернуться в ту часть своего «я», благодаря которой он когда-то встретился с самим собой.

Фейгин любил ночную пору, когда однообразные коробки зданий расцветивались светящимися квадратами окон. Он был равнодушен к архитектурным изыскам, предпочитая простые современные дома, любовался тем, как загораются и гаснут окна, словно парят в воздухе танцующие прямоугольники.

В последние годы жизни мастер все чаще пытался запечатлеть с помощью красок воспоминания о родителях, братьях, других родственниках. Все образы сливались в один — у всех было лицо мамы.

Часто в правом нижнем углу картины вместо подписи Фейгин рисовал белыми маленьким силуэтом человека с мольбертом. Он называл его свидетелем. Миссию художника видел в том, чтобы фиксировать. На его холстах много собак, он их любил, потому что они, в отличие от людей, не прерывали его монологов. *«Вот распинают Христа или сжигают на костре Джордано Бруно, а мимо пробегают псы. Она озабочена единственной мыслью — где бы спрятать косточку. Только полные идиоты думают, что свидетель менее важен, чем герой события»*. Он часто писал свои автопортреты, воспринимал себя как объект искусства, что свойственно многим по-настоящему глубоким художникам.

Фейгин оставил потомкам целую галерею архетипов — участников вселенского балагана, персонажей притч и мифологем. Бесплотны их «тела», сформированные из света и условных очертаний, как иконы или абстрактная живопись. Художник навсегда разорвал все отношения с предметным миром.

Незадолго до его ухода справедливость все же возторжествовала, начались выставки — достойные, в самых престижных залах. Он попал в Книгу рекордов Гиннеса как самый старый из работающих профессиональных художников мира. Круг посетителей его мастерской постоянно расширялся, он стал настоящим старцем, прервавшим многолетнее отшельничество ради душевительных бесед. И как высшее признание — прижизненное зачисление в музейную классику мирового авангарда. ■

ЧИСЛО

ЮЛИЯ
БАЧМАНОВА

ПАНКИНА

ПЯТЬ ВЕКОВ «ДЖОКОНДА» буквально провоцирует ученых и профанов. Вот дайджест свидетельств из «Википедии»:

Мона Лиза балансирует между живым и мертвым, мужчиной и женщиной, автором и моделью, ангелом и демоном, следуя за колебаниями лунной бездны за спиной. Образ женщины буквально собирается путем сгущения контекста, ее андрогинное лицо, блуждающая улыбка, фирменное сфумато и завораживающий взгляд активизируют периферийное зрение. Радикальный «натуралист» Леонардо переходит границы визуальной и психологической правды и впервые демонстрирует «всякость» героя, который отныне выглядит лишь таким, каким его хочет видеть зритель. *«Персонаж с многомерными возможностями и интерпретациями — это и есть одна из дерзновеннейших находок Леонардо... Художник верит в то, что может все», и «демонстрирует возможность*



1

2

Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы (Джоконда). 1506-1510. Дерево, масло. 77x53 см. Лувр, Париж.

Казимир Малевич. Черный квадрат. 1915. Золот, масло. 78,5x78,5 см. Третьяковская галерея, Москва.

Александр Панкин. Пространство сознания. 1999. Золот, масло. 100x90 см. Собственность автора.

Числовой квадрат, Джоконда

$$k = \frac{h}{a} = \frac{77}{53} = 1,4528301886792 = \frac{2\pi}{\sqrt{5}} \cdot \frac{(1+\sqrt{5})}{2} \cdot \frac{1}{\sqrt{5}}$$

$$\frac{S_{a, a_1}}{S_{a, a_2}} = \frac{1,4528301886792}{1,6180339887498} = 0,9001485714285714 = \frac{2\pi}{\sqrt{5}} \cdot \frac{(1+\sqrt{5})}{2} \cdot \frac{1}{\sqrt{5}} \cdot \frac{1}{\phi}$$

$$\frac{S_{a, a_1}}{S_{a, a_2}} = 2,9172398; \frac{S_{a, a_1}}{S_{a, a_2}} = 1,7172398; \frac{S_{a, a_1}}{S_{a, a_2}} = \frac{S_{a, a_1}}{S_{a, a_2}} - 1$$

Числовой квадрат, Черного квадрата

$$k = \frac{h}{a} = \frac{77}{53} = 1,4528301886792; h, a, a_1; \frac{S_{a, a_1}}{S_{a, a_2}} = \sqrt{2} \cdot \frac{(1+\sqrt{5})}{2} \cdot \frac{1}{\sqrt{5}} \cdot \frac{1}{\sqrt{2}}$$

$$\frac{S_{a, a_1}}{S_{a, a_2}} = \frac{S_{a, a_1}}{S_{a, a_2}} = 2; \frac{S_{a, a_1}}{S_{a, a_2}} = 5 \cdot \frac{S_{a, a_1}}{S_{a, a_2}} = 5 \cdot \frac{S_{a, a_1}}{S_{a, a_2}}$$

Числовой квадрат, Пространства сознания

$$k = \frac{h}{a} = 1,4528301886792 = \frac{2\pi}{\sqrt{5}} \cdot \frac{(1+\sqrt{5})}{2} \cdot \frac{1}{\sqrt{5}} \cdot \frac{1}{\sqrt{2}}$$

$$\frac{S_{a, a_1}}{S_{a, a_2}} = 3,956,8; \frac{S_{a, a_1}}{S_{a, a_2}} = 3,957,8$$

плюрализма в понимании своих произведений», — пишет А. Якимович¹. Эмоциональные реакции вроде выпада А. Лосева против «бесовской улыбочки» Моны Лизы выглядят лишь подтверждением этой рациональной мысли. Известную характеристику прагматика Леонардо uomo senza lettere многие переводят как «необразованный». А встречаемые то тут, то там скрытые намеки и послания опускаются, уступают место физике, химии, психике, оптике.

Рациональный акцент настолько устойчив, что для художников-авангардистов разных поколений именно **Джоконда** становится провокационным жупелом классического «гуманизма». Редкая картина дала такое количество искажений, издевок и мистификаций. Сам Малевич удостоил Мону Лизу коллажем, перечеркнув ее двумя крестами. Да и сегодня благодаря фотошопу желающих «поджокондить» в Интернете хоть отбавляй.

А вот для художника-математика Александра Панкина **Джоконда** — арт-объект номер один Нового времени. «Защитый» в картине числовой код позволяет говорить не о «всякости», а о «всечестве» **Джоконды** и поставить ее в один ряд с супрематическим «Квадратом». Еще ранее в фигуре и лице Джоконды были замечены «золотые» фигуры и пропорции. Панкин же обратил внимание на очевидное: рамку и площадь картины.

Соотношение сторон 77x53 — 1,45 широко известно, но долгое время никто не придавал этому значения. Число располагается между квадратным корнем из двух 1,4 и классическим «золотом» 1,6. Вспомнив о совместной работе Леонардо и известного математика Луки Пачоли над трактатом **Божественная пропорция (De divina proportione)**, Панкин решил продолжить ряд после запятой и обнаружил период из 13 цифр — 1,4528301886792. Ряд включает все числа от 1 до 9 и обладает «золотой» структурой Фибоначчи — 8 четных и 5 нечетных. Кроме того, в «числе Джоконды» зашифрован год рождения Леонардо — 1452. За запятой иррационального, как за кулисами, оказалась скрыта симметрия трансцендентного. По словам художника, «это рациональный жест Леонардо, его специальная разработка! Кодирование было весьма характерным для средневековой эпохи. Мистика чисел гипнотизировала людей — от Пифагора до Дюрера. Впрочем, для меня вся эта эзотерика не существует, хотя я часто сталкиваюсь с удивительными вещами...»

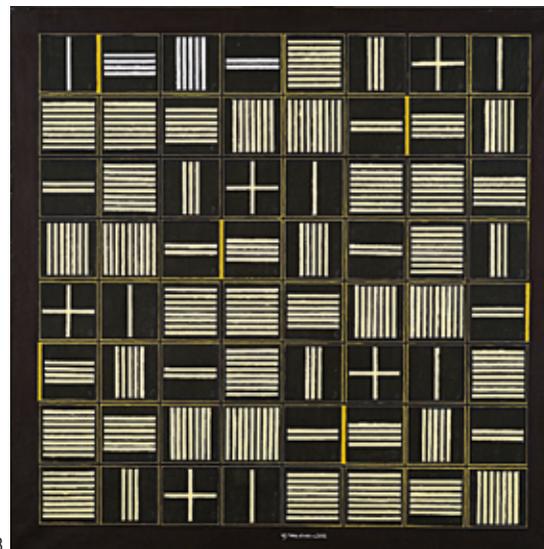
Панкин выводит число **Джоконды** в идеальную среду — восьмеричную матрицу генокода всего живого в сверхскоростной, космической системе координат Минковского. Сам по себе эксперимент с матрицей вполне в духе абдуктивных экспериментов авангардистской «всякости» с одной лишь разницей: вместо «отрыва башки» уважаемой Моне Лизе ее параметры, зафиксированные как идеальная структура, «пробрасываются» в другую идеальную структуру. Результат — «золотая» бесконечность.

Все открытия совершаются на границе перекодировки, считает Панкин. Его следующий проект — **Небо Фибоначчи**, куда помимо числа **Джоконды** вошли числа Е, Пи и другие. А мотивом послужили не только разговоры Лисицкого — Малевича о «выпирающем» из плоскости образа «перпендикулярном» пространстве пропорции, но в первую очередь бездонный «солярис» за спиной Моны Лизы. Отзеркалив «число Джоконды» в обратную дробь и превратив ее в пло-

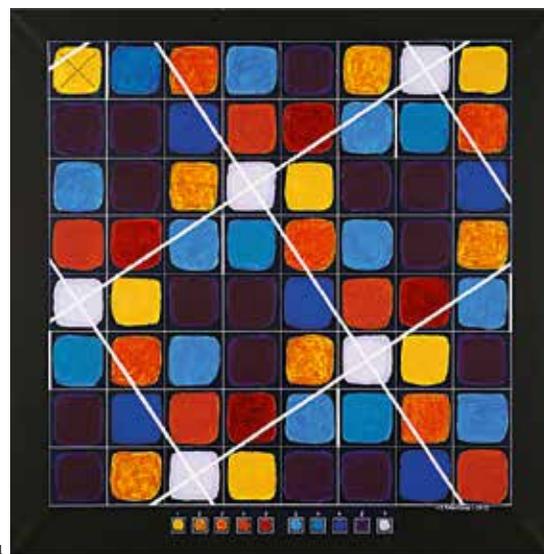
скость, Панкин получает еще одну симметрию, доказав, что золото переплавляется только в золото: близким к «золоту» оказалось и соотношение площадей силуэта и целой картины. В переводе его в геометрический формат получился... один из квадратов Малевича 1920-х годов с соотношением сторон, равным квадратному корню из «золота». И вот уже двойной Малевичев крест на **Джоконде** выглядит не клеймом авангардизма, а охранной печатью.

«Знаете, как я просчитал соотношение площадей силуэта Джоконды и картины? Меня научил физик Евгений Лукьянов: я копирую силуэт на бумагу с помощью кальки, вырезаю, затем беру «бумажную» площадь картины и взвешиваю оба куска. У меня есть весы, позволяющие взвешивать с точностью до миллиграмма.»

«Золотое» пространство меняет оптику зрителя, привыкшего рассматривать объект со стороны и извне. Теперь наблюдение ведется сверху и изнутри, как говорил Малевич, «тело через тело». Объект становится средой, а контекст — структурой, которая и есть тиражируемый оригинал. «Мы с вами говорим о “Джоконде”, о “Черном квадрате” Малевича, но этих работ рядом с нами нет! Кажется,



3



4

это Пикассо однажды сказал, что хорошее произведение смотрится в темноте и в репродукции. Их истинное расположение — в пространстве нашего сознания», — заключает Панкин и сетует на обилие искажений «Квадрата». Кто знает, быть может, обрушение красок у **Тайной вечери** и **Джоконды** — не результат («натуралистического») эксперимента, а концептуальный «исход» картины в репродукцию?

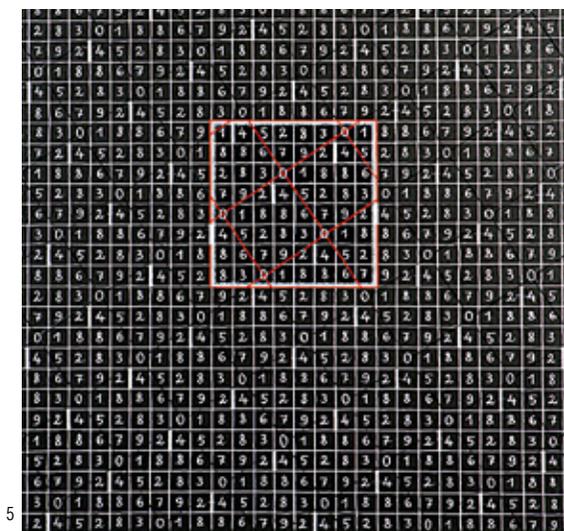
Перевод объективных характеристик картины в числовую дробь с последующей перекодировкой обратно в графическую плоскость повторяет логику развития самой картины — от реалистического портрета к расфокусированному сфумато и, наконец, супрематической структуре, а также логику развития самого числа — от рационального к иррациональному и далее к трансцендентному. Пределы, в которых совершается бытие, расположены между нулем и еди-

ницей, где пустотный нуль оборачивается полнотой десятки. Этой идее Панкин посвятил ряд инсталляций, среди которых спиралевидный **Черный квадрат** и белый квадрат Фибоначчи. И если Бойсова труба выводит глаз из белого куба галереи в живую мглу хаоса, то панкинский ноль, наоборот, вовлекает зрителя в воронку абсолютной симметрии. Где-то посередине — магнетический взгляд Моны Лизы.

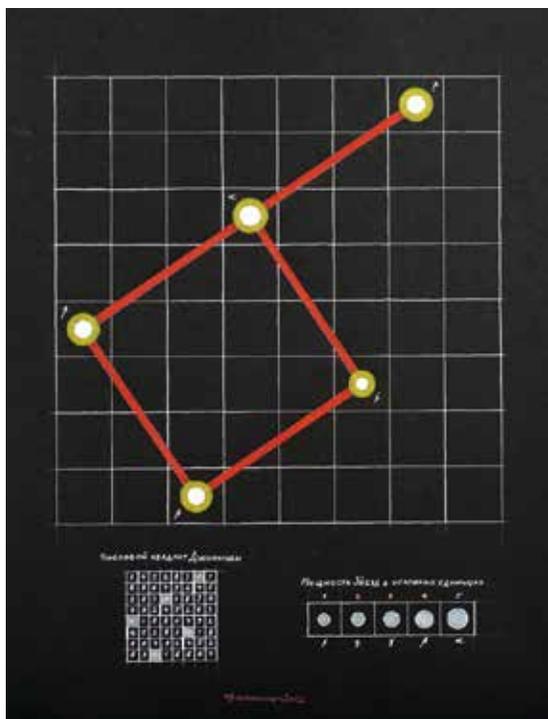
Крылатая фраза Фаины Раневской о том, что Джоконда сама выбирает, на кого производить впечатление, полностью соответствует оптике Леонардо, который вслед за стойками считал образы результатом не истечения на объект исходящих из глаза лучей, а изменением среды между предметом и глазом. «На этой почве возникли средневековые представления о так называемых *species intentionales*, способных проникать друг в друга, — читаем у В.П. Зубова. — ... В ранней рукописи "А" он [Леонардо] писал: "Каждое тело наполняет окружающий воздух своими подобиями, — подобиями, которые все во всем и все в каждой части. Воздух полон бесчисленных прямых и светящихся линий, которые пересекают друг друга и переплетаются друг с другом, не вытесняя друг друга; они представляют каждому предмету истинную форму своей причины... Именно это положение в его геометризированной форме Леонардо объявил "исходным началом науки живописи"². Не упоминая в своих штудиях никаких чисел, да Винчи предлагает Панкину еще один «золотой зодиак» — «Яйцо» и вместе с ним Вселенную как «арт-объект». Что ж, разве двоичный код не лежит в основе допотопных календарей и зодиаков, первый из которых, говорят, был именно восьмеричным? А сложнейшие восточные мандалы и архитектоны не сводят ли на нет все новаторство изобретений эйнштейнов и буберов, не говоря уже о филлотаксисе?

Зато предполагают, что Леонардо был знаком с трудами гностика и математика Николая Кузанского, особенно с **Трактатом об ученом незнании** — о сверхчувственном и безмолвном постижении абсолюта как финального единства противоположностей. Важно, что реализуется абсолют не только на идейном и физическом, но и на геометрическом, и математическом уровнях совпадают макро- и микрокосм. Превращение **Джоконды** из портрета в «атмосферу», а затем в число и далее в «золотую сетку» и назад — в преобразованную зрительским созерцанием картину вполне укладывается в пять ступеней разворачивания свитка реальности, по Кузанскому³. И не исключено, что Леонардов *uomo sense lettered* — не что иное, как перифраза «ученого незнания» Кубанского.

Симметрия, стирающая границы между знаком и объектом, проясняет многие вопросы из истории создания и бытования **Джоконды**: и отсутствие автографа, и оставшееся в тайне имя модели, и то, что картина, не добравшись до заказчика, сопровождала художника как реликвия до самой смерти. Воплощением трансцендентного иррационала выглядят и легендарное сфумато, и рассеянный свет в студии, и музыкальное, шумовое сопровождение сеансов⁴, и ощущение безмолвия при созерцании **Джоконды**. И если число **Джоконды** вырастает в «золотую» сетку, то среда вокруг и внутри картины сгущается в некую «антиматерию». Даже доска, на которой нарисована картина. Тополь — не случайность, а важный и последний в нашем ряду аргумент в пользу «всечества» **Джоконды**, считает Панкин.



5



6

Белый тополь считается символом двойственности из-за окраски листьев, темных с верхней (солнечной) стороны и светлых с нижней (лунной). По преданию, Геракл, перед тем как спуститься в подземное царство, надел венки из тополиных веток. Дым закоптил верхнюю сторону листьев, но тополь высветлил нижнюю⁵. Тополь — активный поглотитель энергии из среды, обладающий свойством (ослаблять витальный потенциал — снижать урожайность растений рядом), очищать ауру дома, разряжать накал страстей. Впитывая энергию отовсюду, тополь собирает фрагменты в единое целое. Активный коммуникатор, тополь устанавливает прямую связь с собеседником при длительном контакте. И Леонардо устанавливает тесную связь с тополем, запаквав в параметры доски дату собственного рождения.

Но психофизикой дело не ограничивается. Тополь считался священным деревом Диониса, умирающего и воскресающего божества. Корни и ветви культа Диониса восходят к почитанию Осириса и Митры, элевсинским и орфическим мистериям, средневековым гностическим ересям и оккультизму Нового времени.

Двойственная, солнечно-лунная сущность Диониса отразилась в иконографии. Одна ипостась — всадник-герой с головой быка, «спаситель» и «владыка Вселенной», поражающий хтонического змея, считается прототипом христианского Георгия Победоносца. Другая — сам змей, в ранней иконографии он вьется у трона бога. Между змеем и всадником, как между нулем и единицей, скрывается спиралевидная эволюция Диониса. Тополь заставляет по-другому увидеть змеящийся ландшафт, перетекающий в одеяние, улыбку и изгибы рук Моны Лизы. Александр Панкин вспоминает, что многие его знакомые при встрече с **Джокондой** испытывают ужас. Представляется, что «тонкое тело» **Джоконды** вырастает, как греза об абсолюте.

Неизвестно, был ли Леонардо лично причастен к орфическому культу, но, по данным З. Фрейда, он не употреблял мясного, выпускал купленных на базаре птиц, осуждал войну и кровопролитие и выражал отвращение к акту соития мужчины и женщины. Одновременно художник нарушал эти «орфические» обеты, наблюдая приговоренных и дерущихся, служа военным инженером и читая «вольную» литературу.

Рассказывают, что во время написания **Джоконды** Леонардо живо интересовался анатомией беременности.

Мистика также не обошлась без оптики. Предполагается, что Леонардо интересовался

дуалистическим учением мандеев о просветлении косной матери. Возможно, в волевом преодолении «всечества» над «всякостью» есть тайный смысл. «Всякость» и «всечество» — метафоры формы и структуры, открытия и припоминания, факта и вымысла. Число **Джоконды** не только «разворачивает» древность лицом к современности, опрокидывая и евклидово как традицию, и эйнштейново как новаторство. Оно неожиданно выявляет общие основания науки и искусства, выпуская на исследовательское поле «темную лошадку» гностической мистерии. ❖

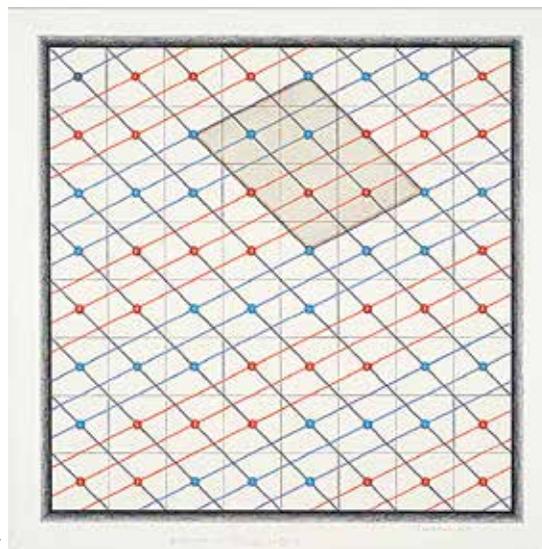
¹ Якимович Александр. Леонардо да Винчи — хранитель опасных тайн // Собрание. 2008. № 3. Сентябрь.

² Зубов В.П. Леонардо да Винчи. М.; Л., 1962. Цит. по: http://www.vinci.ru/z4_01.html.

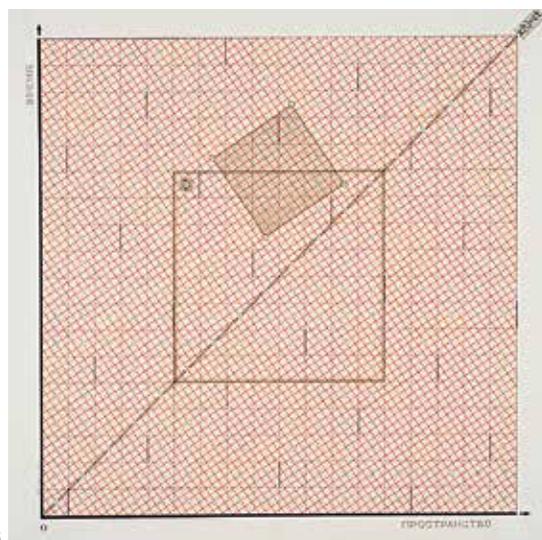
³ Викентьев И.Л. Николай Кузанский. Цит. по: <http://vikent.ru/enc/959>.

⁴ Мережковский Д.С. Воскрешение боги, или Леонардо да Винчи. Цит. по: http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_0060.shtml.

⁵ Энциклопедия знаков и символов <http://www.ezospirit.com.ua/index/topol/0-2389>.



7



8

Александр Панкин

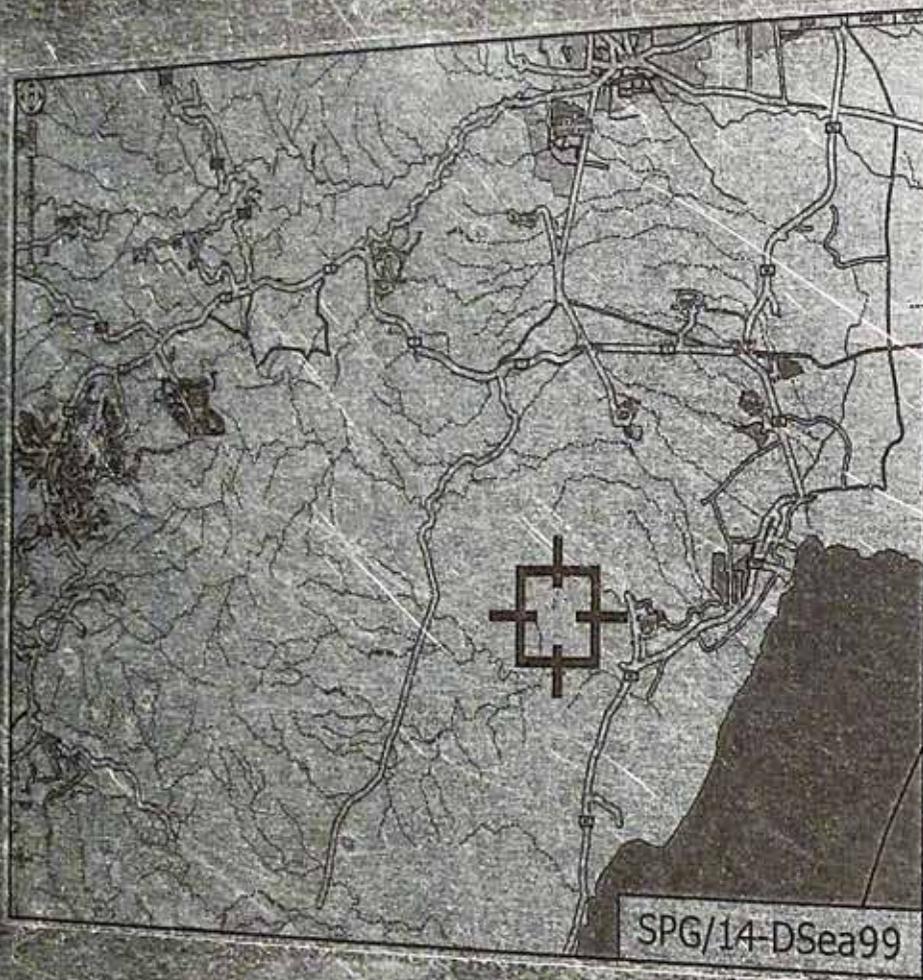
1. Число Джоконды. 2012. Холст, масло
2. От Джоконды до пространства сознания. 2012. Пенокартон, акрил, масло, коллаж
3. Числовой квадрат Джоконды–2. 2013. Холст, масло
4. Числовой квадрат Джоконды–1. 2013. Холст, масло
5. Числовое поле Джоконды. 2012. Смешанная техника
6. Созвездие Джоконды. 2012. Бумага, акрил, карандаш
7. Геометрия поля обратного числа Джоконды. 2013. Холст, акрил, китайская тушь
8. Число Джоконды как событие. 2013. Холст, акрил, китайская тушь

ЧАСТНЫЕ ПИСЬМА

ЮЛИЯ
КУЛЬПИНА

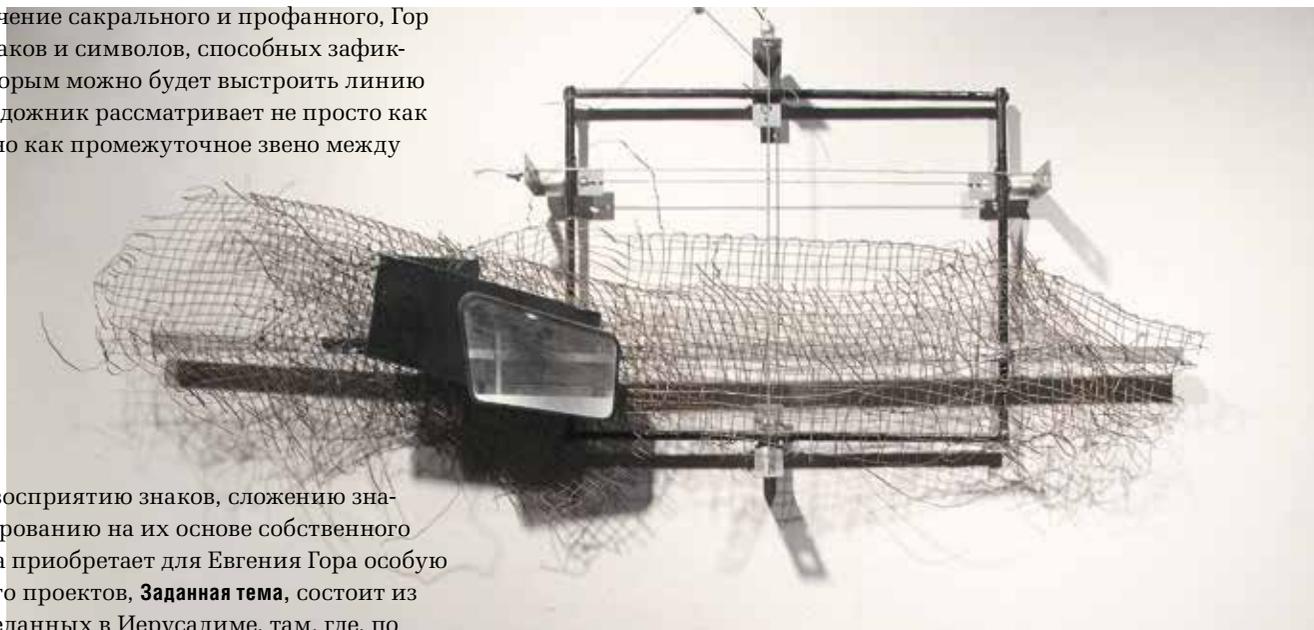
ПЕРЕД ЛИЦОМ БЕСКОНЕЧНОСТИ

В ЭТОМ МИРЕ единственное существо, кому известна граница внутри реальности — это человек. Именно он осваивается в жизни, опираясь на свои органы чувств, но и выходит за пределы их восприятия, целостно обретает себя физически и духовно, сознательно и безотчетно, в зримой реальности и за чертой видимости, где постижение себя и мира приходится осуществлять вслепую, «на ощупь», опытно. Как говорил Лев Ландау, величайшим достижением человеческого гения является то, что человек может понять вещи, которые уже не в силах вообразить.



Человек — сложная и подвижная величина, способная определять свой контекст. Именно свидетельство пограничного состояния и выдает в нем человеческую сущность: его волю и способность усилием собственной жизни обозначить границу между вечностью и небытием, постоянно осуществляя данный ему выбор.

Выявление этой границы становится основополагающим компонентом творчества Евгения Гора, художника, стремящегося отразить двусоставность человеческого бытия через личный опыт постижения действительности. Понимая эту границу как различие сакрального и профанного, Гор обозначает наличие знаков и символов, способных зафиксировать точки, по которым можно будет выстроить линию размежевания. Знак художник рассматривает не просто как квинтэссенцию идеи, но как промежуточное звено между идеей и материей.



Стремление к восприятию знаков, сложению знаковых систем и формированию на их основе собственного художественного языка приобретает для Евгения Гора особую значимость. Один из его проектов, **Заданная тема**, состоит из серии фотографий, сделанных в Иерусалиме, там, где, по впечатлению многих, особенно осязательно, как граница между материальным и духовным миром истончается, отчетливо обнаруживая человеческие стремления, далеко выходящие за пределы обыденности и раскрывая внепространственную и вневременную протяженность мира.

Обращаясь к повседневным элементам действительности, художник замечает в них скрытые сакральные смыслы, содержательно доступные в известных ему образах: *«Каждая обыденная вещь, которая попадала в поле зрения объектива: камень, дыра в земле, пятно на стене, крышка канализационного люка и т.д., приобретали особую значительность, намекали на что-то очень важное, связывались в сознании с виденными прежде метафизическими знаками и символами и были готовы стать знаками мироздания».*

Гор накладывает символы и схемы на выхваченные фрагменты действительности, не столько определяя для них исторические и культур-

ные соответствия, сколько выявляя визуальные совпадения. Выстраивая свою систему восприятия, художник опирается на индивидуальный опыт миропостижения, поэтому его проект имеет некоторое внешнее сходство и жанровое соответствие с дневниковыми записями, путевыми заметками исследователя сакральной географии, графическими ремарками на полях собственной жизни. Следуя по пути личных наитий, ассоциаций и размышлений, он оживляет символы, утратившие силу в современном мире, или содержательно обогащает известные знаки, придавая им новые смыслы и преобразуя их в новые символы.

Так, свойственная Иерусалимской земле открытая обращенность дольного мира к горнему становится одной из расшифровок «заданности». Повседневные впечатления «путешествующего» замещаются символическими значениями, фиксируя переход из вещного мира в мир идеальный. Знаки становятся для Гора смысловыми единицами художествен-

ного языка, на котором он определяет свое мировосприятие. В их числе присутствуют и базовые величины: каббалистические символы, архетипы, взаимосвязанные между собой и почти совпадающие в своем концепте — дерево мира и образ Адама Кадмона.

Последний — человек предвечный, макрокосм, универсальный архетип сущего, антропоморфный вариант восприятия Вселенной. Адам Кадмон воплощает анатомическую проекцию мирового дерева, целостно содержащего полноту миров, времен и душ. В качестве изображения дерева мира Евгений Гор выбирает каббалистический рисунок из книги английского алхимика, мистика и оккультиста Роберта Фладда (1574–1637). Это перевернутое изображение дерева, корнями уходящего в небо и кроной касающегося земли. Оно воплощает взаимоотражение мира земного и небесного и тоже является образом макрокосма, насыщенного множеством измерений и содержащего в себе архетипальные идеи, получающие свое выражение на земле в качестве материи.

Дерево символизирует ось мира и в образном восприятии **Заданной темы** выстраивает вертикаль в космогонической структуре произведений художника. Она уходит в глубь, сквозь поверхность земли, раскрывая многослойность и неоднородность физического мира, отражая бесконечность и непознаваемость разноликого мира духовного.

Еще одним архетипическим знаком у художника становится лестница, предполагающая возможность постижения мира, разворачивающегося по вертикали.

Горизонтальная развертка появляется в другом проекте Евгения Гора — **Zoom**, ядром которого становится драматичный образ паскалевского человека, находящегося между двух бездн — ничем и всем, между двух величин, с ним самим не сопоставимых. Для Гора это повод для разговора о личном бытии, собственном самоопределении, в том числе в пространстве, понятном им метафизически.

На выгравированных картах он отмечает значимые точки собственного пребывания: дом родителей, свой дом в Москве, мастерскую. Среди вибрирующих масштабов Паскаля, между двух бесконечностей, Гор открывает личную географию присутствия, касаясь одной из ключевых тем философии XX века, и словно иллюстрирует слова Мираба Мамардашвили о том, что биография художника вытекает из творчества, а не наоборот.

