3.2014

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

тема:
так называемое современное

16+

ISSN 1812-304X

9 771812 304006

MOSKVA: URBAN SPACE

Организатор: Комитет по архитектуре и градостроительству города Москвы (Москомархитектура)

ВПЕРВЫЕ МОСКВА ПРЕДСТАВЛЯЕТ собственную экспозицию на архитектурной биеннале в Венеции. Международная команда в составе куратора Сергея Кузнецова (главный ахитектор Москвы), комиссара Дмитрия Аксенова (основатель компании RDI, меценат и коллекционер) и художественного консультанта Кристина Файрайса (архитектурный критик и куратор) подготовили проект «Москва: пространство города», посвященный столице, который вошел в параллельную программу 14-й международной архитектурной выставки — la Biennale di Venezia.

Экспозиция развернута внутри и во внутреннем дворике венецианской церкви Санта-Мария делла Пьета с 7 июня по 23 ноября. Она показывает развитие Москвы за последние сто лет и демонстрирует прошлое, настоящее и будущее московской архитектуры. История представлена фотографиями культовых зданий конструктивизма, дворцов «сталинского ампира», типовой застройки эпохи модернизма. День сегодняшний — это проект и фрагменты макета парка «Зарядье» в натуральную величину (разработчик концепции дизайнерская студия Diller Scofidio+Renfro), задуманного как образцовое публичное пространство, открытое для всех и каждого.

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Мария Береснева.
Границы и барьеры.
2014. Цифровая печать

Журнал издается при финансовой поддержке Департамента культуры города Москвы

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ада Сафарова

Зам. главного редактора
Светлана Гусарова

Выпускающий редактор номера
Ирина Сосновская

Дизайн
Константин Чубанов

Ответственный секретарь
Татьяна Пилия

Редакторы
Лия Адашевская
Нина Березницкая
Юлия Кульпина
Виктория Хан-Магомедова

pr-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

ММОМА
первого заместителя директора
Манану Попову

заместителя директора
Людмилу Андрееву

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

РАХ
начальника управления
по выставочной
деятельности
Любовь Евдокимову

помощника президента
Татьяну Кочемасову

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

сотрудников информационного
отдела РАХ

ММОМА 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 30.05.2014

Отпечатано в типографии
ОАО «Можайский полиграфический комбинат»

143200, Можайск, ул. Мира, 93
Тел. +7 (495) 745-84-28

www.oaompk.рф

+18

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ММОМА)

IV МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ МОЛОДОГО ИСКУССТВА
4TH MOSCOW INTERNATIONAL BIENNALE FOR YOUNG ART

26 ИЮНЯ — 10 АВГУСТА

ВРЕМЯ МЕЧТАТЬ

YOUNGART.RU

организаторы

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)
NATIONAL CENTRE FOR CONTEMPORARY ARTS (NCCA)

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

соорганизатор основного проекта

МУЗЕЙ МОСКВЫ

2014 ГОД КУЛЬТУРЫ

телеканал Москва 24

информационные партнеры

Москва FM · 105.2 Moscow · m24.ru · Interview · ИТАР-ТАСС 110 лет · The Village · LOOK AT ME · The Art Newspaper Russia · Искусство · Flash Art · The Prime Russian Magazine · Диалог искусств

официальный путеводитель по биеннале

ARTGUIDE АРТГИД www.artguide.com

| СОДЕРЖАНИЕ |

ГОРОД

8 Вся – порыв вверх. *Евгения Гершкович*

12 Креативные рецепты. Выступления участников Всемирного саммита креативных индустрий

16 Апокриф о русском авангарде. *Лия Адашевская*

20 Фотобиеннале-2014. *Ольга Аверьянова*

МУЗЕЙ

30 Искусство 2.0. *Нина Березницкая*

34 Улыбайтесь, господа! *Ольга Аверьянова*

38 «Космический» проект. *Мария Москвичева*

42 Уроки современного. *Интервью с Дарьей Камышниковой*

46 По маршруту memento mori. *Ирина Решетникова*

52 Новый элемент. *Андрей Егоров, Анна Арутюнян*

ТЕМА

56 Адаптация обществом новых языков искусства. *Олег Кривцун*

59 Расщепленный дискурс искусства. *Наталья Смолянская*

62 Россия — родина художественных слонов. *Андрей Великанов*

66 Невнятные голоса будущего. *Александр Евангели*

70 Путем непримиримых дифференциаций. *Константин Бохоров*

ИМЕНА

76 Фонтомные боли воспоминаний. *Юлия Матвеева*

80 Искусство для птиц и рыб. *Интервью с художником Александром Пономаревым*

84 Переживание современности. *Богдан Мамонов*

88 Группа «SOSка» и среда обитания. *Николай Ридный*

РАКУРС

92 Ракурс-12, УКР-1

93 О младоукраинской живописи (взгляд из Киева). *Александр Соловьев*

94 Другое лицо: украинский феномен (взгляд из Москвы). *Владимир Левашов*

96 Поэтика суржика, или Котлета по-киевски. *Константин Акинша*

98 Что сделано? *Анна Ильченко*

100 Оправдание моралью. *Лия Адашевская*

102 Изнанка изображения как сон картины. *Сергей Хачатуров*

ПОРТФОЛИО

106 Ловушки памяти. Анастасия Цайдер. *Нина Березницкая*

108 «Проектная документация» Анастасии Богомоловой. *Ольга Аверьянова*

ОБЗОРЫ

110 Как современные художники видят будущее. *Виктория Хан-Магомедова*

116 Принц в мышеловке. *Ирина Решетникова*

118 Русский космизм: мифология перекрестков. *Виталий Пацюков*

122 Актуальный рисунок. *Александр Боровский*

126 Из никуда в иное. *Кира Сапгир*

128 Тираж или оммаж. *Ольга Аверьянова*

130 Музей собирается в дорогу. *Иван Козлов*

132 Ткань города. *Екатерина Иноземцева*

ХРОНИКА

134 Больничный опыт. *Нина Березнцкая*

136 Ярмарка искусств Art Paris Art Fair 2014. *Кира Сапгир*

139 Нарисуй мне это. *Лия Адашевская*

140 Занимательная крафтология Леонида Тишкова. *Ирина Сосновская*

142 Московский арт-дневник. *Валерий Леденев*

СТР. 54

СТР. 8

СТР. 130

СТР. 42

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

ТВЕРСКОЙ 9

ТВЕРСКОЙ 9

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

АВТОРЫ НОМЕРА

Аверьянова Ольга — кандидат искусствоведения, заведующая отделом искусства фотографии ГМИИ им. А.С. Пушкина

Акинша Константин — историк искусства, куратор, журналист

Арутюнян Анна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник научного отдела ММОМА

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

Бохоров Константин — кандидат культурологии, исследователь художественного перформанса и новых медиа, куратор Центра современной культуры «МедиаАртЛаб», доцент МГППУ, член АИС

Великанов Андрей — художник, философ

Гершкович Евгения — арт-критик, журналист

Евангели Александр — арт-критик, журналист

Егоров Андрей — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник научного отдела ММОМА

Ильченко Анна — искусствовед, обозреватель artinfo.ru

Иноземцева Екатерина — кандидат искусствоведения, историк искусства, куратор

Кривцун Олег — доктор философских наук, действительный член РАХ, профессор, заведующий отделом теории искусства НИИ РАХ

Козлов Иван — журналист, экс-редактор издательства «Соль», глава пресс-службы Пермского музея современного искусства PERMM

Левашов Владимир — историк искусства, куратор, арт-директор «Stella Art Foundation»

Леденев Валерий — художественный критик

Матвеева Юлия — искусствовед, аспирант кафедры отечественного искусства МГУ, член АИС

Мамонов Богдан — художник

Москвичева Мария — журналистка, корреспондент газеты «Московский комсомолец»

Пацюков Виталий — теоретик искусств, куратор, руководитель отдела междисциплинарных программ ГЦСИ

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

Ридный Николай — украинский художник, один из сооснователей арт-группы «SOSка» (Харьков)

Сапгир Кира — писатель, переводчик, журналист, автор эссе об искусстве и литературе (Париж)

Смолянская Наталья — арт-критик, искусствовед

Соловьев Александр — искусствовед, куратор (Киев)

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

DO IT МОСКВА

Центр современной культуры «Гараж», объявив о своем новом музейном статусе, открыл экспозицию «Do it» (куратор Ханс-Ульрих Обрист). Это путешествующий по миру проект, выставка которого каждый раз создается на месте по инструкциям художников, максимально открытым для интерпретаций исполнителей.
Сначала в проекте участвовало двенадцать художников: их инструкции перевели на девять языков, издали книгой и впервые показали на выставке в Кунстхалле Риттер, Австрия. Затем проект «Do it» стал реализовываться по всему миру: от Рейкьявика до Сиены, от Бангкока до Мехико.
Сегодня «Do it» – рекордная по продолжительности выставка, в проекте уже около 400 инструкций, позволяющих институции исследовать новые способы вовлечения широкой аудитории в мир современного искусства.

Для московского проекта было отобрано более 80 инструкций, их интерпретаторами стали посетители музея «Гараж» и парка Горького, студенты художественных вузов, будущие дизайнеры и актеры, модельеры, работники фешн-индустрии, сотрудники парка, московских музеев и художественных институций, российские художники.
Специально для «Do it Москва» – самой крупной на сегодняшний день выставки из всех реинкарнаций проекта – норвежско-греческий художник и архитектор Андреас Ангелидакис создал в «Гараже» игровую среду для демонстрации и самих инструкций, и их реализаций. Объединяющее пространство для действия и созерцания динамичное архитектурное решение выставки дополняется масштабной работой художника Даниэля Бюрена, созданной специально для московской версии.

Элементы «Do it Москва» подстерегают посетителей музея повсюду: короткие инструкции художника Пола Маккарти в виде предсказаний в кафе, перформанс по указаниям кинорежиссера Йонаса Мекаса около билетной кассы, семейный воркшоп в холле от художницы Джоан Джонас или шумная ярмарка на лужайке по наставлениям бангкокского художника Сараси Касолвонга. Даже уйдя из «Гаража», зритель мог оставаться участником проекта: кружиться 90 ˚минут в «Планетарном танце» на Крымской набережной по плану знаменитого американского хореографа Анны Халприн, «создать произведение искусства, чтобы животное улыбнулось» в Парке Горького по поручению японского художника Симабуку, или участвовать во флешмобе американо-немецкой феминистки и сексолога Шир Хайт, в ходе которого каждому предлагалось в течение 31 минуты обниматься с близким человеком в Московском музее современного искусства.
В «Do it Москва» также включены новые инструкции для реализации в будущих выставках проектов российских художников (Юрий Альберт, Никита Алексеев, Олег Кулик, Андрей Монастырский, Анатолий Осмоловский, Александр Петрелли, Сергей Ситар, Валя Фетисов, «Electroboutique»). Новые работы будут представлены в издании, в которое также войдут статьи о значении соучастия зрителя в искусстве и о практике создания искусства по инструкции.
Инструкции некоторых авторов были реализованы российскими художниками или профессиональными актерами в форме разовых или повторяющихся перформансов, наибольшее количество их состоялось во время культурной акции «Ночь в музее».

НОЧЬ В МУЗЕЕ-2014

Марина Звягинцева. КАК НИ КРУТИ. Перформанс. Центр дизайна «Артплей»

В столичной «Ночи в музее» приняли участие около 300 музеев и институций культуры, на 54 больше, чем в прошлом году.
Эта акция обычно проходит в следующие за Днем культурного наследия выходные дни, но в этом году они совпали, поэтому доступ в музеи был бесплатным и днем и ночью. К этому событию готовились специальные мероприятия, экскурсии, концерты и мастер-классы.
На территории Парка Горького был поставлен балет «Жизель», Дарвиновский музей открыл на крыше выставку «Zoo-Zoo» (куратор Сергей Катран).
Московский музей современного искусства в здании на Петровке уже традиционно начал дневную программу с выступления детской студии «Фантазия», а вечером состоялись музыкальный перформанс Центра современной музыки Московской консерватории, концерт группы «Ninja Glam», перформансы «Сны» Театра Т совместно с Андреем Тереховым, Анной Вельт и Романом Бочаровым и танцевального театра «Solution».

Паша 183. ДУХИ ЛЕСА. Проекции на паре. ММОМА

На Гоголевском бульваре райтеры из московского объединения MOW провели граффити мастер-класс и граффити-джем. Состоялись фристайл-рэп-шоу («MC Moonstar», «Саморез», ZKMN и «I-Diggidy»), DJ-сеты (Ивана Чижевского и Сесиль Плеже), открытая репетиция спектакля-перформанса «Allowing existence to happen» (команды ВАСЯRUN) и запуск проекции Паши 183 на пар.
Большую программу «Музей вне себя» приготовили выставочные залы Москвы. «Вне себя» – это перемещение коллекций музеев в выставочные залы. В галерее «Ковчег» были показаны произведения из областных картинных галерей Вологодской, Тверской, галереи Красноармейска и других, а в выставочном зале «На Каширке» – фотоматериалы из музея-заповедника «Коломенское».
«Вне себя» – это «выход» музея из центра и временное переселение его на периферию большого города. Например, Государственный центр современного искусства принял участие в выставочной программе «Дмитрий Пригов – герцог Беляевский» в галерее «Беляево». Кроме того, это и возможность формирования новых или потенциальных музеев, в создании которых могут принять участие зрители. Так, на «Орденоносных историях» в выставочном зале «Варшавка» любой посетитель мог создать сюжет, который затем был включен в работу художника Дмитрия Цветкова.
Сотрудничество музеев и выставочных залов – это объединение их потенциалов: музейной коллекции и экспозиционных возможностей. А движение от центра к периферии – одно из самых перспективных направлений работы московских институций не только во время проведения этой акции. Особой формой музея в эту ночь стал сам город. Маршруты программы «Москва без границ» показывали город, который входит в систему культурных представлений и ориентиров его жителей.

ВАЗАРИ-ФЕСТ

В конце мая Приволжский филиал ГЦСИ впервые провел в нижегородском Арсенале фестиваль текстов об искусстве. Книги и журналы легче всего преодолевают географию, с меньшими потерями, чем произведения искусства могут быть представлены в Интернете. «Только тексты могут дать ключ к пониманию художественного языка, научить рефлексии, объяснить замысел автора», считают организаторы. Задача фестиваля – ввести моду на их чтение, а для начала представить весь спектр: исследовательские и популярные, книжные, журнальные, сетевые, а также фильмы и телевизионные программы об искусстве. О своей деятельности рассказывали российские издательства и институции (НЛО, «Литера», «Деком», «Арт-Маргинем-пресс», НИИ теории и истории искусств РАХ, НИИ искусствознания МК РФ и др.), ряд редакций журналов по искусству. Состоялись дискуссии, круглые столы, мастер-классы и даже «шоу критиков».

ПУШКИН В БРИТАНИИ

Официальная церемония открытия этого международного фестиваля, проходящего уже в 12-й раз, состоялась 6 июня в посольстве России в Лондоне. Его главными событиями станут международный турнир поэтов русского зарубежья и турнир поэтического перевода. Турнир поэтов пройдет в театре оперы и балета Ковент-гарден при поддержке фонда «Русский мир» и федерального агентства «Россотрудничество». В качестве темы турнира по традиции задается строка Пушкина, связанная с Великобританией.
В этом году: «Когда воображаю Лондон» из письма поэта Петру Вяземскому от 27 мая 1826 года. Турнир переводчиков состоится в Стратфорде-на-Эйвоне, родном городе Шекспира, 450-летие которого отмечается в этом году. На турнир, проходящий при поддержке Библиотеки иностранной литературы им. Рудомино и Института перевода (федеральное агентство «Роспечать») вынесены три стихотворения Шекспира на средневековом английском. Цели фестиваля – ознакомление Европы с российской культурой, поддержка русского языка и русскоговорящей диаспоры, популяризация творчества Пушкина

АНАТОЛИЙ ГАРАНИН. СОВЕТСКИЙ СОЮЗ

МИА «Россия сегодня» при поддержке МВО «Манеж» впервые откроет полную ретроспективную выставку легендарного советского фотографа Анатолия Гаранина. Посетители увидят 200 уникальных снимков из архива фотожурналиста, который в 2008 году передали РИА «Новости» его сыновья. Большая часть произведений Гаранина, представленных на выставке, никогда ранее не публиковалась и не экспонировалась. Художественное оформление выставки состоит из 14 тематических разделов, озаглавленных в стиле иллюстрированного журнала «Советский Союз» о событиях и жизни в СССР и его внешней политике. Гаранин долгое время сотрудничал с изданием, был одним из его ведущих фотокорреспондентов.
Творчество Гаранина – своеобразная энциклопедия жизни страны прошлого века, как фоторепортер он участвовал в боевых действиях, был свидетелем крупнейших исторических и политических событий, отраженных им в визуальной истории страны 1930 – конца 1980-х годов. Многие его военные снимки признаны классикой фронтового фоторепортажа, они принесли ему всемирную известность

Анатолий Гаранин. ЗА ОКНОМ — ВЕСНА! 1980

ИНТЕРМУЗЕЙ-2014

Стенд ГРМ. Михайловский замок

В московском Манеже состоялся международный фестиваль «Интермузей-2014». Тема этого года — «Музей в цифровую эпоху — музей в информационном пространстве». Поэтому все стенды были оборудованы по последнему слову техники, а у посетителей складывалось впечатление прогулки не по выставке, а по сайтам музеев. На фестивале, организаторами которого выступили Министерство культуры РФ и Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО», при поддержке Правительства Москвы, были представлены 230 российских музеев, музеи Крыма и Севастополя, а также стран СНГ. Музейные организации Великобритании, Голландии, Венгрии, Франции, США и Израиля приняли участие в деловой программе. Так, Мартин Рот, директор музея Виктории и Альберта (Великобритания), рассказал о своем видении музея будущего, а Ян Блечфорд, директор Музея науки Лондона, — о цифровых и аналоговых технологиях информационной эры.