Само по себе присутствие — тема экзистенциальная, интимная и сокровенная, выявляющая целостность человека, единение в нем физического и духовного начал, способность определить бытие, лежащее в реальности. Иными словами, это поиск бытия в себе самом, личный опыт человека, заимствующего структуры собственного пребывания в этом мире

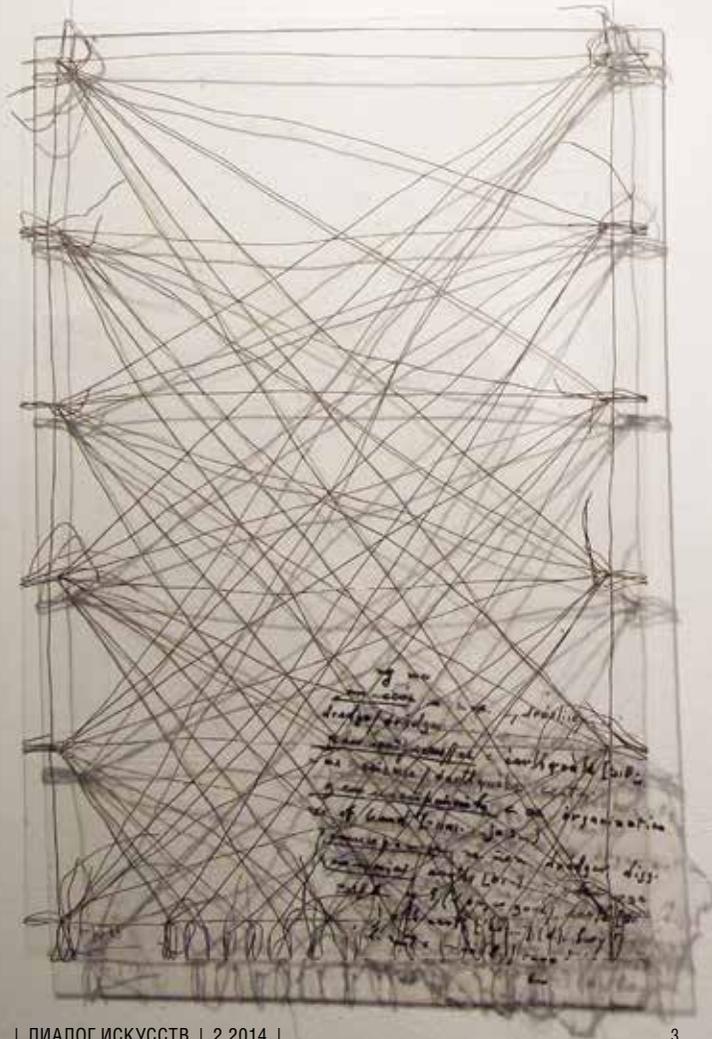
из многообразных, несоразмерных с ним сфер бытия внешнего. Мартин Хайдеггер, для которого понятие присутствия является основным, видит в человеке, вовлеченном в мир, сокровенную способность вопрошания, взыскания смысла.

Будто стихийные рисунки Евгения Гора, оставленные им на стенах домов, на зыбком песке, на камне или шероховатой влажной земле, его объекты, встраивающиеся в реальность, проникающие в существо жизни, выдают в художнике вопрошающего, обращающего свои произведения не случайному зрителю, а другому, неназываемому адресату. Эта обращенность становится предельным выражением сакрального, поскольку сам адресат совпадает с целью, вынесенной за пределы материального мира.

Произведения Евгения Гора, его заметки на полях действительности, актуализированные им символы, складывающиеся в схемы и чертежи о структуре личного бытия, оказываются схожи с письмами, предполагающими ответ. В них выражена надежда на раскрытие волнующих тем нашего существования, на возможность постижения смысла происходящего, в них есть попытка зафиксировать значимые моменты присутствия человека в этом мире, сохранить их, отнять у времени.

«Жизнь есть нечто такое, что всегда только настоящее, — отмечал М. Мамардашвили. — И это самое трудное — жить в настоящем... У нас нет недвусмысленно определенных понятий прошлого, настоящего и будущего, потому что мы нашим присутствием или отсутствием можем менять их рамки, например, растягивать настоящее, как исчезающую малую точку перехода из прошлого в будущее. Если присутствия нет, если я не вложил самого себя в это, то я не могу ничего воспринять и не могу ничего вспомнить».

Человек Гора давно отвернулся от бездны несуществования и обратился к бытийственной тайне, стремясь присутствие в этом мире сделать своей повседневной потребностью, полнотой и внутренним напряжением жизни, поиском бесконечно растяжимой точки настоящего, о которой писал философ. ◀



Евгений Гор

1. **Башня.** 2009. Жест, цифровая печать. Проект «ZOOM»
2. **Зеркало заднего вида.** 2009. Металл, проволочная сетка, зеркало, трос, эмаль. Проект «ZOOM»
3. **N8** из серии «X, умноженный на бесконечность». 2002. Оргстекло, проволока, маркер
4. **N4** из серии «X, умноженный на бесконечность». 2000. Полированный металл, фанера, акрил, проволока
5. **N5** из серии «X, умноженный на бесконечность». 2000. Полированный металл, жест, проволока, веревка
6. **Перевернутое дерево.** 2014. Инсталляция, горбыль, проволока



НА УЛИЦЕ ВОЗМОЖНО

ВСЕ На вопросы ДИ отвечает художник Кирилл Кто.

ДИ. Кирилл, почему — Кто?

КИРИЛЛ КТО. Это не мой никнейм, не как у теггеров, которые пишут свое имя. Это слово используется редко, и если оно и появляется, то не в качестве подписи, а как часть работы, например, «кое-кто» плюс «кто» пошли и нашли «кое-что», и т.д. Когда вы видите анонимную работу, у вас сразу возникает вопрос — кто? Кто является антистатусом, антитезой «никто и звать никак». Кто — уже личностная сущность. Каждый человек хочет быть Кто, но... Кто — это один из моих проектов.

ДИ. Выставка «Все 1) будет хорошо 2) равно 3) обойдется без меня» в XL — первая ваша галерейная выставка?

КИРИЛЛ КТО. Мне часто предлагают, но в данном случае роль сыграл личный фактор. С Леной Селиной мы познакомились, когда делали выставку уличного художника Жени 0331с «Забор». Я был сокуратором. Мы подружились, позже Лена предложила сделать мою выставку. Как выставить уличное искусство? Она говорит, хотя бы эскизы. Я также вспомнил, что срезаю баннеры. Все очень спонтанно получилось. Уличному художнику довольно сложно выставляться в галереях. Каких бы высот ты ни достиг на улице, в галерее эти высказывания могут «схлопнуться» моментально.

ДИ. Что приобретает уличный художник от выставки в галерее?

КИРИЛЛ КТО. С точки зрения резонанса работ — ничего, разве только живое общение на вернисаже. Мне просто захотелось повесить много баннеров и угостить всех гостей алкогольными напитками из баночек из-под краски. Ну и еще, может быть, это было чем-то вроде проверки: можешь сделать что-то в помещении или нет.

ДИ. Именно из этого желания проверить себя вы еще в две тысячи десятом

году в Санкт-Петербурге в выставочном зале «Протвор» делали проект **Много букоф?** Галерея преобразилась в библиотеку, которая на вернисаже подверглась атаке райтеров. Вандализм, однако. Хотя, красивая инсталляция получилась.

КИРИЛЛ КТО. Идея заключалась в том, что сегодня никто не хочет читать тексты, но все хотят писать в блог текстики, обмениваться смайликами, рисовать букковки. Я с детства собираю книги, у меня мама — книжный человек, да и я, собственно, тоже. Часть книг на этой выставке была моя, а часть собрана с помоек, из библиотек, частных коллекций, выменена. В течение двух месяцев мы их реставрировали, затем сколотили стеллажи из досок старых, очень такие люблю; шкафчиков шестидесятих годов на ножках, из заброшенных или сгоревших домов. Книги промаркировали, рассортировали, расставили по полкам. На открытие позвал своих друзей-никнеймеров. Включил хардкор. Никто ничего читать не стал. Они увидели баллончики, и рефлекс писания сработал сильнее, чем чтения. Но книги внутри не изменились. Пострадали только обложки, стали нечитаемыми. Потом процентов сорок-пятьдесят книг разобрали: кто читать, кто на сувениры, то есть часть из них вернулась к людям на полки. Иногда и сейчас в Петербурге



у кого-то в гостях встречаю их. Много критики на эту выставку было в среде граффити-художников, они обвиняли меня в манипулировании. Но, собственно, они сами этим занимаются постоянно, потому что, когда человек пишет что-то на историческом здании, он пишет, по сути, как на обложке книги, не зная, что в этом здании происходило, кто там жил, кто его построил. Для него это просто поверхность, верхний слой. Так и здесь. А вообще, я все время призываю неумелых художников выйти на улицу.

ДИ. Ведь там так много свободы...

КИРИЛЛ КТО. Какая свобода? Колоссальная ответственность! В галерее можно сделать все что угодно. На улице же у меня масса разных вопросов. Что трогать, что нет? В чьих это будет интересах? Свобода на улицах, разумеется, есть, но ее не так много, как может показаться.

ДИ. Если писать историю уличного искусства, с чего начинать?

КИРИЛЛ КТО. Уличное искусство — часть большого искусства. Начало оно ведет от трубадуров, уличных музыкантов, шутов. В двадцатом веке им занимались футуристы, дадаисты, ситуационисты.

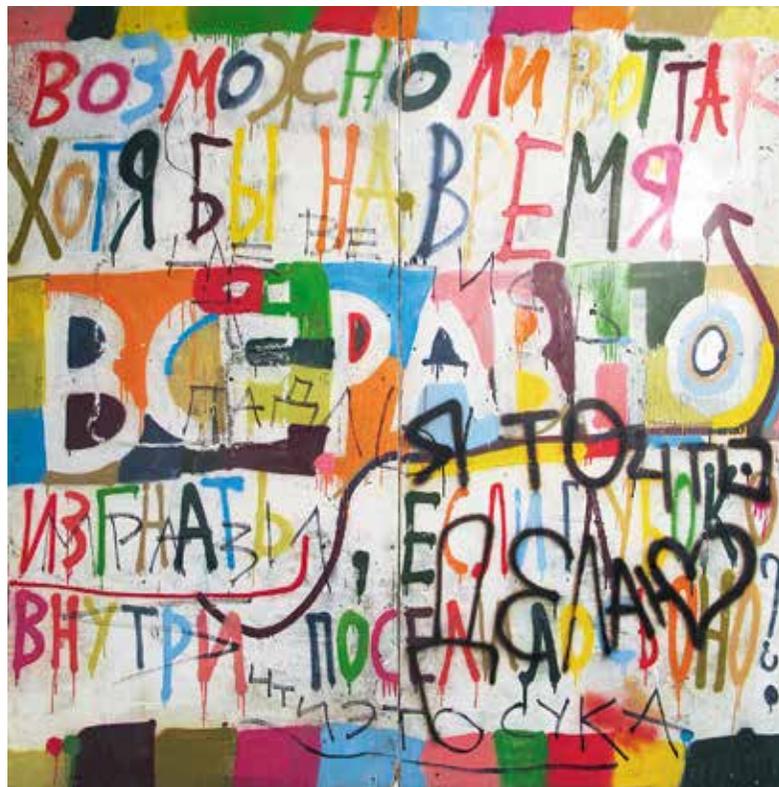
ДИ. Граффити-движение в современном понимании связано с деятельностью политических активистов, которые использовали граффити для распространения своих идей. Это Европа и Америка в шестидесятые годы. Однако в наши дни социально-политический аспект не столь очевиден. Во всяком случае, у нас.

КИРИЛЛ КТО. Что касается художников, которые становятся инструментами каких-то процессов, такие дизайнерски ориентированные наследники монументальной пропаганды делают картинку и хотят посредством нее сделать мир краше... Ругать их за это? Ну что поделать — люди привыкли делать большие цветные пространства, сейчас у них появилась такая возможность. Разумеется, в современном общественно-медийном контексте это может быть использовано в разных целях. Ждать от них большей социальности? У меня две тысячи шестьсот друзей в старом фейсбуке

Кирилл Кто

1. Баннер на ул. Тверская. 2014

2. Работа создана в мае 2013-го возле городского совета. Была спасена в июне Павлом Каминщиком



2

было, и один из них вдруг «лайкнет», что посадили кого-то ни за что. Художник — это преимущественно не про социум, а про искусство. Наверное, на гешефтном уровне возможно их объединение, но в целом от художников, не важно каких — перформансистов, медийщиков, галерейных, уличных, — сложных рефлексий и серьезной аналитики я не жду.

ДИ. То есть иллюзий, что это как-то изменит мир, у вас нет?

КИРИЛЛ КТО. Думаю, появление такого серьезного утопического проекта, как русский авангард, или в Америке поп-арт, или наш рок восьмидесятых, маловероятно сегодня. Когда мои друзья что-то делают на улицах, они действительно меняют мир, потому что создается ситуация преступления, преступления в смысле трансгрессии, от этого приходит чувство вечности, но в конкретно данном отрезке времени. Но так, чтобы кто-то сидел и думал: вот я сейчас сделаю работу, там-то ее размещу, и после этого нефть перестанут добывать или выпустят заключенных, и девочки на улицах меня станут любить лишь «за красивые глаза»...

ДИ. До определенного момента уличное искусство было связано с риском, деятельность райтеров находилась вне закона. Но теперь граффити легитимировано: устраиваются фестивали,

выставки, ему специально отводят стены, у уличных художников есть свои коллекционеры, о них пишут статьи... В этом есть что-то от прирученности. Насколько легитимизация оказалась полезна?

КИРИЛЛ КТО. Для меня уличное искусство всегда было легитимным. И даже более, чем работа на холсте или рисунок на бумаге. По той простой причине, что я где-то с семи лет вижу, что происходит на улицах. Если бы я рисовал на холсте, у меня была бы вся квартира завалена, и неизвестно, что с этим всем станет потом. А на улице, открытой площадке, я понимаю, как работа будет восприниматься и как разрушаться. Поэтому для меня проблемы легитимности никогда не существовало. Скорее была проблема техническая — не хватало каких-то материалов.

ДИ. По поводу разрушения. Уличное искусство, с одной стороны, акционизм, с другой — в результате этой акции остается материальный объект — произведение. Но ведь оно рано или поздно будет уничтожено или по крайней мере испорчено. Нет внутреннего противоречия между художником-акционистом и художником — производителем объектов искусства?

КИРИЛЛ КТО. В большинстве случаев авторы, работающие давно и много, отдают себе отчет в том, что не смогут проконтролировать, что станет с рабо-

той. Здесь можно провести аналогию: мы не знаем, кто купит нашу работу и что напечатает журнал. Разумеется, на улице процессы разрушения, переозначивания, переосмысления заметны. Некоторые авторы восстанавливают работы регулярно либо добавляют в них что-то — процесс может быть очень долгим. У меня было несколько стен, которые я подкрашивал, реставрировал чуть ли не каждый день. Пример масштабной работы — творение моего приятеля Тимы из Екатеринбурга. У него пятьдесят метров крыши, и не всякий вандал или даже коммунальная служба полезет ее закрасивать. Но, конечно, все портится. Однако приходится привыкать, особенно если это традиционный живописец, нарисовавший очень аккуратно, красиво, а приходит «Саша Бренер» и двумя знаками все перечеркивает. Разумеется, обидно. Очень сочувствую этим художникам, потому что они, будучи номинально уличными, мыслят совершенно сервильно, лабораторно. На улице возможно все, бывают смешные переделки.

ДИ. Например?

КИРИЛЛ КТО. Самая распространенная форма рейтинга — теггинг, написание имени художника, его личная подпись. Делается в своем стиле, и чем больше напишешь, чем красивее, экспрессивнее, тем выше поднимаешься в иерархии. Весело, когда имена пишутся на секционных заборах и кто-то другой вставляет новые буквы, в результате получается совсем другая картинка. Или часто сами художники попадают впросак, когда, прежде чем что-то нарисовать, не оценивают контекст — социальный, визуальный, и работы полностью себя нейтрализуют деталями, что уже есть на стене.

ДИ. А как выстраиваются иерархии в среде уличных художников?

КИРИЛЛ КТО. У тех, что пишут имена, иерархия простая: как долго работаешь, как много людей тебя знают, насколько боятся портить твою работу, как много ты успел развлечься, сделав что-то в системе метрополитена и т.д. Художники, перешедшие в категорию дизайнеров, оформляют фасады, кроссовки, скейтборды — важно, кто заказчик, масштаб портфолио. Для

всяких перебежчиков и трикстеров вроде меня, конечно, с критерием сложно, потому что для меня найденная на помойке и всегда недостающая баночка краски приносит больше удовлетворения, чем выставка или рейтинг. Да, есть эта иерархия — возрастная, количественная и классическая для искусства.

ДИ. Вы сказали, что агитируете неуличных художников выйти на улицу.

А зачем?

КИРИЛЛ КТО. Я вижу, что на улице их высказывание зазвенело бы сильнее. Но они должны сами туда выйти. Я лишь намекаю. Чтак, Литичевский участвовал в моих проектах. Бывает, известный художник сделает одну работу на улице и считает себя уличным художником. Но, чтобы быть им, надо каждый день что-то делать. Иначе, как в спорте, атрофия мышц, только здесь атрофия оптики. Я не рисую каждый день, но что-то, что можно назвать художественной тренировкой, делаю каждый день: что-то нахожу, что-то фотографирую, записываю адрес, запоминаю пути отходов, подходов, проверяю, что нового появилось во дворе.

ДИ. А как обычные люди реагируют на творчество уличных художников?

КИРИЛЛ КТО. По-разному. Могут наброситься, а могут и не заметить все.

В спальных районах люди порой сильно обижаются: тут и так все загажено, а вы еще... Я стараюсь работать днем, потому что, делая что-то в открытую, как бы снимаешь забрало, даешь понять, что не для конфликта сюда пришел, а для работы. Хотите поговорить — подходите, поговорим.

А если появляешься ночью в балаклаве, тогда у тебя уже флер какого-то...

Просто отказываюсь от очень опасных работ, хотя понимаю, что для резонанса именно такие вещи нужны.

Их, кстати, можно внаглую сделать и днем. Ценой определенного ресурса: в качестве легитиматора выступает большое количество оборудования: человек приходит с креслом, камерой, подъемником. Люди думают: видимо, пришел по делу. Плюс еще фейковая рабочая одежда или нашивки всякие, шевроны типа «Телевидение». Короче, мимикрия. У немцев, французов на

ПОЧЕМУ Я НЕ ИДУ НА УЛИЦУ

Одно из важнейших понятий современности — взлом, являющийся основным инструментом медиа. Реальность взламывают газеты, пестрящие заголовками, телевидение, пытающееся вернуть себе прежние позиции, взлом — основополагающий инструмент для всей среды Интернета. Взлом питается размеренной жизнью, сотканной из стереотипов, ее рутинным ритмом. Он и сам на следующий день легко вписывается в этот ритм, становится его частью и объектом следующей атаки. Реальность — гладкий белый лист, слепое пятно, которое мы перестаем замечать, символизировать. Взламывать, перемешивать дискурсы, находить все новые точки входа и выхода, абсурдизировать, концептуализировать, возводить в нелепый пафос или отчаянную иронию — вот чем занимается современное массовое искусство, неважно, делает оно это на улице или внутри виртуальной медиасреды. Обращаться с культурными элементами, как с деталями конструктора, создавая самые неожиданные конфигурации, работать с реальностью как с фоном, расфокусированной средой, использовать взлом, чтобы вывести зрителя из себя — главное умение для современного художника. Для меня неважно, улица передо мной или интернет-пространство, и тем не менее я предпочитаю последнее — как пространство, на сегодняшний день формирующее серость и обыденность, более чем улица. Моя художественная задача — сопротивление медиа. Точно так же, как задача уличного художника — сопротивление реальности открытых пространств. Это борьба с обобщенностью языка улицы. Для меня медиа и уличная реальность — явления одного порядка, это то, что должно быть подвергнуто взлому средствами искусства. В этом я вижу родственную связь с работами Кирилла Кто, мы занимаемся одним и тем же делом, но используем для своих работ разные «холсты». Наше различие не в посыле, не в смысле самого искусства, а именно в материале. Конечно, техника часто определяет и форму, и другие выразительные качества того или иного произведения. Но в конечном счете я перестал видеть разницу между стеной в подземном переходе и «стеной» в чужой новостной ленте, куда мои картинки могут попасть случайно благодаря репостам моих подписчиков. Хотя разница есть, уличное искусство статично и распространяется самим фактом своего существования, а интернет-искусство динамично, оно передается по цепочке, усилиями зрителя, принявшего таким образом на себя часть функций художника. Уличный элемент навсегда закреплен за своей геолокацией, пространство медиа бесконечно. Объект реальности может оторваться от земли, только став медиа. Но у уличного искусства есть свои достоинства. Если медиамир всегда ждет взлома и любая провокация художника гасится ее вписанностью в схему рутинной среды, то для улицы





Кирилл Кто
3. Баннер, найденный
Петей Собаком
4. Эскиз. 2013. Бумага,
фломастер

взлом, производимый художником, неизменно оказывается неожиданностью, шоком. Улица несет в себе множество зачатков грядущей дополненной реальности — виртуальных очков, которые пока робко мечтает внедрить Гугл. Вывески, да и любую информацию, как то: дорожные знаки, наружная реклама, винил, скрывающий фасады, — можно трактовать, как элементы медиа-мира в мире открытого пространства. Кирилл работает и с ними, доводя начатый этими зачатками медиа взлом до абсурда.

Но такой абсурд есть основное свойство виртуального искусства. КК заимствует винил с городских билбордов, я — штампы с новостных лент. И то и другое необходимо деконструировать. В отличие от постмодернистов прошлого в этой абсурдизации я вижу поиск нового большого нарратива, нового пафоса. И в работах своего уличного коллеги я считываю тот же посыл. Не абсурд ради абсурда, но абсурд ради нового смысла. Не игра, которая укажет миру на его бессмысленность и чрезмерную серьезность, но согласие — серьезность нужна, но идти к ней надо, разрушая старую реальность.

И у меня и у него множество низовых конкурентов-коллегов, создателей стандартных народных граффити, обычных демотиваторов и картинок в интернете — это поле современной фолк-культуры, в жанре которой мы и работаем, привнося в нее авторский почерк и посыл. Возможно, эти низовые народные произведения, теряющиеся на просторах интернета, громче зазвучали бы на улице, ровно так же, как многие уличные граффити приобретают вес, лишь разлетевшись по социальным сетям, но, кажется, вся прелесть такого интуитивного взлома в том, что он происходит спонтанно — как желание высказаться, закричать, сыронизировать — в той среде, где человек находится в данную минуту.

Искусство взлома отличается от анекдота только скоростью восприятия — если взлом осознан сразу, он вызывает смех, если оставляет после себя длительный шлейф ассоциативного и смыслового послевкусия — является чем-то большим, чем просто анекдот.

Народ любую историю оттачивает до универсального языка — делает анекдотом. Так авторское превращается в народное. Автор же забирает у народа короткую историю и наращивает на нее множество своих ассоциаций, делая искусством. Это та грань, которая и отличает авторские картинки от безликих демотиваторов, уличное искусство — от надписи на заборе.

Уже упомянутые гугл-очки, грядущие, наступающие на наше настоящее, будут таким же взломом, коммерциализируя весь пласт, созданный уличными и интернет-художниками, сливающим эти два типа искусства, чтобы на их базе создать нечто удивляющее зрителя и потому продающееся. Именно на этом поле мы, видимо, и сойдемся окончательно с КК, когда наши наработки, и уличные и виртуальные, будут востребованы рынком в новом мире. Это примирит реальность с виртуальностью и сделает нас частью огромного медиа, которое мы наивно взламывали и тем самым укрепляли монстра, способствуя его развитию.

Игорь Антоновский
Вместо пресс-релиза к выставке Кирилла Кто

этом построена перформативность. По поводу перформативности. Некоторые рисовальщики поездов, наследуя традиционным художественным практикам, осознали красоту жеста в ущерб результату и решили имитировать процесс росписи, ничего не расписывая. То есть они также взламывают доступ — преодолевают запрет на вход к объекту, используют маски, но на самом деле, например, моют поезда. Уже целое направление сформировалось — реверс-граффити, вымывание. Они работают в закопченных туннелях, рисуя по копоту, по грязи. Их ловит полиция — мордой в землю и т.д. Но им нечего предъявить — изображений нет. Наоборот, ребята очищают пространство от грязи.

ДИ. А вы представляете ситуацию, что вы сами однажды уйдете с улицы?

КИРИЛЛ КТО. Пытался. Я решил, как Артур Рембо, что мне не надо заниматься творчеством, потому что в любом случае это компромисс. Целый год даже монтажами не занимался. Потом, при очередном переезде, наткнулся на архивы, что-то меня зацепило, и опять включилась определенная оптика, снова начал делать. Тут же, как в любом другом искусстве, если можешь не делать, не делай. Но сейчас ситуация такая, что если даже ничего не буду делать сам, у меня довольно много обязательств — пишу тексты, курирую выставки. Сейчас мы организуем выставку Паши 183 в ММОМА на Гоголевском.

ДИ. Вам нравится сотрудничать с институтами?

КИРИЛЛ КТО. В случае с Пашей это вообще-то не сотрудничество, просто он мой замечательный друг. Но бывает

взаимовыгодное сотрудничество. Даже по причине экономической. Деньги, пространство. К Лене Селиной это не относится. Ну а в целом мне кажется очень верным замечание: не нравятся институты, делайте свои. Проблема, однако, в том, что все наши творческие работники — не менеджеры, а менеджеры — не художники. И потому всегда получается перекося либо в сторону бардака, либо в сторону бюрократии.

ДИ. Вы много ездите, читаете лекции об уличном искусстве. Это не отвлекает от художественной работы?

КИРИЛЛ КТО. Дело в том, что у нас теория и аналитика уличного искусства крайне слабо развиты. Есть неплохие менеджеры, несколько хедлайнеров, которые производят контент, и еще несколько, занимающихся постпродакшн — фильмами, клипами, фотографиями. А вот критики, архивации... Я даже пытался как-то инкорпорировать своих людей в архив Саши Обуховой, чтобы они занимались уличным искусством.

ДИ. У уличных художников принято гордиться отсутствием специального художественного образования. Оно действительно в данном случае является помехой?

КИРИЛЛ КТО. Думаю, образование может навредить только в том случае, если человек догматичен. На самом деле не образование — подспорье, рычаг, или, наоборот, ступор. Главное — это понимание того, что уличное пространство не менее важно, чем любое другое — приватное, институциональное, медийное, журнальное, библиотечное, аукционное, фейсбучное... Мы ходим по этим улицам, значит, искусство может там существовать. Все остальное там уже есть. Реклама, визуальное насилие, бизнес, автомобили, застройка. Почему право решать, что должно находиться на улицах мы с вами отдали кому-то? Мы тоже можем там что-то сделать. Мы и есть общество. Разумеется, мы должны подходить взвешенно, но сами, а не кто-то другой, можем что-то разрешить или запретить себе, сознательно ограничить.

Беседу вела
Лия Адашевская

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О МАРИНЕ ПЕРЧИХИНОЙ

Наталья
Абалакова
и Анатолий
Жигалов

Чтение белой стены

В 2011 году в издательстве НЛО вышла книга Марины Перчихиной **Чтение белой стены**. Это издание вписывается в особый жанр литературы, возникшей в среде московского концептуализма, и представляет собой непротиворечивое соединение творческой и личной биографии автора с критическими описаниями собственных произведений, фоном чему служит современное искусство, отражающееся в конкретных событиях художественной жизни. В определенном смысле, учитывая склонность Марины Перчихиной к перформативной каллиграфии, ее книгу можно рассматривать как разновидность литературного перформанса или гипертекста. Если попытаться концептуализировать информацию, содержащуюся в этой книге, то стоит начать с ее...

Театр антитеатра

В 1981 году на афише Челябинского ТЮЗа, анонсирующей постановку спектакля М. Метерлинка **Мона Ванна**, появляется имя художника-постановщика — Андрей Благов, чему предшествовал совершенно нетипичный и в каком-то смысле радикальный жест Марины: она обратилась к юристу и документально оформила отказ от авторства своей сценографии к этому спектаклю и от причитающейся ей части гонорара. Таким образом, вместо ее имени и фамилии на афише оказалось имя несуществующего художника Андрея Благова.

Реальное событие в дальнейшем воплотилось в художественный проект с мифическим автором-персонажем, на данном этапе ставшем альтер-эго художницы.

Описание его произведений и их трансмутаций заканчивается галерейной инсталляцией: художник исчез, а вся его одежда была разрезана на куски и разложена на больших черных плоскостях. В дальнейшем эти черные плоскости, станут семiotическими блоками многих произведений Марины, трансформируясь и наполняясь новыми смыслами и значениями в ее перформансах, проектах и видеоарте.

Радикальный жест

Москва 1990-х представляла собой конгломерат стилей, течений, дискурсов, что оказалось весьма плодотворным для экспериментирования с «тотальным архивом культуры», где традиционное станковое искусство сосуществовало с новыми для постперестроечной культуры формами — инсталляцией, перформансом, всевозможными типами интервенций в городскую среду, предшествующими современному флешмобу и стрит-арту. Тогда же начали появляться первые независимые московские галереи. Однако почти все формы художественных высказываний были политизированы или социализированы и находились в непосредственном взаимодействии со СМИ, без которых актуальное искусство не могло быть «видимо» широко зрителю.

Тонкая экспериментальная и самодостаточная работа с языком искусства требовала другого подхода и других пространств, а возможно, и другого зрителя.

Такая площадка для Мариных перформансов появилась в 1991 году в выставочном зале на Каширке, где она в сотрудничестве с другими художниками осуществила ряд проектов, нацеленных на поиски и разработку



нового визуального языка, базирующегося на ее глубокой погруженности в восточную культуру, философию и современную антропологию (в частности, труды Станислава Грофа, основателя трансперсональной психологии и его системы конденсированного опыта). Неотъемлемую часть этого синтеза составляло наследие русского авангарда.

В том же 1991-м в Москве появилась японская студентка Куми Сасаки, скульптор, для которой творчество Марины оказалось настоящим открытием и стимулом. Их знакомство перешло в личную дружбу и многолетнее творческое сотрудничество.

По ту сторону феминизма. «Виртуальное партнерство»

«К концу 90-х современное искусство было практически монополизировано узким кругом арт-олигархов, а также испытало тотальный прессинг со стороны массмедиа, видеовидео в искусстве прежде всего развлечения», — так несколько упрощенно описывается тот период в каталоге арт-группы ESCAPE. В некотором смысле это высказывание объясняет потребность отдельных художников и художественных групп в альтернативном пространстве (галерее-квартире, галерее-мастерской, галерее-семинаре) — словом, во внеинституциональном «запасном выходе». Таким проектом художественного пространства, аналогичным artist-run-space, оказалась созданная в 1994 году Мариной Перчихиной и Игорем Иогансоном галерея «Spider&Mouse». Это была открытая мастерская и единственное в то время место, где благодаря профессионализму Марины можно было создать мультимедийный или технологический проект любой сложности. Кроме того, эта галерея начала сотрудничать с молодыми художниками из регионов, предоставив

им возможность проявить себя на московской сцене. Одной из форм сотрудничества с молодыми авторами перформансов и медиапроектов было творческое содружество со слушателем курсов паратеатральных форм при «Интерстудио», которые работали в Царском Селе под Санкт-Петербургом. В лице художника Юрия Соболева, руководителя и преподавателя этих курсов, Марина нашла идеального соавтора, «виртуального партнера». Некоторые его графические произведения использовались как дискурсивные модели и интерпретировались ею в ее многоканальных видеопроектах. Как об этом говорила сама Марина, «циклический диалог камеры и воспроизводящей аппаратуры отражал взаимодействие-диалог художников». Самым интересным и продуктивным

в этом творческом общении была полемика с европейским логоцентрическим видением системы культурных ценностей, связанным с телеологической моделью иудео-христианской культуры, куда оказалась вписана и экзистенциальная парадигма. При этом собеседники «виртуального диалога», выступая соредакторами находящегося в процессе становления культурного текста, одновременно являлись и его идеальными зрителями и читателями.

Картина единого жеста. Реконструкция

Краткое описание проекта. Ежедневно реконструкция осуществлялась тремя авторами. Двое — постоянные участники (Марина Перчихина и Куми Сасаки) и один из сменяющихся представителей московского арт-мира. В течение часа порознь они создавали существовавший лишь в продолжение этого часа «продукт», который на следующий день «переосмыслился», а в реальности «перекрывался» следующим участником. За основу произведений были взяты 48 пергаминовых поверхностей (возвращающих нас к таинственному уходу

мифического персонажа Андрея Благова, «сделавшего выбор в сторону авангарда» и оставившего после себя несколько черных квадратных поверхностей, прошедших путь сомнений, вышедших из рамок вида и материала, ставших «концептуальным объектом», воплотившим в себе буддийское «ничто» и постмодернистское «все»). В проекте участвовали художники Н. Абалакова, К. Аджер, В. Айзенберг, А. Бугаян, И. Бурихин, Г. Виноградов, Х.-Э. Гедке, А. Гольдман, Е. Гор, Е. Елагина, А. Жигалов, К. Звездочетов, Н. Золян, А. Зулумян, И. Иогансон, И. Китуп, Н. Котел, Г. Литичевский, И. Макаревич, В. Махарадзе, Б. Мамонов, К. Макрушин, В. Мироненко, Т. Назаренко, Н. Панитков, П. Перевезенцев, М. Пожарицкая, Д.А. Пригов, Г. Ригвава, Л. Рубинштейн, В. Сальников, А. Салахова, А. Смирнский, Ю. Нолев-Соболев, Л. Тишков, А. Филиппов, Г. Чахал, М. Чуйкова, С. Шутов. Это был подлинно новаторский эксперимент, «место встречи замкнутых мифологий, распавшихся (в то время — в 1990-е) на две полемизирующие друг с другом зоны — концептуальную и радикальную».