Каждый день фестиваля был посвящен специальной теме: Музейному фонду РФ, государственной поддержке музеев России, музею в мультимедийном пространстве, зарубежным практикам, музейному образованию, дизайну и мультимедиа.

Уже второй раз в рамках «Интермузея» проходит фестиваль «Музейный гид» — событие, объединяющее программы Благотворительного фонда Владимира Потанина в сфере культуры и предоставляющее специалистам площадку для обмена идеями и технологиями.

Стенд ГРМ. Михайловский замок

Для участников фестиваля организовывались специальные экскурсии в Литературный музей, Государственный исторический музей и музей «Огни Москвы», где можно было познакомиться с экспозициями и пообщаться с авторами проектов — победителями конкурса «Меняющийся музей в меняющемся мире» прошлых лет.

На фестивальной площадке демонстрировались лучшие реализованные проекты лауреатов конкурса 2012 года и состоялась церемония награждения победителей этого года, среди которых в номинации «Музейные образовательные программы» проект ММОМА «Если бы я только знал» (автор Катерина Зайцева).

Бывшие грантополучатели фонда и эксперты программы «Целевые капиталы» делились с участниками опытом. На примере новых изданий, выпущенных в рамках программы «Первая публикация», обсуждались проблемы предъявления музейных коллекций.

В фестивале приняли участие ведущие международные эксперты из США, Великобритании и Германии. О цифровых стратегиях в музее рассказывал Джесси Рингэм (галерея Тейт, Лондон). Джуди Грэдвол (Национальный музей американской истории, Вашингтон) представил образовательные ресурсы и сервисы музея. Фрауке Мира (музей Фридрихсхайн Кройцберг, Берлин) поделился опытом создания карты района с тематическими маршрутами, разработанными на основе мнений, рассказов и воспоминаний местных жителей.

Стенд ММОМА

Впервые помимо основной дискуссионной площадки работала «Лаборатория музейного гида», в программу которой вошли мастер-классы ведущих российских музейных специалистов и авторов проектов — победителей программ разных лет. Состоялась презентация очередного выпуска серии изданий «Музейный гид. Путеводители по музеям России».

ПАВИЛЬОН РОССИИ НА БИЕННАЛЕ В ВЕНЕЦИИ

Экспозиция российского павильона отмечена специальным призом 14-й Венецианской архитектурной биеннале за «демонстрацию современного языка коммерциализации архитектуры».

Венецианская архитектурная биеннале — крупнейший международный форум в области архитектуры, культуры и урбанистики. Россия в этом году участвует в ней со специальным проектом «Fair Enough», подготовленным Институтом медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка» (команда кураторов: Антон Кальгаев, Брендан Макгетрик и Дарья Парамонова). Его идея заключается в создании в российском павильоне отдельной выставки-ярмарки достижений советской и российской архитектуры за последние сто лет.

Двадцать наиболее ярких архитектурных идей прошлого представлены на стендах двадцатью фирмами и компаниями. Показаны работы известных российских архитекторов: Алексея Щусева и Эль Лисицкого, концепция «ретроразвития» Бориса Еремина, технология быстровозводимых конструкций Лазаря Хидекеля, всемирно известный дом Наркомфина Моисея Гинзбурга, Дворец пионеров на Воробьевых горах, архитектура Московского метрополитена и другие знаковые проекты русской архитектуры XX века.

Джардини, Венеция
до 23 ноября

МУЛЬТКАНАЛ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ

ВГТРК запустил круглосуточный канал «Мульт», предназначенный для детей до 6 лет. Демонстрироваться будут только отечественные мультфильмы.

Треть контента «Мульта» — старые советские картины, остальное — современные сериалы. Это «Смешарики», «Белка и Стрелка», «Фиксики», «Маша и медведь» и т. д. Кроме того, ВГТРК готов заказывать производство мультфильмов специально для нового канала.

ГЛАВНЫЙ ПРИЗ «КИНОТАВРА»

В Сочи завершился XXV юбилейный кинофестиваль «Кинотавр». В его основную конкурсную программу в этом году вошли 14 фильмов. Главный приз получил фильм Александра Котта «Испытание», в котором не произносится ни единого слова. Кроме того, картина награждена за лучшую операторскую работу и призом Гильдии киноведов и кинокритиков «Слон».

«Мне хотелось рассказать историю с помощью изображения. Ведь кино в первозданном виде было бессловесным, а истории как-то рассказывали. Примеров этому в кинематографе множество. Но мы хотели рассказать историю не в стилистке немого кино, а современным языком. Я думал, что только «операторская работа» будет нашей наградой. Но то, что фильм получит главный приз, а тем более от критиков, очень неожиданно», — признался режиссер.

В центре сюжетной линии фильма отец и дочь, живущие в казахской степи, недалеко от полигона в Семипалатинске, где собираются испытывать первую водородную бомбу. И на этом фоне разворачивается любовная линия.

«БРУТ» В КОНКУРСЕ АНИМАЦИОННОГО КИНО

Главный международный фестиваль «Annecy International Animation Film Festival» проходил во французском городе Анси с 9 по 14 июня, от России участвовал мультфильм «Брут» Светланы Филипповой, анимационная экранизация прозы Людвика Ашкенази, получившая престижный приз имени Александра Татарского «За высший пилотаж» на Открытом российском фестивале анимационного кино в Суздале в 2014 году.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДЕМАРШ

Первый круглосуточный фестиваль сценического искусства «Театральный демарш» прошел 6 и 7 июня в Москве в саду «Эрмитаж». Он стартовал с «Пушкинских читок», длившихся до утра следующего дня.

А 7 июня в саду «Эрмитаж» в режиме нон-стоп московские театры показывали свои спектакли.

Были представлены разные жанры и виды театрального искусства — от сторителлинга (искусства увлекательного рассказа) и кукольных представлений до танцевальных и драматических спектаклей. Все желающие могли попасть на «Театральный демарш» бесплатно.

Работали книжные лавки, проходили благотворительные акции и экскурсии по театрам, расположенным на территории парка («Новая оперы», «Сфера» и «Эрмитаж»).

УСАДЬБА JAZZ

Одиннадцатый Международный фестиваль «Усадьба Jazz» состоялся в Архангельском (опен-эйр 14–15 июня). В этом году он пройдет не только в Москве, но и в другие дни лета в Воронеже, Екатеринбурге и Санкт-Петербурге. Сегодня это один из крупнейших в России опен-эйров, где звучит музыка разных жанров (джаз, фанк, эйсид-джаз, блюз, джаз-рок, world music и многих других) не только для узкого круга любителей классического джаза, но и для тех, кто слушает другую музыку. Количество зрителей обычно превышает 40 тысяч человек.

BENOIS DE LA DANSE

В конце мая на исторической сцене Большого театра прошла церемония вручения балетного приза «Benois de la danse», после которой состоялся гала-концерт номинантов.

«Бенуа»-2014 получили (заочно) мировая звезда Полина Семионова — за все роли, исполненные ею в Американском балетном театре; ее сослуживец Эрман Корнехо (тоже по совокупности); хореограф Алексей Ратманский — за балеты, поставленные в отчетный период в той же труппе; и «за жизнь в искусстве» — Брижит Лефевр, завершающая в этом году 19-летний период своего правления балетом Парижской оперы.

«ЛЕВИАФАНУ» В КАННЕ ВРУЧЕН ПРИЗ ЗА ЛУЧШИЙ СЦЕНАРИЙ

Фильм российского режиссера Андрея Звягинцева получил приз за лучший сценарий на 67-м Каннском кинофестивале.

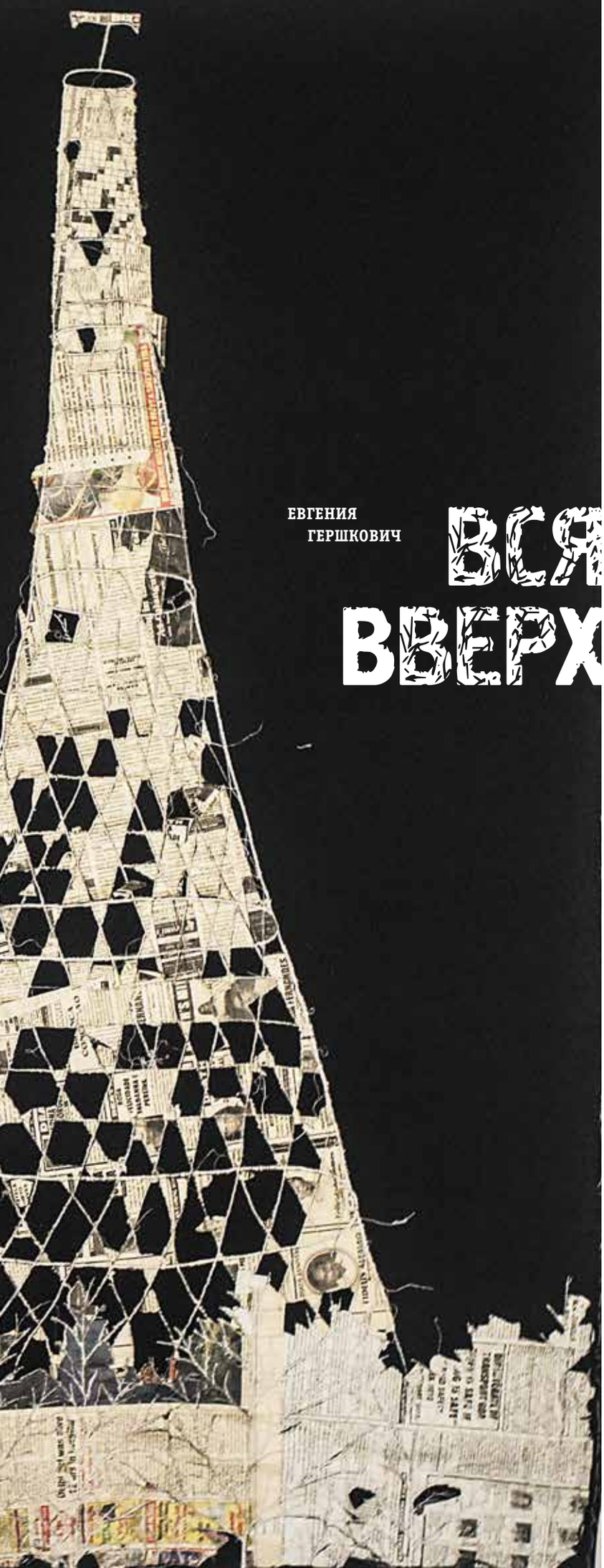
Картина «Левиафан» — это «история библейского Иова на материале современной России». Герой фильма — живущий на Севере Николай, который вместе с отцом построил дом и мастерскую. Но его нормальная жизнь рушится. Главную роль в картине исполнил Алексей Серебряков.

Звягинцев — один из самых успешных и известных в мире российских режиссеров. В 2011 году его картина «Елена» получила в Канне специальный приз жюри в конкурсе «Особый взгляд». Фильм собрал целый букет наград, в том числе четырех «Золотых орлов», один из которых — за лучшую режиссуру. «Возвращение» Звягинцева (главный приз на Венецианском фестивале 2003 года) посмотрели 600 тысяч зрителей в одной только Франции.

Мария Арендт

1. **Башня Шухова**. 2014. Льняное полотно, коллаж, газеты, вышивка

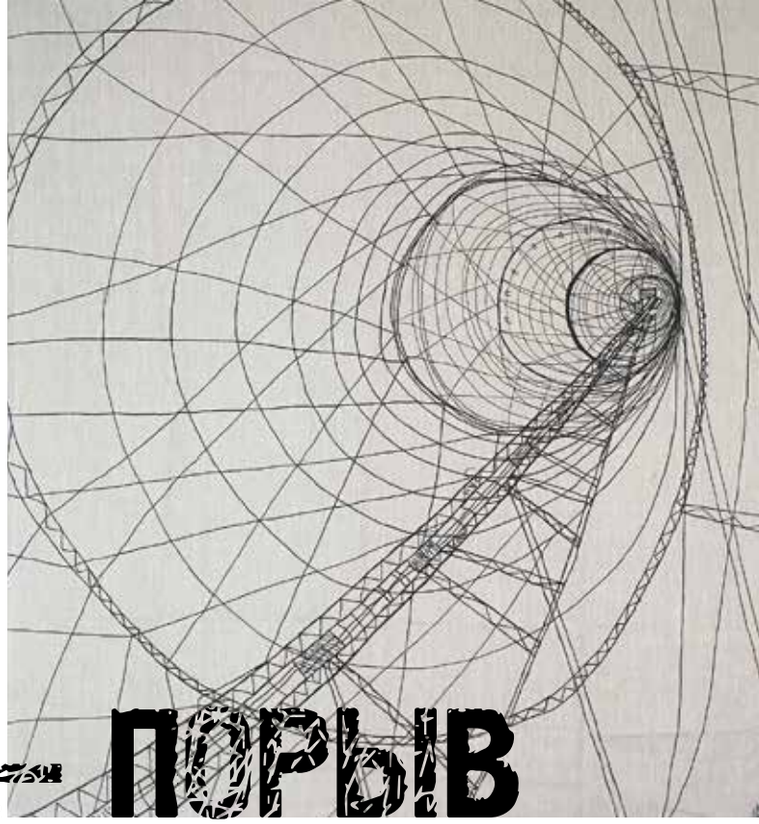
2. **Башня Шухова**. 2014. Льняное полотно, вышивка



1

ЕВГЕНИЯ
ГЕРШКОВИЧ

ВСЯ ВВЕРХ



2

ПОРЫВ

В конце апреля комиссия Правительства Москвы по градостроительной деятельности рассмотрела вопрос о судьбе Шуховской радио-башни и рекомендовала принять решение о ее сохранении и признании памятником федерального значения.

ПЕРВЫЙ ПРОЕКТ ГИПЕРБОЛОИДНОЙ конструкции в виде несущей стальной сетчатой оболочки Шухов разработал в 1919 году с расчетной высотой 350 метров, но из-за дефицита металла во время войны конструкция получилась 150-метровой. Подобные гиперболоиды, преимущественно одноярусные или двухъярусные, как, скажем, башня 1911 года в Ярославле, по техническим функциям были маяками, корабельными мачтами, опорами линии электропередачи, пожарными каланчами, радиовышками или водонапорными башнями. Башня на Шаболовке — шестиярусная (как и колокольня Новодевичьего монастыря) — пример реализации достижения русской инженерной мысли. Благодаря уникальному кружеву сетчатой конструкции, состоящей из клепаного соединения 288 стержнями, она куда легче и устойчивее многих своих современниц. Стройка шла без применения лесов и подъемных кранов: с помощью блоков и лебедок по очереди собирались верхние секции внутри нижней. Структура пружинила, легко противостоя нагрузкам, в том числе ветру. К слову сказать, в 1941 году башню крылом задел почтовый самолет, летевший из Киева, она получила сильный удар, но в последующие годы в ремонте не нуждалась.

«Вся — порыв вверх, вся — символ человеческого духа», — писали о ней воодушевленные современники. Первый радиосигнал башня передала в 1922 году, экспериментальное телевещание с нее началось в 1937-м, в 1939-м (в год смерти инженера) стало регулярным, четырежды в неделю по два часа. Ежедневные телепередачи с 1948 года начинались под звуки мелодии Исаака Дунаевского «Москва майская»

с изображения на кинозаставке Шуховской башни, этот шедевр русского авангарда стал символом столицы.

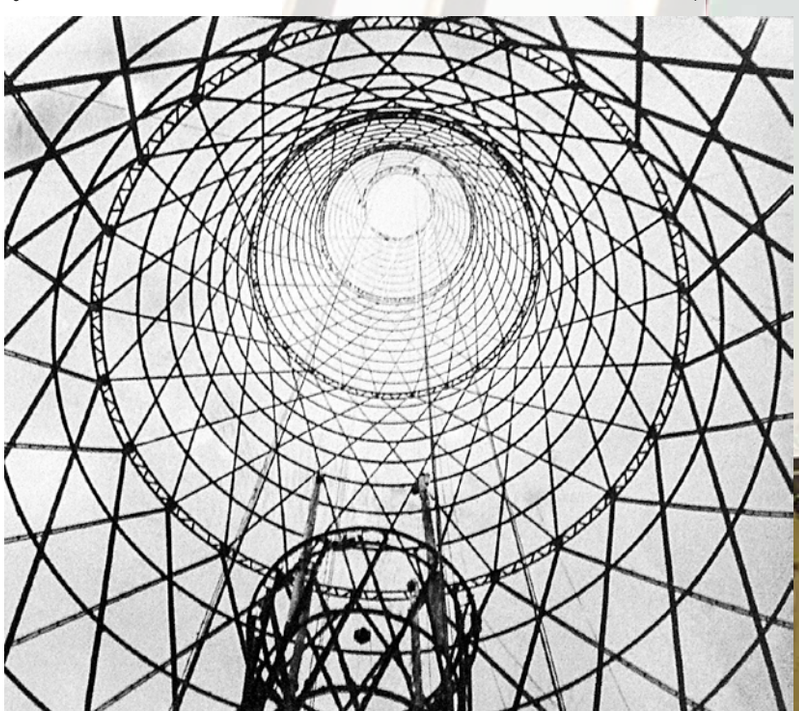
За всю историю эксплуатации легендарное сооружение служило опорой антеннам крупных радио- и телевизионных станций, а в 2002 году, выдержав испытание временем в плане конструкторского новаторства, перестало работать по своему прямому назначению.

Сегодня башня, памятник архитектуры, рекомендованный к включению в список Всемирного наследия ЮНЕСКО, который многие называют российским эквивалентом творения Эйфеля, во всем мире служит прообразом для развития инженерных концепций легких конструкций. По методике Шухова построены башни в Китае, Великобритании, Японии. В городе Кобе в 1963 году — 108-метровая гиперболоидная башня, в 1968-м в Чехии 100-метровая, архитекторы Цюриха также вдохновлялись творением Шухова, возводя у себя башню в 2003 году.

Владимир Шухов был одним из первых фотографов-любителей. Камера «Вероскоп» конструкции Жюля Ришара с линзами Карла Цейса дала возможность инженеру фиксировать и анализировать собственные технические разработки. Разумеется, он снимал со всех ракурсов свое творение: снизу, насквозь и виды с улицы. По этим фотографиям видно, что на фоне малоэтажной Москвы Шуховская радиобашня тогда была самым высоким сооружением в городе, до сих пор ее видно из многих точек.

Вокруг нее в 1928–1930-х годах бригадой АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов) под руководством Н.А. Ладовского и Н.П. Травина был построен Хавско-Шаболовский жилой массив, расположенный между Серпуховским Валом, улицами Шаболовка, Хавская, Лестева (бывш. Хавско-Шаболовский переулок). В то же время на свободных территориях к северу от Серпуховского Вала, на участке по современной

3



4

улице Шухова (бывш. Сиротский переулок) архитекторы Г.Я. Вольфензон и С.Я. Айзинкович строят первый дом-коммуну, центральная композиция которого соотносилась с вертикалью Шуховской башни, просматривающейся по главной оси здания. «Кузница нового быта» состояла из пяти-шестиэтажных корпусов, в квартирах отсутствовали кухни, плоские крыши предусматривали солярии, озелененный двор — курдонер, спортплощадку с беговой дорожкой. Башня Шухова служила высотной доминантой и кварталу жилых домов «Дровяная площадь» (проект 1930–1936 годов, архитекторы Ю.М. Мушинский, И.С. Николаев и др.), образованного поворотом улиц Хавской, Мытной и Шухова.

Башню Шухова ни разу не реставрировали, не красили. Коррозия зашла далеко, но нагрузка в сетчатых конструкциях перераспределяется так, что подобные башни в принципе упасть не могут. В настоящий момент памятник нуждается в комплексной экспертизе коррозии металлоконструкций и системе антикоррозийной защиты, включающей электронный контроль. Проект реставрации, в частности, предложили профессор МАРХИ Юрий Волчок и архитектурное бюро «Четвертое измерение»: заключить башню во временный короб с двумя стеклянными стенами, позволяющими работать с конструкциями по всей высоте.

Судьбой башни озабочены российская архитектурная общественность: Евгений Асс, Михаил Хазанов, Юрий Григорян и иностранные звезды: Рем Колхас, Тадао Андо, Заха Хадид, Том Мейн, Кенго Кума, Норман Фостер. Российские и иностранные специалисты, в том числе занимающиеся обслуживанием Эйфелевой башни, готовы провести экспертизу для будущей реставрации. Пока башня стоит на прежнем месте, доступ к ней ограничен, а вопрос о ее судьбе остается открытым.

5

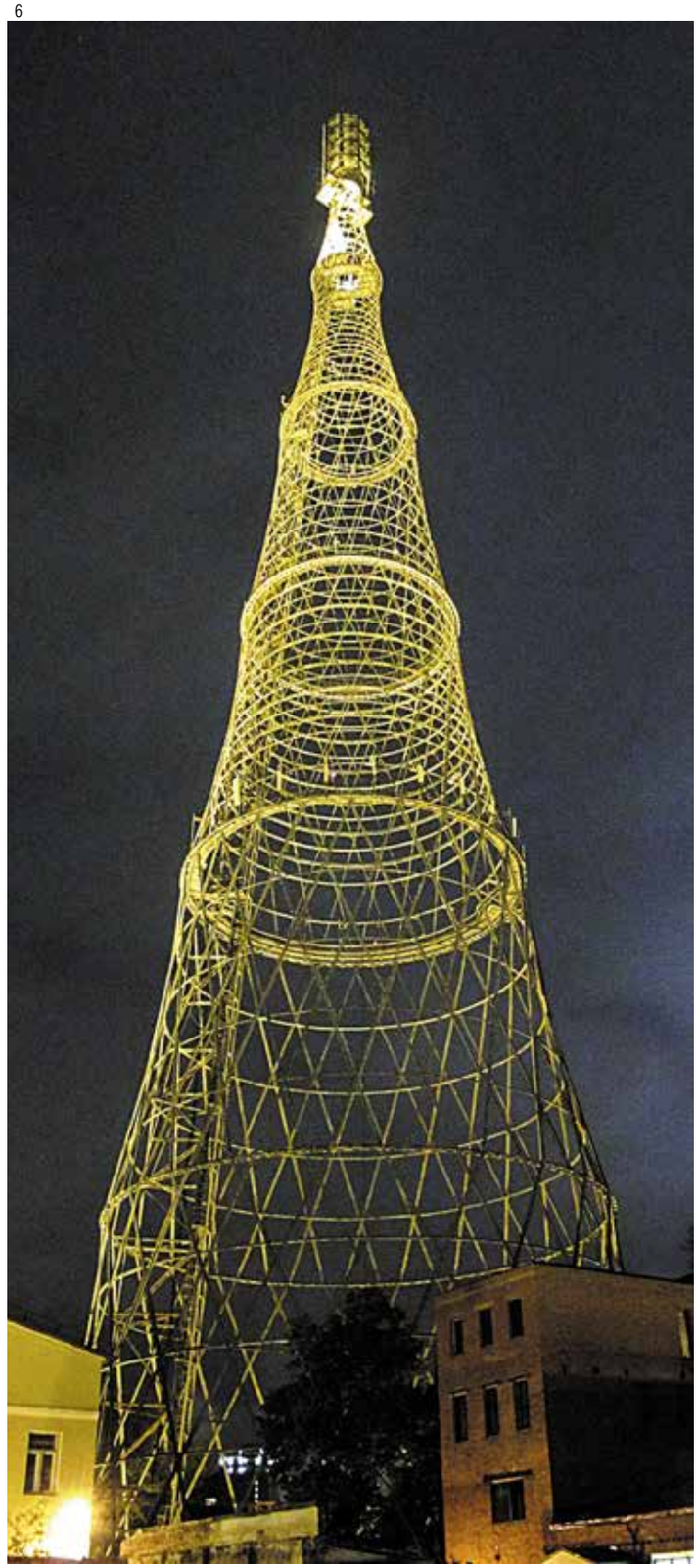
Башня Шухова

3. Фото Владимира Шухова. 1922

4,6. Фото ДИ / Светлана Гусарова. 2014

5. Теле-радиобашня на Шаболовке в процессе возведения, еще без верхней части. 1921. Фото Владимира Шухова

6



КРЕАТИВНЫЕ РЕЦЕПТЫ

В марте Москва принимала Всемирный конгресс предпринимателей, на котором с 2009 года ежегодно встречаются бизнесмены, представители власти, инвесторы, исследователи и эксперты. Предыдущие конгрессы проходили в Канзас-Сити (США), Дубае (ОАЭ), Шанхае (Китай), Ливерпуле (Великобритания), Рио-де-Жанейро (Бразилия).
В Москве конгресс проводился в ЦВЗ «Манеж», в его рамках состоялся Всемирный саммит креативных индустрий, на котором обсуждались модели успеха городов и креативного предпринимательства в разных странах, а также опыт творческих кластеров и бизнес-инкубаторов в России. Представляем вниманию читателей выдержки из выступлений участников саммита.

СОФЬЯ ТРОЦЕНКО, основатель Центра современного искусства «Винзавод». На смену градообразующим промышленным предприятиям в городах сегодня приходят крупные культурные проекты, которые также можно назвать градообразующими. Все большее количество городов используют свой культурный потенциал как ресурс развития. Семьдесят процентов населения Земли, а это около пяти миллиардов человек живут в городах, малых и крупных, новых и с глубокими историческими корнями, и каждый стремится стать привлекательным для жителей, туристов и инвесторов. Что делает город креативным и насколько эта составляющая важна для его развития?

МАРТИН БРЕДГАРД СОРЕНСЕН, руководитель Business Services муниципалитета Копенгагена (Дания). Копенгаген — город креативного бизнеса, это его политический приоритет. Креативное предпринимательство позволяет решать разные задачи (создание площадок для детей, уборка мусора, организация трафика) и получать экономический эффект. Инновации важны, но мы не забываем и о наследии, о традициях национального дизайна. Наша задача — создание инфраструктуры, способствующей появлению новых талантов. Городу необходимо быть конкурентным, чтобы его выбрали творческие люди. Мы стремимся, чтобы городское пространство стало манифестацией креативности, проводим много фестивалей.
У нас нет прямых субсидий, что хорошо, а что плохо, должен решить рынок. Но мы стараемся сформировать правильную среду. Наши экспертные команды анализируют, как ее улучшать, обходимся без бюрократической системы, есть люди, которые помогают, а не контролируют. Важно, чтобы в бизнес можно было войти сразу — это система одного окна. Оказываем помощь как при создании бизнеса, так и в процессе его развития. У нас есть курсы

1

для стартапов, консультации. Креативное сообщество — это приятная среда, хорошая связь, сетевое общение.

МИХАИЛ АН, первый заместитель руководителя департамента науки, промышленной политики и предпринимательства города Москвы. Ваш рецепт для Москвы?

МАРТИН БРЕДГАРД СОРЕНСЕН. Будущее сложно прогнозировать. Вы должны быть гибкими и на ходу менять свои паруса, постоянно что-то подстраивать, иначе утонете. Город должен быть комфортным, доброжелательным, я имею ввиду не только культуру, спорт, образование, но и другие элементы, из которых складывается понятие «приятный город».

СОФЬЯ ТРОЦЕНКО. Для многих из нас все началось чуть более десяти лет назад с таких проектов, как международные ярмарки Арх-Москва, Арт-Москва, выставки интеллектуальной литературы Нон-фикшен. Эти события позволили понять, каков потенциал креативных индустрий. Они объединили тех, кто называет себя креативным классом и реализует проекты, основанные на творческом подходе.

ВАСИЛИЙ БЫЧКОВ, генеральный директор Центрального дома художника, Москва. Мы обращаемся к государству за поддержкой в создании инфраструктуры для развития культурных и творческих отраслей, так как видим, что культура по-прежнему воспринимается как отрасль образовательная, досуговая, а не полноценная отрасль экономики. Повышение конкуренции городов и регионов делает необходимым поиск дополнительных ресурсов эффективности, и таким ресурсом выступает культура. Если обратиться к опыту Европы, то там культурная, творческая отрасль занимает две целых, шесть десятых ВВП Европы. Для сравнения: недвижимость составляет только две целых, одну десятую процента, это большой сектор, в нем занято пять с половиной миллионов человек, то есть три процента работающего населения. Рентабельность этой отрасли очень высока — девятнадцать процентов, в отрасли сорок шесть процентов работников имеют высшее образование — в два раза больше, чем в других отраслях. В европейских городах ситуация разная, например, в этой отрасли в Амстердаме занято семь с половиной процентов работающих, Берлине, Мадриде, Милане — по десять, Лондоне — пятнадцать. Национальное наследие необходимо сохранять и пропагандировать, но именно современная культура способна адаптировать творческие инициативы молодежи и креативного класса. Основная наша проблема — разорванность культурного пространства. Поэтому для нас особенно актуальны такие модели, как европейская программа культурных столиц — проект, запущенный в Европе в восемьдесят пятом году. За прошедшие годы пятьдесят три города Европы стали культурными столицами. Этот проект требует колоссальных усилий от региона, он очень затратный, но и уникальный опыт — огромный стимул для регионального развития. У нас такие программы проводились в Поволжье и СНГ, есть идея в каждом регионе реализовывать программу культурных столиц.

МИХАИЛ АН. Какой, по-вашему, потенциал у творческих индустрий в экономике России?

ВАСИЛИЙ БЫЧКОВ. Потенциал огромен. Дело за инфраструктурой. В последнее десятилетие государство удалилось из области культуры. С одной стороны, это хорошо, с другой — нужны какие-то импульсы, модели креативности, которые будут приняты сообществом. Их потенциал мы видим на примере Москвы: за последние десять лет создана сеть творческих территорий. Есть хорошие примеры и в регионах (Астрахань, Петрозаводск, Ижевск).

ЖОРДИ СЕЛЛАС-И-ФЕРРЕС, генеральный директор «Creation and Cultural Companies», правительство Каталонии (Испания). То, что в последние годы мы называем креативной отраслью, в большинстве своем продолжение инициатив, которые начали реализовываться в семидесятых — восьмидесятых годах. Мы объединяем сорок тысяч культурных и креативных компаний, в которых работают сто семдесят тысяч человек, оперативная прибыль этого сектора составляет пятнадцать миллионов, поэтому правительство очень внимательно к нам.

Традиционно государство финансирует культурную и творческую деятельность: дает деньги на создание кинопродукции, музыкальных произведений (записи или живой музыки), сценические постановки, книжные издания. Мы должны поддерживать инициативы творческих людей, но субсидии — не единственный способ помочь росту арт-системы, ведь их нужно выделять каждый год. Это замкнутый круг. Некоторые театры, фильмы, музеи никогда не будут прибыльными, но у них прекрасная социальная отдача. Однако есть проекты, которые кроме культурной и социальной составляющей предполагают экономическую рентабельность. С разными секторами культуры мы работаем по-разному. У нас есть две цели: обеспечение занятости тех, кто работает в этой индустрии, и предоставление горожанам доступа ко всем типам культуры, которая им нужна.
Чтобы помочь креативным проектам быть автономными, используем такой финансовый инструмент, как возвратная контрибуция — вклад с возвратом, беспроцентный заем и субсидия. Это эффективный способ финансировать культурные и творческие отрасли. Помещая их в одну корзину, говорим компаниям: мы работаем вместе с вами, разделяем ваши риски, но нужно, чтобы вы нам вернули все, если проект преуспеет. С две тысячи девятого года мы помогли шестидесяти компаниям в девяноста проектах. С двух миллионов мы дошли до шести, окупаемость составила девяносто восемь процентов. Если мы даем деньги на какое-то дело и оно окупается, то деньги возвращаются государству и оно может помочь другим компаниям. Это и есть модель успеха.