Марина Перчихина

1. **Неизвестный плод.** Перформанс/Инсталляция. Галерея «На Каширке». Август 1992. Фото Куми Сасаки-Сакураи
2. **Чтение белой стены.** Перформанс/Инсталляция. Галерея «На Каширке». Август 1992. Фото Куми Сасаки-Сакураи



Большим культурным достижением реконструкции являлся реальный и художественный (а не механический и декларативный) характер акционистской трансформации и диалога «всех со всеми», где медиа были задействованы не как приспособления для фиксации события, но как месседж. Впоследствии этот проект (в своей результирующей форме) был неоднократно показан в разных городах и галереях.

В 2006 году в Челябинске вышел каталог (нынче являющийся библиографической редкостью) в количестве 25 экземпляров, в котором кроме материалов о работе каждого художника с сопроводительными авторскими текстами о работе напечатаны интервью и беседы участников.

Анатолий Жигалов. *Можно сказать, что эта акция является неким аналогом художественного процесса как такового, поскольку в ней имеется срез всего художественного сообщества.*

Марина Перчихина. *Вот ты и сформулировал то, что я пыталась... Это есть создание некой микромоделли макроструктуры.*

Взгляд камеры (о чем еще не знал Дзига Вертов)

В современном российском медиаискусстве Марина Перчихина, безусловно, один из первопроходцев. Одним из ее экспериментальных новшеств является принцип открытой камеры, что, как ни странно, при ее «отталкивании» от идеи использования видеокамеры как технического средства для создания независимого и малобюджетного авторского кино несколько совпадало с вертовским «киноглазом». В одной из бесед она говорит: «Сначала мы по чисто техническим соображениям стали работать с видео, не смотря в камеру, с напрямую подключенным к камере монитором, но дальше этот монитор стал восприниматься как активное зеркало, и с ним начали работать как с объектом». В дальнейшем видеокамера стала самостоятельным персонажем, лицом, наделенным определенной субъективностью. Она экспериментировала с параллельной трансляцией, обеспечивающей концептуальное отстранение, заставляя изображение выходить за рамки движущейся картинки и становиться объектом

уже языковой интерпретации в духе структурализма, связанного с философской мыслью исследовательской семиотики школы Тарту, Леви-Строса, Фрезера и экзистенциалистов Кьеркегора, Сартра и Камю. Ее видеопроекты, включающие в себя инсталляции, видеоработы и видеоперформансы, созданные на основе «проживания собственной истории при помощи видео», создаваемые ею видеопотоки, «считываемые посторонним глазом как манифестации языка», вели к осмыслению видео как соавтора акции или перформанса и дальнейшего его использованию как тактического медиа.

Осторожно, видео!

Зимой 2004 года против сотрудников музея и Общественного центра имени Андрея Сахарова было возбуждено уголовное дело в связи с выставкой «Осторожно, религия!» Процесс снимать запрещалось, но в здании суда (в коридорах) съемка разрешалась. Марина снимала на видео «перманентный перформанс» православных активистов, который она в своей книге назвала «внесобытийной съемкой»;

по ее словам, процесс напоял ее «воплощение прозы Кафки». Эта съемка, «Здание суда внутри и снаружи» («Inside and around the Court building»), была показана в проекте **Перформанс в городе** в феврале 2005 года в галерее «Spider&Mouse», а в 2008-м в Таллине (Эстония) в проекте **Obscurum per obscurius**. Участие художника с видеокамерой в таком событии, кроме проблематики работы с видео, ставило еще более важные вопросы: «возможность художественного перформанса, чья выразительность заведомо не может конкурировать с такой радикальной реальностью».

Отчасти разрешением этих, столь важных для художников, работающих в области перформанса и новых медиа, проблем является и съемка

отдельных моментов процесса над участницами группы «Pussy Riot». Кадры из этого видео включены в наш live-performance (ТОТАРТ) **Подпольная типография** в галерее «Соль» (проект **Зоопарк художников** на Солянке в рамках 5-й Московской биеннале-2013), в котором через сетевое общение участвовало несколько десятков художников, главным образом перформансистов, видеоартистов, которым мы предложили показать их произведения, связанные с темой свободы.

В мультичате, сопутствовавшем показу видеозаписи Марины, она говорила со зрителями о наметившемся институциональном кризисе и делилась своими мыслями о путях его преодоления и опытом художницы, теоретика современного искусства и арт-директора художественного пространства «Spider&Mouse». ■

Марина Перчихина (1957–2014), перформансистка, медиахудожница. При написании этого текста мы пользовались двумя изданиями: Марина Перчихина. Чтение белой стены. М.: НЛО, 2011, и Перчихина Марина и галерея «Спаидермаус» представляют «Музей неизвестного художника», галерея «Окно». Челябинск, 2006.

3. **Марина Перчихина.** 2005. Фото Куми Сасаки-Сакураи



КАК ИЗМЕРИТЬ КРОЛИЧЬЮ НОРУ ВО ВРЕМЯ ПОЛЕТА?¹

Сергей
Огурцов

Очевидное и невероятное в искусстве Александры Сухаревой

Воображение
и мышление —
одно и то же.

К. МЕЙЯСУ

Во внимании, происходящем прямо сейчас²

В работах Александры Сухаревой взгляд обречен теряться в том немногом, на что ему дано посмотреть: эти объекты не пытаются фасцинировать его, направить уже-желанными путями, среди которых было бы, конечно, и таинственное. Все явлено, и явлено настолько, что, если смотреть внимательно, начинает скрываться в собственной явленности. Real things become mental vacancies³: сталкиваясь с подобным поведением мира, мышление обычно спасается в языке. Но такое искусство, оставаясь открытым интерпретациям, порой даже провоцируя их привычными на первый взгляд — знаками, сохраняет редкую смелость казаться не больше, а меньше любой интерпретации, будто иронизируя над самой возможностью что-то сказать: на фоне осторожной точности его деталей герменевтика

видится неуклюже громоздкой.

Поначалу — чувство определенности момента — бабочка вспорхнет с глаза Клариты, или прошлого — игла, прервавшая осу... Но время прочно висит на волоске, и кажется, ничего не изменится или ничего еще не случилось. Атмосфера этих работ погружена в ожидание, единственным событием которого оказывается само ожидание. И если с ожиданием совпасть, оно «дарует внимание, забирая все, что ожидается». Внимание — это особый тип взгляда, не требующий от другого видимости: *«Суть внимания — возможность сохранить в нем и посредством него то, что до внимания так и не дотягивает и является любого внимания источником...»*⁴

Объекты здесь вовсе не стремятся быть увиденными; они не прячутся, но и не нуждаются во взгляде, чтобы явиться; экспозиция выстроена не с точки зрения внешнего наблюдателя, а скорее как некий диалог самих вещей. Ситуация произведения кажется фрагментарной — словно иное измерение проникло в наше, но только частично. Неполнота, слепое пятно субъекта: не хватает того, что помогло бы усмирить незнакомое в понятном. Но общение вещей таинственно только для нас — хлор и холст легко вникают друг в друга.

Можно было бы сказать, что искусство проводит магический круг символического: произведения, сам факт экспозиции создают безопасную сцену, где реальное может явиться как одомашненный Unheimlich. Александра, однако, стремится к обратному: в ее работах защитный круг стирается или как минимум демистифицируется: объекты не складываются в знаки, не отсылают к наличным контекстам, случайное побеждает структурное:

только вера зрителя в то, что это

искусство, и рисует волшебный круг. Но если искусство — условно, то опыт реального необязательно травмирующ: «Реальность куда больше, и любой реализм <...> должен анализировать не только, как люди шокированы и умалены реальным»⁵.

Объект — не реальное, но хороший проводник⁶

Сами объекты поддерживают это внимание с известной иронией. Например, их вездесущий антропоморфизм: от цвета дерева, близкого цвету кожи культурных колонистов, до масок, от стульев до следов неких действий (вроде выщелкивания хлора на холст). Но когда вещи подражают чему-то, то, возможно, нечто, прорываясь в них, подражает искусству. Это инверсия мимикрии как тяга организма к пространству. **Я здесь, но где не знаю** — словно зеркально прочтенное «я знаю, где я, но не ощущаю себя там», так психиатрики объясняют, где находятся. Тяга к неразличимости организма и среды — не только у мимикрирующих существ, но и в научном знании — позволяет жизни отступить, показывая, насколько организм «сам еще есть эта среда»⁷. Обратная мимикрия художественного пространства — способ реальности заявить о себе более радикально: как о мыслящей среде. Если первый закон магического мышления — подобное производит подобное, то обратная мимикрия — это средство против магии «цивилизованного» мышления (с чем, по мнению Кайуа и Мейясу, не справилась наука).

Парадокс подобия по-разному возникает в работах Александры. Это и «Прототип», подражающий скульптуре Бранкузи, и парность элементов **Я здесь...**, силиконовый двойник тарелки и «отражающие» друг друга стаканы... Копии, сближения, мимикрия. В **Ядре дня** «близнецы» коллажей соположены серийности джута, и оба типа повторения содержат различие, которое, в свою очередь, также является подобием. Исследуется не повторение как таковое, а именно подобие — то, за счет чего возможна итерация, что позволило бы понять, что именно повторяется — особые отношения, связывающие подобные сущности.

И поэтому в штрихах хлора на холсте нет ни образа, ни карты, ни следа жеста. Видеть их — все равно что рассмотреть на крыле бабочки глаз, а потом еще и испугаться. Художник не описывает мир через вещи, но улавливает «доносящееся из допотопных времен усилие»⁸ мира видеть: сами вещи описывают человека, насмотревшись на него, подхватывая брошенный на них первый взгляд; «на кромке мира» сходятся желание мира видеть и разрушительная сила того, чем взгляд стал в итоге, желая вернуться в толщу материи. Вещи узнают человека как вещь-в-мире, как часть реальности. Их природа не антропоморфна, скорее сам наблюдатель видит, что вынужден мимикрировать под свою же личину. Каждой конфигурации пространства и взгляда соответствует особый режим эстетической ситуации. Исторически, их можно выделить три. Первый, характерный для классического периода — режим репрезентации: произведение обозначает нечто отсутствующее. Здесь далекое становится близким, игнорируя реальное пространство; так устроены фантазмы психики, идеологии, масс-медиа. Второй, открытие которого можно приписать Дюшану — режим актуального присутствия: произведение показывает самое себя. Он активизирует конкретное пространство — материальное, дискурсивное и институциональное. Третий, задействованный в работах Александры, можно назвать рассеянным, или призрачным присутствием. Здесь далекое смешивается с близким, сквозь пространство проступает его реальный двойник. Со стороны субъекта рассеянное присутствие описывается формулой **Я здесь, но где не знаю**; со стороны пространства — *«насколько место может смешиваться с нездешним»*⁹. Подобный тип призрачного присутствия обнаруживается в **Броске костей**, в некоторых работах Смитсона, пейзажах Эрнста и Магритта. В рассеянном присутствии, как в **Ожидании забвения**, от видимого отделяется его явленность: возможно, так «разрушается связь реального объекта и воспринимаемых качеств»¹⁰, или «напряжение между объектами превращает их в знаки»¹¹, но особого рода: «знаки без значения»¹². Важнее другое: как возможно знание такого крайне нестабильного мира?

Сойти с ума, не теряя рассудка¹³

Неприятие случайности в классическую эпоху оформилось в базовый принцип логики — закон достаточного основания. Этим жестом Канта мысль закрыла для себя доступ к любой реальности, независимой от человека — его восприятия, мышления, языка. Мысль, скованная законом причинности, стремится объяснить, почему вещи должны быть именно тем, что они суть. Если же помыслить совершенную случайность, исходной точкой мысли становится то, что «вещи всегда могут стать тем, чем не являются». И тогда загадка — в стабильности объектов. Шляпа кажется пойманной в обычный музейный колпак — куда она улетит теперь, чем еще станет? Но ведь прозрачный гость сверху подглядывает за чем-то: разве тут дело не в летающей голове? Которой нет? А колпак явно выше, чем требуется для шляпы, которая не летает. *«Случай летающей головы»*, *«Случай моста»*; парадоксальные равновесия, незначачие соположения, хрупкость материи работ подсказывают: все может стать иным. Это не сцена события, мы свидетели не момента, сколь угодно особого, но действия совершенной случайности, которой под силу создавать и стабильные формы. Александре удастся предложить перцептивный аналог *contingency which is not random*¹⁴ — невероятной случайности. В **Броске костей** знание рассеянного присутствия, связывающее события, семантику и количество слов, Малларме, читателя и Мастера, зажато в руке: *«уникальное число»*, которое *«не может быть иным»*, а *«будь оно чис-*

лом, оказалось бы случаем». Не просто потенциальность — ее действие уже обрушивает волны и пробуждает сирен, вне зависимости от реализации; не вероятность: в конце концов, тогда Мастер мог бы рискнуть, однако в его колебаниях нет нерешительности. Лишь бесконечное ожидание — «предельное совпадение со случайностью».

*What happened / happened far away / did not*¹⁵: алогичный мир, который обычно приписывают фантазиям — совершенно рациональная реальность, освобожденная от метафизических предрассудков. Искусство Александры Сухаревой исследует мир до всякой мысли о нем, разыскивая потерянного антропологией человека. И потому здесь воображение равно мышлению, а разумность — это способность сойти с ума, не теряя рассудок. ◀

¹ Сухарева А. Картография субъекта (текст).
² Сухарева А. Зураурага (текст к выставке)
³ Smithson R. Minus Twelve, 1968.
⁴ Бланшо М. Ожидание забвения.
⁵ Harman G. conversation.
⁶ Fondane B. Faux trait d'esth tique.
⁷ Кайуа Р. «Мимикрия и легендарная психастения».
⁸ Бланшо М. [О Франсисе Понже].
⁹ Малларме С. «Бросок костей никогда не отменит случая».
¹⁰ Harman G. Quadruple Object.
¹¹ Шурпуна С. Контр-иллюзии, тексты к выставке.
¹² Meillassoux Q. Iteration, Reiteration, Repetition: Speculative Analysis of the Meaningless Sign.
¹³ Meillassoux Q. The Number and The Siren.
¹⁴ Meillassoux Q. After Finitude: Essay on Necessity of Contingency.
¹⁵ Сухарева А. название работы по строчке из E. Hocquard, Theorie des Tables.



Александра Сухарева
Ядро дня. 2012. Джут, стекловолокно, дерево, акрил, найденные изображения, пластик

Ярмарка интеллектуальной литературы «Non-fiction», прошедшая в начале зимы, порадовала разделом, посвященным бессмертным книгам Льюиса Кэрролла про Алису в Стране чудес и в Зазеркалье, организованным издательством «Лабиринт-Пресс», компанией «Квестигра» и проектом Федора Михайлова **Анимоптикум**. Выставка «Алиса в Стране оптических чудес» остроумно и красиво рассказывала о всяких оптических игрушках, которые предвляли историю кино и анимации. К этим изобретениям, развитие которых можно охарактеризовать совсем по-кэрролловски «все чудесатее и чудесатее» (или «все страньше и страньше»), относятся волшебный фонарь, калейдоскоп, фенакистископ, зоетроп, праксиноскоп и другие. Они фиксируют изощренные способы обмана зрения ради создания параллельной реальности. Множество дискретных кадров становятся единым визуальным нарративом, движущейся картинкой. Чем более прозрачны границы этих кадров, тем меньше помех восприятию. Эти интригующие аппараты отметили рубеж, разделяющий старинный изобразительный жанр троплей (фр. *trompe-l'œil* — обман зрения) от современного кино и видеокискусства. Характерно, что все чудесные изобретения — прародители кинематографа — обращались к культуре «изнаночного видения». Появившийся в середине XVII века «волшебный фонарь» преображал рисунок на стекле в его огромный световой двойник, проекцию на стене. Собственно, то, что мы видим, когда смотрим слайды, это именно изнанка изображения, появившегося в результате просветки основы (стекла изначальное), фантомом. И зоетропы, и праксиноскопы, и фенакистископы требовали глядения внутрь, в изнанку вращающегося цилиндра, или в зеркало. Удовольствие от визуального общения с изнаночным миром многосоставно.

Первичные эмоции: все как в жизни. Вторичные: все так, но совсем иначе. Вот эта узнаваемость, одновременно инаковость мира, созданного по принципу *trompe-l'œil*, и позволяет воспринимать реальность сложно, пространственно и недогматично. Ключом к интерпретации жанра *trompe-l'œil* может послужить текст Кэрролла. Его нонсенсы, которыми «сшито» повествование обеих сказок, основаны на трансформации привычной картины мира. Однако не ради ее высмеивания или пародии. Об этом замечательно написала лучший переводчик Алис на русский язык Нина Демурова. Ссылаясь на Юрия Тынянова и его статью **О пародии**, Н.М. Демурова отмечает, что мир Кэрролла создан по методу не пародии, а травестии, или того, что Ю.Н. Тынянов назвал конкретно изнанкой. Эта «изнанка» не имеет в виду реинтерпретацию текста ради его «снижения». Скорее речь идет о трансформации понравившейся структуры известного литературного текста, возможности благодаря ей получить радость узанного неузнания мира с целью расширить границы представления о нем. О феномене обращения к «пародическим формам в непародийной функции» тоже пишут Юрий Тынянов и Нина Демурова: «Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения» — весьма выразительное средство, ибо «оперирование сразу двумя семантическими системами производит эффект, который Гейне называл *техническим термином живописцев* —

“подмалевка” и считал необходимым условием юмора». Так и сложились называют Н.М. Демурова, «стихи-эхо», которые декламируют странные персонажи сказок про Алису. Вот два примера. Известная строфа романтического опуса Джейн Тейлор **Звезда** «Ты мигай, звезда ночная! // Где ты, кто ты — я не знаю. // Высоко ты надо мной, // Как алмаз во тьме ночной» переиначивается **Болванщиком** так: «Ты мигаешь, филин мой! // Я не знаю, что с тобой! // Высоко же ты над нами. // Как поднос над небесами!» Или **превращение Лентяя** из одноименного нравоучительного стихотворения Исаака Уоттса в **Омара**. Строфа «Это голос лентяя. Вот он застонал: // «Ах, зачем меня будят! Я спал бы да спал». // Как скрипучие двери на петлях тугих, // Он, кряхтя, повернулся в перинах своих» превратилась в «Это голос Омара. Вы слышите крик? // — Вы меня разварили! Ах, где мой парик? // И поправивши носом жилетку и бант, // Он идет на носочках, как лондонский фронт». Такой праздник непослушания сродни карнавальная вольнице, известной по трудам Михаила Бахтина. Замечателен вывод о логике «игры в нонсенс» исследователя Элизабет Сьюэлл. В этой игре человеческий разум одновременно выполняет две свои сущностные задачи: стремится мир разупорядочить и упорядочить вновь. И этот процесс бесконечен. Желание пытливого ума собрать-разобрать привычную картину мира ради прорыва в новые измерения представ-



1.6. Иллюстрации Джона Тенниела к сказкам «Приключения Алисы». 1865



2

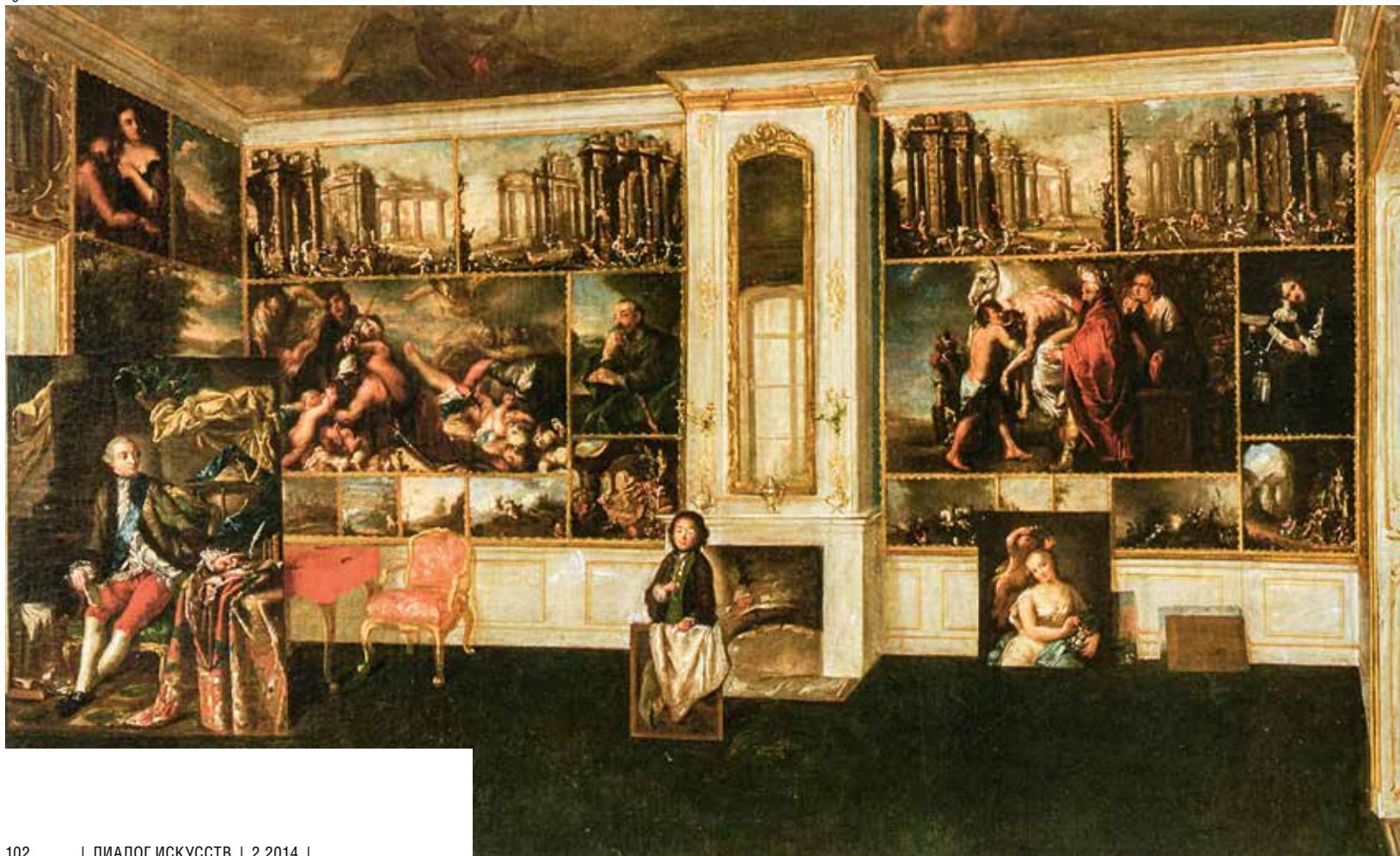
2. Джузеппе Арчимбольдо
Портрет человека из фруктов.
Ок. 1580

3. А. Зяблов. Кабинет
И.И. Шувалова. 1779

лений о нем определяет и традиционные живописные *trompe-l'œil*. Десять лет назад в дюссельдорфском Кунстпаласте проходила выставка «Бесконечная загадка. Дали и магия многозначности». «Картины-обманки», «картины-пазлы», анаморфозы и прочие визуальные курьезы когда-то стали темой исследования известного ученого Эрнста Гомбриха. В 1960 году он выпустил книгу **Искусство и иллюзия**, в которой рассматривал визуальные кунштюки в контексте не истории искусств, а психологии восприятия, суммы знаний той или иной эпохи. Куратору дюссельдорфской экспозиции Жану Юберу Мартену выбранный Гомбрихом аспект интерпретации очень понравился. Несмотря на то что в залах дюссельдорфского Кунстпаласта было полно красивых картин и скульптур, привезенных из музеев городов Европы (Амстердама, Берлина, Брюсселя, Парижа, Цюриха, Кельна, Милана, Мадрида), а также из Метрополитен- и Гуггенхайм-музеев Нью-Йорка, выставка получилась не только об истории искусства, а о критериях познания как такового, о маргиналиях культуры (визуальных мутациях), что корректируют нашу самодовольную, рационально устроенную картину мира. Растерянные и сконфуженные, мы попадаем в другие закоулки познания с иной сеткой пространственных, языковых и смысловых координат. Не зря же сокуратор выставки Стефан

Андреэ придумал следующую композицию. Посетитель входил в лабиринт оптических иллюзий и постепенно преодолевал двенадцать магических уровней. Каждый из них имел название и посвящение. Это (по порядку): «Явление», «Внешнее и внутреннее», «Позади вещей», «Невидимое», «Исчезающее», «Присоединяющееся» («Дополняющее»), «Ярость», «Вожделение», «Загадка», «Поворот и клапан», «Порог», «Конец и Небо». Впечатление, будто ты участвуешь в обряде секретной масонской инициации. Впрочем, непреднамеренное сближение с масонством не случайно. В европейской традиции визуальные «курьезы» и герметические учения связаны генетически. Первый магистр картин-обманок Джузеппе Арчимбольдо жил в конце XVI века в Праге при дворе императора Рудольфа II, поощрявшего «тайные науки», алхимические и эзотерические. «Рудольфинцы» во многом вдохновили появление герметического учения розенкрейцеров (рыцарей «Розы и креста»), манифесты которых стали основой уставов будущих масонских лож. Кстати, по странному совпадению, автор розенкрейцеровских манифестов начала XVII века, лютеранский пастор и мистик родом из Вюртемберга, имел ту же редкую фамилию, что и сокуратор выставки «Бесконечная загадка»: Андреэ. Еще одна обманка-перевертыш? Созданные Арчимбольдо портреты-пазлы совсем не легкомысленный

3

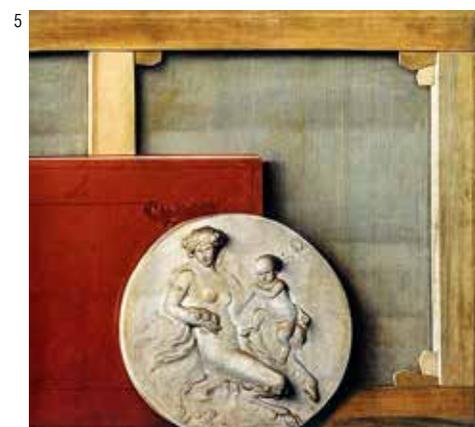


кунштюк. Это принципиальные для алхимической практики эмблематические, аллегорические изображения стихий и элементов: огня, земли, воды, воздуха. Лица сложены из атрибутов этих стихий: лицо «воздуха» — из птиц, лицо «огня» — из языков пламени, свечей и канделябров, «воды» — из рыб, «земли» — из плодов и цветов. Другая алхимическая, а также неотделимая от нее на первых порах «кунсткамерная», «кабинетная» тема — гармония микрокосма и макрокосма, взаимозависимость великих и малых миров, мерой которых, равно как и символом гармонии, укрощающей хаос, является человек. При чем для Арчимбольдо человек конкретный — император Рудольф II, затем Максимилиан II. Это их лица и лица их придворных собираются из разных стихий, форм и элементов.

Эмблемы и аллегории Арчимбольдо сродни тем энциклопедиям «натуральных» знаний, что хранились в барочных кунсткамерах с целью постижения загадок мироздания, его божественного устройства и мудрости. Энциклопедичность стала и лейтмотивом новой выставки. Ее уникальность в том, что впервые в музейной практике представлены вся хронология, география и идеология традиционно маргинальной и развлекательной темы «Тромпе-l'oeil». Возникли очень интересные, вполне в духе «Книги вымышленных существ» Борхеса параллели. Оказывается, одновременно с Арчимбольдо картинки-пазлы с фигурами из других фигур создавали иранские миниатюристы. Правда, фигурками зверей, птиц и людей они «выкладывали» не императорские и дворянские портреты, а шагающих слонов и верблюдов. Смысл: целое состоит из множества частей, а потому исчерпать его познание невозможно.

С конкретной темой изнаночности были связаны присутствующие на выставке анаморфозы и «шторчатые» изображения. Они максимально чутко предвосхищают мир движущихся картинок — от фенакистископов до кинематографа. В анаморфозе раскрученное центрифугой изображение собирается в своем отражении в прозрачном цилиндре или зеркале. В «шторчатых» картинах изображения наносятся на разделенные острым или прямым углом поверхности вертикальных брусков. С одного угла зрения стороны брусков, словно части пазла, собираются в общую композицию (ею может быть образ Матери Божией). Если сделать несколько шагов в сторону, видны будут другие заполненные живописью части, из которых сложится образ Спасителя (на выставке присутствовал именно такой «двойной портрет» Богоматери и Иисуса, созданный мастером круга Гвидо Рени в первой половине XVII века). Такова наглядная метафора множественности проявлений единого божественного универсума (аналогич-

но бруски, похожие на прижатые друг к другу остроконечные крыши, могли представлять новозаветную Троицу: Бога Отца, Иисуса Христа, Голубя Святого Духа). Некоторые созданные согласно логике множества расписанных с разных сторон призматических объемов картины нарочито апеллировали в своей развертке «изнутри — наружу — и снова к изнанке» к категориям процессуальности, временной длительности. Три точки зрения на грани расписных призм позволяли максимально интенсивно пережить превращения лиц участников событий Голгофы: Иисус, затем Мария Магдалина, потом солдат в шлеме. Таким образом, зритель — совсем как в кино — оказывался в эпицентре событий. Лица перед ним мелькали, как кадры документальной хроники. Емким символом созидания средствами искусства этой параллельной реальности, которую Мишель Фуко назвал гетероклитной, странной, причудливой, не подчиняющейся закону и классической логике, может служить выставленная в прошлом году в проекте Третьяковской галереи **Натюрморт. Метаморфозы trompe-l'œil** художника XIX века А.Н. Мордвинова **Подрамник, папка и гипсовый барельеф** (1857). Все три «знатнейших художества», которыми обучают в Академии художеств (живопись, графика и скульптура), обозначены или как эскиз замысла (барельеф), или как сокрытие события (видна лишь обложка сафьяновой папки со сложенными в ней листами графики), или как оборот — изнанка (перед нами задняя часть холста, натянутого на подрамник с крестовиной). При этом натюрморт ловко имитирует прислоненные друг к другу подлинные предметы. В таком своем качестве он становится порталом в зазеркальный мир новых измерений пространства и времени, которое открывает нам визуальное искусство. ❖



4. Круг Гвидо Рени. Шторчатые картины с изображением Богоматери и Иисуса. I половина XVII века. Из каталога Das endlose Rätsel. Düsseldorf. 2003

5. А.Н. Мордвинов. Подрамник, рама и гипсовый барельеф. 1857. Фрагмент



ШЕДЕВРЫ
ТАЙНИКА
ИЗ ПРИОТКРЫТОГО

АЛЕК Д. ЭПШТЕЙН

14 ноября 2013 года в Риме открылась выставка «Модильяни, Сутин и проклятые художники»: 122 работы представителей парижской школы из собрания Йонаса Неттера. До этого она проходила в Париже и Милане.



Помимо произведений вынесенных в название художников, на ней демонстрируются работы Сюзанны Валадон, ее сына Мориса Утрилло, Андре Дерена, Мориса Вламинка, Моисея Кислинга и группы мастеров, в основном выходцев из стран Восточной Европы, активно участвовавших в художественной жизни Франции начала XX века и которых теперь принято относить к так называемой парижской школе. Все экспонируемые работы собраны почти столетие назад одним человеком — Йонасом Неттером (Jonas Netter, 1868–1946). Куратор выставки Марк Рестеллини так говорит об авторах этой коллекции: *«Их мятущиеся души выражали себя с помощью живописи, которая питалась их отчаянием. В конце концов их искусство не было польским, болгарским, итальянским, русским или французским, а абсолютно оригинальным, в Париже они нашли свои особенные средства выражения. Эти годы были годами эмансипации и потрясений, подобных которым было немного в истории искусства»*¹. Натали Хасан-Брюне отмечала, что *«нигде, кроме Парижа, эти еврейские художники не могли оторваться от своего происхождения»*². Двое из них — Айзик Федер (Aizik Feder, 1885–1943) и Анри Эпштейн (Henri Epstein, 1891–1944), три работы которых представлены на выставке, — погибли в Освенциме, другие смогли выжить в годы Холокоста. Эти «художники, прикованные к своей этнической принадлежности, редко ассоциировались с французским искусством, а если они становились известными, то чаще всего благодаря своей жизни и легенде, которую она порождала (как это было с Модильяни, Сутиним, Паскеном), нежели своими произведениями»³. Отдельные работы из собрания публиковались, но вся коллекция показывается впервые, при этом ряд произведений ни разу не воспроизводился в каких-либо альбомах или каталогах, некоторые знакомы в несколько других редакциях. Так, на выставке зрители увидят **Красную лестницу в Канье** Хаима Сутина, другая версия которой находится в собрании парижского музея «Оранжеви» (всего же художник написал пять вариантов **Красной лестницы**). У важнейших произведений А. Модильяни, Х. Сутина, М. Утрилло и М. Кислинга не было выставочной истории. Без видимых причин из искусства на десятилетия оказались изъяты 17 сохранившихся живописных и графических работ А. Модильяни, 19 полотен Х. Сутина, семь М. Кислинга и т.д. Это наглядное свидетельство беззащитности творений даже признанных гениев перед лицом факторов, которые толком не ясны. Непонятно, являлось ли многолетнее сокрытие этой коллекции от публики посмертной волей Йонаса Неттера, который был непубличным человеком, либо решением наследников. Неясно также, представляет ли настоящая выставка предаук-

ционную экспозицию. Как хранились эти работы, пережившие оккупацию Парижа и отсутствие контроля за их состоянием? Имя Йонаса Неттера практически не появлялось даже в искусствоведческой литературе. Судя по сохранившимся письмам и договорам, у коллекционера было значительно больше картин А. Модильяни и Х. Сутина, чем представлено в экспозиции, мы не знаем, какие произведения проданы наследниками (достоверно известно о реализованной в феврале 2009 года на аукционе «Кристи» за 6 миллионов 537 тысяч фунтов стерлингов картине Амедео Модильяни **Две девочки** и проданном там же в июне того же года за 103 тысячи фунтов полотне Мориса Утрилло **Затерявшийся тупик** из коллекции Йонаса Неттера. Один из двух известных портретов самого Й. Неттера, созданный в 1915 году Анри Хайдемом, не представлен. По-видимому, какие-то еще работы хранятся у наследников, но не включены в экспозицию (о том, что выставлено не все, а только «большая часть» собрания, обмолвился куратор Марк Рестеллини). О самом Йонасе (Жаке) Неттере, умершем менее семидесяти лет назад, также почти ничего неизвестно. Организаторы выставки смогли найти лишь одну его фотографию, причем и ее не удалось точно датировать. Й. Неттер родился в семье преуспевающего страсбургского коммерсанта еврейского происхождения. Когда ему было шесть лет, семья переехала в Париж. Молодой человек был меломаном, играл на фортепиано, но занимался бизнесом. В 1915 году, когда Йонас Неттер по делам зашел в префектуру, в кабинете префекта Леона Замарона он увидел полотно Мориса Утрилло (Maurice Utrillo, 1883–1955) и выразил восхищение этой работой. Л. Замарон, о котором в книге **Повседневная жизнь Монпарнаса в великую эпоху, 1905–1930** говорится, что *«он действительно любил искусство и, не имея лишних денег, во многом отказывал себе, чтобы покупать картины»*⁴, признавался, что Й. Неттер — первый, кто обратил внимание на эту картину и оценил ее. Встреча с Л. Замароном стала для него поворотным моментом, началась история Й. Неттера — коллекционера и мецената. Префект познакомил его с Леопольдом Зборовским (Léopold Zborowski, 1889–1932), коллекционером и арт-дилером, так началось их многолетнее сотрудничество. Совместно с Л. Зборовским Й. Неттер поддерживал бедствовавших художников, получая взамен их работы. Эмоционального и общительного Л. Зборовского-поэта знала вся парижская богема, он часто оказывался в долгах, нередко недоплачивал художникам. Прагматичный Й. Неттер был его антиподом, но Л. Зборовский подкупал его глубочайшей убежденностью в талантах художников.