ЕЛЕНА ЗЕЛЕНЦОВА, первый заместитель руководителя Департамента культуры города Москвы. Многие города озабочены тем, как поддерживать деятельность креативных индустрий. Есть универсальные рецепты: создание творческих кластеров, стимулирование креативных предпринимателей. Но мне хотелось бы обозначить специфические для Москвы и России проблемы. Сегодня у нас на федеральном уровне существуют многочисленные международные программы развития креативных индустрий, и регионы пока не могут на

них решиться, потому что креативная индустрия для них звучит как оксюморон — соединение несоединимого, экономического подхода и творчества. Креативное предпринимательство, индустрия — это не только рост привлекательности территории в целом, но и возможность для горожан найти пространство для самореализации, это нам кажется ключевым. Для ВВП города имеет значение рост нового бизнеса, но одновременно не менее важны показатели, которые гораздо труднее выразить в цифрах, — качество городской среды. Предпринимательство, особенно творческое, рождается не только из бизнес-планов. Для того чтобы появлялись новые идеи, которые могут стать новыми бизнес-концепциями, нужна особая питательная среда. Творческие идеи рождаются в пространстве живого диалога и общения. В Москве, к сожалению, до сих пор недостаточно развиты общественные пространства. Их дефицит характерен для всех постсоветских российских городов. Вторая важная вещь — несоответствие постсоветской модели запросам современного горожанина. Если вы пришли в музей, то должны осматривать экспозицию, если в библиотеку — читать в тишине, в театре — слушать, смотреть, понимать, то есть не предполагается живого общения. У нас есть проект переформатирования московских библиотек в медиацентры. Мы хотим создавать на окраинах места для досуга и общения. В Москве вся культурная инфраструктура сосредоточена в центре, поэтому жители спальных районов отказываются от участия в культурных событиях даже мирового уровня, потому что им просто далеко ехать.
С осени мы запускаем проект «Московские культурные центры», новый формат организаций культуры, которые станут центрами коммуникаций, дискуссий. Будущие культурные пространства, в первую очередь московские парки, не только станут местами для отдыха, но и создадут большие возможности для предпринимательской активности. Организуются проекты в сфере благоустройства территорий, создания малых архитектурных форм. В этом году мы получили еще семьдесят четыре парковые территории, они все требуют содержательного наполнения. Имеются в виду не только кафе и торговые объекты, а творческие проекты для взрослых и детей, и другие формы активности.

С расширением общественно-публичных пространств мы начинаем испытывать дефицит качественных и интересных бизнес-проектов в области творчества, культурного досуга, новых сервисов. Клубы, библиотеки и музейные пространства сейчас меняются. Там создаются детские центры, организуются новые экскурсионные программы.
У нас есть программа, непосредственно связанная с креативными индустриями, — коворкинг — площадки для предпринимателей, для креативных людей, у которых есть идеи, мы предоставляем им возможность общаться и начинать реализовывать свои проекты.

АРСЕНИЙ МЕЩЕРЯКОВ, научный руководитель факультета дизайна Высшей школы экономики, Москва. Наш новый факультет дизайна призван дать фундаментальные знания в области современной культуры, и прикладное, проектоориентированное образование. Если включать в креативную индустрию программирование и цифровые технологии, мы тоже получим пятнадцать процентов работающих, как в Лондоне. Такой подход к креативной экономике увеличивает ее потенциал. Возникает вопрос, как готовить студентов к тому, чтобы они могли делать все то, о чем сегодня говорилось? В нашем учебном заведении мы стремимся создать модель креативного города для своих студентов, которые значительную часть своей жизни проводят в стенах института.
У нас есть специальные высокотехнологичные мастерские, где студенты в процессе обучения могут работать с разными материалами.
Все сразу охватить невозможно, поэтому мы выбираем графический дизайн, дизайн среды и все, что связано с коммуникациями и интерактивностью, надеемся на сотрудничество со всеми институциями.
У меня вопрос к зарубежным представителям. Студенты уже на первом курсе начинают задавать вопрос, куда они могут уехать работать после окончания вуза. Стоит ли для пофессиональной реализации уезжать из Москвы?

ЖОРДИ СЕЛЛАС-И-ФЕРРЕС. Творческие люди из России будут очень хорошо

2

приняты в Барселоне, Копенгагене, где угодно, а молодые люди из Барселоны должны приезжать в Москву. Необязательно оставаться навсегда, можно пожить какое-то время, потом вернуться в свой город, создать свою компанию. Я думаю, нужно сотрудничать, мы должны создавать им условия для переездов из одного места в другие.

МАРТИН БРЕДГАРД СОРЕНСЕН. Современные технологии стирают границы и расстояния между странами. Это очевидное преимущество при выборе работы: физически ты можешь быть где угодно.

НИКОЛАЙ МАТУШЕВСКИЙ, основатель и основной владелец дизайн-завода «Флакон», Москва. Есть ли у государства понимание, как развивать проекты типа завода «Флакон». И есть ли где-то окно, куда я могу обратиться за помощью по этому или каким-то другим вопросам?

ЕЛЕНА ЗЕЛЕНЦОВА. На сегодняшний день Москве кроме уже работающих площадок нужны пространства, которые могли бы осваиваться творческими предпринимателями. При московских библиотеках в пилотном режиме будут открыты несколько книжных магазинов, чтобы интеллектуальная литература обрела свое место на традиционной территории культуры. Больше возможностей появится у клубов культурных центров. Но здесь надо взаимодействовать с конкретными площадками, поскольку у них разные концепции, так же как у творческих пространств — Винзавода, «Флакона» и других. Сегодня необходимо создавать бизнес-кварталы.

МИХАИЛ АН. В конце прошлого года Москве передан ВВЦ/ВДНХ. Это

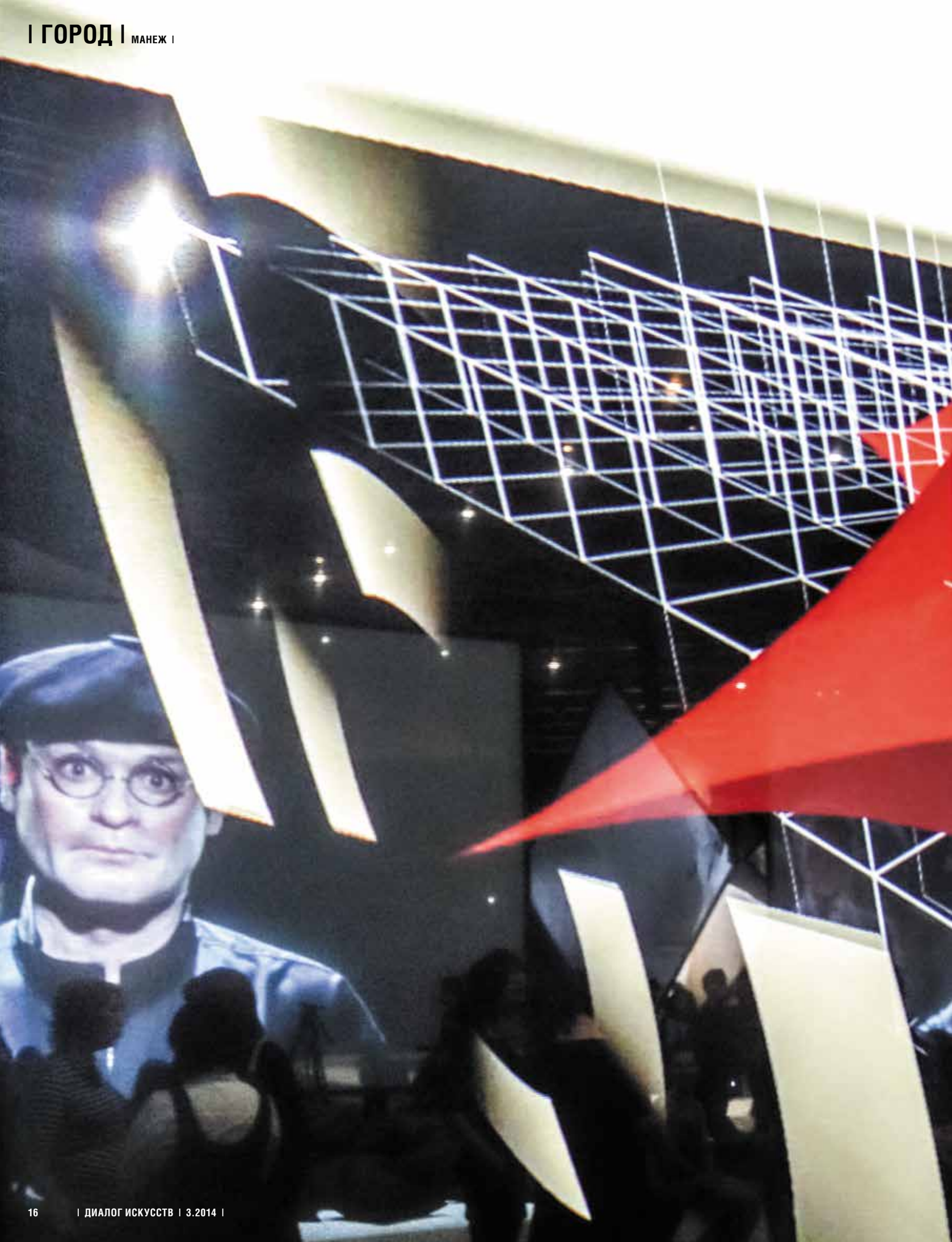
более двухсот гектаров земли. Нужно сохранить культуру этого места, создать пространство для жителей и креативную среду. Это большой проект с огромным потенциалом, мы его будем реализовывать совместно с департаментом культуры. Наш департамент отвечает за реорганизацию промышленных территорий, и у нас есть собственники и площадки, где мы уже два года бьемся, чтобы найти людей, способных взять на себя управление ими. Чтобы государство выступало медиатором, который соединяет тех, кто умеет «создавать историю успеха», с теми, кто владеет активами.

НИКОЛАЙ МАТУШЕВСКИЙ. Мы отличаемся от обычного бизнес-центра тем, что у нас практически нет стандартных офисов. Мы не делали там ремонт, приводили в порядок только общие коммуникации, а арендаторам (мы называем их жителями «Флакона») предоставили возможность самостоятельно создавать свои пространства. У нас есть общественное зоны, где проводятся мероприятия, центры коворкингов (мы предоставляем рабочие места и оказываем поддержку стартапам). Инфраструктурные объекты — кафе, рестораны, ремесленные мастерские, в которых люди делают что-то своими руками (кожевенное производство, стекольное). Мы получаем много обращений от других городов о помощи в создании подобных кластеров и готовы поддержать творческих, креативных людей.

ПАВЕЛ АНДРЕЕВ, руководитель культурного бизнес-инкубатора «Квартал» в Ульяновске. Уже дважды Ульяновск становился культурной столицей: сначала Поволжья, затем стран Содружества. С две тысячи девятого года культура стала приоритетным направлением регионального правительства. В двенадцатом году появилась такая институция, как фонд «Ульяновск — культурная столица», который занимается международными отношениями в сфере культуры и сейчас работает над формированием в регионе кластеров творческих индустрий. Мы рассматриваем кластер как систему поддержки малого и среднего предпринимательства, участниками которой станут не только творческие предприниматели, но и образовательные институции. В том же году при поддержке правительства мы создали креативное бизнес-пространство «Квартал», ставшее культурным бизнес-инкубатором. Инициатива исходила от команды молодых ребят, и региональные чиновники нашли для этого финансовые возможности. Для начала мы выделили двухэтажное здание конца девятнадцатого века, четыреста пятьдесят квадратных метров (до сих пор на карте Гугл можно увидеть, что там находится предприятие, оказывающее ритуальные услуги). С появлением «Квартала» некоторые учреждения начали применять коворкинговые форматы. Принцип инкубатора прост. Мы берем только творческие стартапы, у нас могут одновременно заселиться семь резидентов, они получают консультации по организации своего бизнеса, образовательную программу и льготную аренду. В первый год они платят пятьдесят процентов рыночной стоимости, во второй — семьдесят пять. На третий год либо полностью оплачивают аренду, либо, став конкурентоспособными, могут найти привлекательную точку в городе. У каждого кластера должно быть предприятие-локомотив. В регионе оно должно прийти извне и остаться или вырасти у нас, а для этого нужно время.
У нас есть партнеры, помогающие вести образовательные программы. На наших дворовых территориях проходят различные праздники, в выставочном зале — экспозиции художников и дизайнеров, мы пытаемся дополнить систему творческого образования в регионе, потому что вузы дают профессию, но не учат реализовывать себя.

ОЛЬГА САФРОНЧИК, заместитель директора Культурного центра ЗИЛ, Москва. В две тысячи двенадцатом году в ДК ЗИЛ началась модернизация. Для реализации новых инициатив мы привлекли к сотрудничеству творческих предпринимателей, некоммерческие организации, и это стало одним из векторов нашего развития. В октябре тринадцатого года запустили образовательный проект для молодых специалистов в области модных индустрий. Начали с учебной программы. Затем запустили проект «Фешн фэктори», в ходе которого выпускники вузов реализовывали на практике знания в области моды. В планах создание творческой экспериментальной лаборатории, где молодые дизайнеры и специалисты в сфере моды могут экспериментировать с новейшими технологиями. Будем сотрудничать с департаментом науки и промышленности города и нашими партнерами в Китае и Японии. 26 марта стартует образовательно-практическая программа «Малый бизнес», в ходе которой можно узнать, как создать креативное пространство, открыть кафе или ресторан, запустить интернет-проекты и так далее.
Мы сотрудничаем с предпринимателями и некоммерческими организациями, которые предлагают инновации в сфере образования и творческого развития. Одна из них — мастерские творческого проектирования. В них можно заниматься и проектной деятельностью и реализовывать синтетические междисциплинарные программы.

1. ЦВЗ «Манеж».
Фото ДИ / Ирина Сосновская
2. Центр дизайна «Артплей».
Фото ДИ / Константин Чубанов
3. Дизайн-завод «Флакон».
Фото ДИ / Ирина Сосновская



АПОКРИФ О РУССКОМ АВАНГАРДЕ

ЛИЯ АДАШЕВСКАЯ

ПОЛИЭКРАННУЮ МУЛЬТИМЕДИЙНУЮ ИНСТАЛЛЯЦИЮ «Золотой век русского авангарда», анонсированную как центральное событие «перекрестного» Года России — Великобритании, в Москве ждали с нетерпением и замиранием сердца. Еще бы, ведь автором ее выступал сам Питер Гринуэй! Более того, делалась она специально для Манежа. И по большому счету особой роли не играло, какой именно период в истории русского искусства маэстро выберет в качестве темы для очередной главы в своем масштабном проекте «Classical Paintings Revisited». Впрочем, нет, конечно, не все равно. Не все равно, чем из нашего искусства мог заинтересоваться поклонник барокко, «итальянского периода». И в контексте последнего то, что выбор режиссера, работающего преимущественно с визуальностью классического искусства, пал на один из отечественных брендов — авангард, добавляло интриги. Да, по признанию Гринуэя, в планах этого проекта есть и «Герника» Пикассо, и Поллок, но попытка «оживления» искусства, в центре которого стоит жизнь не человека, а абстрактных форм, все же предпринималась им впервые. Правда, впоследствии выяснилось, что в работе над данной инсталляцией соавтором Гринуэя выступила его супруга, голландский режиссер Саския Боддеке.

Для справки. До определенного времени творческая деятельность Саскии была связана с театральными постановками: она работала ассистентом режиссера амстердамского Театра оперы Нидерландов с Питером Штайном и Дэвидом Паунтни, с Робертом Карсеном и Дарио Фо в Мюнхене, с Пезаро в Амстердаме и Париже, потом основала собственную театральную компанию и осуществила множество постановок Питера по всему миру. Но в 2011 году она впервые выступает соавтором Гринуэя в фильме «Замок Америнген», в котором реконструируется один день из жизни замка — 21 июня 1680 года. Правда, фильм этот демонстрировался довольно необычно: он был разделен на сцены, которые проецировались на стены в разных комнатах замка.

Впрочем, несколько смутило, что на пресс-конференции перед вернисажем Гринуэй заявил, что все это работа Саскии, а он написал только сценарий. Но факт причастно-

сти Гринуэя, живой легенды, хотя он упорно отводил себе вторую роль, заставлял предвкушать нечто, что должно обязательно заставить испытать что-то близкое к катарсису.

На это позволяло надеяться не только знакомство с фильмами Гринуэя, но и проникновение в концепцию собственно проекта «Classical Paintings Revisited», где соединяются живопись и кино и представления режиссера о будущем кинематографа, который благодаря новейшим технологиям должен мутировать во что-то невообразимое по своему воздействию. Об этом Гринуэй рассказывал в своих многочисленных интервью и на лекциях, одну из них он читал в Москве (см. ДИ № 5, 2013). То есть если три первые главы проекта («Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, «Брак в Кане Галилейской» Веронезе, «Ночной дозор» Рембрандта) были реализованы в соответствии с более или менее традиционными представлениями о живописи или кинематографе и оживление живописи происходило через акцентирование значимых элементов полотен посредством спецэффектов (например, в «Ночном дозоре» это была игра света, в «Тайной вечере» — композиция, в «Браке в Кане Галилейской» — через музыкальное сопровождение, диалоги между персонажами), то в случае русского авангарда анонсировалось использование большого числа экранов, видеопроекций. Иначе говоря, по представлению в проекте должно было происходить слияние не только кино и живописи, но и архитектуры. Архитектоника видеоинсталляции должна была порождать особенное ощущение пространства. Словно оказываешься в каком-то городе или, может быть, внутри спектакля, или даже фильма… Короче, внутри искусства.

Что касается содержания, то и здесь ожидания были не меньшими. Ну хотя бы на том основании, что, чего греха таить, произведения русского авангарда без знания манифестов, исторического контекста, на чисто визуальном уровне воспринимаются (не без исключения, конечно) как не особо располагающие к длительному созерцанию. То есть ожидание было связано с надеждой, что высвободится энергия формы и ее презентация окажется действительно эффектнее оригинала. («Репродукция может быть эффектнее оригинала» — утверждение Уорхола, на которое любит ссылаться Гринуэй, занимаясь своим «прикладным искусствоведением», а именно так режиссер определяет проект «Classical Paintings Revisited».)

Да и вообще интересно, как видится наша гордость — русский авангард заезжей звезде. Как нам нас покажут? Тем более что Гринуэй, хотя и является по своим убеждениям антинационалистом, национальную культурную идентичность считает крайне важной. Впрочем, он придерживается точки зрения, что Россия как нация существовала только до 1917 года. Что ж, авангард — действительно интернациональное явление, но с учетом того, что рассказ предполагался не только о произведениях, но и их творцах, интригу это не снимало.

Вот с таким букетом ожиданий любители искусства, соблазненные именем и идеями Гринуэя, отправились в Манеж. И, как обычно в случаях завышенных ожиданий, многие были разочарованы.

Но прежде что же собой являла инсталляция в реальности? Двенадцать экранов, сгруппированных по четыре, образуют три кубические секции по центральной оси выставочного пространства, экраны еще развешены по периметру зала. На них проецируются произведения беспредметного искусства, чередующиеся с заснятыми на видео театральными сценами, в которых двенадцать молодых людей ведут споры об искусстве, миссии художника и революции. Этакий

2

звуковой микс — выдержки из дневников, мемуаров, писем, манифестов, диалогов, настоящих и вымышленных, отрывков из стихотворений и газетных заголовков в духе Мейерхольда и эйзенштейновского Пролеткульта. В этом многоголосии концептов никому не отдается право первого голоса. Но одновременное говорение не складывается в нарратив, так как не содержит кульминацию, сообщающую всему смысл и цельность. Сами говорящие словно в режиме броуновского движения переходят с одного экрана на другой. Эта бесконечная игра образов, визуальных и языковых, образующих непрочные соединения, ассоциируется с бурлением, из которого рождаются новый язык, новое искусство, новые ощущения.

По сути, авторы пытаются экранизировать беспредметную живопись, дать ей имена и лица, очеловечить и одновременно с тем драматизировать реальные события. Собственно, это размышление об искусстве не только конкретного, очень непродолжительного периода в отечественной и мировой истории, но и в целом о таких изолированных и одновременно революционных событиях, о неизбежном провале всех революций. Поэтому главной метафорой инсталляции оказывается «Черный квадрат» Малевича. В данном случае объект внутри центрального «куба», на котором зрители могут сидеть, возлежать на подушках (черных и квадратных), созерцая происходящее на экранах. Гринуэй сравнивает черный квадрат с черной дырой, которая для него «загадочна и смертельна, полна тайн, и мы все еще полностью не понимаем ее природы, но при этом ее изначальная простота — это в каком-то смысле волшебный ключ ко Вселенной. Но в каком-то смысле эта черная дыра испортилась, и это может быть следом тех самых консервативных сил, остановивших эту невероятную революцию. Черный квадрат — это эмблема великих идей и одновременно их провала».

Среди претензий к творению Гринуэя — Боддеке, которые можно было услышать почти по-голивудски, исторически недостоверно, затасканный набор персонажей, отсутствие ключевых, с нашей точки зрения, фигур, недостаточная погруженность авторов в тему, общая поверхностность, хаотичность, пластическая неубедительность, странный подбор актеров с лицами героев отечественных телесериалов, пластическая неубедительность и многое-многое другое в том же ряду.

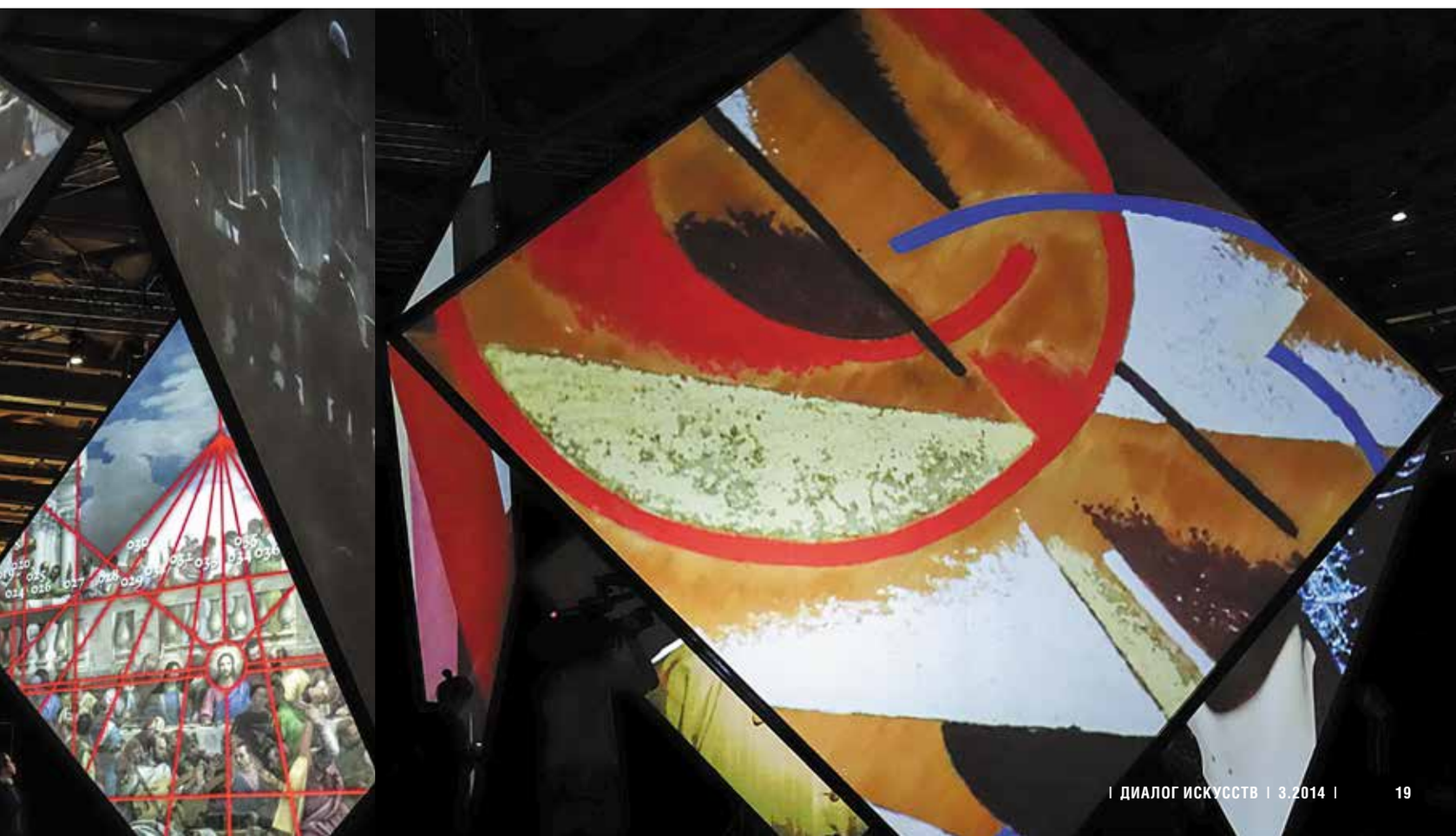
Однако то, что ряд этих претензий может появиться, можно было предположить заранее. Хотя в отношении исторической достоверности Гринуэй предупреждал:

«Я напишу сценарий, который в ряде мест будет совершенно апокрифическим: вам никогда не удастся найти источник цитат. Но я постараюсь собрать все знания о времени вместе, чтобы мы могли воссоздать его сейчас, из 2013 года — а ведь если бы мы занимались этим в 2025 году, это выглядело бы совсем по-другому. Потому что нет такой вещи, как история, есть только историки. И если даже самые значительные люди берутся рассказывать вам, как дела обстояли в прошлом, они все равно субъективны — не меньше, чем я. Объективной истории не существует.

…Довженко говорил когда-нибудь с Марком Шагалом, например? Я сомневаюсь, а если и да, то это недоказуемо. Но можно представить, что они сказали бы друг другу. Это я и напишу».

И написал. Саския Боддеке воплотила.
Но если даже не все получилось —
«спасибо за попытку».

Фото ДИ / Константин Чубанов



ФОТОБИЕННАЛЕ-2014

ОЛЬГА
АВЕРЬЯНОВА

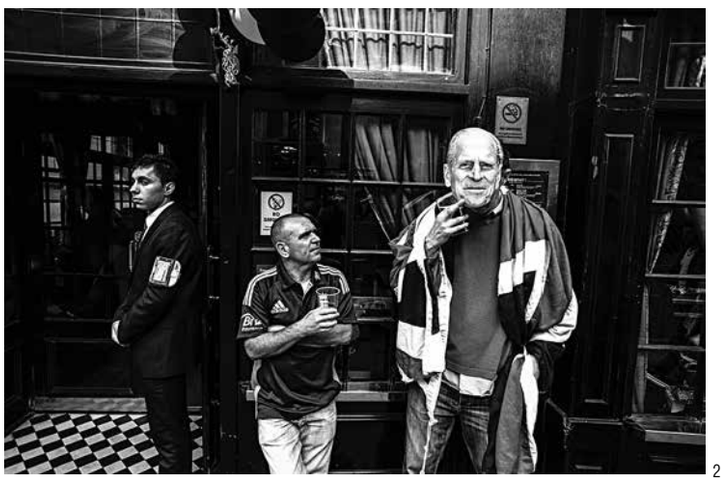
С 2004 года месячник фотографии в Москве называется Фотобиеннале. Организаторы задумывали фотографический фестиваль как самый представительный по звездности имен и качеству проектов.
Московский фестиваль фотографии в этом году проходит в десятый раз, но помимо юбилейного статуса у него, как и у всех предыдущих, есть своя тема. На этот раз это «Великобритания в фокусе» и «Visual Power» («Сила визуального»).
Главная выставка Фотобиеннале — «Другой Лондон», Δ57взгляд на английскую столицу 1930–1980-х годов классиков мировой фотографии небританского происхождения: Жака-Анри Лартига, Анри Картье-Брессона, Мартины Франк, Роберта Франка, Доры Маар, Эмиля Хоппе, Эллиотта Эрвитта, Билла Брандта, Ирвина Пенна, Марка Рибу, Вольфганга Сушицки и других художников из коллекции Луизы и Эрика Франк, подаренные музею Тейт (Лондон).

Владимир Лагранж. **Mute alphabet.** 1962. Серебряно-желатиновый отпечаток. Собрание Lumiere Brothers Photogallery

Григорий Ярошенко. **Британия**

ГАЛЕРЕЯ ИСКУССТВ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ

1


2

«Британия» — это про Туманный Альбион, его Ярошенко начал снимать в Лондоне еще в 2001 году. Авторские ежедневные наблюдения становились выставками («LondON», галерея «М'АРС», Москва, 2005; National Liberal Club, London, 2006; «Следы», галерея «Глаз», Москва, 2009; «Spirit of Scotland» «Atelier am Eik», Дюссельдорф, 2010; галерея «Leica», Москва, 2011). Теперь это единый проект. «Черно-белый street»: чужие люди живут своей жизнью в чужом городе. Это как будто вас позвали в гости, а вы взяли с собой камеру, чтобы снять что придется и «домашним» показать. Мы и есть «домашние». Московский зритель искушенный — «насмотренный». Его «собственный Лондон» может походить на этот или нет. Ну и что? Есть вот Лондон Ярошенко. В чем соблазн его стрит-фотографии? В первую очередь в свободе. Она избавлена от литературного сюжета, может укрыться визуальным от нарратива. Но нужен авторский взгляд, и лучше больше странностей, нетипичных проявлений, абсурдностей, наконец. О русской стрит-фотографии как о явлении говорить пока не приходится, есть стили отдельных фотографов. Стиль Григория Ярошенко, пожалуй, «общерусский»: отечественный фотограф полгода живет в белых снегах и серой хмури, мечтает о солнце, он, конечно, будет сильно отличаться от какого-нибудь француза или итальянца, каждая вторая фотография которого — игра светотени. На Западе есть определенная усталость от «просто-фотографии». У нас пока такого не наблюдается. Мы еще верим в чистое фото и его генетические художественные качества.

Проект Ярошенко нельзя назвать открытием. Общее впечатление — высочайший профессионализм: приемы отработаны, композиционные ходы проверены, сформирован набор сюжетов. Означает ли это, что жанр уличной фотографии стал классическим? Теперь его изучают на специальных мастер-классах в фотошколах и студиях. Но так ли уж много нужно ученику? Особое зрение и опыт, ну и талант, если Бог дал.

3

Григорий Ярошенко

1–3. **Королевская свадьба.**
Из проекта «Британия». Лондон, 29.04.11.
Цифровые отпечатки. Собрание автора

Эрвин Блюменфельд (1897–1969). **Фотографии, рисунки, фотомонтаж**

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ

Трюки Эрвина Блюменфельда до сих пор редко кому удается повторить… без фотошопа. Его работы с применением стекол, зеркал и немыслимой изобретательности и сегодня вызывают восхищение, уважение и порой зависть. Экспериментатор, художник, на его жизнь пришлись две мировые войны. Экспозиция представляет 268 произведений, созданных с 1910-х по 1960-е годы. Впервые столь масштабная ретроспектива прошла в 2013 году на престижной парижской площадке Jeu de Pomme. Выставка под кураторством Уте Эскильдсен почти без изменений демонстрируется в Мультимедиа Арт Музее. Она включает рисунки, коллажи, документы, фотографии, а также рекламные фильмы, созданные по заказу американского универмага Dayton. Имя Блюменфельда стало знаменитым именно благодаря сотрудничеству с журналами мод «Vogue», «Harper's Bazaar» и «Cosmopolitan», а сам фотограф, отбирая «Сотню лучших фотографий» для «финального портфолио», включил лишь четыре снимка, выполненных для «глянца». Он был продавцом в магазинчике одежды в Берлине, но с довольно значительными художественными амбициями. Фотографией увлекся очень рано, в 14 лет сделал трогательный автопортрет в образе Пьеро, держа у лица зеркало, чтобы на снимке одновременно были видны и фас, и профиль. Этот прием станет впоследствии авторским знаком фотографа. В Голландии, куда будущий фотограф попадает после Первой мировой войны, он знакомится с художниками, начинает делать коллажи, рисунки. Насмешник Блюменфельд, не примкнув, по сути, ни к одному из художественных направлений, называл себя «дадаистом-чаплинистом», намекая на пародийность своего творческого метода. В Париж он перебирается для того, чтобы как-то сводить концы с концами, там фотограф получает коммерческие заказы от журнала «Votre Beaute». А потом Нью-Йорк, Америка спасла Блюменфельда от Второй мировой. В 1950-х он востребован и очень затейлив, но уже к началу 1960-х пришла усталость. Блюменфельд пишет книгу, последними словами которой стала фраза «Я умер». Он опять ироничен, этот грустный Пьеро. Фотограф совершил чуть ли не самое «смешное» самоубийство в истории. Он не хотел умирать медленно от неизлечимой болезни, отказался принимать лекарства и бегал вверх-вниз по Испанской лестнице в Риме, пока не заработал сердечный приступ…

1

2

3

Эрвин Блюменфельд

1. **Лиза Фонсагривс на Эйфелевой башне.** Париж, 1939. Винтажная серебряно-желатиновая печать. Modernism Inc., San Francisco. © The Estate of Erwin Blumenfeld

2. **Автопортрет.** Париж. ок. 1938. Серебряно-желатиновая печать. Коллекция Элен и Йорика Блюменфельдов. © The Estate of Erwin Blumenfeld

3. **Чарли.** 1920. Коллаж, чернила, акварель, карандаш. Коллекция Элен и Йорика Блюменфельдов. © The Estate of Erwin Blumenfeld

Андре Кертеш. Двойник жизни

ЦВЗ «МАНЕЖ»

Кертеш — занимался фотографией более семидесяти лет, перепробовав изрядное количество подходов и техник. Его ранние документальные работы: солдатские будни австро-венгерской армии в Первую мировую, а последние снимки сделаны «Поляроидом». Первая мировая заканчивается для него в 1915-м: он получил ранение и врачебное предписание заниматься плаванием. Так в 1917-м родилась фотография, сделанная его излюбленным приемом «дисторсиея» (от лат. искривление) — «Пловец под водой». Грант от Венгерской ассоциации фотографов помог Кертешу в 1922 году перебраться в Париж, в 1927-м прошла его первая персональная выставка в авангардной парижской галерее «Весна священная».