1. Моисей Кислинг
Портрет Йонаса Неттера
1920. Холст, масло
2. Амедео Модильяни
Портрет Хаима Сутина
1916. Холст, масло
Собрание Й. Неттера



2

Й. Неттера привлекали полотна импрессионистов, однако они стоили дорого и были ему не по карману. А работы А. Модильяни, Х. Сутина и других монпарнасских художников того времени практически ничего не стоили. Так, на Осеннем салоне 1919 года А. Модильяни выставил четыре картины, но ни одну не продали. Й. Неттер был тогда единственным (не из числа родственников художников), кто финансово поддерживал их, исходя из убежденности в масштабности их дарования. Именно в связи с обязательствами перед Й. Неттером появились многие работы художников, объединенных в парижскую школу. Л. Зборовский и Й. Неттер платили художникам что-то вроде зарплаты за обязательство поставлять определенное число картин оговоренного размера каждый месяц, и хотя эти условия, очевидно, ограничивали свободу творческого самовыражения, те не могли себе позволить отказаться. Художники писали Й. Неттеру довольно-таки сервильные письма, спрашивая, сколько работ в каком жанре он ждет от них в этом месяце, а сколько — в следующем. Й. Неттер не был филантропом, он платил вперед художникам, которых смог оценить раньше, чем другие коллекционеры. Первому он начал оказывать поддержку вместе со Зборовским Амедео Модильяни (Amedeo Modigliani, 1884–1920). Самая ранняя работа живописца в коллекции Й. Неттера — небольшой

рисунок **Кариатида** (1913). В начале 1910-х годов художник выполнил несколько подобных рисунков, в которых в той или иной степени обыгрывается обнаженная женская фигура, заключенная в узкие композиционные рамки. Рисунок из коллекции Й. Неттера отличается подчеркнутой выразительностью; выполненный в синем карандаше, он характеризуется крайне декоративной подачей фигуры. Пространственная глубина здесь показана опосредованно — фон лишь немного обозначен вдоль контура фигуры.

Кто именно познакомил А. Модильяни со Л. Зборовским, неизвестно, по одним сведениям, М. Кислинг, по другим — первая жена художника Фужиты, Фернанда Берри⁵. Как бы там ни было в 1915 году А. Модильяни поселился в квартире Леопольда и Ханки Зборовских. Художник получал от Л. Зборовского содержание в размере пятисот франков в месяц, а также средства на оплату услуг натурщиц и художественные материалы. По всей видимости, основную часть этих расходов нес Й. Неттер, передававший деньги Л. Зборовскому.

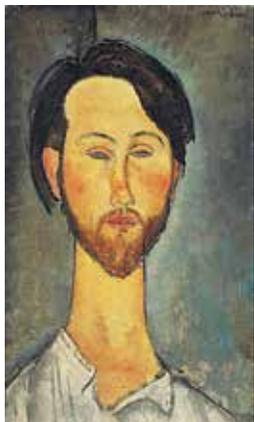
В 1917 году Л. Зборовский организовал первую выставку работ А. Модильяни, сумев заинтересовать его творчеством владелицу магазина художественных изделий Берту Вайль. В декабре 1917 года в ее галерее состоялась первая персональная выставка 33-летнего живописца. Чтобы привлечь больше

публики, на витрине выставили два созданных художником обнаженных женских портрета. Но помещение галереи находилось напротив полицейского участка, туда сразу же вызвали Берту Вайль, под угрозой конфискации работ вынудили снять все картины. Очевидно, полицейских возмутили обнаженные женские торсы. В марте 1918 года, когда Париж обстреливала германская артиллерия, на выделенные коллекционером деньги в Кань-сюр-Мер на Лазурный берег смогли уехать А. Модильяни с беременной Жанной Эбютерн и ее матерью, Х. Сутин, супруги Зборовские, а также Леонар Фужита с Фернандой Барри. За выданные на эту поездку две тысячи франков коллекционер получил двадцать картин А. Модильяни. В коллекции Й. Неттера есть и две работы Жанны Эбютерн (Jeanne Hébuterne, 1898–1920), любимой женщины и музы А. Модильяни, прожившей очень короткую жизнь, творчество которой практически неизвестно: **Интерьер с фортепиано** (1918) и **Адам и Ева** (1919). Однако вскоре отношения Й. Неттера со Л. Зборовским дали трещину: он соглашался оплачивать половину расходов на содержание художника, но требовал от Л. Зборовского предоставить ему право отбирать половину по собственному усмотрению. Когда Й. Неттер формулировал свои условия, жить А. Модильяни оставалось меньше года, и мы не знаем, сколько картин и рисунков художника находилось у него на момент смерти мастера. Самая поздняя работа А. Модильяни из представленных на выставке — портрет **Неизвестной в голубом** (1919). В 1915 году А. Модильяни познакомился с Хаимом Сутиным, ставшим его душевным другом. Хотя Сутина было всего девятнадцать лет, «они сумели разглядеть друг в друге и сущность таланта и сущность души — разглядеть, понять и принять, — писал В.Я. Виленкин. — Многие считали Сутина дикарем, сторонились его, порой даже боялись. Когда он, напав на себя что попало, бледный, насквозь пропахший масляной краской и скипидаром, с прилипшей к потному лбу прядью и мрачно сосредоточенным взглядом ломился подряд во все двери “Улья” в надежде пожить хотя бы обедками, от него, бывало, старательно запирались. Но на другой день он мог гордо отказаться от добровольно предложенных кем-нибудь из товарищей нескольких су, в которых он так нуждался»⁶.

Эту странную, по мнению обывателей, дружбу между денди и красавцем Амедео, родной брат которого Джузеппе Эмануэль Модильяни (Giuseppe Emanuele Modigliani, 1872–1947) с 1913 года был депутатом итальянского парламента, и нищим увальнем из местечка Смиловичи, не получившим образования ни на одном языке, понял культуролог Михаил Герман, заметивший, что двух художников роднило «ощущение жизни как боли, умение сострадать и ощущение это реализовывать в искусстве»⁷.

В 1915–1916 годах А. Модильяни не менее четырех раз рисовал Х. Сутина⁸; один из портретов находится в Национальной галерее в Вашингтоне и широко известен; в собрании Й. Неттера представлена другая, не менее значимая работа.

В 1916 году А. Модильяни познакомил Х. Сутина с супругами Зборовскими, но тот вызвал у Ханки резкую антипатию. Й. Неттер же, напротив, оценил его талант и поддержал не признанного в те годы художника. Все картины Х. Сутина, за исключением одной, созданной в 1928 году, представленные на выставке в Риме (а до этого в Париже и Милане), написаны между 1915 и 1923 годами — период, когда его искусство никого не интересовало. Ситуация изменилась только в 1923 году: американский коллекционер Альберт Барнс (Albert Barnes, 1872–1951) скупил у Л. Зборовского все работы Х. Сутина. Хотя мы не знаем, были ли среди них те, что до этого находились у Й. Неттера. На выставке представлены две важнейших для истории искусства работы — портреты Х. Сутина и Л. Зборовского, созданные А. Модильяни в 1916 году, когда его стиль уже сформировался окончательно. В портрете Х. Сутина четкое графическое видение предмета, которое акцентируется едва заметным черным контуром, сочетает-



3

ся с живописной трактовкой цветовой плоскости. В ином ключе написан великолепный портрет Л. Зборовского, построенный на противопоставлении холодного тона голубовато-серого фона и теплой гаммы человеческого лица. Если с А. Модильяни и Х. Сутиным Й. Неттер общался в основном через Л. Зборовского, то с М. Утрилло у него сложились свои отношения. С ним он также познакомился через Л. Зборовского, продававшего его картины с 1916 года, а с 1918-го выплачивавшего ему ежемесячное содержание — несколько сотен франков. Их сотрудничество продолжалось до 1922–1923 годов, когда художником заинтересовался Поль Гийом (Paul Guillaume, 1891–1934), устроивший ему персональную выставку. В интервью Й. Неттера 1929 года журналу «L'Art Vivant» (это, кстати, единственная прижизненная опубликованная беседа с ним о его отношениях с художниками и собранных им работах) имя М. Утрилло звучит чаще остальных. В многочисленных письмах художник делился своими душевными тяготами и проблемами со здоровьем, просил его о материальной помощи, и Й. Неттер не отказывал ему (среди прочего в 1919 году оплачивал его пребывание в больнице). По неизвестным причинам все, кроме одной, работы художника, представленные на выставке, созданы до 1916 года, то есть до времени его знакомства с Й. Неттером. Это вновь наводит на мысль, что данная экспозиция не отражает в полной мере собрание коллекционера.

Глубоко человеческими были и отношения Й. Неттера и Моисея Кислинга (Mose Kisling, 1891–1953), о чем свидетельствует обширная переписка между ними. Во время Первой мировой войны художник находился на юге Франции и пригласил своего покровителя погостить у него в Сен-Тропе. В середине 1920-х годов Л. Зборовский, все больше тяготившийся зависимостью от Й. Неттера, стал стремиться к большей самостоятельности. Он, в частности, заключил соглашение о сотрудничестве с Эженом Эбишем (Eugene Ébiche, 1896–1987), и имя Неттера в этом соглашении не упоминалось, хотя он также коллекционировал работы этого художника (на выставке их представлено три, причем во всех случаях указано, что они созданы около 1930 года). Й. Неттер все меньше доверял своему партнеру, вследствие чего разрыв их отношений был лишь вопросом времени.

Последний художник, которого поддерживали Л. Зборовский и Й. Неттер, Исаак Анчер (Isaac Antcher, 1899–1992). Сотрудничество между ними началось в 1928 году. По условиям соглашения, каждый из спонсоров должен был выплачивать И. Анчеру по тысяче франков ежемесячно. Однако Л. Зборовский давал художнику только двести франков в месяц, требуя от него предоставлять еще две работы для себя, сверх тех, что

предназначались для раздела между коллекционерами. Узнав об этом, Й. Неттер потребовал от Л. Зборовского возмещения невыплаченных сумм. Отношения между ними прекратились. В конце 1931 года Й. Неттер перечислил И. Анчеру единовременный платеж в размере трех тысяч франков. Насколько можно судить, это был последний раз, когда художник получал финансовую помощь от него. Леопольд Зборовский скончался в 1932 году в бедности. Он был погребен в общей могиле, а работы из его галереи разошлись в различных направлениях. Йонас Неттер прожил еще почти пятнадцать лет, но не известно, какую роль в те годы занимало коллекционирование в его жизни. Самые поздние работы, представленные в настоящей экспозиции и ее каталоге, датированы (точно или приблизительно) 1930 годом. Й. Неттер пережил нацистскую оккупацию Парижа, ведя полуподпольный образ жизни с фальшивыми документами. Все ли картины, большинство из которых относилось, по нацистской классификации, к «дегенеративному искусству», ему удалось сохранить и как, мы тоже не знаем. К счастью, картины не только сохранились, но и стали наконец доступными поклонникам искусства парижской школы. ◀

*Автор благодарит Андрея Кожевникова за большую помощь в поиске и переводе с французского и итальянского языков материалов, сыгравших существенную роль в подготовке настоящей статьи.

¹ Здесь и далее цитаты из каталога выставки: Restellini Marc. «Jonas Netter et l'aventure de Montparnasse. Aux Origines de L'École de Paris // La Collection Jonas Netter. Modigliani, Soutine et l'aventure de Montparnasse. Paris: Pinacothèque, 2012. Pp. 9–26.

² Цит. по: Хасан-Брюне Натали. Еврейская парижская школа — обрести себя в избранной стране? / пер. с фр. // Парижская школа. 1905–1932. М.: ГМИИ им А.С. Пушкина, 2011. С. 26.

³ Там же.

⁴ Цит. по: Crespelle Jean-Paul. La vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Époque, 1905–1930 (Paris: Hachette, 1976: Креспель Жан-Поль. Повседневная жизнь Монпарнаса в великую эпоху. 1905–1930 / пер. с фр. / М.: Молодая гвардия, 2000. С. 95.

⁵ Цит. по: Corrado Augias. Modigliani. L'ultimo romantico. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1998; Коррадо Ауджиас. Амедео Модильяни / пер. с итал. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 181.

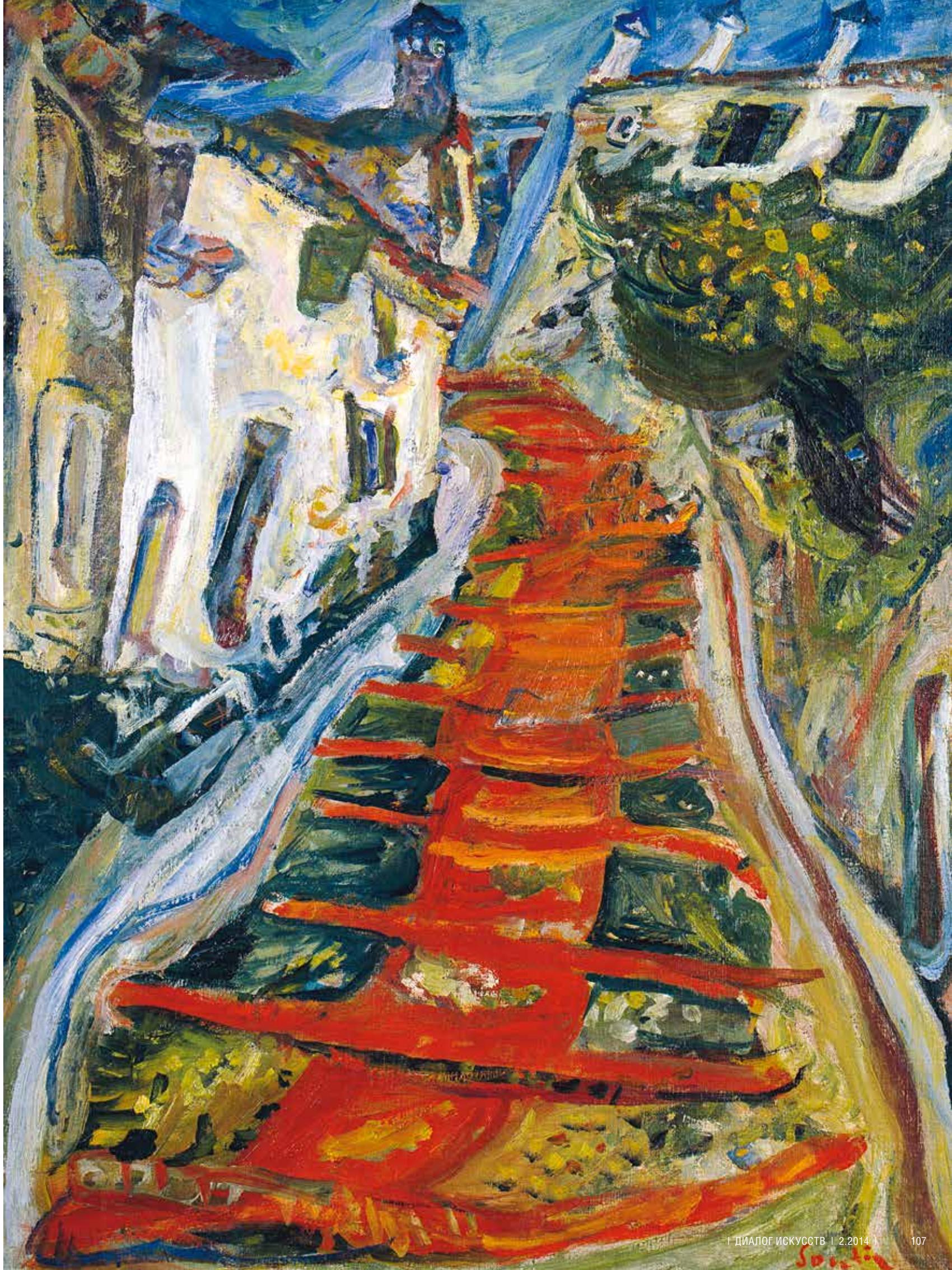
⁶ Цит. по: Виленкин Виталий. Амедео Модильяни. М.: Искусство, 1970. Гл. 4.

⁷ Цит. по: Герман Михаил. В поисках Парижа, или Вечное возвращение. СПб.: Искусство, 2005. С. 349–350.

⁸ См.: Паризо Кристиан, Модильяни. М.: Текст, 2008.

3. Амедео Модильяни
Портрет Леопольда Зборовского
1916. Холст, масло
Собрание Й. Неттера

4. Хаим Сутин
Красная лестница в Канье
1918. Холст, масло
Собрание Й. Неттера

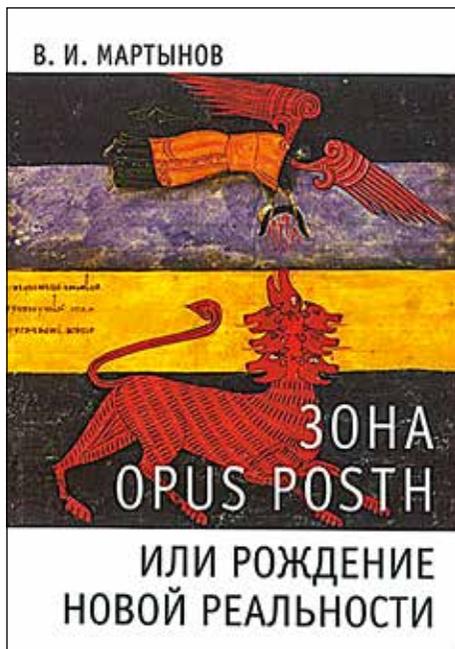


ДИСКРЕДИТАЦИЯ
ВЫСКАЗЫВАНИЯ

Анатолий
Рясов

Существуют по меньшей мере два способа уйти от ответа на вопрос, насколько принципиальны изменения, происходившие в искусстве в последние несколько десятилетий, и что повлечет за собой эта эволюция. Первый — увести разговор в область охранительной риторики, второй — провозгласить все происходящее прогрессом. Оба варианта не оригинальны и настолько далеко уходят от продумывания проблемы, что теряют признаки антагонизма. Идеи композитора Владимира Мартынова, представленные им в многочисленных книгах, противоположны подобным неответам, но не в том смысле, что они избавлены от неосознанного смущения перед неясностью. Скорее, особенностью его концепций является балансирование между поиском внятного решения и ощущением преждевременности подобных попыток. Мысли, высказанные в работах «Конец времени композиторов» и «Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности», встречали у читателей и восторженное принятие, и бурное негодование. Сегодня, когда конфликты вокруг книг Мартынова в значительной степени остыли, более продуктивным кажется не запоздалое согласие/несогласие с его идеями, а попытка продумать методы, служащие им опорой. Очевидно, что, несмотря на прочный богословский фундамент, поднятые вопросы имеют прямое отношение к проблемам постструктурализма. Один из важнейших тезисов Мартынова — «Классическая музыка перестала существовать потому, что перестала существовать породившая ее нововременная парадигма сознания». Схема эволюции от одноголосного григорианского пения к композиторской opus-практике, свидетельствующая о вытеснении бытийного пребывания в сакральном его эстетическим переживанием, во многом перекликается с идеями Мишеля Фуко. Действительно, «Слова и вещи», наряду с работами Мартина Хайдеггера, являются одной из наиболее часто цитируемых Мартыновым книг, но тем не менее «Зона Opus Posth» отнюдь не позиционируется как попытка приложения мыслей немецкого и французского философов к сфере истории музыки. Композитор даже подчеркивает, что без его собственных книг о богослужбном пении «мысль Фуко о подобии, распадающемся в ходе анализа, остается недосказанной и недодуманной до конца». Тексты Мартынова не лишены профетического пафоса, но характерно, что для подтверждения собственных идей ему постоянно требуются аллюзии на те или иные авторитетные мнения, и важной особенностью этого метода оказываются именно селективность и целенаправленность ссылок. Так, ключевой проблемой истории европейской музыки объявляется возникновение нотного письма. Начало записи музыки нотами ознаменовало

прощание с эпохой сакрального, но, в свою очередь, современная «девальвация нотопечатного текста, связанная с возникновением звукозаписи, приводит к девальвации понятий произведения и автора», что «представляет собой лишь часть более глобальной проблемы — кризиса власти письма и конца письменности». С этим кризисом Мартынов во многом связывает надежды на возможное появления «нового сакрального пространства», подкрепляя их обращением к традиции богослужбного пения и указаниями на то, что «на ранних стадиях истории монашества письменность играла сугубо подсобную роль». В этом контексте кажется странным неупоминание роли Священного Писания и невнимание к многолетней монополии монастырей на доступ к культурным ценностям, воплощенным в письме. Но интереснее другое: здесь текст начинает изобиловать цитатами из Маршалла Маклюэна. Более того, концепция глобальной деревни прямо связывается с идеями Барта и Фуко о смерти автора, якобы созвучных мысли «о конце гегемонии фиксированного текста, о конце господства письменной традиции и наступления новой эры устных взаимоотношений человека с реальностью». На этом этапе рецепция Мартыновым наследия постструктуралистов начинает требовать дополнительных комментариев. Но по-настоящему поразителен выбор фигуры Маклюэна, а не Жака Деррида в ряду писавших на темы письма. Мартынов ни разу не упоминает о грамматологии и деконструкции, и это один из случаев, когда в разговоре о языке он уверенно следует стереотипам, во многом схожим с теми, которые развенчивает своей музыкальной и музыковедческой деятельностью. Греческая грамма понимается Мартыновым прежде всего как копия произносимого звука, прибавочный символ, знак знака, то есть именно в том узком смысле, который был серьезно поколеблен работами Деррида. После книг французского философа письмо открылось как неотъемлемая часть языка и мышления, а то, что прежде казалось относимым лишь к пространству логоса, внезапно предстало как одна из разновидностей письма. Разумеется, этот взгляд включает и звукозапись, которую Мартынов рассматривает как нечто близкое к устной форме, и даже фольклорный сказ, передаваемый от деда к внуку — как нечто прописываемое в памяти. Все эти формы согласно Деррида неизменно сохраняют главную черту письма, которой выступает принцип фиксации и репродукции, а вовсе не наличие бумажного листа и перьевой ручки. И когда в «Зоне Opus Posth» Мартынов пишет, что с каждым годом на смену письменному сознанию приходит «внутренняя Африка», есть серьезные основания полагать, что все



обстоит в точности наоборот. Сегодня, в эпоху информативных потоков, программирования и Интернета, выводы Деррида представляются все более актуальными: вместо возврата к так называемому естественному общению перед нами открывается необъятное пространство письма, лишь незначительным элементом которого является устная речь. Возможно, эпоха *homo scđrtoris*, к которой принадлежит и Мартынов, только начинается. Впрочем, взгляд на письмо претерпел определенные изменения в более поздних его работах, таких как «Пестрые прутья Иакова» и «Время Алисы». В этих книгах вербальная реальность анализируется как надстроенная над визуальной, а «идеологическим» языковым символам противопоставляются «первозданные» зрительные сюжеты — иероглифемы. Вдвойне интересно, что в качестве теоретического базиса для противопоставления вербального и визуального на этот раз неожиданно привлекается Деррида, а на смену панегирику устной эре приходит критика логоцентризма. Однако, выступая против главенства текста, Мартынов вновь противопоставляет один вид письма другому (иероглифемы — символам) или, вернее, отказывается рассматривать визуальный образ как разновидность репродукции. При этом в «Пестрых прутьях Иакова» иероглифема получает противоположные определения. С одной стороны, это «сама реальность, не нуждающаяся ни в каких презентациях и ни в каких повествованиях о самой себе», а с другой — «невербальное, неидеологическое сообщение, воздействующее на сознание неким иероглифическим образом». Заметим, что апелляция к Деррида существенно видоизменяет оптику анализа: предпочтение визуального вербальному вступает в серьезную конфронтацию с высказывавшимися ранее мыслями о сфере сакрального как *rag excellence* устным, а не письменном пространстве. Мысли о конце письменной эры оказались вытеснены идеями о наступлении визуальной эпохи и закате вербальной культуры, к которой парадоксальным образом оказалось отнесено и алфавитное письмо. Любопытно, что этот диссонанс с предшествующими идеями, остается, по сути, неотрефлексированным в новых книгах. Возможно, это происходит потому, что ключевой антиномией в работах Мартынова в действительности выступает не акцентируемое противопоставление письменного и устного, а более глубокий контраст — между языковым и внеязыковым. И, несмотря на внешние несоответствия, главная интенция всех книг остается неизменной: сакральное — это внеязыковая сфера. Для того чтобы понять эту мысль, необходимо разобраться с тем, что Мартынов понимает под языком. В «Зоне *Opus Posth*» сформулировано

следующее определение: «это выражение, а выражение — это выражение содержания». Этот вполне привычный лингвистический взгляд на язык как на систему знаков, отдающий приоритет коммуникативным функциям и причинно-следственным связям, узнается даже в научно-публицистическом стиле повествования. Но параллельно в книге Мартынова присутствуют мысли о языке, близкие к богословской традиции: «вторичные» человеческие слова порой причастны Божественному слову, но не совпадают с ним, из них словно выветрился изначальный смысл. И эти сферы — первослово и знаковая система — безвозвратно разделены, точь-в-точь как григорианское пение и радиошлягеры. Но наконец в книге «Время Алисы» семиотический и богословский взгляды почти сливаются, вернее, первый побеждает, распространяясь и на начальные строки Евангелия от Иоанна: «Слово — это зеркало, которое отражает и удваивает реальность», и «для того чтобы увидеть свой замысел, Бог тоже нуждается в зеркале слова». Мартынов обстоятельно и убедительно анализирует восприятие музыки внутри парадигмы «композитор — слушатель» как поздний стереотип — утрату умения пребывать внутри звука. Но одновременно в разговоре о языке композитор крайне редко выходит за пределы темы «конвенциональных систем» и «способов передачи информации»: слово как таковое не вызывает у него доверия. Здесь вновь приходится вернуться к теме цитат и отсылок. Вспоминая, какую важность представляли для Мартынова работы Хайдеггера в вопросах эстетики, любопытно заметить, насколько оказались обделены вниманием тексты немецкого философа о языке, хотя именно в них взгляд на слова как на знаковую систему был подвергнут радикальному сомнению. Привычная ситуация, в которой возникают коммуникативные системы, оказалась перевернута: для того чтобы появились знаки, соответствующие вещам, вещи уже должны иметь загадочное свойство значить. Любой разговор о конвенциональной системе представляется Хайдеггеру начатым с середины, поскольку он не касается языковой основы, уходящей в область до символа, до слова и даже до мышления — туда, где сами понятия «мысль», «образ», «сон» (как и «звук», «призвук», «нота») трудноразделимы, а четкий, доступный смысл ускользает или, наоборот, демонстрирует свой переизбыток. И прикосновение к этой магме отнюдь не требует возврата к далекому моменту сотворения мира: она присутствует в языке здесь и сейчас. Именно тезис Хайдеггера о потребности бытия скрываться предопределил векторы постструктуралистской философии: не исконный Божественный смысл был выветрен из слова, а сам мир имеет изначальное

свойство поворачиваться разными сторонами. Якобы сосредоточенные на дискурсивных практиках концепты Фуко, Барта и Деррида обнаруживают хайдеггериянскую основу, указывая на эту смутную область до мысли (смерть автора — одно из проявлений провала в докоммуникативное). Слово пребывает в принципиальной двойственности: кажущиеся неисчерпаемыми метафоры могут превратиться в пустые штампы, но и опустылевшие идеологемы способны лишиться статуса ясных знаков и срываться в гул неродившихся смыслов. Постлюдия становится неотличима от прелюдии, а одними из главных эпиграфов к постструктурализму оказываются тексты Арто и Беккета. Без сомнений, то, что привыкли называть актом высказывания, безвозвратно дискредитировано. Но постоянное присутствие в мысли немислимого позволяет взглянуть на смерть автора более широким взглядом: быть может, мысль еще не рождалась, и ни одного высказывания как такового до сих не было. Впрочем, именно этот тезис обнаруживает созвучие с идеями Мартынова. И видимо, главным парадоксом его книг оказывается то, что последовательное неприятие языка, слова и письма в итоге оборачивается бессознательным желанием раствориться в них. Но только речь о рассеивании не в знаках, а в той докоммуникативной магме, которую называл языком Хайдеггер. Вряд ли можно подозревать, что, говоря о «дограмматической», «довербальной», «дообразной», «прапоэтической» реальности, Мартынов имеет в виду нечто принципиально иное. Вопреки войне, объявленной самому принципу композиции, его книги имеют великолепные финалы, заставляющие забыть о методологической путанице. Перед нами почти эпистолярные прощания: «Трудно, почти что невозможно отказаться от собственных амбиций и осознать собственную нетность и нищету. Только тогда, когда мы по-настоящему сможем уважать и осознавать свою бедность и свою нищету, — только тогда исчезновение и отсутствие существующего сможет обернуться возникновением и присутствием еще не ведомого». ❖

АСКЕТИЧЕСКИЙ
ПРОТЕСТ

Злата
Адашевская

Представители течения деконструкции в моде ничему не современны: они работают за пределами всех модных тенденций, отвергая идею, что мода должна меняться со временем, согласно времени. Для этих модельеров не существует объективных стандартов вне истории, они принадлежат эпохе бытия-в-деконструкции, когда «деконструкция имеет место повсюду, где... налицо нечто (и это, таким образом, не ограничивается смыслом или текстом — в расхожем и книжном смысле этого последнего слова)». Процесс деконструкции не имеет субъекта, потому и мода деконструируется — без возврата какого-либо «я» или сознания. Модельер не мог избежать повсеместной эволюции статуса «автора», потому концептуализация происходящего в течении с сугубо философским названием была практически неизбежна. Долгое время в рамках деконструкции полное самоустранение личности кутюрье уживается с ее канонизацией. Так, Кавакубо ничего

не сообщает о своей личной жизни и вообще крайне редко соглашается на интервью, подчеркивая, что модельер не должен быть медийной персоной. Так же как Иссей Мияке, она заменяет биографию хронологией выпущенных коллекций, а личность создателя — образом бренда. В то же время одежда торговой марки «Вествуд» никогда не «отпадает» от личности модельера, всегда означает его политические взгляды и мифологизированную биографию. Яркий пример «канонизации» продемонстрировал Ямамото: в одном из своих документальных фильмов Вим Вендерс прослеживает все этапы создания одежды в мастерской кутюрье и преимущественное внимание уделяет его личности. Картина представляет космогонический миф, где художник — богоподобный творец собственной вселенной. Но если в XIX веке «канонизация» творца следует из мистификации творческого акта, то в XX столетии она сводится к полной десаκραлизации. На роль «духовного лидера» может претендовать только тот творец, что допускает в свою мастерскую и, в открытую совершая «фокус», как бы рационально убеждает в своем даровании. Это уже не художник, а мастер. Задолго до того как в 1990–2000-е «гламурные» модельеры будут страдать от своей ремесленной роли, внутри деконструктивизма еще в 1970-е развивается полемика вокруг антитезы «художник — делец», мало того, о том, что предпочтительнее. Даже Рей Кавакубо не причисляет себя к художникам и говорит, что пытается лишь «привнести в бизнес творческое начало». В отличие от амбициозной «эмансипирующей» моды — вроде бы некоммерческое движение деконструкции с самого начала ориентировано конкретно и практично, — скептически смотрят его деятели на идеи как «чистой моды», так и моды — орудия социальной трансформации. Кроме того, они чужды высокомерию по отношению к массовой индустрии, хотя и не прилагают усилий для того, чтобы стать ее частью. На пути к самоопределению в начале 1990-х модельеры деконструкции обосновываются в стенах бывшего монастыря в центре Парижа. Культурным сооружением он, однако, остается по-прежнему, судя по надписям на стенах: все они славят дизайнера, который никогда не появляется на подиуме после своих показов и не дает интервью, чьих фото не найдешь в Интернете, в общем, дизайнера, которого никто никогда не видел, как мантру повторяя имя «Мартин Маржела». Патрик Скаллон, наместник Маржела на земле, называет это «отсутствие равное присутствию» или «культ безличности». Он практически ничего не объясняет, так же как и весь дружный коллектив дизайнеров в белых халатах, каждый из которых говорит о себе исключительно во



множественном числе. Модный дом никак не объясняет свою продукцию, аргументируя это тем, что не может быть интерпретации там, где не может быть речи об искусстве, ведь мода — это «не искусство, а сила, техническое ноу-хау». Главный офис модного дома открыт, открыт всегда, но он и правда ничем не напоминает мастерскую художника, и если снаружи это храм, то внутри можно увидеть белые цивильные потолки, стены и мебель и множество полочек с ящиками, хранящими историю фирмы, скорее это какой-то архив-бункер, а не мастерская.

Можно сказать, что если бы Маржелы не было, его следовало бы придумать. Корону деконструкцию, модный дом в совершенстве воплотил идею пребывания деконструирующей силы за пределом текста, и в каком-то смысле именно ее поиску в каждой конкретной тенденции и вещи посвящена вся его продукция. В то же время это проект рабелепного освещения пространства — того самого, которое освобождал Ямамото.

Например, линия артсенал, в рамках которой дизайнеры перешивают старую одежду. То есть буквально, как старьевщики, достают из «бабушкиного сундука» вещи 20-, а то и 50-летней давности и превращают их во что-то новое. На сайте выкладывается информация о том, чем это было раньше, чем стало и сколько часов на это ушло. Узнать бывшую вещь часто невозможно, тем самым проект в дерридианской традиции утверждает первостепенную важность ткани (вещь является тканью, сохранить ткань — значит сохранить вещь) и показывает альтернативные варианты ее реализации, и в этих вариантах рукавом может стать чулок, а поясом — рукав. Впрочем, реализация никогда не обретает статус *pastperfect*, в той же традиции утверждаются коллекции другой линии, когда модели представляют наборы выкроек в качестве анализа «становящегося», но так и не представшего законченным платьем. Как отмечал теоретик моды Герберт Блау, «если мода может политически склоняться влево или вправо, то практика деконструкции начала 1990-х может быть последним антиэстетическим жестом социалистического стиля». От себя добавим: и самым радикальным противостоянием барьеру между потребителем и продуктом, который характеризует капиталистическое общество, где процесс производства является закрытым. Дом Маржелы, напротив, не позволяет увидеть ничего, кроме производства. Безличность касается не только фантазматического создателя и его утопически единомышленной команды в белом, но простирается также на клиента, во всяком случае, если предположить, что модели демонстрируют его образ. Развиваются технологии учета информации — повышается степень личной уязвимости и потребность в защи-

те от «прочтения». Одежда от дома Маржелы и на подиуме и в буклетах демонстрируется «обезглавленными» телами — защита перерастает в ответный вызов системе контроля строим моделей, чьи лица замотаны тканями, завешены париками, обтянуты колготками или просто затенены. В сочетании с одеждой марки эта анонимность обретает пугающе абсурдный эффект, по степени «монструозности» не уступающая ядерной эстетике Кавакубо. Отказавшись комментировать свои коллекции, дом только усилил их

1. Рик Оуэнс
2. Вывеска с презентации коллекции Maison Martin Margiela для H&M, Нью-Йорк. 2012
3. Рик Оуэнс. «Осень-зима 2013»
4. Анн Демельмайстер. Дефиле
5. Мартин Маржела. Показ коллекции «Осень-зима 2012/2013», Париж



6. Мартин Маржела. 2011

7. Съемка-ретроспектива мужских коллекций Анн Демельмайстер с 1996 по 2006. Фото: Эрик Мэдиган Хек

8. Анн Демельмайстер. Зима 2011–2012



6

власть в качестве «пустого знака», за несколько лет стиль М.М. завладел всем миром моды, наперед проштамповав все своей «заводской» этикеткой — белый лоскут ткани с порядковым номером. Невидимость автора стала визиткой модного дома. Проект Мартина Маржелы явился в моде самой деконструкцией, непосредственно отсылая к философии. С деконструкцией как направлением моды он, по сути, имеет немногим больше общего, чем с любым другим течением. Однако как модное течение деконструкция проникает в Европу в 1990-е годы. И определенную долю анонимности или же просто пренебрежения к массмедиа она уловила скорее в общем настроении тех лет или переняла от японских прародителей. В любом случае, сколько бы восторженных поклонников ни окружало подиумы, творчество деконструктивистов продолжает создавать камерную атмосферу акустического концерта, а их отношение к интервью для именитых журналов сродни отношению усталого фермера к шумным репортажам, приехавшим запечатлеть жизнь его скотного двора, в которой он не видит ничего особенного, даже если какая-нибудь курица снесет золотое яйцо. Творческие кредо самых ярких представителей направления — Анн Демельмайстер и Рика Оуэнса, как и в случае с Вествуд, определяются субкультурным опытом. Немного постпанка и постметалла, немного гранджа, немного готики и альтернативного рока, вычурность 1980-х, минимализм 1990-х, идеи самосоздания и квир-активизм — все это и многое другое подготовило появление весьма однородных фигур (несомненно, творцов), которые по аналогии со своими любимыми музыкантами полагают своей работой создание узкого круга единомышленников. Интроверты и прагматики, ведущие аскетический образ жизни (как говорит о себе Оуэнс), они больше заинтересованы в розничной торговле, чем в прессе, и лучшая похвала для них — увеличение продаж не по причине меркантильности, а потому что количество представителей их «альтернативного мира» возросло, а это дороже культуры. Своей целью эти дизайнеры видят установление эмоциональной связи с людьми, которые носят их одежду, а показы рассматривают как возможность выразить свою принадлежность к определенному сообществу. Они остерегаются называть свое дело искусством, их коллекции принципиально не концептуальны и всегда пригодны для повседневной носки. И это не скромность, ведь, по мнению Оуэнса, «мода стала более эмоциональной, в ней заложен более глубокий посыл. Мода постоянно вызывает реакцию. Что касается искусства, то большинство произведений», которые он видит сегодня, «очень ироничны, шутливы и критикуют общество». И не так нам

важно, прав ли Оуэнс, как то, что сам он невольно тяготеет к серьезности и глубокому посылу, несмотря на декларируемую антиконцептуальность. И Демельмайстер, и Оуэнс в моде видят непосредственный способ общения, который в плане коммуникации превосходит искусство, позволяя быть гораздо ближе к своей аудитории. Потому они тяготеют к архитектуре, вслед за японскими деконструктивистами европейские дизайнеры 1990-х часто занимаются дизайном интерьерера. *«Каждый человек, безусловно, с удовольствием подстраивал бы все вокруг под себя. Не знаю, есть ли лично у меня талант к этому, но желание есть точно. В этом смысле архитектура превосходит моду. Я бы назвал дизайн одежды первым шагом на пути к тому, чтобы заниматься архитектурой».* Интересно, что футуристические дизайнеры 1960-х пришли в моду именно из архитектуры, а теперь намечается обратное движение. Возможно, и поэтому деконструктивизм на уровне формы заметно тяготеет к архитектуре или, точнее, к пластическому способу выражения. Чтобы подчеркнуть линию, деконструктивисты отказываются от живописности, создают однотонную одежду из матовых тканей «нейтральных» цветов — что-то вроде аналога металла и дерева в одежде. *«Я создаю новые формы и крой. Все это в черно-белом, так я не отвлекаюсь на цвет. Все внимание сосредоточено на мастерстве дизайнера, коллекция остается “чистой”»,* — говорит Демельмайстер. А Оуэнс ассоциирует себя с Курвуазье, стараясь *«изобразить классические, изящные линии примитивным способом».* Кроме того, давно уже повсеместно прижилась идея новой классики — дизайнеры видят моду такой же постоянной, как архитектура, от коллекции к коллекции практически не меняются, уклоняясь, собственно, от моды. Кажется мировоззренческим для времени в целом следующее рассуждение Оуэнса: *«Хорошая форма образована рациональной прямой, которая начинается в точке А и заканчивается в точке Б. <...>История униформы настолько хорошо задокументирована, что мы заранее знаем, как сделать образ мужчины наиболее приемлемым, благородным и целостным. Зачем заново изобретать колесо?»* В моде происходит новая консервативная революция, когда уже без намека на провокацию и эксцентрику дизайнеры предлагают проверенные временем фасоны, но временем далекого прошлого. Однако пора описать, как же выглядит одежда этих двух представителей стиля. Они не творческий тандем, даже если у читателя могло сложиться такое впечатление; живут в разных странах и даже на разных континентах; Демельмайстер — звезда 1990-х, а Оуэнс скорее 2000-х и, как знать, возможно, 2010-х.

Демельмайстер — принципиальный хранитель традиции Мияке: под брендом «новая одежда» штампует безразмерные белые топы, черные брюки и наконец равносторонние серые прямоугольники с несколькими отверстиями, оборачиваемые вокруг тела. Стоит ли говорить, что все это не делится ни на мужское и женское, ни на праздничное и будничное, да и вообще не делится. Считаясь ярким представителем европейской постсексуальности, Демельмайстер обладает весьма духовным представлением о прекрасном («Красота разума создает свободу. Свобода разума создает красоту») и привлекательном («Эмоции и сексуальность очень близки. Я стараюсь работать с сексуальностью так, как вижу и чувствую. Не забывайте, что самое чувственное и сексуальное — именно то, что скрыто»). Оуэнс чувствует точно так же, от него можно услышать такое парадоксальное словосочетание, как «очень сексуальная христианская музыка». Как модельер он уходит от телесности, но стремится к эмоциональности. И хотя обычно модельер «защищает» тело в традициях деконструктивизма, однажды он выпустил коллекцию с набедренными повязками, не поступая при этом своими принципами. «Я ненавижу мини-юбки, но мне нравится показывать ноги. Это создает впечатление свободы.<...> Мне интересна скромность, а не сексуальность. Именно это выражали мои набедренные повязки. Они не были провокационными, они были чувственными, но скромными». Но разве набедренные повязки в духе деконструкции? Оуэнс был бы невозможен без этого течения, хотя сам он уже не вполне его представляет. Вероятно, суть отличия 1990-х от 2000-х в том, что Оуэнс, по собственному выражению, создает карикатуры: предлагая дисциплину, строгость, осторожность и скромность, он преувеличивает эти качества и выпускает на подиум монахов и жрецов. Следуя в русле деконструкции и последнего этапа эволюции субкультур — готики, он выразил относительно скрытую тенденцию альтернативного пути освобождения — минимализм на уровне формы он перевел в аскезу на уровне идеи.

Помимо пострига Оуэнс уже предложил современному человеку образы рыцаря, крепостного заключенного, островного отшельника, дикаря и ветхозаветного героя. Его «персонажи» маркированы той или иной группой, но не обезличены. Изолированные в сообществе, они несут добровольную повинность; они уязвимы, но не виктимны, скованны, но чувственны. Модели обоего пола — щуплые полупрозрачные создания с очень бледной кожей — несут гордый и неприступный образ воинов постапокалиптического мира. В одном из недавних интервью модельер прокомментировал, что если пять лет

назад руководствовался атмосферой коллапса, краха, отказа, то теперь он размышляет о контроле, обреченном на крах. При яркой образности моделей он умудряется быть лаконичным: чуждый буквальности высказывания и костюмности формы, умеет вызвать нужную ассоциацию скорее в форме аллюзии, хотя и называет свой бренд «театром без показной роскоши». Об Оуэнсе говорят, что он совместил варварство и элегантность.

Демельмайстер отталкивается в творчестве от квадратного отреза белой ткани и испытывает возбуждение начиная с нуля. Рик Оуэнс тоже начинает с нуля — в точке, где соединяются гедонистическое и аскетическое; где юбка не ассоциируется с женственностью, где брюки и короткая стрижка не являются мужскими, где мужское и женское тела принципиально не различаются силуэтом. И если по мере становления эта ситуация казалась такой нарочито сексуализированной, то теперь она напоминает о строгости Средневековья. Потому юбка на мужчине выглядит как подтяжка, а вуаль на лице женщины принимает форму рыцарского забрала, и все это больше не имеет ничего общего с фетишем. Потому он действительно может себе позволить предложить мужской классический костюм из пиджака и туники до пола и быть воспринятым всерьез. Однако романтизм Оуэнса окрашен пессимизмом, его стиль больше манерный, чем готический, он поощряет тоску, но не характеризуется ею. Это «эстетика разрушенного идеализма». ❖



8



7

СПЕКТАКЛИ — ПОДСТРОЧНИКИ ФИЛЬМОВ

Ирина
Решетникова

Когда экран заговорил, и казалось, вот-вот мировой Голливуд победит театр, версии киносценариев хлынули на сцену бурным потоком... Но кино и подмостки давно заключили негласное перемирие. Пьесу можно увидеть на экране, киносценарий — в театре. Однако в последнее время кинодраматургия перешла в наступление, среди сценических версий много знакомых фильмов.

Причина этого на поверхности — сцена пытается разделить проверенный успех кинохита. Быть вторым проще, да и выгодней. Налицо рекламная стратегия — апелляция к известным киноименам, к прошлой славе кинофильма, игра со зрительским любопытством: сравнить оригинал с копией...

В 1942 году эвакуированный Большой драматический театр имени М. Горького (БДТ им. Г.А. Товстоногова) пока-

зывал кировским зрителям спектакль **Дорога в Нью-Йорк** по голливудскому киносценарию Р. Рискина (**Это случилось однажды ночью**, 1934; в главной роли Кларк Гейбл). Остался в памяти знаменитый дуэт Фаины Раневской и Ростислава Плятта в легендарном спектакле **Дальше — тишина** (Театр им. Моссовета, 1969; режиссер А. Эфрос) по киносценарию В. Дельмар (**Уступи место завтрашнему дню**, 1937)...

На московской сцене за последние годы зрители увидели спектакль в Театре-студии п/р О. Табакова **Секс, ложь и видео** (режиссер А. Кузнецов) по киносценарию С. Содерберга (кинофильм 1989 года) и джаз-водевиль **Л.Г. Синичкин** (режиссер Ю. Еремин) по киносценарию Н. Эрдмана и М. Вольпина; **Начиталась!** (Театр «АпАрте»; режиссер Г. Стрелков) по киносценарию А. Пояркова и Р. Хруща; **Пули над Бродвеем** (Драматический театр им. А.С. Пушкина; режиссер Е. Писарев) по киносценарию В. Аллена и Д. Макграта (кинофильм 1994 года).

Сейчас в репертуаре Российского молодежного театра **Дон Кихот** (режиссер Ю. Еремин) по киносценарию Е. Шварца (кинофильм 1957 года), у театра «Эрмитаж» — **Фокусник** (режиссер А. Тупиков) по киносценарию А. Володина **Загадочный индус** (кинофильм 1967 года). У Театра им. В.В. Маяковского в планах этого сезона намечен **Осенний марафон** (режиссер В. Смирнов) по киносценарию А. Володина **Горестная жизнь плута** (кинофильм 1979 года). В Санкт-Петербурге премьера **Осеннего марафона** уже состоялась (Театр-фестиваль «Балтийский дом»; режиссер А. Праудин), кстати, одновременно петербургский зритель увидел премьеру **Портрет с дождем** Льва Додина по одноименному сценарию А. Володина (кинофильм 1977 года). В этих случаях востребован талант драматурга Володина, который он применил и в кино.

Репетирующийся сейчас **Сталкер** в театре А.Р.Т.О. привлек внимание режиссера Андрея Калинина глубоким внутренним анализом, предпринимается попытка перевести диалоговую структуру киноязыка в монологую, ставится задача сохранить визуальные знаки фильма (ржавчина, плесень, ванна, дрезина).

Следующий ряд имен и фактов «от Москвы до самых до окраин» еще более разнообразен: это спектакли **Король подтяжек** (Еврейский народный музыкально-драматический театр «Когелет», Биробиджан; режиссер В. Землянский) по мотивам киносценария фильма **Искатели счастья** (кинофильм 1936 года); **Баллада о солдате** (Владимирский областной драматический театр; режиссер А. Бурков) по киносценарию В. Ежова и Г. Чухрая (кинофильм 1959 года); **Гори, гори, моя звезда** (Сургутский музыкально-драматический театр; режиссер Г. Стрелков) по мотивам сценария Ю. Дунского и В. Фрида (кинофильм 1969 года); **На крыльях победы** (Ставропольский молодежный театр «Музы на сцене») по киносценарию Л. Быкова

В бой идут одни старики (кинофильм 1973 года); **Романс о влюбленных** (Театр пантомимы «ТРИАДА», Хабаровск; режиссер В. Гогольков) по киносценарию Е. Григорьева (кинофильм 1974 года); **Летняя поездка к морю** (Омский театр для детей и молодежи; режиссер В. Ветрогонов) по киносценарию Ю. Клепикова (кинофильм 1978 года); **Артисты** (Благовещенский колледж искусств и культуры) по киносценарию Л. Филатова **Сукины дети** (кинофильм 1990 года); **Афинские вечера** (Красноярский драматический театр им. А.С. Пушкина; режиссер А. Максимов) по киносценарию П. Гладилина (кинофильм 1999 года); **Звезда на небе голубом не знает обо мне** (2011, Омский театр-студия п/р А. Гончарука; режиссер А. Бабанова) по киносценарию Я. Пулинович **Я не вернусь** (кинофильм 2013 года)...

О чем говорит далеко не полный, но уже внушительный список? Скорее, о нехватке пьес, о консервативности зрителя, ностальгирующего по старым добрым временам, заметно абсолютное преобладание советских кинолент 1930–1970-х годов. Так, премьера этого сезона в Театре сатиры **Свадьба в Малиновке** (либретто Л. Юхвида, В. Типота, М. Аваха) напоминает нам о фильме 1967 года. По словам режиссера Юрия Васильева, он хотел сделать ностальгический спектакль. Когда готовился этот текст, в социальной сети «В Контакте» на тот момент за один день была «скачана» **Свадьба в Малиновке** 11 раз (всего 38 040), а загруженный в 2008 году на YouTube фильм просмотрен 107 816 раз...

Детских же спектаклей просто не счесть. Сейчас на московских сценах не менее двадцати **Золушек** по киносценарию Е. Шварца (кинофильм 1947 года), есть мюзикл **Волшебная туфелька Золушки** (Театр киноактера;



режиссер Р. Манукян)... Если же говорить о спектаклях по киносценарию Р. Быкова и В. Коростелева **Айболит-66** (кинофильм 1966 года), то устанешь вспоминать варианты названий театральных постановок: **Айболит против Бармалея** (Саратовский театр кукол «Теремок»; режиссер Г. Шугуров) и, наоборот, **Бармалей против Айболита** (Челябинский областной театр кукол им. В. Вольховского; режиссер В. Гусаров), **Айболит и Бармалей** (Забайкальский краевой драматический театр; режиссер Ж. Пономарева), **Доктор Айболит** (Национальный драматический театр им. Якуба Коласа, Республика Беларусь, Витебск; режиссер М. Краснобаев), **Ай... Болит!** (Московский драматический театр «Человек»)...

В этом феномене киномании нашего театра еще предстоит разобраться театроведам.

Осенняя соната, снятая великим Ингмаром Бергманом в 1978-м искусно воссоздается на сцене Московского театра «Современник» (режиссер Е. Половцева). Царит серый воздушный гризайль, шуршат-шепчут засыпавшие сцену осенние листья, пронизан туманной дымкой сквозной дощатый павильон, притягивает беззвучием серое пианино (сценография Э. Капелюша). В этом зябком пространстве в каждой точке присутствует напряженность. Постановка следует духу оригинала, и в то же время чувства на театральной сцене рождают новую полифонию... Всемирно известная пианистка Шарлотта (Марина Неелова) после смерти мужа приезжает к дочери Еве (Алена Бабенко), живущей с супругом-пастором и больной сестрой в несуетном местечке. Для Шарлоты этот визит — лишь дань этикету. Ева же, встретившись с матерью, высказывает все свои детские обиды, превратившие ее жизнь в ад. Потрясенная признанием мать уезжает.

Суть **Осенней сонаты** осталась прежней: «отцы и дети». За внешней канвой простого сюжета проступает головокружительная пропасть внутренних несовпадений и неравенство дарований. Гений родителей чаще всего катастрофичен для их детей. Талант поглощает все пространство души. В этом космосе холодно всем. Все существование матери-пианистки отдано божественному звучанию, в нем она видит оправдание своей жизни: музыка выше погибшей судьбы, неудачного брака, быта и склок. В этом сиянии высот есть своя правда. Но поставив неутешительный диагноз в отношениях с дочерью, она вдруг провидит спрятанную боль в нотах музыки Бартока: *«Если это так, мой приезд сюда чего-то стоит»*.

В ней говорит профессия, глаголет дар, которые всегда безжалостны к дилетантизму. Она убеждает, что в Шопене много чувств и совершенно нет сентиментальности, что композитор говорит о своей боли мудро и сдержанно, собранно, что боль не

показная; она ненадолго стихает и возобновляется. И потому нас волнуют последствия смягченного, но безжалостного приговора.

Ева — человек, способный проявлять чудеса милосердия и одновременно неспособный к великодушию и пониманию. Театральная трактовка неожиданно выхватывает, фокусирует что-то другое, пропускает философию духа, но акцентирует человеческую приземленность, заурядность, обретает бытовую окраску непростой встречи, но никак не духа. Все пульсы спектакля — душевные порывистость, трепет, ненависть — исходят из глубинных структур разной природы матери и дочери.

Бергман, исследуя онтологию конфликта, намеренно гасил человеческое. Заметим, от сравнения двух ракурсов кино и театра зритель выигрывает, даже если есть потери, а находки не так весомы. Неелова — героиня не совсем бергмановская, она вносит чеховскую ноту, черты Аркадиной и Раневской. Нееловские актерские краски концентрируют живописные рефлекс пианизма, превращаясь в творческие, изнуряющие муки музыкального величия.

Кинокамера, приближая крупные планы, «вводила» нас в лабиринты внутреннего мира героинь, и в той крошечности Бергман не находил оправданий Шарлотте. Можно ли сказать, что театр разрушил замысел гения? У Екатерины Половцевой финал отсекает возможность, пусть письменно, принести извинения.

Мать и дочь волокут тяжелый чемодан Шарлотты, как общий груз судьбы, медленно уходят вглубь сцены, будто растворяясь в тумане. Вдвоем...

В театральном существовании кинопроисведения срывается кардинальная разница — бесстрастная фиксация на экране и живое, чуть учащенное дыхание спектакля, и чувствительная зрительская мембрана каждый раз воспринимает что-то чуть-чуть иначе, даже молчание.

В спектакле **Чучело** (проект «Платформа»; режиссер Н. Иванчик) по мотивам одноименной повести В. Железникова и фильма Р. Быкова (1983), как сообщает пресс-релиз, *«не просто сохранена лексика 1980-х годов, но и нет ни одного слова, не принадлежащего автору повести»*.

В психологической кинодраме Ролана Быкова поднимались проблемы социальной философии — отношения с коллективом, формирование личности. Речь шла о преданности, предательстве, прощении, боли. Суть пронзительной драмы — дети, превратившие бойкот в террор, метафизическую казнь девочки. Метаморфозы характеров — энтропия трусости сильного и энталпия слабости, преобразованная в силу. Рождение и/или падение личности, дети, на минуту прерывающие погоню за девочкой, чтобы купить мороженое.



2

«Для меня это спектакль про самое больное и сокровенное, то, что мы зачастую закапываем глубже и чего больше всего боимся», — говорит о своей героине Евгения Афонская, исполнительница роли Лены.

Однако для спектакля оставлен лишь скупой набор внешних знаков (художница У. Хашем) — праздничный длинный стол с сидящими за ним зрителями. Текстовый вариант для сцены — «выжимка» из отдельных фраз и слов. Бессольцева с ее то ли бунтом, то ли истерикой, сопровождаемой смехом в разных вариациях обертонов: грубого, глупого, писклявого, хихикающего, взвизгивающего. Второй исполнитель, рыжий персонаж-фантом (Илья Коврижных), сидящий среди зрителей, как эхо, повторяет отдельные фразы героини с противоположной скептической интонацией.

За общим столом эти двое рассказывают-проигрывают воспоминание о Димке Сомове... Эмоциональный всплеск, бег босиком, с размаху бьются бутылки о стену, от которой разлетаются с оглушительным звоном осколки. Героиня бросается к зрителям, толкает их, дергает за волосы, — заметим, весьма неприятный и достаточно жесткий интерактив, кто-то ушел сразу, не приняв агрессивный выплеск героини, остальные сидят, смотрят.

Героиня рассказывает, как она бежала, за ней весь класс-стая, она надеялась на Димку... Финальный настоящий огонь по всей длине сцены как подведение черты, все сгорело.

В «прореженном» тексте смещен ракурс: там, где в кинофильме возникало наибольшее эмоциональное напря-

жение **Крика** Э. Мунка, на «Платформе» лишь весьма впечатляющая картинка с полыхающим огнем. На театральном подиуме-столе отыгрывается психологически «смазанная» схема.

Кто-то назвал героиню фильма «маленький князь Мышкин», но в спектакле не оказалось страдающей улыбки. Крен сместился в бунт, отчаяние, злость, в психологический стресс. Век другой — и рисунок из осколков души другой... Бытовой, не победный. А ведь задача была пробудить сострадание, возвысить человека до сочувствия жертве. Но, как говорил А.С. Пушкин, осуждая А.Н. Радищева, не может быть истины там, где нет любви. Быков осуждал в слезах, в пронзительной любви к этим жестоким гонителям девочки; но спектакль, апеллирующий к жестокости и унижениям, слез не вызывает.

Позиция режиссера спектакля **Прошу слова** Глеба Черепанова: «Мы не дублируем замечательный одноименный фильм, а воспринимаем его как повод для собственного высказывания». И действительно, фильм «Прошу слова» (1975), названный «одним из самых глубоких в нашей культуре художественных исследований метафизики русского коммунизма», в театральной версии предстал иным, чем когда-то на киноэкране.

В том знаменитом фильме Панфилов вглядывался в природу нашей власти на примере женского характера из партийной номенклатуры. В женской природе власти режиссер видел исток беспостоловой тиранической опеки Софьи Власьевны (так в анекдотах звали советскую власть). Лицом этого патронажа стала женщина-функционер Елизавета Андреевна Уварова, сыгранная Инной Чуриковой. Играемый под сводами театральной площадки СТД «Боярские палаты» — а это череда разных пространств, провоцирующая на постоянные смены действия, — спектакль начинается со ступенек, как с трибуны, с выступления Елизаветы Уваровой (Оксана Мысина). Публика словно попадает внутрь, но не кинофильма, а диафильма, где события прокручиваются со скоростью ручного управления. Спектакль динамичен за счет постоянного передвижения зрителя, переходов с одной площадки на другую, постепенно нарастающий темп вступает в противоречие с сутью панфиловского размышления... Торопливость становится утомительной, хотя в чем-то содержание воспринимается острее. Просто не успеваешь пережить и за-

думаться над тем, что подано в ритме фастфуда.

Пожалуй, в самом сложном положении оказываются те, кто помнит первоисточник: в кино ты был втянут в атмосферу внутренней вочеловеченности событий, сочувствуя героине, ее проблемам, вере. В спектакле фиксируешь постоянный «политический» привкус, злободневность без психологичности.

Панфилов не выводил вину своей героини за скобки. Его героиня — искреннее воплощение тоталитарной установки на народность власти, она характер этой власти, ее нрав и норы, ее мечты. Она истово и по-бабьи не мыслит власть как привилегию для себя. Лицемерие нашего времени не было лицемерием той эпохи. Отсюда возникает какой-то привкус подтасовочности. Роль замечательной актрисы Оксаны Мысиной прописана в постоянно обрывающихся частотах, придано звучание сомневающейся уверенности. Постановщик намеревался показать новые ракурсы выбора человеком, наделенным властью, но, к сожалению, для новых поворотов не нашлось материала. Попытка переключки не дает мощного эффекта. Материал мстит перелицовке. Так тема «Искусство и власть» сценически подана в более наглядном варианте. Фильм мегил в систему идеалов всех революций маленького человека. Свобода, равенство, братство? Все обреченно погибнет в людях.

Для постановки события 1973 года переписаны в дайджест общественной позиции 2010-х, приноровлены к дню нынешнему. Подобный замысел сегодня безопасен. Это режиссер Глеб Панфилов тогда рисковал.

Этот театральный вариант киносценария исподволь обнажает упрощенное понимание ситуации XXI века и тем более демонстрирует поверхностный, стереотипный взгляд на советский период. И хотя дописанные монологи/диалоги (текст Кира Малинина) в стилистике текстов для Театра.doc, безусловно, усиливают звучащую актуальность зрелища, эта жизненность безобидна для публичного высказывания. На этот протест в Боярских палатах можно, ничего не опасаясь, купить билеты. В то же время опрошение советизмов духа, вышучивание тогдашнего пафоса выхолащивают внутреннее наполнение, оставляя лишь «засохшие ошметки» на сюжетном каркасе. И этот режиссерский «повод для собственного высказывания» на театре вдруг кажется не столь значимым, превращается в быстро проговоренную сценическую публицистику в духе новостных интернет-газет. Переделка киносценария **Прошу слова** в угоду злободневности кардинально меняет концепцию, обедняя ее актуальщиной.

Киноискусство — непростая материя, кинолента — горячий материал, на сцене он порой вспыхивает и способен

погубить незримым огнем картину за картиной.

Когда театр заимствует формы кино, от сценария и образного решения до суммы ценностных ориентиров, основная проблема — идентичность таких совмещений. Подобный опыт изначально обрекается на упрощение и искажение. Даже если спектакль оказывается удачным, перед нами скорее феномен эстетической мимикрии. Вторичность поражает все пространство отражения, эстетическая цельность раздваивается, объект предстает в окружении симулякров (в терминах постмодерна), то есть мнимостей высказывания, обозначений вместо явлений. Вот к чему приводит феномен посредничества, когда одна реальность воплощается через формы другой. Эта обманчивая двойная структура почти не поддается театральным трактовкам и всегда дает рикошет.

И повлиять на результат ни постановщик, ни актеры не могут, потому что природа реальности, с какой они имеют дело, принадлежит скорее к сфере мысли, чем к сфере воплощения, спектакли превращаются в род подстрочника к экрану, который никогда не сможет передать ни дух, ни букву оригинала. ❖

1. Ингмар Бергман. **Осенняя соната**. Шарлотта — Марина Неелова, Ева — Алена Бабенко, Леонардо — Александр Рапопорт. Фото: Олег Никишин
2. Ингмар Бергман. **Осенняя соната**. Шарлотта — Марина Неелова. Фото: Сергей Пятаков
- 3, 4. Глеб Черепанов. **Прошу слова**. Фото: Джон Фридман



Барнетт Ньюман.
Голос огня. 1967.
Холст, масло

Карл Андре.
Эквивалент VIII. 1966

Дэн Флэвин. Монумент
Владимиру Татлину.
1966. Неоновые лампы

Минималистское искусство возникло и получило распространение в 1960-е, главным образом в США. Это было движение абстракционистов, которые стремились выявить в живописи и скульптуре существенные элементы, используя комбинации геометрических форм. Истоки минимализма усматривают в конструктивизме начала XX века и в супрематизме. Минимализм — реакция на доминирование абстрактного экспрессионизма, представители которого, такие как Дж. Поллок, делали акцент на спонтанности и интуитивной жестуальности художественного процесса. Минималистское искусство оказало огромное влияние на многие сферы творчества: дизайн, архитектуру, музыку. Если сравнить музыкальные повторы в сочинении «Моду-

ляци» композитора Т. Рикли и «серийные» формы у Стеллы и Джадда, то очевидно сходство между ними: жесткий, повторяющийся ритм с минимумом вариаций. Минималисты используют простые геометрические формы, первичные структуры, лишённые экспрессии, применяют имперсональные материалы, взятые из промышленной сферы или фабричного производства (иногда специально заказанные художникам). Минимализм — это протест против любых органических форм в искусстве. Моррис, создавая свои кубы, обращался к Евклидовой геометрии, разработал систему трансформаций и использования первичных форм. Ф. Сэндбек использовал простые геометрические формы, стремясь скорее обозначить

пространство, нежели занять его. Классик минимализма Джадд (р. 1928) стремился исключить какую-либо возможность зрителю воспринять смыслы, заключённые в его произведениях. Тотальный смысл приобретает форма, значимая сама по себе. Руководствуясь этой идеей, он создаёт работы из промышленных материалов, использует металл и плексиглас в элементарных формах — кубах и параллелепипедах. Одна из самых характерных аскетичные работы минималистов — «Рычаг» Андре, девятиметровый ряд положенных на полу и плотно пригнанных друг к другу одинаковых огнеупорных кирпичей, которые художник заказал на заводе. Таким образом он демифологизировал функцию художника и сам художественный процесс.

Объединяло минималистов также и то, что само слово «искусство» для них было производным от слова «искусственный» и означало нечто изобретенное, бесполезное, интеллектуальное. Именно от композиционных структур европейского искусства смело и уверенно отказался Д. Джадд, так как он не принимал присущей европейской традиции тенденции к уравновешенности, гармонии. Таким образом, работа художника-минималиста — это создание концепции, культурно-национальный момент — рефлексия зрителя. И тогда критик или художник вправе задать вопрос: действительно ли необходимо создавать объект, чтобы совершился такой переход идем из головы в голову?

Алиса Йоффе. Минимализм.
2014. Компьютерная графика.
Специально для ДИ

Музей Леопольда в Вене

Виктория Хан-Магомедова



ИСТОРИЯ МУЗЕЯ ЛЕОПОЛЬДА (основатель Рудольф Леопольд, 1925–2010) — сюжет, достойный голливудского сценария. Рудольф начал коллекционировать искусство в 1950-е годы, еще будучи студентом-медиком. В последующие десятилетия он сформировал крупнейшую коллекцию австрийского искусства XIX–XX веков и самое большое в мире собрание работ Эгона Шиле — акварели, картины, рисунки. **Отшельники** (1912) — первая картина Шиле, приобретенная в 1953 году у Артура Штеммера в Лондоне за 30 тысяч шиллингов (приблизительная стоимость автомобиля, который мать Рудольфа обещала ему в качестве подарка по поводу завершения обучения). Отказавшись от автомобиля, Рудольф купил картину Шиле, и это был кульминационный момент в его деятельности как коллекционера. За последующие пять десятилетий Рудольф и его жена Элизабет собрали около 5 тысяч экспонатов. Это одна из крупнейших коллекций модернистского искусства Австрии. Музей Леопольда приобрел славу музея югендстиля. Сначала Рудольф собирал работы художников XIX века, затем сосредоточил внимание на творцах, которых несправедливо игнорировали, в частности Шиле, которым восхищался. После смерти художник был известен узкому кругу ценителей, так как умер в 28 лет. В нацистский период его почти совсем забыли, лишь некоторые специалисты считали сугубо местным явлением. В 1972 году Рудольф опубликовал монографию о Шиле. В коллекции также появились работы его современников и последователей — Климта, Кокоски, Г. Бекля и произведения крупных художников XIX века. В собрании Леопольда сделан акцент на искусствах и ремеслах конца XIX столетия, включая дизайн, гравюры и рисунки, и межвоенного периода, а также искусстве после 1945 года, народном искусстве, художниках Африки и Океании. В 1994 году для сохранения уникальной коллекции был создан частный фонд, учредивший музей Леопольда, в 2001-м переехавший в новое здание в Музейном квартале Вены в окружении барочных имперских строений — гигантский белый блок из известняка высотой 24 метра с как бы случайными окнами. В центре здания — 19-метровый атриум с застекленным потолком, рождающим ощущение классической гармонии и монументальности, панорамными окнами

на четвертом этаже, где открывается великолепный вид на дворец Хофбург и крыши домов в центре Вены.