Для фотографов он вроде библейского патриарха. По его биографии можно проследить историю фотографии XX века.

Фотограф всегда работал с основами бытия, например временем как физическим эквивалентом человеческой жизни. Известная работа Кертеша — снимок изнутри циферблата часов, или уличные снимки — моментальные фотографии, то есть картинки, фиксирующие секундные отрезки реальности, определенные выдержкой камеры. Кертеш обладал неоспоримым талантом останавливать время и наблюдать за ним с нужной ему точки, как и Брассаи, Эдвард Вестон, Картье-Брессон. Он безупречно распределяет светотеневые массы, и тогда зеркально искаженные формы женского тела воспринимаются как податливый строительный материал. Это его дань сюрреализму. Но визитной карточкой Кертеша стали другие снимки: «Вилка» и «Очки и трубка Пита Мондриана», по сути, чистая форма, граничащая с абстракцией или апелляция к целому через его части. Невозможно с точностью объяснить воздействие этих снимков. «Вилка есть вилка есть вилка», сказала бы Гертруда Стайн.

Кертеш любил строгую геометрию, подчиняющую себе любую форму. В его композициях человеческая фигура не более чем один из составных элементов. Но его формализм очень тесно соприкасался с эстетством.

На ретроспективной выставке показали 189 современных отпечатков с негативов фотографа. Они были сделаны в его родном Будапеште, в послевоенной Франции, где Кертеш на время стал частью парижского бомонда, и Нью-Йорке, где он сотрудничал с серьезными изданиями, такими как «The Times», «Frankfurter Illustrierte», «Berliner Illustrierte», «Nationale de Fiorenza», «Sourire» и др. Не найдя достойного, как ему казалось, применения своему таланту, в 1962 году Кертеш решил закончить профессиональную карьеру. К этому времени он перестал заниматься стрит-фотографией, большую часть снимков делал из окна своего дома. По сути, он все сказал. О простоте и композиции, о природе света и тени, о контрасте и нюансе, о ракурсе, фотографических экспериментах и еще много о чем. Глядя на его работы, понимаешь, что это явление, которого никогда уже не будет. Это чувство настолько психологически значительно, что художественные качества фотографии кажутся неважными. Однако даже в самых простых вещах художественное присутствует с избытком и дает изображению внутреннюю обусловленность, цельность и точность, которая и делает фотографию не реалистической, а правдивой.

1

2

Андре Кертеш

1. **Живописец тени**. 1926. Современная серебряно-желатиновая печать. Ministère de la Culture et de la Communication / Médiathèque de l'architecture et du patrimoine / Dist. Rmn. © André Kertész

2. **Заблудившееся облако.** Нью-Йорк, 1937. Современная серебряно-желатиновая печать. Ministère de la Culture et de la Communication / Médiathèque de l'architecture et du patrimoine / Dist. Rmn. © André Kertész

1

2

Гордон Паркс. **Американская история**

НОВЫЙ МАНЕЖ

Для 1950–1960 годов Гордон Паркс был успешным афроамериканским фотографом. Это почти нонсенс. Он фиксировал проблемы «своего цвета» на черно-белую пленку, печатался в еженедельнике Life. Сотрудничал с модным журналом «Vogue» и был первым чернокожим автором известных изданий. Показательно-американская удачная карьера. Умер в глубокой старости, небедным. Фотографии нигде и никогда не учился, имел редкое для «глянца» качество — аристократизм, хотя родился в беднейшей негритянской семье. Он был последним из пятнадцати детей, зато первым афроамериканцем, добившимся успеха в Голливуде в качестве режиссера и сценариста фильмов.

С 16 лет он вынужденно брался за любую работу: был пианистом в барах, помощником официанта в ресторане, профессиональным баскетболистом, валил лес в Норд-Вудсе, в 1937 году впервые попробовал себя в фотографии. Двадцатипятилетний Паркс купил первую подержанную камеру за 12 долларов. А дальше его величество случай: он получил работу штатного фотографа магазина модной женской одежды. Марва Луис, супруга чемпиона мира по боксу Джо Луиса, влюбилась в его работы, а может быть, и в их автора: Паркс ведь был очень красив. Она помогла ему переехать в Чикаго, где он стал популярным фотографом — портретистом состоятельных светских дам. Съемка богатых леди с их собачками, а позже модной одежды была его «белой» работой, «черной» — в свободное время социальные фотографии. Он как настоящий профессиональный репортер не делал эффектных снимков с повышенным градусом драматизма, вызывающих однозначные эмоции. Никаких провокационных приемов. Он снимал обычную жизнь негритянской бедноты, но какой-то очень чувствительной, сочувствующей камерой. Герои его фотографий не выглядят социальными изгоями, не имеющими будущего. Уважение и никаких сантиментов.

Принято считать, что Паркс осветил изнанку внешне благопристойной Америки, в которой негров выгоняли из ресторанов, магазинов и кафе. В Вашингтоне он сделал один из снимков, ставших теперь знаковым, который назвал «Американская готика». А еще была история шестнадцатилетнего гарлемского гангстера, а также материал об участниках движения «Черные мусульмане». За долгую творческую жизнь Гордон Паркс немало рассказал о людях, изолированных от мира, маргиналах, и тех, кто находился на вершине социальной лестницы, но, несмотря на это, сам был одиноким и непонятым, и ничего не рассказал о себе, оставшись лишь американской формулой Good Lack.

3

Гордон Паркс

1. **Ингрид Бергман в Стромболи.**
Стромболи, Италия, 1949.
© The Gordon Parks Foundation

2. **Американская готика.**
Вашингтон, округ Колумбия, 1942.
© The Gordon Parks Foundation

3. **Модели с короткими стрижками.**
Нью-Йорк, штат Нью-Йорк, 1949.
© The Gordon Parks Foundation

1

2

3

Страна теней. Фотографии Роджера Баллена 1982–2013 годов

ЦВЗ «МАНЕЖ»

Колоссальная ретроспектива охватывает почти сорок творческих лет американца Роджера Баллена. Он родился в середине прошлого века и рос в эпоху между знаковыми фотографами Картье-Брессоном и Дианой Арбус. Большую часть жизни живет в ЮАР. Его поиски золота в Африке, а Баллен — геолог по образованию, почему-то привели его в фотографию. Странные снимки поначалу были довольно холодно встречены критикой. Однако альбом «Окраина» («Outland», 2001) принес автору несколько престижных наград и международную славу. Критики его полюбили. В России он уже не первый год показывает свои работы, и не только в Москве. На этот раз масштабная экспансия в Центральном Манеже. Его странный мир, его флора и фауна кажутся зловещими, хотя, если присмотреться, ничего страшного. Грязное все какое-то и немного «неухоженное». Зато тончайшие композиции, безупречная режиссура. Баллен поначалу занимался фотодокументалистикой, но ушел в постановочную фотографию. Он находит своих героев среди белых отщепенцев, люмпенов Южной Африки, отбросов общества, больных людей. Называет себя художником неприглядной стороны жизни, грубой реальности. Он не первый, кто снимает антиобщественные саги, но, пожалуй, только у него социальная критика превратилась в художественную метафору. Его герои — «деревенские дурачки», «юродивые», а им все можно, все простительно. Они смешны и жалки, грязны, дурно пахнут, но любимы. Поэтому такое магнетическое действие оказывают его черно-белые квадратные снимки. Квадрат — абсолют(ное), совершенство, статичная безупречность на самых разных уровнях — от космологического до биологического и социального. Каракули, пятна и оборванные провода, пространство, наполненное странным реквизитом и артефактами. Собаки, кролики, котята, куры блуждают в кадре, люди прячутся в ящиках, за диваны или натягивают на головы одежду, а то и просто закрываются руками. Какая-то игра, где все — проигравшие, но имеют право на свои правила игры. Работы Баллена — это соединение реального опыта и сюрреалистического в человеческой природе. Как пишет Роберт Собешек в предисловии к книге «Комната теней», «отличить правду от вымысла в работах Баллена невозможно, поиск этих отличий может оказаться не просто безрезультатным, но и привести зрителя к потере понимания сущности фотографии».

Роджер Баллен

1. **Ловец кошек.** 1998
2. **Снижение**. 2012
3. **Сержант Де Брюн, тюремное ведомство.** 1992

Александр Лапин. Ускользающее время

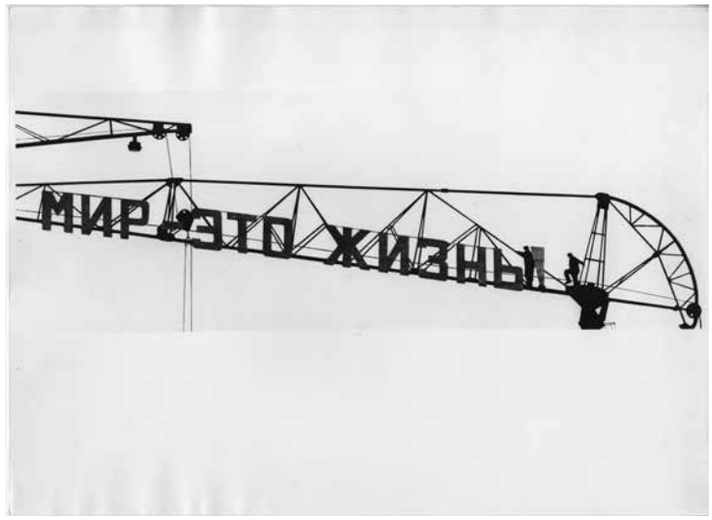
ЦВЗ «МАНЕЖ»

Две экспозиции российских фотографов: Лагранж — это 1960-е, Лапин — предперестроечные 1980-е годы: время и есть главный герой их фотографий.

Лапин — явление уникальное: практик, теоретик, народный просветитель, преподавал в заочном университете искусства. Среди всех творческих профессий учить фотографии — самое неблагодарное занятие, но Лапин делал это всю жизнь, даже не столько ради учеников, сколько для фотографии. Она была смыслом его жизни, он любил ее; не просто фотографировал — творил по законам построения изображения в кадре, выведенным им самим. Александр Иосифович сумел представить в научно обоснованной форме процесс создания снимка. Книга мастера «Фотография как...» стала учебным пособием для целого поколения мастеров. Он сам — московская школа фотографии. Из нонконформистов, которые снимали прекрасные и честные фотографии только друг для друга и показывали их друг другу. Отсюда склонность к рассуждениям и обсуждениям, которая у Лапина превратилась в профессию. И отсюда же немыслимое «картинное» пространство его стерильно-правильных работ, которые выглядят «иллюстрациями» его теоретических выкладок, «визуальными пособиями» для учебника. Лапин был не только практиком-теоретиком: в советское время к нему приезжали фотографы с Запада и со всего Союза. Он был гуру!

Владимир Лагранж. Оттепель

1960-е: война уже успела стать историей, теперь хотелось просто жить. Казалось, если уж полетели в космос, то жить красиво и умно — это просто. Появились фарцовщики, спекулянты, стиляги, а еще поэты и молодые ученые. Вещи стали красивыми и долговечными. О надежности тогдашних холодильников ЗИЛ, «Москва», «Днепр» ходили легенды... Они и сейчас громыхают на дедовских дачах. Появился вкус к жизни. И фотография его запечатлела! Невероятный оптимизм, радостная уверенность в том, что «завтра будет лучше, чем вчера». Люди зажили своей личной жизнью, и эта жизнь стала темой репортажей «советского глянца»: «Советский Союз», «Огонек». Не интимность, но частность! Действительно радовались, пели песни, плясали под гармошку, читали стихи, пили дешевое вино. Самая «плакатная вещь» Лагранжа — выпускники на Красной площади и взлетающие голуби — кажется почти домашней карточкой. В семейных альбомах многих московских бабушек найдутся подобные фото. И вообще, улыбка — знак того времени. Не теперешний keep smailing. Классик отечественной фотографии фотожурналист Владимир Лагранж не выполнял заказ на оптимизм. Нищая жизнь коммуналок или портрет бродяги — его снимки, тогда не попавшие на страницы официальных изданий, теперь напечатанные специально для выставки, кажутся почти неправдоподобными, хотя реальность была намного неприглядней. Но это наша история. Проект СССР на фотокарточках Лагранжа кому-то позволил вспомнить ушедшую жизнь, кому-то открыл ее.



1

2

Владимир Лагранж

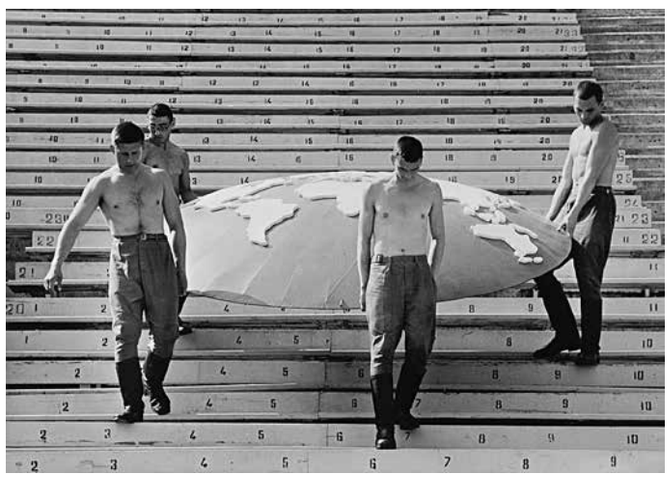
1. **Строительство к/т Россия.** 1962–1963. Серебряно-желатиновый отпечаток. Собрание МАММ

2. **Фабрика игрушек. Мастерская кукол.** 1960-е. Серебряно-желатиновый отпечаток. Собрание МАММ

Александр Лапин

3. **Globe**. 1986

4. **Бутылки**. 1981. Серебряно-желатиновый отпечаток


3

4

1. Гарри Виноград. **Women are Beautiful.** © Garry Winogrand. Коллекция Лолы Гарридо

Гарри Виногранд. Женщины прекрасны

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ

В 1948 году молодой американский художник Гарри Виногранд (1928–1984) вместе с приятелем-фотографом зашел в фотолабораторию при Колумбийском университете. Две недели спустя Гарри навсегда оставил живопись и посвятил жизнь фотографии, став поистине флагманом новой социальной документалистики 1960-х. Сегодня трудно понять, что такого особенного в его работах, многие снимали так поток жизни. В сущности, для современников они тоже не представляли особой ценности. Гарри приобрел определенный статус после того, как Эдвард Стейхен включил две его фотографии в свою эпохальную экспозицию «Род человеческий». Настоящая известность пришла к нему после выставки «Новые документы», организованной куратором нью-йоркского Музея современного искусства Джоном Жарковским, где он был представлен публике вместе с Дианой Арбус и Ли Фридлендером. Тогда Жарковский определил новое направление в фотографии.

Всю свою не очень длинную жизнь Виногранд делал патологически много снимков, словно был не в силах остановить камеру. Женщин он снимал странно. Его героини, в отличие от своих матерей, не готовились к съемке, не подкрашивали губы, не крахмалили юбки, не ходили специально в парикмахерскую и не следили за своими поведением в кадре. И с нижним бельем у них было все по-другому, свобода — это без лифчиков. Альбом «Women Are Beautiful» (1975) был задуман как коммерческий. Название должно было провоцировать. Покупатель под обложкой такого издания ожидал увидеть как минимум красивую и эротичную натуру. Но внутри обнаруживались толпы женщин, ничем, в сущности, не привлекательных. Да, обтягивающие водолазки и модные расклешенные джинсы, открытые платья с украшениями и очень, очень много внутренней и телесной свободы. И блеск в глазах! Коммерчески успешным альбом не стал. Такая же финансовая история была и с другой книгой Виногранда «Животные» («The Animals», 1969). Главными героями стали не зверушки, а те, кто пришел на них посмотреть. Вместо слонов, тигров и куропаток — люди. Получился «человеческий зоопарк».