Автопортрет с растением и китайскими фонариками (1912) Шиле — один из самых популярных в его творчестве. Голова изображенного повернута направо, но глаза смотрят в другом направлении. Странное напряжение в картине усиливается благодаря тонким ритмическим сопоставлениям элементов изображения. Наклон веточки с листьями и китайскими фонариками слева, как эхо, повторяет наклон головы человека, а мягкая линия опущенных плеч создает резкий контраст с жесткой структурой фона. Цветовые сочетания также соотнесены с рисунком, богато нюансированная цветовая гамма лица портретируемого подчеркнута красным зрачком его глаз. На автопортрете Шиле изобразил себя как натуру чувствительную и творческую. А в картине **Отшельники** (1912) он отдал дань уважения Климту, наделил отшельников сходством с собой и Климтом. Две фигуры в темных облачениях словно плывут на слегка наклоненном фоне. Кажется, лишь маленькая поникшая роза символизирует надежду на возможность спасения. Полные, чувственные губы Шиле резко контрастируют с его впалыми щеками. Каждая деталь композиции свидетельствует о трагическом восприятии мира. На картине Климта **Смерть и жизнь** (1910–1915) обнаженные тела переплетены и окружены обильными декоративными элементами и цветами. В центре композиции молодые женщины и мать с ребенком, кажется, что они погружены в мечту о счастье. Контраст с ними составляет другая группа — пожилая дама и любовная пара, они словно готовы к испытаниям судьбы. На это указывает фигура Смерти, парящая слева, задрапированная в декоративные ткани. Есть нечто сугубо венское в этой картине, где странно соседствуют счастье и страдание. Никто не смотрит на Смерть, но облик старой женщины и любовной пары говорят о ее предчувствии. На афише спектакля **Пьета** (1909) Кокоски для летнего театра в Вене изображена черноволосая женщина со склоненной головой. Ее руки обнимают тело мужчины, лицо с искаженными чертами и рисунок головы напоминают череп. В левой части композиции солнце, справа — луна, символы мужского и женского начал. Группа изображена на темном фоне,

это делает смысл изображенного еще более провокативным. Тема борьбы между полами представлена в весьма радикальной форме.

В музее есть любопытный зал — «Ричарда Герстла и Матильды Шенберг», посвященный истории любви художника к жене композитора Шенберга, из-за которой он в 25 лет совершил самоубийство. **Автопортрет** (1908) написан за два месяца до этого. После краха любовной связи с Матильдой Шенберг художник оказался в изоляции от общества, не простившего ему этих отношений. Потому он изобразил себя с тщательно выписанными гениталиями, человеком незащищенным, беспомощным, отдавшим себя в руки судьбы. Но в то же время это был протест против общественной морали. Сильно освещенная фигура написана динамичными мазками на фоне абстрактной композиции в синих и желтых тонах, темный пол и стены — в красных и коричневых. Широко распахнутые глаза художника пристально смотрят на зрителя. Живописными средствами он с поразительной ясностью говорит, что больше не видит смысла в жизни.

В зале, посвященном Венской мастерской, демонстрируется разнообразная продукция. Возникшая в 1903 году по инициативе К. Мозера и Й. Хофмана мастерская была нацелена на создание элегантных и художественных предметов обихода, альтернативных промышленным имитациям прошлых стилей. Успешное сотрудничество Мозера-графика и Хофмана-архитектора выразилось в создании художественных предметов для повседневного пользования: мебели, утвари, ваз, изделий из стекла, витражей, афиш, ювелирных изделий. Члены Венской мастерской стремились дизайнерски осмыслить всю предметную сферу жизни, отразить вкус новой эпохи, получивший название *Gesamtkunstwerk*. Сначала в мастерской доминировали упрощенные формы и геометрические орнаменты, использовалась контрастная черно-белая гамма. Хофман призывал к более тесным контактам между публикой, дизайнером и ремесленниками, к созданию добротных простых изделий для домашнего пользования.

Корзина с решетчатым орнаментом (1904), кубическая ваза с синей декорацией (1900) Мозера, новаторские и необычные по форме изделия из белого матового стекла с синими и белыми полосами и пятнами... Подобным образом декорированными предметами роскоши Мозер формировал вкусы элегантного венского общества. Изделия Венской мастерской соответствовали духу эпохи, миру Фрейда и Витгенштейна, музыке Малера и Шенберга, отражали атмосферу салона Эмили Флоге, подруги Климта, позволяли проникнуть в суть трагической истории любви Герстла и Матильды Шенберг.

После ухода из жизни Мозера, Климта, Шиле, Вагнера культурная сцена Вены, казалось, утратила своих основных героев. Но период между двумя войнами был плодотворен для науки, музыки, литературы и искусства. Среди стилистических тенденций того времени выделяют «экспрессивный колоризм» — специфический австрийский экспрессионизм, столь типичный для австрийского искусства как нового проявления барочного духа. К этой традиции причисляют Кокошку, Г. Бекля, Г. Франкла (группа «На опушке леса», 1920). Другое крупное течение — «Новая вещественность» (Р. Вакер, Ф. Седлачек) — австрийская версия магического реализма. На четвертом этаже выставка «Вена 1900. Из коллекции Леопольда» дополняет экспозицию югендстиля несколькими зна-

чительными работами, полученными в аренду (Шиле, Мозер, Бекль), а также образцами продукции Венской мастерской. Музей Леопольда и его яркая коллекция представляют впечатляющую картину искусства и культуры Австрии в XIX–XX веках. ❖



Самый центральный музей России

Арсений Штейнер

ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ ЦЕНТР РОССИИ находится в Эвенкии. Ближайший от этой условной точки крупный город — Красноярск. Если лететь туда из Москвы, вторую половину пути из самолета видна только бесконечная тайга под облаками. Это особая земля, даже сибирские реки текут в другую сторону: на север. Экспедиции Миллера в XVIII веке потребовалось 10 лет на объезд Сибири; самолетом быстрее, но все же это не самое популярное направление. Кажется, что в Красноярске нет особой нужды в постоянных контактах с центром. Частичная культурная автономия — следствие этого. В ряде городов культура приобретает специфические локальные черты (пример — Ижевск), а в Красноярске автономность в области культуры строится по принятой модели: Красноярский музейный центр концентрирует художественные практики Европы и Сибири, его выставочная политика заключается в создании музейной репрезентации современного русского (в первую очередь, но не только) искусства. КМЦ занимает уникальную в регионе нишу массового культурно-просветительского центра и имеет большую для города-миллионника постоянную аудиторию.

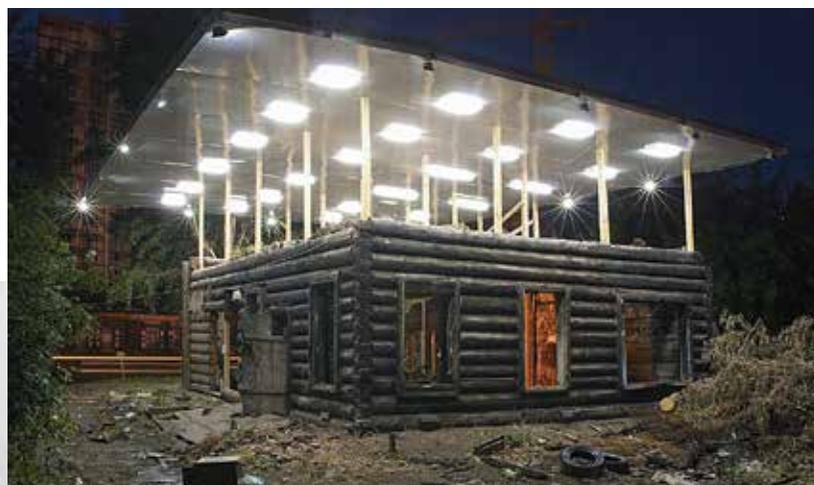
История КМЦ — один из примеров удачного постсоветского стартапа в сфере культуры (среди других можно назвать ГЦСИ). Он расположен в здании последнего в СССР Музея Ленина, открытого в 1987 году. Похожий на два мавзолея, обращенных вершинами друг к другу, музей стоит на стрелке Енисея у предгорий Саян. Он недолго проработал в первоначальном качестве: в 1991 году новый директор Михаил Шубский поставил задачу полного и безоговорочного реформирования. Энергичная команда энтузиастов принялась за «конверсию» учреждения культуры. Модернистское здание и ультрасовременная для того времени экспозиция Музея Ленина задали прогрессивное направление работы с новым,



1



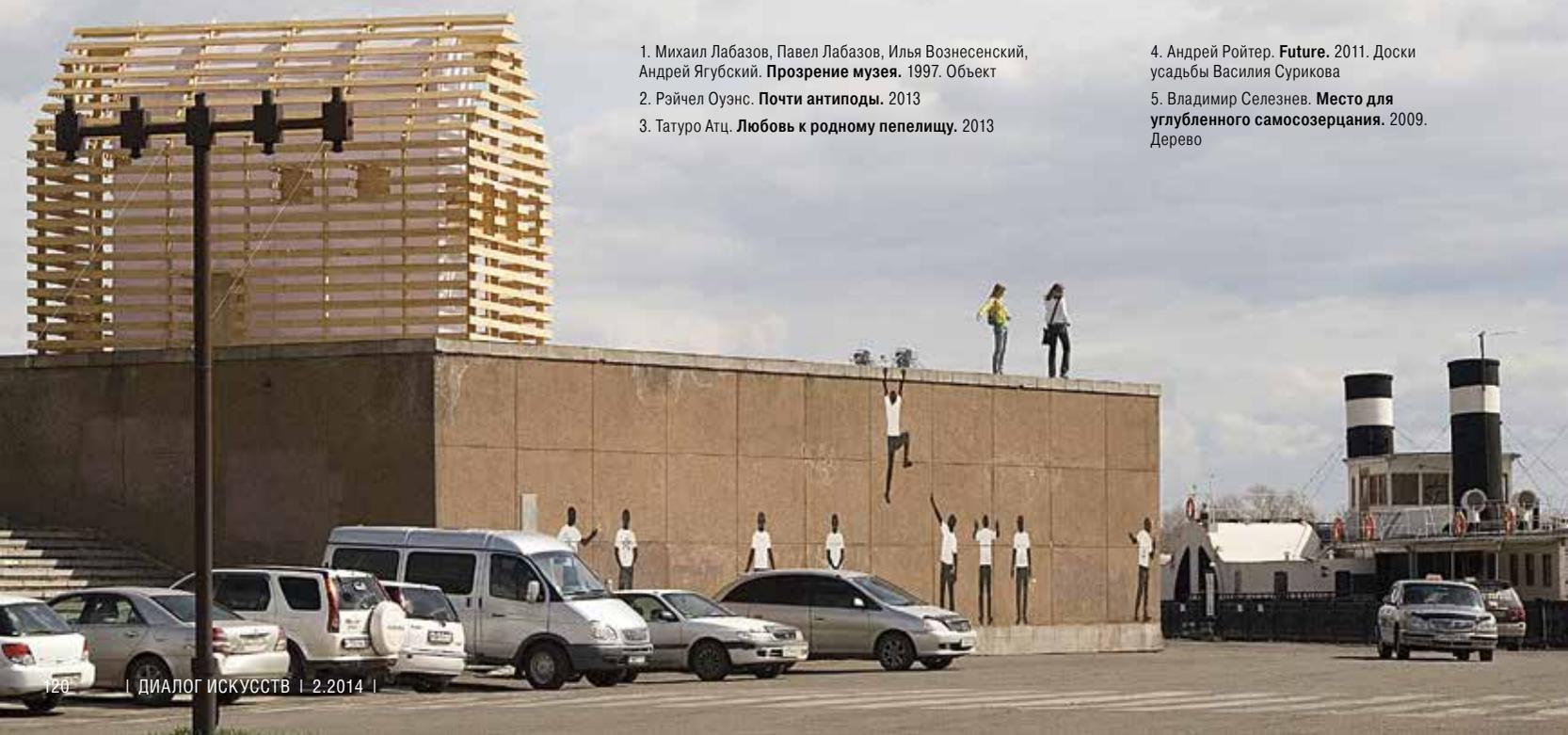
2



3

1. Михаил Лабазов, Павел Лабазов, Илья Вознесенский, Андрей Ягубский. **Прозрение музея**. 1997. Объект
2. Рэйчел Оуэнс. **Почти антиподы**. 2013
3. Татуро Атц. **Любовь к родному пепелищу**. 2013

4. Андрей Ройтер. **Future**. 2011. Доски усадьбы Василия Сурикова
5. Владимир Селезнев. **Место для углубленного самосозерцания**. 2009. Дерево

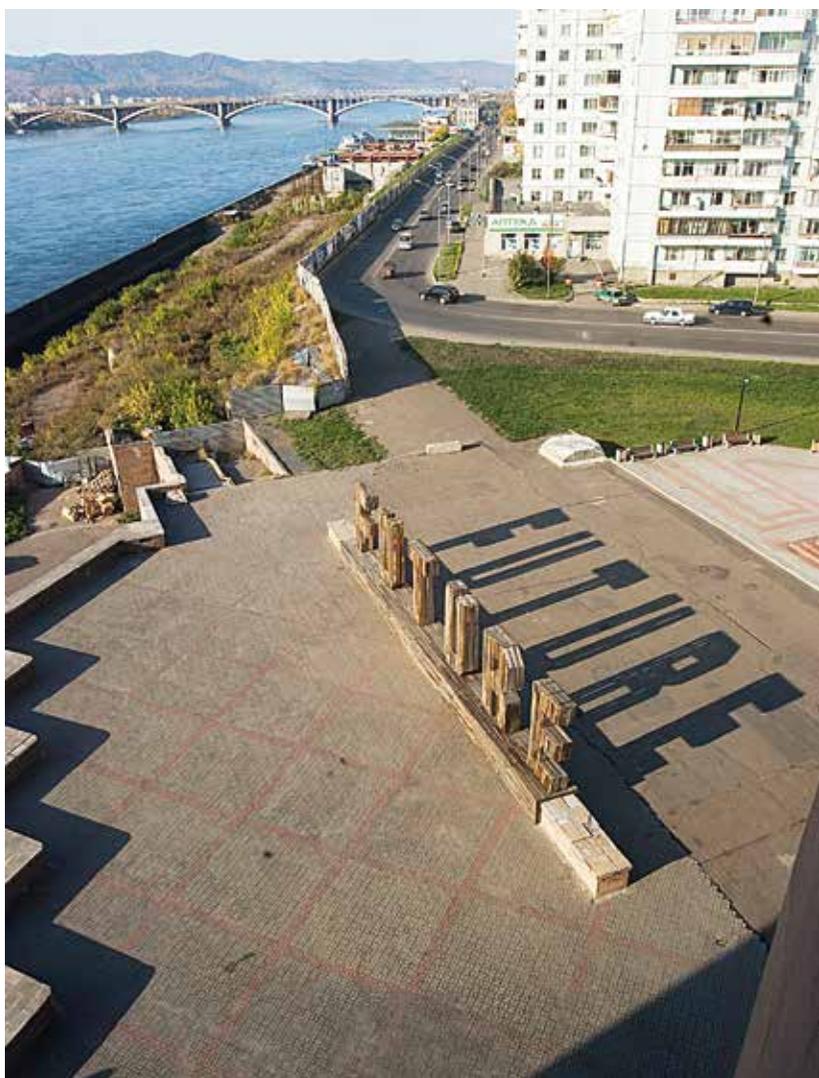


не проверенным в музейной практике искусством. В 1993-м Красноярский музей на фестивале «Новые территории искусства» первым среди государственных институций показал видеоарт (инсталляцию С. Шутова), в 1995-м запустил первую в России биеннале современного искусства. До биеннале московской и до инициативы ProArte «Современное искусство в традиционном музее» было еще очень и очень далеко. Приоритет Красноярска подтверждается донельзя простым именем сайта биеннале: всего лишь www.biennale.ru.

Красноярская биеннале идет с уточнением — «музейная». Первые биеннале создавались отчасти как форум для музейщиков для нащупывания новых методов работы. В дальнейшем, с расширением связей и приобретением опыта работы с актуальным искусством, «музейность» сохранилась как ключевой концептуальный компонент: каждая выставка служит созданию актуального архива «субконтинентальных исследований», о чем можно судить даже по биеннальским темам: «Чертеж Сибири», «Даль», «Во глубине», «Искусство памяти» и т.д., последняя — «Любовь пространства».

У синтеза «музейного» и «актуального», за который первой в таких масштабах в России взялась команда бывшего Музея Ленина, до сих пор нет стандартного решения. С прошлого года концептуальные и экспозиционные инновации стали горячей повесткой в ряде музеев и выставочных залов Москвы, но ни один, похоже, не имеет четкой стратегии обновления. Пока свеж в памяти провал пермского проекта, руководители которого не сумели наладить взаимодействие с уникальной местной культурой (многого стоит, например, мощное

5



4





6

6. Марьян Тиуен. **Разрушенный дом в Красноярске.** 2009

7. Александр Константинов. **Там, вдали.** 2009. Объекты, дорожный указатель, разметка

8. Андрей Логвин. **Сибирь.** 2007. Арматура, бетон, монеты

9. Матей Андраж Вогринчич. **Без названия.** 2011. Лопаты, земля

этнофутуристическое движение в регионе), очевидно, что без опоры на локальный контекст инновации не пройдут. В последний год работы на открытиях выставок в PERMM половину зрителей составляли столичные гости. В авангардном по форме и социально по содержанию КМЦ другой колленкор: на вернисажи приходят тысячи, досуговые и образовательные программы также не страдают от нехватки аудитории. Впечатляет скорость освоения нового опыта: первую в России биеннале Красноярск начал готовить в 1993-м, когда еще не успела стереться память о Музее Ленина; музейную ночь запустили в 2002-м, всего через пять лет после первой в Берлине. Тогда музей пришлось закрыть, не дожидаясь утра: он не выдерживал напора тысяч зрителей. На музейную ночь-2013 четыре тысячи человек прошли только по билетам, и большая часть из них оставалась в бесчисленных залах и переходах КМЦ до утра. Красноярский музейный центр, бесспорно, занимает центральную позицию в культурной жизни региона. Но в силу удаленности от Европы он испытывает проблемы с позиционированием на культурной карте страны. Перми, Екатеринбург, Ижевску, даже Новосибирску проще соотносить или противопоставлять себя Москве; Красноярск, вокруг которого на сотни километров тайга, находится в медийной изоляции. Ситуацию могла бы исправить экспансивная выставочная программа федерального масштаба: свежих идей у КМЦ достаточно, и коллекция регулярно пополняется образцами нового искусства. Но этот проект пока из области фантастики: поддерживать наработанный значимый статус музея на стрелке Енисея небольшому коллективу сотрудников пока представляется более насущной задачей. ❖

7





8

9



Крайние меры Криса Бердена

Андрей Лукин

Персональная выставка американского художника Криса Бердена (р. 1946) «Chris Burden: Extreme Measures» состоялась в New Museum в Нью-Йорке.

ВЫСТАВКА «КРАЙНИЕ МЕРЫ» — по-настоящему важное событие, если не для самого художника (который, кажется, как и любой другой оппозиционер американского мира, должен быть равнодушен к собственному признанию на родине и во всем остальном мире), то для арт-сообщества. Не только американского. Это первый за 25 лет крупный показ работ художника в США. Экспозиция, развернувшаяся на пяти этажах Нового музея, включает главные темы в творчестве Криса Бердена, с которыми он работал на протяжении более тридцати лет. Трудно представить современного художника, которого бы не волновали всяческие границы: от возможностей человеческого тела (ожидаемые пределы которого Берден не раз ставил под сомнение и выводил на новый уровень, в связи с чем даже попадал к психиатру, так как «нормальному» большинству никогда не понять, как можно прострелить себе руку и ради чего) до возмутительных барьеров бюрократического мира и пределов влияния власти. Берден ознакомился со многими такими критическими дискурсами.

Художники не раз выступали против действий правящих верхушек. Возможно, американскому правительству досталось таким образом больше, чем остальным, ведь военные кампании, проводимые им по всему миру, не оставляли равнодушными общественность и, конечно, художественное сообщество США, которое никогда не было аполитичным.

Повесть о двух городах — масштабная воссозданная инсталляция 1981 года, занявшая почти половину второго этажа музейной экспозиции, посвящена теме враждебности соседей на географической и политической картах. Как дети играют в «войнушку», военные разрабатывают стратегию. Берден конструирует свой театр военных действий, заполняет его



1

миниатюрными копиями военной и гражданской техники. Сооружает ландшафт — горы из песка и камня, растения-деревья. В инсталляции использовано более пяти тысяч единиц моделей человеческих и естественных объектов и сооружений. Человек строит свой мир, определяет в нем территорию, защищает ее, чтобы в конце концов направить на нее свои же собственные орудия уничтожения.

Уменьшенные копии военной техники использованы и в работе **Все подводные лодки США** (1987). Подвешенные к потолку картонные миниатюры (всего в инсталляции 625 копий субмарин, запущенных американскими военными с 1897 года) образовывали гигантский флот (США стали одним из первых государств, применивших подводные лодки для военных целей). Берденовская критика института власти неизбежно оборачивается критикой войн.

Унаследовав от отца-инженера интерес к науке и технике, подкрепленный впоследствии техническим образованием, Берден возводит большие, сложные конструкции-копии.

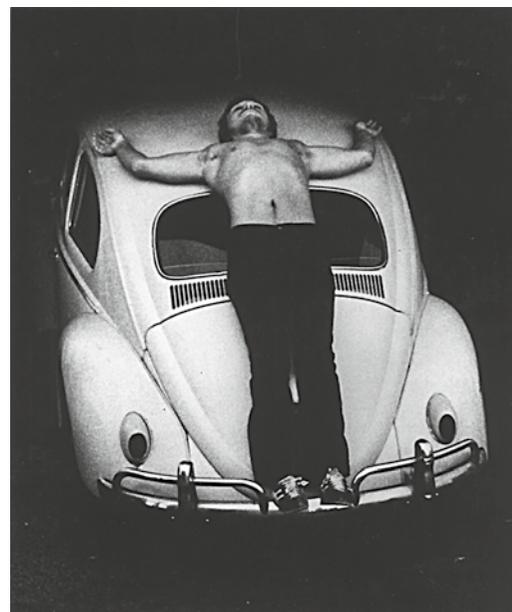
2



Особенно увлекают его мосты. Их он сооружает из разных материалов в соответствии с технологией строительства реальных объектов. Трудоемкие произведения заполнили один из этажей музея. **Мексиканский мост** (1998) — модель чугунного моста XIX века, который, увы, так и остался на бумаге. Бердену, изучавшему чертежи этого строения, которое должно было появиться в ущелье Метлэк неподалеку от столицы Мексики, понадобилось пять лет для реализации своей модели. Его **Three Arch Dry Stack Bridge** (масштаб, 2013) возводилась без использования скрепляющих растворов, основываясь лишь на силе тяжести: 974 бетонных блока ручного отлива специально изготовлены по его заказу. Масштабированная копия моста **Тайн (Tyne Bridge Kit, 2004)** представлена на выставке в демонтированном виде в специально созданном для хранения деталей сундуке, в котором содержатся также все чертежи и фотографии собранной модели. Эти работы, отражающие главным образом личные интересы и увлечения Бердена, становятся своеобразными «пунктами перехода».

Башня власти (1985) — это 101 килограмм настоящего золота в слитках в специальном боксе. Вокруг башни расставлены вооруженные маленькие человечки, выполненные из спичек и бумаги. Как и подобает особо важным финансовым объектам, это сооружение снимать запрещено, доступ к нему возможен без личных вещей и только по одному, а витрину, где находится золото, охраняет сотрудник полиции. В **Башне власти** Берден зрительно выражает волнующие его категории — ценности власти и силы. Действительно, «сила» искусства воспринимается в таких условиях по-особенному, а жизнь человека кажется здесь куда менее существенной, чем золото, обладающее такой властью над ним. Неслучайно частью композиции стали хрупкие спичечные человечки.

Ценностным проблемам посвящена и одна из новых работ автора — инсталляция **Порше с метеоритом** (2013). Модель Porsche 914, получившая широкое распространение в начале 1970-х, стала по-настоящему «народной» в связи с ценой, на которую повлияли противоречия между ее производителями — немецкими концернами **Порше** и **Фольксваген**. В этой работе Берден, нарушая все ценностные смыслы, уравнивает два куска железа — метеорита и машины, при том, что вес метеорита почти в шесть раз меньше веса автомобиля, создает



3

красноречивый образ кризиса ценностной системы общества. Большая часть произведений, вошедших в новую ретроспективу, относится к визуальным искусствам, которыми Берден, однако, занялся не сразу. Известность он приобрел в 1970-х как художник-перформансист, выступая организатором и исполнителем подчас радикальных экспериментов над собой. Перформансы **Выстрел** (1971), в котором при помощи ассистента он прострелил себе ладонь, и **Прикованный (Trans Fixed, 1974)**, когда лежал на кузове автомобиля, прибитый к нему гвоздями, стали одними из главных для тогда еще молодого художника. Еще он двадцать два дня лежал в углу галереи, скатываясь по ступенькам лестниц в Базеле. К 1980-м годам Берден переходит к перформансу, опосредованному сложным техническим инструментарием. Он, уже не вовлекая в такой мере свое тело в действие, продолжает изучение опасных для него сил. Теперь в перформансах-инсталляциях Бердена наравне с человеком, а нередко и без него активное участие принимают машины.

Большое колесо (1979) состоит из трехтонного чугунного маховика, приводимого в движение кинетической энергией движущегося мотоцикла, управляемого ассистентом. Перформанс осуществляется в музее дважды в день, в остальное время конструкция пребывает в спокойном состоянии. Маховик находится в движении даже после остановки мотоцикла в течение примерно 2,5 часа.

Жизнь и творчество Бердена, предшествовавшие этому новому этапу, представлены документацией с 1971 по 1977 год в виде альбома, который был подготовлен самим художником, а также архивными видеоработами. В настоящее время Крис Берден живет и продолжает работать в Лос-Анджелесе. ❖

4



Крис Берден

1. Однотонный кран-тележка. 2009
2. «Порше» с метеоритом. 2013
3. Прикованный. 1974. Перформанс
4. Повесть о двух городах. 2013

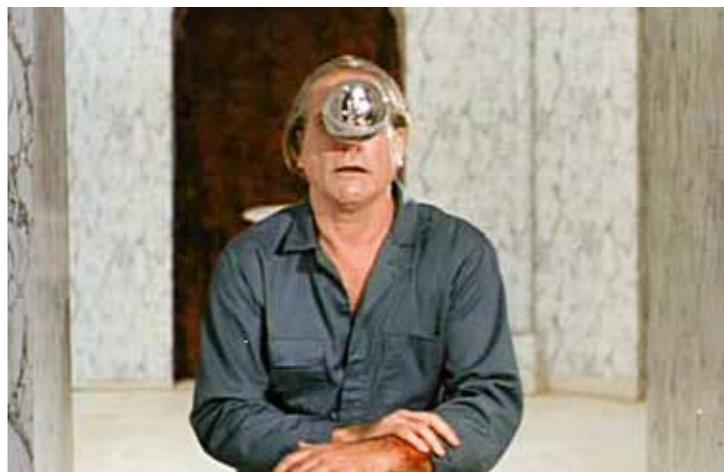
В лабиринте исключенного

Лия Адашевская

Выставку Евгения Антуфьева «Двенадцать, дерево, дельфин, нож, чаша, маска, кристалл, кость и мрамор: слияние. Исследование материалов» показал Мультимедиа Арт Музей.

ВЫСТАВКА ПРОИЗВОДИЛА ВЕСЬМА двойственное впечатление — ни гомогенное, ни обобщенное, но принципиально делимое многокамерное пространство «белого куба», заполненное преимущественно белыми же объектами (сделанными художником, найденными и личными вещами), обволакивало атмосферой инобытия, одновременно создавая впечатление постановочной документалистики. То ли явь, то ли сон, то ли зафиксированная в вещах коллекция личных страхов и фобий в жанре психоаналитической мастурбации, как некое блуждание по исключенному, вытесненному. Этакое смешение рации и аффекта, отстранения и душеизлияния, знаков и импульсов. И совершенно непонятно, где тут точка сборки.

«Моя любимая форма восприятия информации — лабиринт с бесконечно дублирующимися путями и внезапными тупиками. Пожалуй, эта выставка и есть такой лабиринт из костей, дерева, кристаллов, ткани, змеиной кожи, дыма, метеоритного железа. На стенах лабиринта вырезаны цитаты из русской классической литературы, указывающие путь, а в тупиках обитают дельфины с глазами, как жидкий мрамор. Иногда мне самому непонятны механизмы функционирования всей этой сложной конструкции, тем не менее именно такая запутанная, неясная, мерцающая форма и есть для меня идеальное, предельно реалистичное воспроизведение Вселенной», — сообщает художник в пояснении к выставке. Это антуфьевское путешествие по ту сторону возможного в лабиринте неопределенного могло бы служить прямой иллюстрацией к тексту Юлии Кристевой **Силы ужаса: эссе об отвращении**. Кристева, основываясь на психоанализе, утверждает, что



1

художественное творчество исчерпывается различными типами формообразующего отвращения, и выстраивает своего рода феноменологию отвратительного, пытается выявить его структуру, исходя из сентенции «Каждому Я — свой объект, каждому Сверх-Я — свое отвратительное». На определенной степени отвратительное превращается в возвышенное. То есть первичный аффект — страх. Всевозможные фобии, страхи (смерти, кастрации и т.д.) — метафоры нехватки, замещение которых осуществляется посредством фетишей. Высший фетиш — язык: письмо, искусство вообще — единственный способ если не лечить фобии, то по крайней мере справляться с ними; художник — жертва фобий, прибегающая к метафорам, чтобы не умереть от страха, но воскреснуть в знаках. Монструозные, полумифические, полуреальные гибриды, останки животных, хирургические инструменты, витрины, дельфин, кристаллы, белоснежное кресло, подобное пустующему трону, обязательные бахилы на посетителях как знак чистоты чужого личного пространства, алтари, тайная комната, попасть в которую могли лишь избранные жреби-

2



ем (в одном из залов посетителям предлагалось сыграть в лотерею — счастливые, вытащившие конвертик с ключом, удостоивались этой чести)... Ощущение, что именно это превращение отвратительного — расчлененного на множество фобий, прячущихся в самых недоступных и интимных глубинах памяти, «нечто», сопротивляющееся представлению в качестве чего-то определенного, бессмыслица на границе несуществования и галлюцинации, в которой все весомо и значимо, в возвышенное и явлено на выставке. Чужеродное, иное, бывшее близким в какой-то забытой жизни, и теперь неотступно преследующее, мучающее, словно закавычивается, превращаясь из означаемого в означающее — пазлы складываются в некий дискурс сопротивления ужасу. Таким образом отвратительное сублимируется и обволакивается возвышенным отчуждением.

Несмотря на то что Антуфьев акцентирует личное, лично переживаемое и проживаемое, то есть налицо претензия на некое откровение, не возникает даже иллюзии, что тебя действительно впустили в потаенное, в свое отвратительное. Тебе лишь дали возможность поблуждать по лабиринту и задуматься о твоем личном исключенном. ❖



Евгений Антуфьев
 1. Кадр из фильма «Фантазм»
 Дона Коскарелли. 1979
 2. © Евгений Антуфьев
 3. Без названия. 2012. Проволока,
 ткань, фольга. Работа выполнена для
 коллекции Magarotti
 4, 5. Вид экспозиции в МАММ

4

5



Сценическая гипотеза Сотворения

Ирина Решетникова

Акустическая мистерия «Сотворение мира», показанная в Центре им. В.Э. Мейерхольтца (арт-резиденция «Blackbox» при поддержке Центра электроакустической музыки Московской Консерватории им. П.И. Чайковского и Маленького мирового театра).

ПО МНЕНИЮ СОЗДАТЕЛЕЙ, это «новый взгляд на взаимодействие пространства и звука», где зритель *«становится непосредственным участником и творцом; актеры — операторами действия; сюжет — лишь рамка, повод для некой игры»*.

С одной стороны, это звучит весьма лестно — зритель-творец, с другой — зная тотальную склонность современного театра ничего не объяснять, невольно ежишься от мысли, что придется в который раз самой создавать спектакль из данного набора неопределенных элементов. И все-таки доверимся сцене... «Blackbox — лаборатория ЦИМа, в которой генерируются превосходные театральные идеи, рождаются спектакли для сцены-трансформера, формируются новые коммуникации.

Сотворение... — один из таких новейших реализованных проектов. Правда, смущает грандиозность: **Сотворение мира** — точка света, из которой возникли время, пространство, планеты, светила, жизнь, наконец, и сам человек, тайна тайн, святая святых... Но авторы, словно подкараулив зрительские сомнения, предупреждают:

«Наш спектакль похож на путь, приключение, обряд, прохождение вроде элевсинских мистерий в Древней Греции. Речь пойдет о рождении Вселенной, которое происходит в хаосе звуков. Возникает ощущение службы, которая идет в церкви вне зависимости от того, был ты там сегодня или нет, опоздал или пришел вовремя. Эти люди служат творцу всегда, тысячами. Хотя спектакль не связан с религией, нет ни единого намека на христианство: мы говорим о дохристианских временах. Это скорее Греция, Вавилон — словом, древность, архаика. Но язык и движения очень современные, не говоря уж о новых технологиях».

Замысел постановки завораживает, однако это режиссерское объяснение Наталии Анастасьевой перед премьерой (на сайте РИА «Новости») на практике оказалось менее убедительно. В фойе ЦИМа собралась небольшая группа зрителей. Нас было явно недостаточно для соответствия заявленному масштабу зрелища, тем более после доверительного обращения к зрителям, когда эмоционально неустойчивых людей, детей и беременных женщин попросили собраться у противоположной стены и переместиться на балкон, дабы они смогли увидеть зрелище в более нейтральном варианте.

Первыми к указанному месту для самых слабых и впечатлительных зрителей потянулись мужчины. Остальные инстинктивно приблизились друг к другу. Предупреждение было разумным: лишь только отважные оказались в узком длинном коридоре, погас свет, и в густой темноте со всех сторон раздались громкие стуки, удары, кто-то пытался открыть или взломать двери, короче, началось нагнетание дискомфортной атмосферы. Легкая паника длилась недолго. Появились девушки с фонариками во лбу в белых фартуках/сарафанах с белыми нарукавниками и отрепетированно организовали вывод растерянных зрителей в освещенное место, огороженное металлической решеткой.

К слову, имитация происшествия — не лучший способ войти в мир идей зарождения Вселенной; пролог, который, видимо, был предназначен для торжественного зачина, стал разновидностью провокации, придав началу действия двусмысленность розыгрыша и толику комизма. Вспомнились слова Л.Н. Толстого о творчестве Л.Н. Андреева: *«он пугает, а мне не страшно»*.

Что касается акустической стороны мистерии, то здесь постановщики добились мощного эффекта. По ходу действия мистерия насыщалась звуками, чаще сонорная масса сдвигалась в сторону бытовых шумов: треск, хлопки в ладоши, металлический скрежет, гул, шуршание, эхо, нечленораздельные крики, а еще треск, шорохи и краткие музыкальные фрагменты, природу которых уловить было непросто: суггестия звукового напора требовала сосредоточенности восприятия. Однако времени для вслушивания не было. Под звуковой коллаж зритель постоянно двигался за исполнителями, и эта монотонность решения (как долго будем перемещаться? и зачем?) вступала в противоречие с изощренной звукопартитурой. По мнению режиссера, *«каждый человек должен пройти этот путь ногами, где-то устать, где-то постоять и только потом с облегчением присесть»*. На его взгляд, это и есть самая важная составляющая спектакля.

Что касается *«с облегчением присесть»*, публике были созданы неудобства, дискомфорт.

На условной авансцене персонажи демонстрировали нечто ритуальное, первобытную, грубую пластику, замиранья (хореография Мариам Нагайчук эль-Абдала). Оркестрик издавал staccato «обыденности» — композитор Николай Хруст, Сергей Кочетков — звук, Антон Бальцевич — гобой, Михаил Оленев — тромбон, Елена Барскова — ударные, Елизавета Кошкина — скрипка, Николай Горшков — контрабас, Виктория Мирошниченко — клавиатура, фортепиано.

По словам Николая Хруста, создатели не хотели использовать «наркотики эмоций», степень зрительского созерцания и соучастия абсолютна свободна и не навязываема. Однако подобный подход довольно спорен, ведь суждение возникает из



эмоционального восприятия и его анализа. Можно ли апеллировать к пустоте, образовавшейся в памяти?

Зритель оказался в безвоздушном для восприятия пространстве: длинный стол, лавки, зеркальная пленка, словно водная гладь, некая капля или дождь, подставленные ладони героинь (голосовое и пластическое исполнение: Дарья Алексинская, Алена Алымова, Анна Мещанинова, Валерия Климова, Валерия Тодирашко, Елизавета Юшкова), озадачивающие «птички» вскрики и взмахи рук, звуки падающих алюминиевых крышек.

Без ключей этот простенький хаос телодвижений и впечатляющих звуков не прочитывался. Но название — **Сотворение мира** — одна из самых сложных эмоциональных и интеллектуальных конструкций в истории человека. Какую из них выбрать? Концепцию Египта о том, как мироздание породил Атон, Амон, Ра, ступив ногой на холмик в океане хаоса? Или шумерский миф о Мардуке и Тиамат? Или более привычный нам иудео-христианский миф из Книги бытия: «*в начале сотворил Бог небо и землю, и земля же была безвидна и пуста*», опустив пласты комментариев по поводу первого слова «*в начале*», каковое у каббалистов переводится как «*с началом*». Как понимать бытовой характер сотворения мира, предлагаемый композитором? Звяканье, шлепки, скрежет... Возможно, Николай Хруст слышит в этом запуск какого-то ржавого механизма? Или это вызов звуковым картинам сотворения Вселенной, пафосным сферам, звукам органа? Нет, оппонирует композитор, мироздание начинается с лягза, с шарканья ног, с кашля в мировых трубах канализации и принципиально новых звуков, для которых даже созданы новые структуры. Пристроившись наконец на скамьях, зрители дивились сцене зарождения / присутствия жизни в столпе света, окутываемом волнами геометрических абстракций, внимали звукам трубчатых «ежей» (арт-объекты Вячеслава Колейчука **Самонапряженные колокола**), парящих в воздухе, с рассыпающимся мелодичным эхом. Каждое прикосновение к этим объектам рождало россыпь удивительных звучаний. (Пожалуй, только Кармело Бене так изощренно работал со звуками в своей постановке **Пентесилея. Момент поиска. Ахиллиада**, показанной москвичам в начале 1990-х годов).

Под присмотром все тех же сопровождающих — «операторов действия» — публику вели по узкому пути, освещаемому лишь разноцветным шнуром на полу, давали послушать наушники и взглянуть через оптические устройства на ландшафт, раскрывающийся через флуоресцирующие врата. Затем дали пластмассовые стаканчики с жидкостью, которые стали частью шумового разнообразия при коллективной попытке их смять. Новый звук, родившийся в руке, вводил и нас в звуковой ряд сотворения мира.

В этой упрощенной аранжировке мировой космогонии было много изобретательности, пластмассово хрустящее рождение Вселенной впечатляло.

Нам схематично повторили обрядовый рисунок, о котором упоминал в своих трактатах еще Плутарх, много знавший о ритуалах мистерий: «*Сначала блуждание и утомительное беганье туда-сюда и робкое, лишенное посвящения странствование во мраке; затем перед самым посвящением все суровое, ужас и дрожь, и пот, и изумление. За этим их поражает чудный свет, или их принимают прелестные места и долины, наполненные голосами, хороводными плясками и*

торжественными священными песнопениями и явлениями» (De anima).

Финальным штрихом спектакля стали перекаты маленьких сферических «пустот», движение которых завершилось подталкиванием огромного каркаса шара, — земного ли, или молекул жизни, или концентрированного сгустка разума — варианты бесконечны (сценография и концепция света Анна Колейчук). Он предсказуемо выкатывался к публике как шарообразное завершение и воплощение сотворения.

Затем желающих пригласили обсудить увиденное, предъявили правила сборки спектакля. Оказывается, в спектакле давались архетипические отсылки к сотворению мира в эллинистическом ключе, воспроизводилась женская природа рождения Вселенной. Тут каждый, видимо, понял, что собрал в голове нечто совсем другое.



Вникнуть в эту многосюжетную мистерию способны лишь знатоки космогонических учений. Так, есть концепция основателя адвайта-веданты индийского философа Шанкара о том, что первопричина сливается с зовом следствия и только тогда в бездне появляется желание следствия появиться на свет, только тогда и рождается первопричина. Об этом в спектакле говорит подставленная каплям ладонь. Еще сложнее дешифровать кастрюльные перезвоны, бурлящее кипение, видимо, так нас отсылают к белково-коацерватной гипотезе биолога А.И. Опарина, одного из создателей биохимической теории зарождения жизни на земле из первичного протобульона. Но для большинства зрителей кухонная шумотека вряд ли напомнила об опаринской статье **Происхождение жизни** (1924). Так дерзкий замах постановщиков, создавших коллекцию изощренных звучаний и предельно упрощенных сюжетов мифов, преданий и научных гипотез, «пал» жертвой роковой для искусства концепции существующего на иждивении эрудированности случайного зрителя, которому приходится самому вспоминать и додумывать то, о чем молчат авторы. ❖

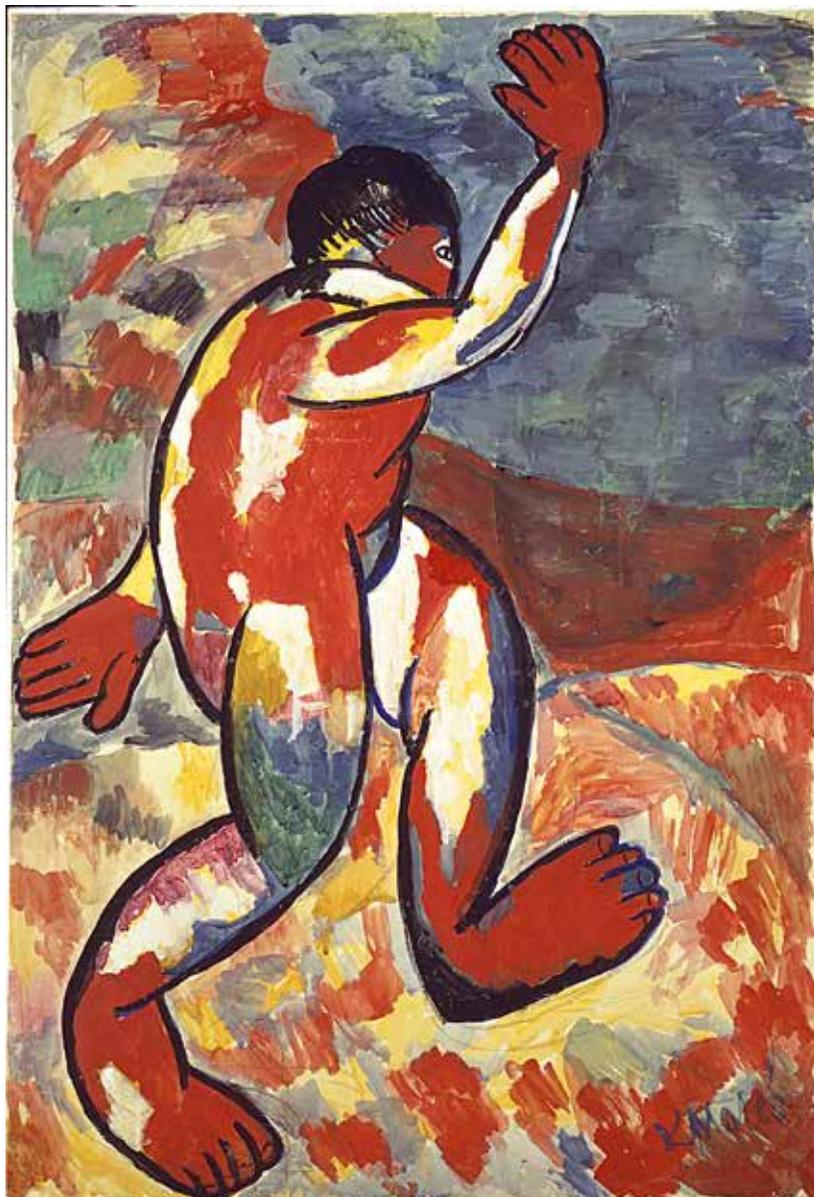
Фото: Варвара Леднева

Гимн русскому авангарду

Евгения Гершкович

В Амстердаме, в музее Стеделейк, состоялась выставка «Казимир Малевич и русский авангард». Пять сотен работ заняли тринадцать залов.

ЗА ДВАДЦАТЬ ПОСЛЕДНИХ лет это крупнейшая выставка Казимира Малевича и первая столь масштабная экспозиция за год, минувший после реконструкции Стеделейк-музея, располагающего самым внушительным за пределами России собранием произведений «пионера русского авангарда» (28 полотен и рисунки). В 1927 году Малевич, как известно, вывез работы из страны в Берлин на персональную выставку, тридцать лет полотна хранились в Германии, в квартире архитектора Хьюго Херинга, где в 1957 году были обнаружены тогдашним директором Стеделейка, Виллемом Сандбергом. К ним амстердамский музей добавил архив культурного фонда «Центра Харджиева — Чаги», названного по фамилиям российских эмигрантов, литературоведа Николая Харджиева и скульптора Лидии Чаги. Эти богатства и легли в основу проекта кураторов, сотрудников Стеделейк-музея Герта Иманса и Барта Руттена, которые, не уклоняясь от хронологического принципа, поделили экспозицию на десять тематических блоков, проиллюстрировавших творческий путь русского художника. Ранний этап творчества будущего ниспровергателя основ, опыты с импрессионизмом, символизмом и фовизмом 1903–1910 годов представлен работами из Стеделейка и Третьяковской галереи. Работы из своих коллекций любезно предоставили Московский музей современного искусства, Саратовский, Екатеринбургский, Краснодарский, Нижегородский, Ивановский, Самарский, Тульский, Красноярский музеи, а также музеи Людвига, Центра Помпиду, Тейт). Однако Государственный Русский музей в этой грандиозной по значению выставке не участвует, поэтому знаковые работы раннего периода, такие, как, например, «Цветочницы» или «Девушки без службы», отсутствуют, зато знаменитый фовистский автопортрет художника, принесенный в дар Третьяковке Георгием Костаки, до Амстердама доехал, равно как другие вещи из со-



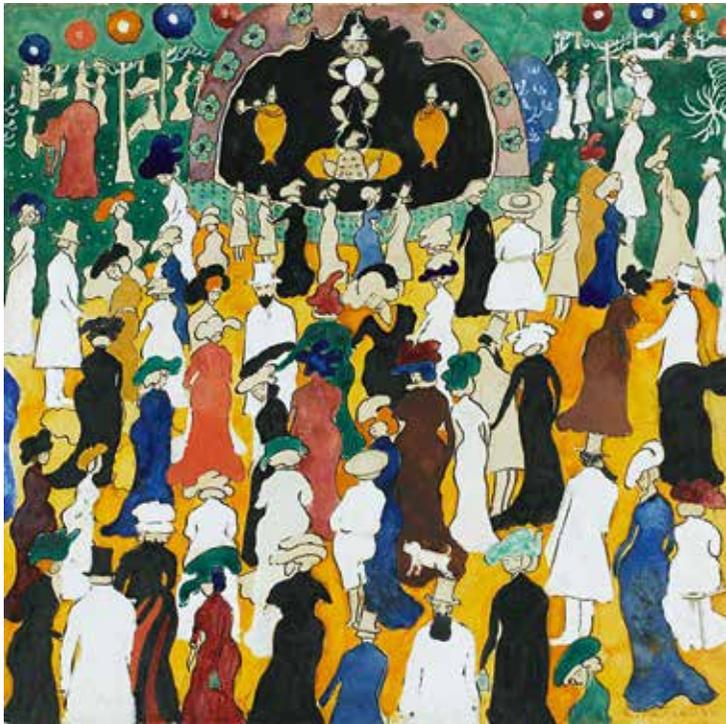
1



130



3



6



7

1. Казимир Малевич. **Купальщик.**
1911. Бумага, гуашь. Коллекция музея
Стеделик

2-5. Вид экспозиции

6. Казимир Малевич. **Галантная компания в парке.** 1908. Бумага, гуашь.
Коллекция музея Стеделик

7. Эль Лисицкий. Проун «Город». 1920.
Фанера, масло



4

брана этого серьезного коллекционера, в 1977 году покинувшего СССР, ныне хранящиеся в Музее современного искусства в Салониках. Это по преимуществу включенные в экспозицию работы прочих лидеров русского авангарда — Любови Поповой, Густава Клуциса и др. Целый зал отдан истории программно-футуристической оперы **Победа над солнцем** 1913 года, музыку к которой писал М. Матюшин, текст — А. Крученых, костюмы создавал К. Малевич. Экспозицию эскизов бюджетля, **Внимательного рабочего, Некого злонамеренного, Разговорщика по телефону и Путешественника по времени** сопровождают несущиеся из динамиков буквозвуки, диссонансные мелодии, а также демонстрация на экране сцен оперы в современной постановке. Как писал Бенедикт Лившиц, «эта живописная заумь предварила испуганную беспредметность супрематизма», через два года, 8 июня 1915-го, миру была явлена абсолютная беспредметность — **Черный квадрат**. Вернее, мир увидел «ноль искусства» чуть позже, 19 декабря, на итоговой футуристической выставке «0,10» в Петрограде. Тридцать девять супрематических полотен занимали отдельный зал, «красный» же угол, место, где в русских избах принято вешать икону, был занят «Черным квадратом». В Стеделийке воспроизвели в точности инсталляцию того памятного зала в бюро Добычиной на Марсовом поле. «Черный квадрат» торжественно прибыл из Третьяковки, правда, не тот, первый, 1915 года, но его авторское повторение 1929 года в тех же размерах — 79,5x79,5. Художественным поискам Малевича 1915–1920 годов, периода, когда он уже целиком отошел от живописи, посвящен раздел «Супрематизм: работы на бумаге». Здесь в основном графика и рукописи из собрания Н. Харджиева. Возврат к фигуративности, полотно «Девушка с красным древком» (1932), подводит к финалу выставку, которая, по утверждению кураторов, является кульминацией Года России в Нидерландах. В Россию «Казимир Малевич и русский авангард», однако, не придет, из Амстердама в марте проект отправится в Бундескунстхалле в Бонне. Гастрольный тур завершится 26 октября 2014 года в лондонской Тейт Модерн. ❖



Акрополь: реконструкция красоты

Юлия Кульпина

В начале марта стартовал проект Ирины Прохоровой «Без границ. Тело», открывшийся фестивалем «Акрополь: тело, общество, культура». Масштабный фестиваль предложил новый подход к проблеме тела и личности, восприятия красоты, представления о совершенстве.





ВСЕ ВЫХОДЯЩЕЕ ЗА пределы средних значений пугает: недуг, страдание, смерть, но также полнота радости и любви. Нет иного устоявшегося ответа, как старательно отводить глаза, прятаться, избегать. Может быть, в этом скрыта основная причина того, что городское пространство не предполагает свободной включенности. Полноправное присутствие людей с ограниченными физическими возможностями в жизни общества потребует многого от каждого, и в первую очередь станет нестерпимо существовать в постоянном равнодушии и замкнутости своей жизни, проходить мимо с отсутствующим взглядом.

Сегодня именно искусство становится площадкой для трудного диалога внутри социума, медленной трансформации представлений человека о себе. Оно, выбирая язык, предельно доступный, дает возможность выхода из стереотипов, узости восприятия, собственной слабости перед жизнью, не вмещающейся в стандарты. Помимо лекционной программы, для участия в которой были приглашены ведущие российские культурологи, антропологи, историки и религиоведы, и других значимых мероприятий проект представил фотовыставку «Акрополь: как я нашел свое тело». На масштабном фотопанно (фотограф Янина Урусова) запечатлены десять молодых людей, переживших ампутацию. Их тела визуально перекликаются с Пергамским алтарем и согласуются с привычным для нас впечатлением античности — фрагментарно сохранившимися статуями. В проекте «Акрополь» удалось создать аллюзию на искусство античности в ее лучшем, возвышенном представлении о красоте. Впечатления от него почти однозначны и лучше всего выражены словами одной из участниц, признавшей, что она не может наглядеться на то, что получилось.

В фотоработе физическое отступает, несмотря на то, что именно физическое тело показано в качестве объекта, но только лишь как призванное подчеркнуть безусловную красоту человека вне зависимости от того, есть ли у него видимые телесные изъяны или нет. Это эмоциональный проект, призывающий нас взглянуть в глаза незнакомого человека и проникнуться его личным обаянием.

Самым важным в проекте стали участники, нашедшие в себе смелость быть искренними и открытыми по отношению к социуму, который боится их принять. ❖

ДИЗАЙН 007™

СТИЛЮ
БОНДА
50 ЛЕТ

12+



11 ИЮНЯ – 7 СЕНТЯБРЯ

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА, ОСТОЖЕНКА, 16

EXHIBITION ORGANIZED BY BARBICAN CENTRE, LONDON IN PARTNERSHIP WITH EON PRODUCTIONS



barbican



The City of London
Corporation is the founder
and principal funder
of the Barbican Centre

Партнеры проекта:



Ω
OMEGA

При поддержке:



Генеральный
информационный
партнер

ELLE

РЕКЛАМА

НАСТОЯЩИЙ ПОЧЕРК

Павел Герасименко

Василий Голубев выставляется с 1987 года. Живописец он очень продуктивный: на персональных выставках в последнее время представляет от 50 до 100 работ, как правило, одного формата, написанных на грунтованном холсте поверх картона или на оргалите. Однако среди множества выставок художник особо выделяет книжную графику и мелкую пластику — работу для издательства «Вита Нова» или сделанные совместно с ЛФЗ скульптурки зайцев-партизан. Выставка «Песни о Родине. Партитура для сирен» в июне 2012 года была приурочена к выходу книги «Москва — Петушки» с иллюстрациями Голубева, недавняя экспозиция «Время действия — любое» помимо картин также включала иллюстрации к произведениям Марка Твена, Бабеля». Такая расстановка автором акцентов в творчестве понятна. Искусство Голубева литературно. К тому же его живопись знакома зрителю более, чем графика, и всегда давала много поводов поразмышлять о ее художественных источниках и влияниях. Если перечислять хронологически, здесь и Адриан ван Остаде, и Василий Перов с Фирсом Журавлевым, и Огюст Ренуар с Эдуардом Вюйаром, и Михаил Ларионов, и Эдвард Хоппер, и более близкие наши современники начиная с 1930-х годов — от Владимира Лебедева или Бориса Ермолаева до «Нищенствующих живописцев» во главе с Александром Арестовым.

Влияние коллег не делает его искусство «головным», Голубев по-прежнему не умствует, а изображает жизнь так, как она проходит перед его глазами, он всегда непретенциозен. Это заметно даже по текстам на картинах: надписи почти никогда не поучающие. Включенные в изображение слова на первый взгляд облегчают восприятие сюжета, однако, задавшись вопросом «Кто говорит?», трудно найти однозначный ответ. Даже если это реплики персонажей или часть внутреннего монолога, Василий Голубев отдает героям работ свой голос и почерк, но художник отвечает за слова. Они могут быть сделаны поверх изображения стилизованным почерком, но никогда не дидактическим тоном. Даже превращенный в шрифт перед нами настоящий почерк, каким человек пишет или письмо близким, или список покупок в магазине, или заявление в жилконтору, — он правдив.

Правдивость можно назвать одним из главных качеств искусства Голубева. Глядя на его картины, мы безотчетно верим тому, что говорит художник. Конечно, персонаж и лирический герой отслаиваются от автора, все чаще между ними заметен зазор, но художник заполняет его живописью очень хорошего качества. Начинал он в среде «Митьков», чья слава и успехи, похоже, остались в 1990-х. Из-за эстетической аморфности, а возможно, именно благодаря ей группа, эксплуатирующая обаятельную мифологию, смогла произвести несколько ярких творческих индивидуальностей. Соединив приемы постимпрессионистов с посылом ранних передвижников, Василий Голубев выработал собственный узнаваемый стиль. Интонация работ художника в последнее время заметно меняется: привычная мизантропическая ирония теперь все чаще уступает место философскому размышлению. Как и положено, новая эмоция спокойна и немного грустна. Такая перемена кажется естественной для мастера, которому в нынешнем году исполняется 50 лет.

ваются от автора, все чаще между ними заметен зазор, но художник заполняет его живописью очень хорошего качества. Начинал он в среде «Митьков», чья слава и успехи, похоже, остались в 1990-х. Из-за эстетической аморфности, а возможно, именно благодаря ей группа, эксплуатирующая обаятельную мифологию, смогла произвести несколько ярких творческих индивидуальностей. Соединив приемы постимпрессионистов с посылом ранних передвижников, Василий Голубев выработал собственный узнаваемый стиль. Интонация работ художника в последнее время заметно меняется: привычная мизантропическая ирония теперь все чаще уступает место философскому размышлению. Как и положено, новая эмоция спокойна и немного грустна. Такая перемена кажется естественной для мастера, которому в нынешнем году исполняется 50 лет.



Василий Голубев

1. *Хороший фильм.* 2013. Холст, картон, масло

2. *Почти дома.* 2013. Холст, картон, масло



НОВАЯ ЖИВОПИСЬ

Александр Дашевский

Галерея современного искусства
«Анна Nova»
21 февраля — 16 марта 2014

Все эти «внятность», «считываемость», «завершенность», «четкость», «ясность высказывания», отсутствие которых постоянно вменяется в вину отечественному художнику, — категории из сферы маркетинга, а не искусствознания. Вроде бы даже самые упертые оптимисты признали, что рынка contemporary art в России почти нет. Однако прессинг его стандартов на создающих искусство и пишущих о нем продолжается.

Многие пассивно сопротивляются. Интуитивно не позволяют воображаемым нормативам уродовать органику творчества. Ретроспективное зрение ехидно различает, насколько притянуты за уши кураторские комментарии к большинству выступлений Петра Швецова. Насколько непросто бывало «обточить напильником» его выставки до «законченного высказывания». И кажется, чем дальше, тем сложнее. Петр не раз подчеркивал «внерациональный» и «невербальный» характер своей деятельности. Выставка «Новая живопись» методологически продолжает предыдущую экспозицию автора «Сумеречное сознание» в галерее «Анна Nova». Тогда художник выстраивал алогичные связи между дизайном помещения, сюжетами картин и видео, мелкой пластикой и инсталляцией. Постулировал отсутствие замысла, предумышленности. Визуализировал туманную работу интуиции.

Ассорти сюжетов на этой выставке нельзя назвать противоречивым, поскольку речь сознательно изгнана. Автор окончательно отказался от искусственного упорядочивания, втискивания в проектную упаковку своей художественной активности. Даже услуги толмача-куратора были отвергнуты (эти строки ни в коем случае не кураторский текст, а скорее заметки давнего любителя творчества). Зритель ставится в ситуацию, когда от него не требуется что-то понимать, вычитывать связи и докапываться до нарратива.

При этом выставка внутренне оформлена, Швецов продолжает работать со своими основными мотивами. Создание разного рода берлог, шалашей, хижин, нор и формирование их убранства — очень характерная для автора линия. Недаром планировалось выстроить на втором этаже галереи юрту из оленьих рогов. Эти самодельные пространства художник заполняет тем, чем он одержим на данном этапе. Медведи, олени, лесные чащи, закаты, озера, портреты, покрытые

патиной — все это как будто детали обстановки вымышленного немецкого охотничьего домика, усыпальницы или подземелья (видимо, оттуда же, из германских хтонических трясин, всплыли два портрета Вагнера). Каждый раз это капище-склад заново перестраивается, инвентаризуется. Швецов делает интерьер как репортаж из внутреннего мира и предъявляет его зрителю. Выставка, словно в старые добрые времена, приглашает к сопереживанию, повествует о движениях души художника. И, как в старые добрые времена, это выставка живописи. Но есть важное отличие. Современную живопись во многих случаях отличает визуальная дисграфия. Необходимо, чтобы зрителю что-то интуитивно мешало воспринимать живопись, чтобы картина не была самоотжественной. Автору оказывается важным столкнуться пережитое, рукодельное с имперсональной, зачастую механической силой. Только после этого пластика оказывается адекватной ощущению времени. Картина становится воспоминанием о картине, пожеланием, предвкушением картины, в случае Швецова — предкартинной, протокартинной. Лес, речка, озеро, облака, горы, животные, семейные портреты, дети, девушки — намоленный и замусоленный перечень. Массовая культура узурпировала и умертвила эти образы.

Однако Швецов умеет реанимировать свои сюжеты. Лодочки на речке, олень в лесу, губастые красотки, дети издают задорный первобытный инфернальный душок. Материю живописи и зрителя разделяют толстые желтые слои лака, черты лиц стекают, жутковатые герои тонут в гуталиновом фоне. Картина изготавливается, как вещь, как ритуальный предмет, как кукла вуду. Блямбы, напластования, брызги, перекрывающие изображение, возвращают ее в «доэстетическое» культурное состояние. В этом смысле ничего страшного, если экспрессивная клякса перекрыла три четверти персонажа — он все равно там, внутри. Можно нафаршировать написанного медведя настоящим мехом — это вполне укладывается в логику. Насекомые, влипшие в лак, только добавляя пейзажу вещественную достоверность и магические свойства. Живопись оказывается способом освоения, присвоения. Подспудное движение ритуальности, природной магии заставляет Петра и на выставку смотреть как на явление циклическое вроде урожая. Картины всходят, зреют, наступает время сбора, и они заполняют галерею. Как ни странно, это доиндустриальное отношение сейчас оказывается не только гораздо милее, но и более соответствующим моменту, чем проектные мучения многих коллег Петра Швецова.



Петр Швецов

1. Портрет. 2014. Холст, масло
2. Вид экспозиции



ИЖЕВСКАЯ АНОМАЛИЯ ВСТРЕЧА ИСКУССТВА И МАГИИ

Кристина Романова

Юбилейная экспозиция выставки «Ижевск*ДА», несмотря на то, что просуществовала только один день, потрясла столицу Удмуртии и собрала сотни заинтересованных зрителей и именитых гостей. Посвященная первой выставке авангардного искусства «ДА» 1988 года новая экспозиция превзошла свою историческую предшественницу по размаху. Изменились времена, мировоззрение художников и контекст реалий, в которых они существуют сегодня, другим стал и подход к искусству.



2

Как заметила экс-министр культуры Удмуртии Анетта Сидорова, «давшая добро» выставке в 1988 году, сегодняшняя экспозиция не идет ни в какое сравнение с предыдущей 25-летней давности. «Тогда был просто набор вещей, сегодня разрозненность уступила место целостности. Конечно, и 25 лет назад на выставке было много прекрасных работ Орлова, Белых, Чувашова, но сегодня художники очень выросли в профессиональном плане». За прошедшие после первой выставки годы творческая среда города развивалась стремительно в самых разных направлениях. Заявили о себе ижевские музыканты и художники, начинают привлекать внимание театральные режиссеры и артисты. Каждое художественное событие находит своего зрителя и критика. Так или иначе сегодня в Ижевске сложилась уникальная атмосфера, искусство здесь

выходит навстречу зрителю и получает заинтересованное внимание общества. Выставка «Ижевск*ДА» продемонстрировала это движение в культуре и сегодняшее ее состояние. «Такого больше нигде нет», — оценил событие Марат Гельман. Выставочное пространство зала в ВЦ «Галерея» условно поделено на две части. В первой представлены произведения Александра Пилина, Зои Лебедевой, Анфима Ханькова, Владимира Ковычева из природных материалов — глины, войлока, травы, дерева. Теплый терракотовый цвет работ, живой свет свечи, пляшущие тени на стенах создавали впечатление уютной

горенки, а произведения словно нашептывали свои сказки. Таинственный войлочный круг, красно-черные фетровые пистолеты, деревянный меч... Материал этих вещей и их предназначение порождали диссонанс, запланированный организаторами как подготовка зрителя к восприятию второй части экспозиции. Там, за черным занавесом в темной комнате, посетителя встречали гигантские скульптуры с коровьими черепами — «Протобарби» Энвиль Касимова. «Своими работами мы хотим вернуть искусству сакральный смысл, научить людей слышать музыку тишины», — утверждали художники. Искренность и простота используемых материалов, некая мистериальность работ и экспозиции в целом, может быть, это и есть ижевская аномалия... «У Ижевска есть свое лицо. И это лицо не из этнографического прошлого. Это сегодняшнее лицо, которое отличает ижевское искусство от любого другого», — отметил Марат Гельман. По мнению художника, депутата и одного из организаторов и инициаторов выставки «Да» Энвиль Касимова, на ижевскую культуру в свое время оказал значительное влияние московский искусствовед Сергей Кусков. Под его воздействием складывался ижевский авангард... «Метаморфозы — чудо превращения — это как раз наиболее очевидная встреча искусства и магии, исток которых един и скрытен», — писал Сергей Кусков в одной из своих статей. Эти слова можно отнести и к юбилейной выставке «Ижевск*ДА». Именно магию перевоплощения показали зрителю ижевские художники четверть века спустя после той первой экспозиции авангардного искусства.

Фото Павел Шрамковский



3

1. Роман Постников. Удмуртская грязь
2. Александр Пилин. Пистолет Пилина. Цветной войлок
3. Энвиль Касимов. Протобарби. 2013. Авторская техника

ОБРАТНАЯ СТОРОНА ГЛАМУРА

Нина Березницкая

Американский художник украинского происхождения Руслан Караблин известен как создатель одного из популярных брендов уличной одежды SSUR, в которой эклектично сочетаются многочисленные отсылки к русской культуре с различными мотивами современного искусства и элементами хип-хопа. В середине 1990-х он выпустил принт обезьяны Корнелиуса в образе Че Гевары, ставший культовым, который разошелся миллионными тиражами на футболках. В галерее «Триумф» Караблин представил серию работ и принтов «Traficante».