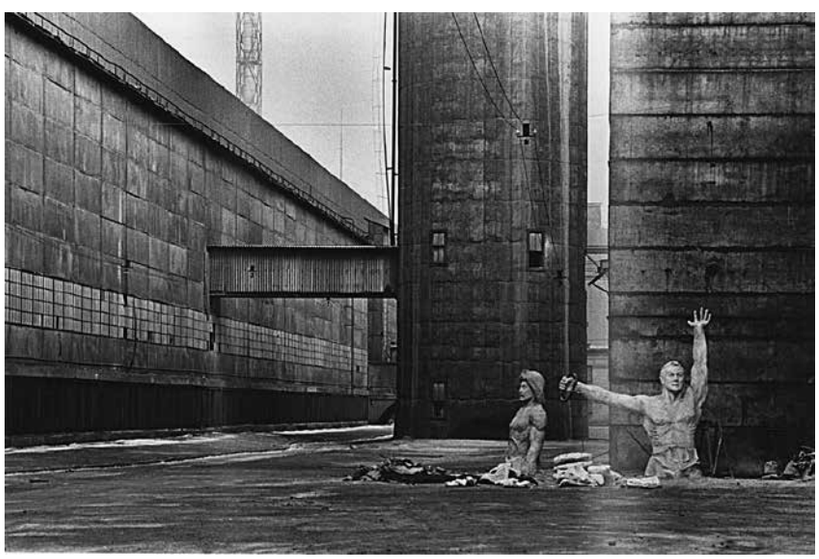
В гармонию он не верил. К высоким словам, например, что фотография должна быть социально активной, относился иронически. Он снимал, снимал, снимал… И очень боялся выбора, так как выбор — это оценка. Если намечалась выставка, он отдавал куратору ворохи отпечатков. Освобождая свою нью-йоркскую квартиру, Виногранд сложил в коробки 16 тысяч отпечатков и подарил их Университету Аризоны (Center for Creative Photography). А на приглашение приехать и помочь их разобрать ответил отказом. Четыре его прижизненные книги тематически расплывчаты, и только одна из них, «Women Are Beautiful», была составлена автором. Остальные — Джоном Жарковским и другом Виногранда Тодом Пападжорджем. Он не умел выбирать, не умел зарабатывать, но умел фотографировать!

1

Виктор Ершов. Инаковидящий

ГАЛЕРЕЯ ИСКУССТВ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ

Советская тема востребована в артистическом пространстве как рынок напоминаний. Не столько о прошлом, сколько о будущем. Многие художники и кураторы пытаются придать искусству общественное звучание. Тогда простая повседневная жизнь на фотографиях превращается в плакат. Но с работами Виктора Ершова, к счастью, так не получается, потому что и в духовном и в пластическом смысле они заставляют трепетать. Ершов из тех, кто не делает вид, он на самом деле такой «инаковидящий», размышляет о нелепости смерти во времени и пространстве, потому так живы эти картинки из прошлого и так нетленны. И сам он умер как-то нелепо в 48. Воплощен романтический миф о мастере, которого никто не принимал при жизни, но теперь все заливаются горькими слезами и по возможности перепродают за большие деньги. Его архив был подарен ММАМу, что отрадно.



2

2. Виктор Ершов. **Перестройка**. Начало 1990-х. Современный серебряно-желатиновый отпечаток Т. Исаевой. Коллекция ММАМ/Фонд Ю. Рыбчинского и Э. Гладкова. Дар Галины Ершовой

1. Диана Арбус. **Новогодняя елка в гостиной**. Левиттаун. США. 1962. Серебряно-желатиновый отпечаток. Предоставлено фотомузеем WestLicht, Вена

2. Иван Бианки. **Санкт-Петербург. Пантелеймоновский мост.** 1822–1824. Проект инженеров Вильгельма фон Треттера и Василия Христиановича. Альбуминовая печать, 1853. ©Jean Olaniszyn, Archivio Ivan Bianchi

Диана Арбус. **Портфолио**

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ

Культовые снимки этой американки наконец можно увидеть в Москве: трансвеститы, карлики и великаны, сиамские близнецы, люди с психическими и физическими отклонениями... героев для этого альбома Арбус выбрала за год до самоубийства в возрасте 48 лет. А сами фотографии сделаны в период с 1963 по 1970 год. Смотришь на них и представляешь женщину, измученную собственным и чужим несовершенством.

Она родилась в богатой нью-йоркской семье, ходила в хорошую школу, родители поощряли творческие наклонности девочки, она училась у самого Бродовича. В 18 лет без родительского одобрения вышла замуж за безденежного

1

сверстника Аллана Арбуса. Отец Дианы, успешный меховщик, в конце концов смирился с выбором дочери. Арбусы начали фотографировать рекламу для семейного предприятия, а потом и вовсе зарабатывать на жизнь фотосъемкой для дорогих «глянцевых» журналов, стали востребованы: муж — фотограф, жена — стилист. Но все прекратилось в 1957 году после ее нервного срыва. Пишут, что она была подвержена клинической депрессии, отсюда весь этот «сумашедший» мир ее героев, которые видятся нам чудовищами. Но Арбус занимали отнюдь не извращения, а диссонансы. Жизнь ведь не глянец. Едва уловимые изъяны, которые порой не кажутся столь очевидными или просто не выставляются напоказ в стерилизованном обществе, таком толерантном, но таком жестоком, фотограф видела будто сквозь увеличительное стекло. Так ведь камера и есть увеличительное стекло. Одна из ее любимых книг — новелла Франца Кафки «Исследования одной собаки», где о собачьей жизни повествуется с позиции пса. Арбус все время рассказывала о своей жизни с позиции человека, исключенного из обыденности с ее неизбывной нормативностью. Она сама была вне норм среди нормальных, но «нормальной» среди этих «юродивых», которым она так искренне симпатизировала. Красавица, любящая своих чудовищ. Эта выставка из тех, что называются must see!

2

Иван Бианки. **Фотографии Санкт-Петербурга и Москвы 1850–1870-х**

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ

Даже при современном бурном развитии фотографического дела старинные образцы «светописи» вовсе не потеряли своей актуальности. Скорее наоборот. Иван Бианки, на самом деле Джованни Бьянчи (Giovanni Bianchi), родился в Австро-Венгрии, в 1821 году приехал в Россию с семьей. Поначалу он жил в Москве, учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, намереваясь стать художником. В Санкт-Петербурге он появился при императоре Николае I. Несмотря на свою мечту заниматься живописью, Бианки стал известен в России не акварелями, а фотографиями, запечатлев на камеру Москву и Петербург XIX столетия. Жанр видовой фотографии в то время был доступен лишь профессионалам, массовой она еще не была — технология производства изображений подразумевала некоторые ремесленные навыки. Бианки одним из первых нашел картинные точки, с которых и теперь принято снимать Дворцовую и Сенатскую площади, набережные, Красную площадь, дом Пашкова и многие другие достопримечательности столиц.

«Специальностью его, однако, были не столько портреты, сколько пейзажи, памятники и особенно интерьеры. При этом Бианки не был простым профессиональным техником; на всех им изданных фотографиях он себя величает художником, и художником он действительно и был, что сказывалось как в выборе момента освещения, так и в точке зрения», — писал о нем художник Александр Бенуа. Бианки снимал в далекие «альбуминовые десятилетия» 1850–1870-х при помощи огромной деревянной камеры, получая негативы на стеклах, которые в конце жизни его супруга продала как стеклянный лом. Более 30 лет он жил и работал в Петербурге и пользовался необычайной популярностью, именно ему столичные аристократы заказывали фотографии интерьеров кабинетов и гостиных.

Среди бесчисленного количества видовых фотографий есть такие отпечатки, которые с полным правом можно назвать не только историческими, но и художественными. Изображения, созданные между 1850-ми и 1880-ми годами уже давно приобрели статус «всегда рекомендуемых к просмотру» произведений искусства, предназначеных для тех, кто не понимает стеб современных фотографов или устал от расшифровки концептуальных ребусов, но сохранил привязанность к визуальной усладе.

ИСКУССТВО 2.0

НИНА БЕРЕЗНИЦКАЯ

Региональная программа ММОМА стартовала с выставки «2.0» — совместного проекта с Мультимедиа Арт Музеем к 20-летию компании «НОВАТЭК», спонсора многих музейных проектов. Первая выставка открылась в Костроме, следующие пройдут в Челябинске и Новом Уренгое.

2

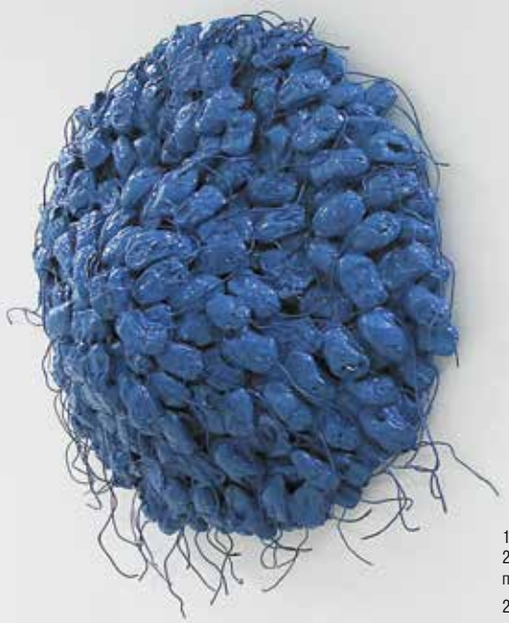
ВЫСТАВКИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА в регионах заставляют рефлексировать над вопросами, казалось бы, давно решенными или по крайней мере снятыми. В столице даже при небольшой популярности художественных практик, и актуальных и традиционных (в абсолютных значениях количество посетителей всех мероприятий в художественной сфере не превышает нескольких процентов общего числа жителей), все же сформировался круг зрителей, для которых вопрос существования другого и странного искусства уже не стоит. Вяло тлеющее противоречие старого и нового поддерживается и одновременно тушится обилием событий. Зрителю нужно лишь выработать собственные критерии выбора, для экономии усилий переводя уже знакомое из категории «странное» в «самоочевидное». Смаковать нюансы хорошо известного проще, чем искать новое, распознавание которого — всегда сложное предприятие. К тому же большинство событий выстраивается в бесконечный фестивальный ряд, и потребление смыслов, предлагаемых художниками, становится мало отличимым от смакования гастрономических новинок, когда ощущения важнее знания способов приготовления.

Однако удивиться известному можно, если поместить его в новый контекст. Так, изъятые из привычной среды работы из коллекций ММОМА и МАММ, где они были лишь частью визуального ряда, хорошо знакомые, смотрелись в картинной галерее в Рыбных рядах, новой выставочнойплощадке Костромы, совершенно иначе. Это первая выставка актуального искусства в городе, потому особо ответственная для организаторов: быть первым всегда сложно, особенно в таком дискуссионном поле, как современные художественные практики. Но это и возможность наблюдать характер контактов нового зрителя с произведениями contemporary art.

Кураторы выставки «2.0» старались показать основные тенденции в отечественном искусстве последних двух десятилетий через работы двадцати художников. Довольно формальный подход оказался тем не менее продуктивным, позволил проиллюстрировать эти тенденции, возможно, не самыми значимыми, но характерными именно для своего времени произведениями. Хотелось бы выделить одну идею, которую так или иначе реализуют все художники: разоблачение банального с помощью современных технологий или традиционными средствами. Это дает возможность иной оптики: множественности интерпретаций работ. Как, казалось, тривиальная максима о сложности и неоднозначности видимого на самом деле по-прежнему актуальна. Кураторский выбор сбалансирован: в равной мере представлены традиционные и новые медиа, видеоработы и объекты, возможно и интерактивное взаимодействие, и созерцание. В названии зашифрована принципиальная важность взаимодействия с пользователями-зрителями: например, термин «веб 2.0 (Web 2.0)» — идеология развития систем в Интернете, основанная на принципе «чем больше пользователей задействовано в работе над проектом, тем лучше он развивается и более жизнеспособен». Так же и музей 2.0 предполагает полноправное включение зрителя как соучастника.

Выставку в Костроме открывала серия Игоря Мухина, это фотографии, будто сделанные без фотографа, про 1990-е, ставшие историей, но увиденные глазами участника событий. Закрученный в спираль айфон — работа Чернышева – Шульгина отсылает к башне Татлина, иронизирует над наращиванием мощностей и сложностью электронных устройств, давно уже превосходящих пользовательские задачи — как раз тот случай, когда сложность может быть избыточной.

«Мотоциклист» Сергея Шеховцова, в 2009 году выставленный в павильоне России на биеннале в Венеции, разоблачает все возможные смыслы понятия «монументальное». Поролоновый мотоциклист, пробивающий поролоновую же кирпичную стену, может быть настоящим символом современности. Победа, неотличимая от поражения в исключительно безопасной среде. Бессмысленные усилия демонстрирует и «Кинотеатр» Ростана Тавасиева, где зайчики из некогда популярной рекламы батареек «Энерджайзер» с покорностью рабов крутят педали, чтобы иметь возможность смотреть кино, в котором их же ипоказывают.



1. Сергей Шеховцов. **Мотоциклист**. 2009. Инсталляция. Поролон, пластик, акрил, латекс

2. Здание картинной галереи в Костроме

3. Михаил Косолапов. **Klein Blue Mound**. 2007. Объект

3

Интерактивная «Хозяйка» Дмитрия Булныгина истошно кричит, пока зритель мышкой не заставит ее вернуться к домашним делам. Отключение крика требует реакции, вырабатываемой в компьютерных играх. Зритель настолько включается в процесс организации чужого труда, что феминистский посыл считывает только после того, как убеждается в бессмысленности теперь уже собственных усилий.

Ник Дегтярев в работе «This page is in English. Would you like to translate it» изучает, как формируется машинный перевод с английского на русский. В современном автоматическом переводе заложен изящный алгоритм — использование наиболее часто встречающихся в Интернете слов или словосочетаний, что, по мнению Дегтярева, можно рассматривать как «своего рода не прекращающийся ни на минуту социологический опрос». Художник выбирал словосочетания на английском, которые могли быть сказаны как мужчиной, так и женщиной. При переводе на русский они звучат по-разному, в зависимости от общего смысла высказывания: «я мог бы быть богатым — я могу быть милой»; «я умный — я сексуальная» и т.д. Поскольку перевод отражает именно количество использований тех или иных словосочетаний, зритель(ница) может сам(а) сделать вывод о качестве социальных отношений, типичных для русскоязычного сегмента Сети.

Марина Алексеева создает кукольные домики, где в тщательно выполненных крошечных интерьерах разыгрываются фантазийные истории: персонажи разговаривают, пьют чай и вдруг превращаются в геометрические фигуры, текучие формы, трансформируясь, как во сне или кошмаре. Завораживающий танец видеоизображений не усыпляет, неожиданность трансформаций держит сознание в напряжении, иллюзия помогает бодрствовать.

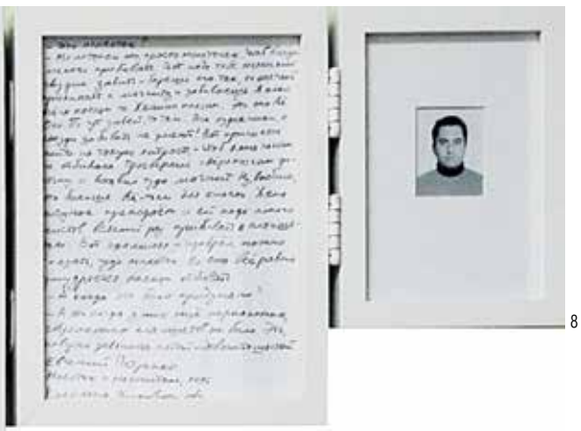
4

5

6

Фото: Семен Селянин

7



8

Серия «Русские вопросы» Владислава Мамышева-Монро была сделана для выставки в Государственном Русском музее (Санкт-Петербург). Смешение цитат, риторических вопросов, загадок из волшебных сказок («Я ль на свете всех милее?», «Хотят ли русские войны?», «Дозволь, сестрица, водицы напиться», «Что тебе надобно, старче?», «Еврейский вопрос?», «Куда смотрит милиция?» и т.д.) создает какофонию стереотипных высказываний, отражающих деятельность обыденного сознания. Представленные работы не становятся ответом, который, как правило, висит в воздухе. Это вопрошание ради правильного исполнения ритуала. Попьешь водицы из копытца — козленочком станешь. Все вопросы из тех, когда отвечать на них не требуется.