Галерея «Триумф» часто шокирует зрителя, но старается сглаживать острые углы. Выставка Караблина не исключение. В представленных работах – акриле на холсте, принтах и видео – художник исследует проблему колумбийского наркотрафика и сопровождающего его насилия. В плакатной эстетике кадры из полицейской хроники с результатами расправы наркокартеля воспроизведены на холсте тщательно, но с некоторой условностью. Главные герои отсутствуют: убийцы еще не пойманы, а если и пойманы, то уже стали жертвами, конечно, в результате своей же работы. В центре внимания автора жертвы мексиканского картеля и белый порошок, аккуратные кучки которого образуют ровные ряды в помещении подвального этажа галереи. Этот экспозиционный ход концептуально задан пространством, движение вниз от грязного, несимметричного мертвого в темноту, к строгому белому на черном, аккуратно расфасованной смерти. В современной массовой культуре наркомания и все ее аспекты, включая борьбу с производством и распространением, исследована основательно. Эту тему сложно обсуждать безоценочно: беспристрастное изучение может считаться пропагандой, а контр-пропаганда выглядит назидательно, что имеет обратный эффект: запретное всегда притягательно. Пока существует и воспроизводится общество на социальном дне и рынки наркотиков могут расширяться, проблема будет актуальной. Этому помогает и гламуризация наркомании, романтизация поп-культурой феерического кайфа и быстрой красивой смерти. Американский сериал «Breaking Bad» («Во все тяжкие»), триумфально завершающийся как античная трагедия смертью (почти) всех главных героев, некоторые считают прикрытием аферы – производство огромного количества вещества было замаскировано съемками фильма (см. интервью с Гермесом Зайготом,

ДИ № 6/2013). Сложные художественные высказывания, как упомянутый сериал, исследующий разнообразные хитросплетения внутреннего мира героев, с лихо закрученной сюжетной линией некоторым образом продолжают линию романтизации всего стоящего вне закона. Главный герой шел по пути морального саморазрушения, преступая этические законы (оставив один моральный принцип – «все ради семьи»). В итоге победа, неотличимая от поражения, и торжество архаичного закона «защиты своего» любыми средствами, давно уже невозможная как всеобщая максима. Сериал напоминает, что мораль предшествует этике и не может ее заменить.

Различить художественное высказывание или созданное для какой-либо идеологии произведение не всегда легко, художник, следуя логике «оставаться над схваткой», как бы не должен высказывать собственное мнение об исследуемом предмете, так как любое художественное высказывание может быть использовано приверженцами противоположных взглядов как аргумент своей правоты. Даже не касаясь темы пропагандистских практик как таковых, сложно отказаться от обличительного пафоса. Караблин считает проект собственным вкладом в борьбу со злом: «Я хочу показать очень некрасивую сторону всего этого, обратную сторону гламура». Нет красивой смерти в бриллиантовой пыли, настоящая смерть неприглядна и ужасна. Социальный пафос проекта «Traficante» компенсируется беспристрастной позицией художника, фиксирующего эту сторону реальности. На акриловых холстах Караблина, выполненных с плакатной прямоотой, тело, истыканное десятками ножей. Части целого – рука, четыре отрезанные головы на капоте автомобиля, полностью объективирующие человека. Это уже символ цены нарушения неписаного закона в системе наркоторговли. Работы сделаны на основе полицейской криминальной хроники без каких-либо изменений композиции. Караблин, по его словам, «хотел, чтобы через картины, на которые проще смотреть, чем на фото или видео, идея стала более ясной и давала по голове». Эстетика мексиканского культа пляшущей смерти широко используется картелями: в ходу избыточность и в жестокости, и в визуальности, не дающая возможности неправильного понимания послания. Избыточность свойственна мифологическому сознанию, статуетки и принты с покровителем наркоторговцев Хэсуом Мальверде призваны защитить участников картеля от столкновения с законом.



1



2

Видео из полицейской хроники, найденное в Интернете, и документальные съемки «National Geographic» смонтированы так, что после каждого кадра с героиниом художник показывает мертвое тело. Такой прямолинейный ход позволяет заподозрить автора в морализаторстве, но беспристрастность документальной съемки в сопровождении модного рэпа о том, «как круто быть дилером», достигает цели. По словам художника, главная задача искусства – «не усыплять зрителя, как ребенка, а пробуждать». Перед нами образец искусства социального, который может иметь продолжение. В виде принтов на майках, возможно, этот ход будет более эффективен.

Руслан Караблин

1. Хехус Мальверде. 2013. Холст, акрил
2. Кадр из видео
3. Ад. 2012. Холст, шелкография



3



MAMM
Multimedia Art Museum, Moscow



ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА /
МУЗЕЙ «МОСКОВСКИЙ ДОМ ФОТОГРАФИИ»

18.02
08.06

**X МЕЖДУНАРОДНЫЙ
МЕСЯЦ ФОТОГРАФИИ В МОСКВЕ**

ФОТОБИЕННАЛЕ
2014

Мультимедиа Арт Музей, Москва
Остоженка, 16

12+

Эрвин Блюменфельд. Барянт обложки для американского Vogue, «А ты сделал вклад для Красного Креста?», 15 марта 1945
Струнная печать на бергтовой бумаге, 2012. Коллекция Генри Блюменфельда © The Estate of Erwin Blumenfeld

Стратегические партнеры Музея:



БЕСЦЕННАЯ
МОСКВА
www.pricelessmoscow.ru



НОВАТЭК



РЕКЛАМА

Ирина Корина ПРИПЕВ

6 марта – 13 апреля,
Stella Art Foundation

Экспозиция в Stella Art Foundation преобразовала пространство галереи в единую инсталляцию, напомнившую закулисье официального праздника, что-то типа Дня города. Искусственный снег, блестки, брезки, новогодняя елка, глянцевые клеенки разных цветов и даже двуглавый орел – все это в работе Ирины Кориной как будто лежит на складе, коротая будни в ожидании очередного выхода на сцену. В предпочитаемых художницей материалах нет ничего необычного: все они – окружающая нас бытовая «дешевка» и «безвкусица», которая в «Припеве» (как, впрочем, и других работах автора) лишается своей затертости и нейтральности и чья «трешевость» начинает казаться навязчивой и даже агрессивной. Выбором материалов и их комбинациями Корина не просто усиливает ощущение дурновкусия, но преобразует каждую вещь, частично сохраняя первоначальный облик, остроумно выталкивая из рамок привычного языка. Нелепая овальная витрина с рассыпью серебряных блесток внутри, упаковочная бумага и тряпки а-ля «вырви глаз», обглоданный еловый ствол в отвратительных белых хлопьях – эти предметы не тождественны сами себе, они мутанты из другого мира, где даже праздник оказывается мрачным и пугающим.

Хаим Сокол КАЛИТКА ДЛЯ МЕССИИ

13 – 30 марта,
Pechersky Gallery

Лейтмотив большинства проектов Сокола – историческая память, способная бесследно исчезнуть и раствориться, но ее события и персонажи (от случайных и неизвестных людей до конкретных жертв сталинских репрессий) прочно пригвождены к настоящему времени. Характерный материал художника – старые фотографии и письма (нередко обнаруженные случайно и автором не опознаваемые), которые он переводит через копиру на листы картона или бумаги. Так были организованы серии «Палимпсесты» и «Punctum» (обе – 2009), развитием которых воспринимается и новая выставка. Черные стены галереи украшают затемненные и «состаренные» листы пергамента (строительный материал, используемый как буфер между слоями других материалов), на которые перенесены тексты случайно найденных писем, а также изображения людей, чья жизнь связана с борьбой с фашизмом. Здесь и прославленные фигуры (Ханна Арендт, Вальтер Беньямин), и неизвестные солдаты Второй мировой, и ряд современных персонажей, обнаруженных в Сети. Действующих лиц столь много, что возможность опознать их сводится к нулю. Сокола часто воспринимают как автора сентиментального и ностальгирующего, от чего художник настойчиво пытается уйти. Его основной

вопрос – что делать с историей, которая свершилась и чей полный текст наверняка хранится в каком-нибудь архиве, о котором мы ничего не знаем (или не хотим знать)? Где в реальности материализуются токи прошлого, пронизывающие события сегодняшнего дня и которые, может быть, стоит выловить и материализовать нам самим, не дожидаясь пресловутого беньяминовского «прорыва истории»?

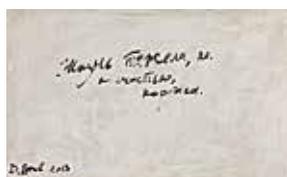
ЖИВОПИСЬ РАСШИРЕНИЯ

16 марта – 5 апреля,
Музей Москвы



Дмитрий Гутов ЖИЗНЬ ТЯЖЕЛА, НО, К СЧАСТЬЮ, КОРОТКА

7 – 23 марта, галерея «Триумф»



Ирина Корина

Сопrotивляясь давнему тезису о смерти современной живописи, участники кураторского проекта Анатолия Осмоловского и Евгении Кикодзе решили продемонстрировать набор агрегатных состояний жанра. Авторы сосредоточились, по сути, на деконструкции основных линий послевоенного модернизма, их работы либо отчетливо эксплицируют конкретный прием, либо отступают перед авторским жестом, когда важнее оказывается не картина, но способ, каким она сделана. Платон Петров рисует незатейливую геометрическую абстракцию, «сползающую» с холста на подрамник, Александр Плюсин выставил гипсовые отпечатки, сделанные с красочной поверхности нарисованных им полотен. Художник Катакима представил абстрактные полотна, густо покрытые горизонтальными мазками, цветовая гамма которых воспроизводит колорит нескольких версий «Подсолнухов» Ван Гога. Иван Новиков расписывает не только холсты, но и стоящие рядом комнатные растения. Вика Бегальская в узнаваемой неоекспрессионистской манере изобразила трансвестита, который уже неоднократно становился героем ее работ. А в картине Елены Ковылиной русская и украинская девушки танцуют на фоне Фонтана дружбы народов. Это эскиз перформанса, запланированного на ВВЦ 1 июня. Часть экспонен-

Большинство картин Гутова, вошедших в экспозицию в «Триумфе», сделаны по привычным лекалам. Холсты с монохромными фонами разных цветов, а на них – натюрморты, пейзажи, тексты, журнальные обложки и конфетные фантики, выполненные скрупулезно, и они нарочито тематизируют «плохую» живопись. Все картины развивают темы предыдущих работ автора. «Может быть, современное искусство – это место, где больше ничего не происходит и не может происходить?» – задается вопросом философ Валерий Подорога во вступительной статье к каталогу выставки, и Гутов, похоже, отвечает утвердительно. На новой выставке он художник современный, но отчасти старомодный. Приверженный живописи, рассуждающий о «попадании» верного жеста, на равных беседующий с любимыми классиками («цитируя», к примеру, на холсте их мемуары), комментирующий (в формате видеинтервью) собственную технику и манеру и иногда ностальгирующий (в экспозицию вошли некоторые старые личные предметы, дорогие автору). Образ неловкого постсоветского интеллигента, пытающегося выбраться из лужи (фильм «Оттепель», 2006) сменился лелеемым образом состоявшегося художника, который Гутов воплощает серьезно и не скрывая вну-

тренного удовлетворения, но совершенно не рассчитывая быть по-настоящему воспринятым и выслушанным, пересыпая при этом язык приемами-гаджетами: серийно перерисовывая конфетные фантики, заслоняясь чужой речью в картинах-текстах или в эскизной манере «апроприруя» образы Васнецова и Федотова, но оттого (намеренно) впадая в еще большую банальность. Виктор Мизиано в свое время усмотрел в этом своеобразный гутовский радикализм, когда жест автора настолько тривиален, что, «в сущности, радикализм Гутова свелся к тому, чтобы вопреки очевидной тривиальности этого жеста его все-таки осуществить».

Синий суп МУТЬ

4 – 27 марта,
XL-галерея

При входе в галерею посетителю выдают 3D-очки, чтобы в полутемном зале в сопровождении психоделического саундтрека на экране в прямом смысле созерцать «муть» – сверкающий поток пыли, вылетающий из цифровой бездны грязного болотно-желтого оттенка. 3D-эффект погружает зрителя внутрь загадочного зрелища – то ли подобие антониониевского взрыва из «Забриски Пойнт», то ли разверзшейся космической дыры. Или это просто летящая бытовая пыль, зафиксированная на макросъемке. Смысл работ группы «Синий суп» в их искусственности, выхолащивании и полном отсутствии натурности. Может быть, они даже имитируют порой какие-либо опознаваемые сюжеты, но мгновенно отстраняют собственное содержание, про которое ясно, что ничего подобного нигде не может существовать – ни в мире цифровом, ни тем более в реальном, все это только цифровая фантазия. «Blue Soup» не имеет отношения к политике, морали, государственной идеологии... «Blue Soup» имеет некоторое отношение к поэзии... к мистике... к прекрасному... не имеет отношения к юмору и иронии... не провоцирует... не реагирует», – так выражают художники собственное творческое кредо. Их видео и правда вполне уместно воспринимать в эстетическом ключе – уж больно красиво они сделаны. Правда, этой своей особенной компьютерно-графической красотой они так сильно играют с восприятием зрителя, создают и развивают множественные фантазийные миры, что за этим невольно чувствуется скрытая авторская ухмылка и одновременно возникает желание спросить: «Здесь действительно нет иронии?»

Павел Пепперштейн
СВЯТАЯ
ПОЛИТИКА

28 января – 15 марта,
галерея «Риджина»

Новая выставка Пепперштейна – каталог подсознательных страхов современного мира. Здесь и теория заговора (бизнесмен, жалующийся на моллюсков, вытеснивших его бизнес), и конфликт цивилизаций («Европа в опасности»: субтильная девушка в окружении триколорного монстра, зубастого Дяди Сэма и древнего арабского мудреца), и всемирный кризис («Страдающее лицо мирового капитализма» – желтоглазый

ХУДОЖНИКИ
ЖУРНАЛА
«РОСТ»

23 января – 9 марта,
галерея «Ковчег»

В центре внимания выставки – художники журнала «Рост» (1930–1934), официального органа Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), жизнь которого наравне со многими активными его участниками была прервана твердой рукой советской власти. Впрочем об истории журнала и политических перипетиях начала 1930-х на выставке узнать не получится. Зато бросается в глаза множество пересечений со временем

Энди Уорхол
«ДЕСЯТЬ ЗНАМЕНИТЫХ
ЕВРЕЕВ XX ВЕКА»

11 февраля – 9 апреля, Еврейский
музей и центр толерантности

Никакими другими своими вещами король поп-арта не задавал, пожалуй, таких головоломок будущим историкам искусства. Герои серии – не знаменитости в уорхоловском смысле (зачастую, как в случае юриста Луиса Брандейса или философа Мартина Бубера, неспециалистам они не известны), выбор их кажется произвольным, а «эксплуатация» еврейской темы (как писали тогдашние критики) заставляет недоумевать.

Евгений Гранильщиков
ЧТО-ТО БУДЕТ ПОТЕРЯНО

21 января – 7 февраля, Медиатека
Музея экранной культуры (ЦВЗ
«Манеж»)

Гранильщиков – художник-синефил, препарирующий язык кино. Его работы – об эффектах видео, о том, как медиум дозирует и подает информацию и формирует собственный язык. Показателен в этом смысле проект «No Fighting At The Windmills» (2014), полиптих из видеозарисовок с людьми в характерных кинематографических ракурсах в сопровождении фрагментов текста. Эти клише выглядят одинаково отчужденно,

Энди Уорхол
Портрет Сары Бернар. 1980
Портрет Франца Кафки. 1980
Вид экспозиции



Евгений Гранильщиков
61 секунда. 2012
Позиции. 2013

янки в терновом венце). Поразительным образом воспринимать выставку хочется не в художественном, а в театральном ключе. Эти картины, столь же нарративные, сколь и зрелищные, вполне могли бы стать серией постановочных мизансцен. Вначале (если двигаться слева направо по залу) история «катыющихся в бездну народов», затем повесть о мальчике, решившем покончить с собой и создавшем для этого «целый мир» единственно для того, чтобы тот объявил ему войну, а в конце меланхоличный «Большой Брат» с лицом Пьеро, который «is NOT watching you», со слезами на глазах уходит прочь от этого нескончаемого кошмара.

нынешним. И не только на бытовом уровне, как в случае с «хамством трамвайным» на рисунках Юрия Пименова. Стены залов украшены цитатами из журнальных статей. Например, сетованиями на «деградацию» и «деидеологизацию» кино. Или отчетом о «культпоходах» в деревню, способствующих строительству социализма (рядом с текстом рисунок Роберта Граббе, изображающий «казаков с нагайками, атакующих «кулаков»). Не говоря уж о листах Николая Гитилова, осмеивающего «буржуазных» книготорговцев, изгоняющих «правильную» революционную литературу (или оставляющих ее пылиться на складах). Зрителю современному гарантировано не самое приятное ощущение дежавю, а заодно поучительная история о взаимоотношениях власти, культуры и общества на основе прекрасного художественно-исторического материала – уж что-то, а графику «Рост» публиковал великолепно.

История «Портретов» не менее показательна, чем сами работы. Идея принадлежала дилерам Рональду Фельдману и Александру Арари. При их участии составлялся список персонажей, к нему приложила руку и директор Галереи искусств Еврейского общинного центра в Вашингтоне Сьюзен Моргенштайн. Проект, презентованный в 1980 году в Еврейском музее Нью-Йорка, оригинально совмещал политику (ее не могло не быть), коммерцию (портфолио, изданное ограниченным тиражом, покупателей нашло) и просвещение зрителя (тут все же и Кафка, и Гершвин, и Голда Меир – мировая история и культура). Нью-Йоркская публика, правда, по большей части недоумевала, глядя на мало известных ей людей. Времена изменились, ныне серия триумфально шествует по крупнейшим музеям мира, а зритель может ознакомиться с историческими справками, размещенными возле каждого холста.

будь они частью конкретного фильма или же просто отрывками, ведущими в никуда. Центральная работа выставки – идущий на трех экранах фильм «Позиции». Его герои рассуждают о воздействии искусства на реальность и возможности снимать кино политически (цитаты и парафразы Беньямина, Сергея Третьякова и Годара included). Примечательно: художник не кичится революционным пафосом и не трубит о необходимости борьбы, не призывает к созданию революционной ситуации. Он словно делает шаг назад, задумываясь не только о базовых проблемах связи искусства и политики, но в основном о политике собственного восприятия и собственного образа жизни. Это отличает автора от представителей критического искусства 2000-х (группы «Что делать?» или более молодого Арсения Жилева) и ставит в один ряд с художниками его непосредственного круга (Андрей Качалян, Антонина Баеввер), в фокус внимания которых попадает не столько политический потенциал искусства, сколько условия бытования последнего.

МишМаш ОГЛЯНАЗ

30 января – 23 февраля,
галерея «Роза Азора»

Для проекта «Огляназ» художники Михаил Лейкин и Мария Сумнина (МишМаш) объединили свои усилия с усилиями живописца Ивана Лунгина и критика Валентина Дьяконова. Вклад МишМаш – многочисленные картины и ассамбляжи из учебных рисунков, старых досок, упаковочной бумаги, лоскутов ткани, ваты и прочей всячины. Многие вещи несут на себе следы прошлой жизни: их тщательно лагает, зашивает, оборачивает и прикрывает



Василий Маслов. Вид экспозиции

МишМаш. Огляназ. 2014



Юрий Альберт. В раю искусства не будет. 2014

Василий Маслов АВАНГАРД ТРУДКОММУНЫ

17 февраля – 19 марта,
Еврейский музей и центр
толерантности

Ядро выставки – спасенные от уничтожения фрески советского художника Василия Маслова, обнаруженные в доме Стройбюро, входившего в состав Болшевской коммуны – советского эксперимента 1920–1930-х годов по «перековке» молодых правонарушителей, в том числе и искусством (архитектурный комплекс усилиями активистов чудом удалось уберечь от надвигающегося сноса – его обещают превратить в музей). Сам Василий Маслов

НАВЕРХУ

2 февраля – 1 апреля,
Музей Москвы

В кураторском проекте Евгении Кикодзе работы не только заняли верхний этаж музея, но и висели под самым потолком, забравшись «выше некуда». Забавный прием, на первый взгляд утягивающий выставку в пучину интертеймента, метафорически таил в себе второе дно. Проект «Наверху» аллегорически читался как рассказ о пронизывающем состоянии тупиковости и растерянности, достижения предела, когда не ясно, что делать



Юло Соостер

с 28 февраля
посольство Эстонии в Москве

Атмосфера камерной выставки Юло Соостера и художников его круга (Борис Жутовский, Юрий Соболев, Владимир Янкилевский) в здании посольства Эстонии в Москве напоминает прежние московские «квартирники». «Самопальные» этикетки на стенах и вход только по договоренности – так, собственно, советские нонконформисты и знакомились с работами друг друга. Произведений на выставке немного, но ценны они тем, что вроде бы



Вид экспозиции в посольстве Эстонии
Юло Соостер. Из частной коллекции

Сумнина, которая почти по-матерински заботится об этих обломках цивилизации изобилия. Работы – это «коллаж из всего». Они имитируют весь спектр техник – от концептуальных ходов, минимализма, «аккумуляций» Армана и «компрессий» Сезара, удивительным образом сохраняя собственную идентичность и «не вливая» в чужую эстетику, балансируя между нарочитыми стилизациями и бытовым мусором. Стены галереи Иван Лунгин выкрасил синей краской в манере «стихийного бриколажа, характерной для работы сотрудников ЖЭК низшего звена», как охарактеризовал ее Дьяконов, предоставивший для выставки самые нелепые, на его взгляд, цитаты из своих старых статей. Висевшие рядом с работами надписи (иногда весьма изобретательные, например: «Это не телевизионный бубнеж, но настоящий оммаж») не давали расслабиться пришедшим на открытие критикам, напоминая, что никто не совершенен. Видимые знаки одного языка (отсылающие к определенной поэтике работы) могут вести совсем в иную степь, а текст – создаваться просто ради самого текста.

прошел путь от беспризорничества детства до студенчества во Вхутемасе и преподавания живописи в Болшеве, куда был командирован не без протекции Луначарского. Художника расстреляли по сфабрикованному обвинению в 1938 году, следственные документы по делу Маслова на выставке также представлены, что для московских музейных вернисажей не очень типично. Как художник Маслов интересен не столько своей живописью, отсылающей к Борису Григорьеву, Юрию Анненкову или Марии Воробьевой-Стебельской (Маревне), сколько творческой биографией в короткий, но уникальный период советской истории, когда окружающая среда ковалась по лекалам искусства. Авангард в лице Маслова вышел наконец в широкую политику, и на фреске в доме Стройбюро кубистический Ленин обращался своими воззваниями к играющему фовистскими красками футуристическому городу.

дальше. Чтобы увидеть работы друга МишМаш, надо упереться головой в потолок, взобравшись по высоким лестницам и заглянув в контейнеры на самом верху. Дальше – только вниз. А фильм художников Олега Елисеева и Евгения Кукуверова (ЕлиКука) на мониторе, развернутом горизонтально и болтающемся выше человеческого роста, и правда нельзя увидеть, не прыгнув «выше головы» на специальном батуте. Салют из еды на видео Дмитрия Булыгина – не то пир во время чумы, не то метафора тошноты. Тон выставке при всем при этом задает висящий при входе лозунг Юрия Альберта «В раю искусства не будет!» Понять можно по-разному. То ли торопитесь, пока есть, то ли искусство – борьба за лучший мир, а коли цель достигнута, оно становится ненужным. Либо транспарант – предостережение об обещанном народно-патриотическом евразийском рае, в котором современному искусству места не отведут наверняка.

хорошо знакомых авторов зритель увидит в нехарактерном свете. Олег Целков предстает тонким графиком с интересной нюансировкой композиции и детализацией рисунка. Многочастные композиции Владимира Янкилевского с включением текста приближаются к альбомам московских концептуалистов, а Михаил Гробман осмысляет коллективное бессознательное российской истории, смещаясь в сторону соц-арта. Не говоря уже о произведениях самого Соостера, разработавшего оригинальную версию сюрреализма, балансирующего на грани абстракции. Выставка еще раз напоминает о том, что советский нонконформизм – неисчерпанный ресурс, таящий много открытий.

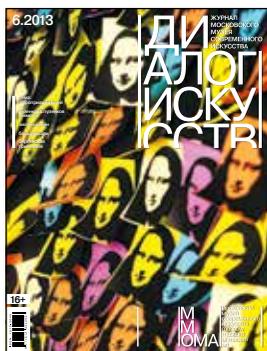
ДИ АЛОГ ИСКУССТВА

ЖУРНАЛ
МОСКОВСКОГО
МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

ДИ (Диалог искусств) является преемником журнала «Декоративное искусство СССР», одного из старейших российских периодических изданий по изобразительному искусству, основанного в 1957 году. Журнал распространяется по подписке в России и за рубежом и курьерской доставкой 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. По вопросам размещения рекламы и распространения журнала обращаться по тел. +7 (499) 230-02-16



№1.2014
Тема: редукция смешного



№6.2013
Тема: апроприация идей



№5.2013
Тема: медальность



№4.2013
Тема: трансгрессивность



№3.2013
Тема: перформативность



№2.2013
Тема: децентрализация



№1.2013
Тема: топология страха



№6.2012
Тема: модели музеев



№5.2012
Тема: вне-умное искусство

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

ПО ПОЧТЕ
Объединенный каталог «Пресса России».
Подписной индекс 82688, адресная.
Объединенный каталог «Почта России».
Подписной индекс 70240, картонная.

ЧЕРЕЗ НАШИХ ПАРТНЕРОВ
Агентство подписки «Экс-Пресс»
Тел. +7 (495) 783-90-29
ООО «Агентство «Артос-Гал»
Москва, ул. 3-я Гражданская, 3, стр. 2.
Тел.: +7 (495) 743-58-81, 160-58-56

ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ
Подписное агентство «МК-Периодика»
Москва, ул. Гиляровского, 39
Тел. +7 (495) 684-50-08,
www.periodicals.ru

ГДЕ КУПИТЬ

МОСКВА
Московский музей современного искусства
Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17, Тверской, 9
www.mtoma.ru

Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели
Прецистская, 19. www.rah.ru



Книжный магазин Центра современной культуры «Гараж»
Крымский Вал, 9, стр. 45, парк Горького
Тел. (495) 645-05-21. www.garageccc.com

МАММ/Московский дом фотографии
Остоженка, 16. Тел. (495) 637-11-55. www.mdf.ru

ГЦСИ
Зоологическая ул., 13, стр. 2. www.ncca.ru

Магазин «Культ Товары».
Крымский Вал, 10 (в фойе ЦДХ). Тел. (495) 657-99-22



Сеть магазинов «Республика»
ул. 1-я Тверская-Ямская, 10,

Цветной бульв., 15, стр. 1 (ТЦ «Tsytethy Central Market»,
1-й этаж) ул. Новый Арбат, 19; ул. Мясницкая, 24/7, стр. 1;
ул. Красная Площадь, 3 (ТД ГУМ, 3-й этаж 3-й линии)
Тел. (499) 251-65-27. www.respublica.ru

Книжный магазин «Гоголь Books»
ул. Казакова, 8, в фойе Гоголь-центра, 1-й этаж
Тел. (925) 468-02-30

MONITOR book/box
Нижняя Сыромятинская, 10, корп. 10
Центр дизайна «Artplay на Яузе»
Тел. (905) 787-09-37. monitorbox.ru



Сеть магазинов художественных товаров
«Передвижник»

Ленинградское ш., 92/1; Фадеева, 6; Старосадский пер., 5/2
4-й Сыромятинский пер., 1, стр. 6 (ЦСИ «Винзавод»)
Тел. (495) 225-50-82. www.peredvizhnik.ru

Книжная лавка в МГХПА им. С.Г. Строганова
Волоколамское ш., 9. Тел. (499) 158-68-74
Магазин Музея архитектуры им. А.В. Шусева
Воздвиженка, 5. Тел. (495) 697-38-74. muar.ru

Галерея pop/off/art
4-й Сыромятинский пер., 1, стр. 6.
Тел. (495) 766-45-19. www.popoffart.com

Книжная лавка Государственного
института искусствознания
Козицкий пер., 5

Книжный магазин «Москва»
ул. Тверская, 8, стр. 1. Тел. (495) 629-64-83
www.moscowbooks.ru



Выставочный зал «Галерея на Солянке»
ул. Солянка, 1 (вход с ул. Забелина)
Тел. (495) 621-55-72. www.solgallery.ru

Арт-маркет «Красный карандаш»
ул. Большие Каменщики, 4
Тел. (495) 912-39-29
ул. Крымский Вал, 10 (здание ЦДХ)
Тел. (499) 343-39-15
www.krasnyykarandash.ru

Институт русского реалистического искусства
Дербеневская наб. 7, стр. 31
Тел. (495) 276-12-12. www.rusrealart.ru



Галерея «Paltra-S»
ул. Большая Новодмитровская, 36
Дизайн-завод «Флакон»
www.paltra-s.ru

Книжный интернет-магазин Libroroom
Тел. (495) 970-24-55. www.libroroom.ru



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
Музей и галереи современного
искусства «Эрарта»
Книжный магазин
29-я линия В.О., 2
Тел. (812) 324-08-09. www.erarta.com



Новый музей
6-я линия В.О., 29
Тел. (812) 323-50-90. www.novymuseum.ru
Арт-центр «Борей»
Литейный просп., 58
Тел. (812) 275-38-37. www.borey.ru

Книжный магазин дизайнерской литературы
и периодики «Библиотека Проектор»
Лиговский просп., 74, Лофт-проект «Этажи»

ЕКАТЕРИНБУРГ
Ural Vision Gallery
ул. Шейнкмана, 10
Тел. (343) 377-77-50. www.uralvisiongallery.com

САМАРА
Галерея «Виктория»
ул. М. Горького, 125 / Некрасовская, 2
Тел. (846) 277-89-12. www.gallery-victoria.ru

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.

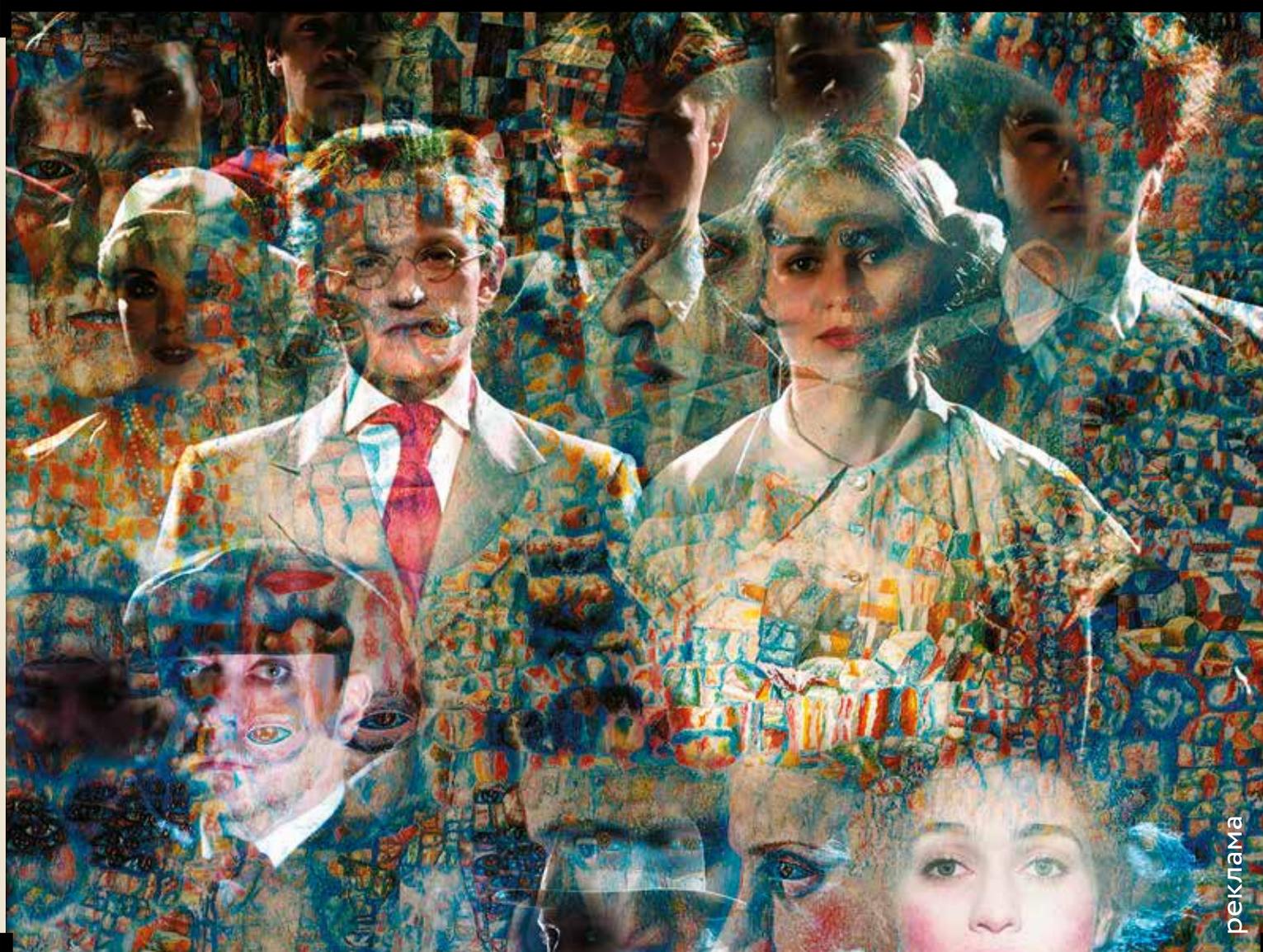
© ДИ. Все права защищены



ПРАВИТЕЛЬСТВО
МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ
КУЛЬТУРЫ
ГОРОДА МОСКВЫ

МАНЕЖ

музейно-
выставочное
объединение



реклама

Питер Гринуэй, Саския Боддеке **Золотой век русского авангарда** 15.04–18.05.2014

В рамках Года культуры Россия – Великобритания

16+

www.moscowmanege.ru

ЦВЗ «Манеж», Манежная площадь, д. 1



Московский музей
современного искусства /
Мультимедиа Арт Музей, Москва /
Компания «НОВАТЭК» /
Костромской государственный
историко-архитектурный
и художественный музей-заповедник /
Челябинский государственный музей
изобразительных искусств /
Новоуренгойский городской музей
изобразительных искусств

01.05
— 28.05
2014

Костромской государственный
историко-архитектурный
и художественный
музей-заповедник,
г. Кострома, ул. Молочная гора,
Рыбные ряды, корпус 3

07.06
— 04.08
2014

Челябинский государственный
музей изобразительных искусств,
г. Челябинск, Пл. Революции, 1

06.09
— 24.09
2014

Новоуренгойский городской
музей изобразительных искусств,
г. Новый уренгой, ул. Молодежная, 17Г

2.0 — Выставка
из коллекций
Московского музея
современного
искусства
и Мультимедиа
Арт Музея,
Москва

К 20-летию
компании «НОВАТЭК»