Георгий Пузенков представлен работой «Черный квадрат» в виде увеличенного до абсурда пикселя, абсолюта современности. Это знак компьютеризированной повседневности и в то же время диалога с историческим авангардом. Минимальная часть видимого двухмерного изображения, увеличенная и перенесенная на холст, символ абсолюта, всего и ничто, одновременно существующих в одной точке пространства. Противоречивая логическая конструкция исчезает в объекте созерцания. Многозначность «черного квадрата» позволяет выбрать любую близкую зрителю трактовку или медитировать над незаданным вопросом.

Вячеслав Мизин и Александр Шабуров сотворили свой «Черный квадрат» из ржаного хлеба. Он одновременно ироничен и трагичен, приземляя и овеществляя через символ бедности и лишений образ абсолюта, неделимой пустоты, тверди, земли. Не менее выразительны и многозначны в серии «Кухонный супрематизм» фигуры из колбасы, в последние десятилетия существования Советского Союза ставшей символом достатка. Так художники визуализируют диалектическое взаимодействие противоположностей: присутствия и отсутствия, богатства и бедности, предмета и его образа, иронизируя и делая видимыми клише, развивая заложенные в них смыслы.

Сергей Архипов предоставил для выставки реди-мейды своего отца, небольшие устройства для упрощения взаимодействия с материальным миром. Эти ироничные и трагичные объекты, многие из которых будто вышли из рубрики «Маленькие хитрости», повествуют не только о быте и бытии; это история мысли, которая, стиснутая нуждой, обретает невероятную свободу.

Михаил Косолапов также подвергает вторичной переработке банальные предметы. В работе «Klein Blue Mound/ Курган синий Кляйна» (в 1960-м французский художник Ив Кляйн создал и запатентовал глубокий синий оттенок, названный его именем) переплавленные компьютерные мыши образовали полусферу: ее синий уравнивает бесконечное и ничтожно малое. Форму круга нарушают торчащие хвостики, казалось бы, обузданный и упорядоченный хаос превращается в черную дыру, в ничто. Мыши, разорвав связь с системным блоком, удрали от своего предназначения, теперь стремятся к центру, в пересечение осей координат, к забвению.

Внутренний диалог произведений, идей, художественных языков делает выставку «2.0» репрезентативным передвижным проектом, который может быть интересен и в других регионах. К выставке редакция ДИ выпустила своеобразный путеводитель по представленному искусству — газету с материалами о художниках, принимавших участие в проекте, интервью с директорами МАММ и ММОМА, обзорами наиболее значительных выставочных проектов двух музеев. Георгий Литичевский нарисовал комиксы к мини-словарю, помогающему зрителю разобраться в основных терминах современного искусства.

Фото ДИ / Светлана Гусарова

4. Марина Алексеева. **Они внутри**. Лайтбоксы

5. Дмитрий Булныгин. **Хозяйка**. Housewife interactive flash-video, sound. 2008

6. Алексей Шульгин, Аристах Чернышев. **Коммерческий протест.** 2006–2007. Видеоинсталляция. Фото Семен Селянин, портал GEOMETRIA.ru, Челябинск

7. Группа «Синие носы». Из серии **«Кухонный супрематизм»**. 2005. Фотография. Фото Семен Селянин, портал GEOMETRIA.ru, Челябинск

8. Владимир Архипов. Экспонат из коллекции **«Музей самодельной бытовой вещи»**

УЛЫБАЙТЕСЬ, ГОСПОДА!

ОЛЬГА АВЕРЬЯНОВА

ГРУППА «ЕЛИКУКА». ПРОПАГАНДА ФОТОГРАФИРОВАНИЯ

Арт-дуэт Олега Елисеева и Евгения Куковерова пропагандирует занятие, которое меньше всего в этом нуждается, так как все вокруг только и делают, что фотографируют, фотографируются и заполняют Сеть своими снимками. Сегодня уже почти не смотрят на мир без помощи камеры, пускай даже мобильно-телефонной. Современная визуальная экспансия, основанная на цифровых возможностях, дала потребителю искомое желание без труда запечатлеваться на фоне красоты любого порядка: у воды, на горе, на фоне памятника или картины. Но в музеях не всегда можно фотографировать.

«ПРОПАГАНДА ФОТОГРАФИРОВАНИЯ» — ВТОРАЯ персональная выставка «ЕлиКука» в московском музейном пространстве (первая — «Восстание тренажеров миропорядка» состоялась в МАММ в 2012 году), но именно здесь, их традиционно абсурдистская манера достигла наивысшей точки. Елисеев и Куковеров предлагают публике стать частью современного искусства. К произведениям прилагаются инструкции, объясняющие, как нужно себя вести с тем или иным объектом. В одиночку справиться с задачей довольно сложно: в съемочный процесс должны быть включены как минимум два человека — фотограф и модель. Тема «зритель как часть произведения искусства» не нова, перформативные проекты строятся на интерактивном игровом начале. Тут посетителю предлагается вспомнить уличные фото, когда в специальную прорезь балаганной декорации нужно было вставить голову или другую часть тела и так сфотографироваться. Но эти декорации не претендовали на статус произведения. Здесь же от разнообразия представленных арт-объектов рябит в глазах. И от их количества — целый этаж, и качества — сделано все мастерски небрежно.

Артефакт, отрицающий традиционную культуру, теряет радикальность в тот момент, когда эта традиционная культура находит ему место. А тут музей! И все, что происходит в его стенах — часть культурной истории. Это лишает артефакт символического дистанцированного восприятия, оно заменяется его адаптацией. Понятно, что потребность дистанцироваться от традиционной культуры, от существующего порядка вещей, от доминирующей системы ценностей возникает с различной

степенью частоты и имеет возрастные, социальные и культурные коннотации. Однако сегодня все стадии, которые прошла адаптация, например, «Фонтана» Марселя Дюшана, за полвека, происходят куда с большей скоростью.

Как-то в Париже Дюшан зашел в магазин и купил писсуар. Поставил его на постамент и предложил продемонстрировать на выставке американского независимого искусства. Жюри отказало художнику в его просьбе, скандал затих, а высокоученые дискуссии по этому поводу длились долго. Художник вскоре заявил, что оригинал произведения «реди-мейда» потерян и сохранилась только его фотография, сделанная не кем-нибудь, но Альфредом Штиглицем. Современники сочли фотографию произведением искусства.

У этой истории есть продолжение. Хитрый дадаист сделал гравюру с фотографии Штиглица в 1964 году, а также подписал еще несколько писсуаров, подзаработав при этом и получив за «граффити» статус гениального автора XX века, создавшего уникальные артефакты.

Дюшан от души посмеялся над профанным зрителем и научным искусствоведением. И до сих пор у Дюшана имеются последователи и подражатели, а также авторы, которым независимо от него пришли уникальные идеи выставлять в музейных экспозициях унитазы.

Но со временем самый радикальный выпад, способный, казалось бы, поколебать устои и возмутить умы, апроприируется и музеями, и арт-рынком, и массовой культурой. Еще, казалось, вчера художник призывал сбросить с корабля современности именитых классиков, но вот он сам попадает в пантеон классиков, и так далее, далее, далее. На любой провокационный жест всегда находится потребитель.

«ЕлиКука» тоже решили свергнуть тиранию высокого и серьезного в музее. Понятно, что радикальности, которая отличала фарфоровый объект Дюшана, достичь уже никому не удастся. Но поведение не по-правилам по-прежнему остается наиболее верным, то есть успешным.

А все-таки зачем авторы пропагандируют фотографирование? Не просто же так названа выставка. Пропаганда подразумевает распространение идей и аргументов, но еще и слухов или заведомо ложных данных. Концепция — не в призывах к активизации массовой практической манипуляции фотоаппаратам, совсем наоборот. Авторы пытаются громко сказать: прекратите снимать все что попало и как попало! В этом заключается знаменитый «парадокс лжеца», в котором именно ощущение лжи, а не истины делает ситуацию парадоксальной.

Фотографировались:
Олег Елисеев, Евгений Куковеров,
Геннадий Ким, Нина Березницкая и другие
Фотографировали:
Нина Березницкая, Светлана Гусарова,
Ирина Сосновская, Виталий Акиньшин
Фотографии предоставлены:
МАММ/МДФ

ММОМА

московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

16.06 – 10.08.2014

ДЕТЕКТИВ

ДЕТЕКТИВ куратор: валентин дьяконов

DETECTIVE curated by valentin dyakonov

медиапартнеры
media partners

The Prime Russian Magazine
THE ART NEWSPAPER RUSSIA
ARTGUIDE АРТГИД www.artguide.ru
ДИАЛОГ ИСКУССТВ
The Moscow Times aroundart

генеральный партнер проекта
general project partner
НОВАТЭК

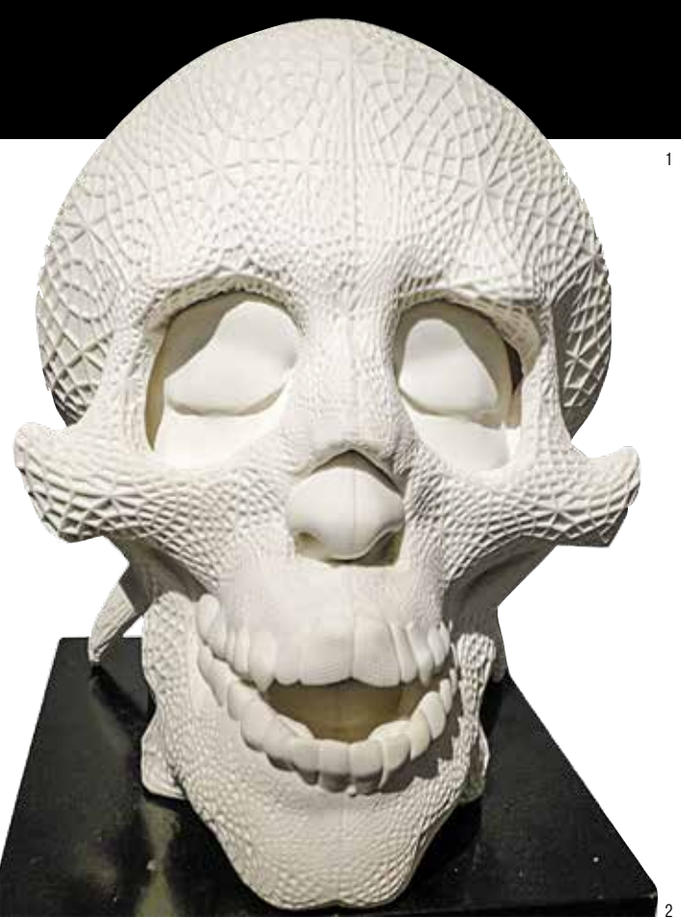
ГОГОЛЕВСКИЙ 10

московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

петровка 25 / 25 petrovka / +7 495 231-36-60 / www.mmoma.ru

«КОСМИЧЕСКИЙ» ПРОЕКТ

МАРИЯ МОСКВИЧЕВА



1

2

Фото: ДИ / Ирина Сосновская

ПОЛЕТ ЮРИЯ ГАГАРИНА в космос положил начало физическому, а не только теоретическому, философскому и метафизическому его освоению. Сегодня на другие планеты запускаются зонды. Вокруг Земли летают спутники и передают сигналы на наши телефоны, компьютеры и телевизоры. Влияют ли эти события на искусство? Как отзываются художники на процесс освоения космоса?

На эти вопросы пытаются ответить в новом «космическом» проекте кураторы Лера Галлай, Люсинэ Петросян и Дмитрий Буткевич. Три года назад, к 50-летию первого полета человека в космос, они провели выставку-ретроспективу «За неделю до полета». Та экспозиция обнаружила любопытную закономерность: романтизация Вселенной, свойственная художникам первой половины XX века, сменилась восторгом от свершенного в середине столетия, но затем наступил спад интереса к космосу, а в конце века даже появилась ирония по поводу незначительности результатов технического освоения космоса по сравнению с идеями философов, мечтами Циолковского, Федорова, Вернадского…

Следующим этапом осмысления космизма в русском искусстве стал проект «К полету готов?», открывшийся в Московском музее современного искусства на Тверском, 9 накануне Дня космонавтики. Эта выставка не только масштабнее

предыдущей, она и содержательно обогатилась личной, человеческой интонацией, поскольку была приурочена к столетию деда одного из кураторов, — Марка Лазаревича Галлая, инструктора-методиста первой шестерки космонавтов. Символично, что его день рождения (16 апреля) почти совпадает с датой запуска корабля «Восток». Знаменитое гагаринское «Поехали!», произнесенное в момент старта корабля, звучало еще во время подготовки к нему. «К полету готов?» — спрашивал Марк Галлай, прежде чем запустить тренировочный «шарик», и, услышав утвердительный ответ, неизменно говорил: «Поехали!».

На этот раз кураторы решили показать работы, созданные исключительно в XXI веке. В проекте приняли участие сорок современных художников, становление которых проходило уже после первого полета человека в космос. Для них освоение Вселенной стало данностью, частью повседневной жизни. Тем более знаменательно, что, как показала выставка, тема космоса не утратила для них своей притягательности.

Открывают выставку пионеры космонавтики — гигантские собаки Белка и Стрелка, созданные Игорем Шелковским из металлических балок. Они, словно монументальные охранники, задают тон всей экспозиции. Инсталляция Леонида Тишкова «Ладомир» напоминает зрителям об истоках «космической лихорадки», охватившей художников, философов и поэтов начала XX века. Космические станции, межпланетные корабли и иные летающие объекты отсылают к идеям футуриста Велимира Хлебникова. Автор, желая подчеркнуть утопическую природу этих идей, выбрал особый материал — макаронные изделия, — из которого и создал галактическую композицию.

По соседству с работой Тишкова располагается макет памятника Константину Циолковскому. Юрий Аввакумов представил его в форме слуховой трубы, с которой страдавший нарушением слуха гениальный ученый и философ-космист не расставался. Этот Кенотаф по идее Аввакумова должен воплотиться в 40-метровую акустическую воронку, вознесенную над амфитеатром для 400 слушателей. Внутри космического зала можно будет не только воспринять все «оттенки» музыки, но и слушать Вселенную.

Олег Кулик также трактует образ космоса как ассоциацию на историю искусств. Космонавт у него парит под потолком расписного свода эпохи Возрождения. «Космос — это потеря гравитации, а история искусств — потеря дистанции во времени», уверен автор. Космос получает духовные, философские коннотации, освещается присутствием «летающих» людей. Человеческая личная соотнесенность с космосом обнаружилась и в биографии Кулика. Будущий художник родился через несколько дней после запуска корабля «Восток» — 15 апреля, в роддом к его матери заглянула подруга и рассказала о полете Гагарина, но та не поверила приятельнице и решила, что «это собака полетела», вышел спор: «нет, человек», «собака», «человек»... Возможно, это и было лингвопрограммированием будущего проекта художника по перевоплощению в человека-собаку.

Тему животных-космонавтов продолжила на выставке украинская художница Зоя Сокол. На ее фотографиях Белка, Стрелка и другие животные, побывавшие в космосе, представлены в парадном обмундировании выпускников первого военно-авиационного училища летчиков имени К.Е. Ворощи-

1. Сергей Чернов. **Космозонд**. 2014. Металл, смешанная техника

2. Константин Худяков. **Космонавт**. 2011. Гипс. 3D скульптура

3. Владимир Трямкин. **Луна рядом.** 2011. Металл, смешанная техника, ганозис. Из коллекции Владимира Борисенка

4 Фото: ДИ / Ирина Сосновская

лова. Для молодого поколения давние исторические факты освоения космоса получают мифологический флер, явственно ощутимый на этой выставке.

Мифологизация позволяет самые вольные интерпретации. Так, Георгий Острецов увидел в кратерах Луны портрет Порфирия Иванова и воссоздал его в виде дымящейся инсталляции. Лунный фас этого человека, физически закаленного, как космонавт (он мог, например, обходиться без еды и питья до 108 суток и даже зимой ходил босиком), мыслителя, натурфилософа напоминает автопортрет Леонардо да Винчи. Так происходит отсылка к Возрождению, когда идеи античности о мироустройстве получили новую интерпретацию. Именно идею леонардовской «божественной пропорции» спустя века Циолковский увидел в строении Вселенной. Острецову удалось наполнить свой эффектный арт-объект идеями космоса разных эпох.

Выставка показала, что космос более не воспринимается как исследование Вселенной техническими средствами, но оказывается выражением мировоззренческой доктрины современников. Сергей Шутов уверен, что «исследуя космос, мы исследуем самих себя, все яснее представляя себе необходимую жизни, функцию художника как агента космических процессов». Эту идею он визуализирует в видеоинсталляции «Четвертый день» и предлагает зрителю, лежа на кушетке, рассматривать на экране, подвешенном под потолком, звезды, самому управлять их движением с помощью планшета и смартфона.

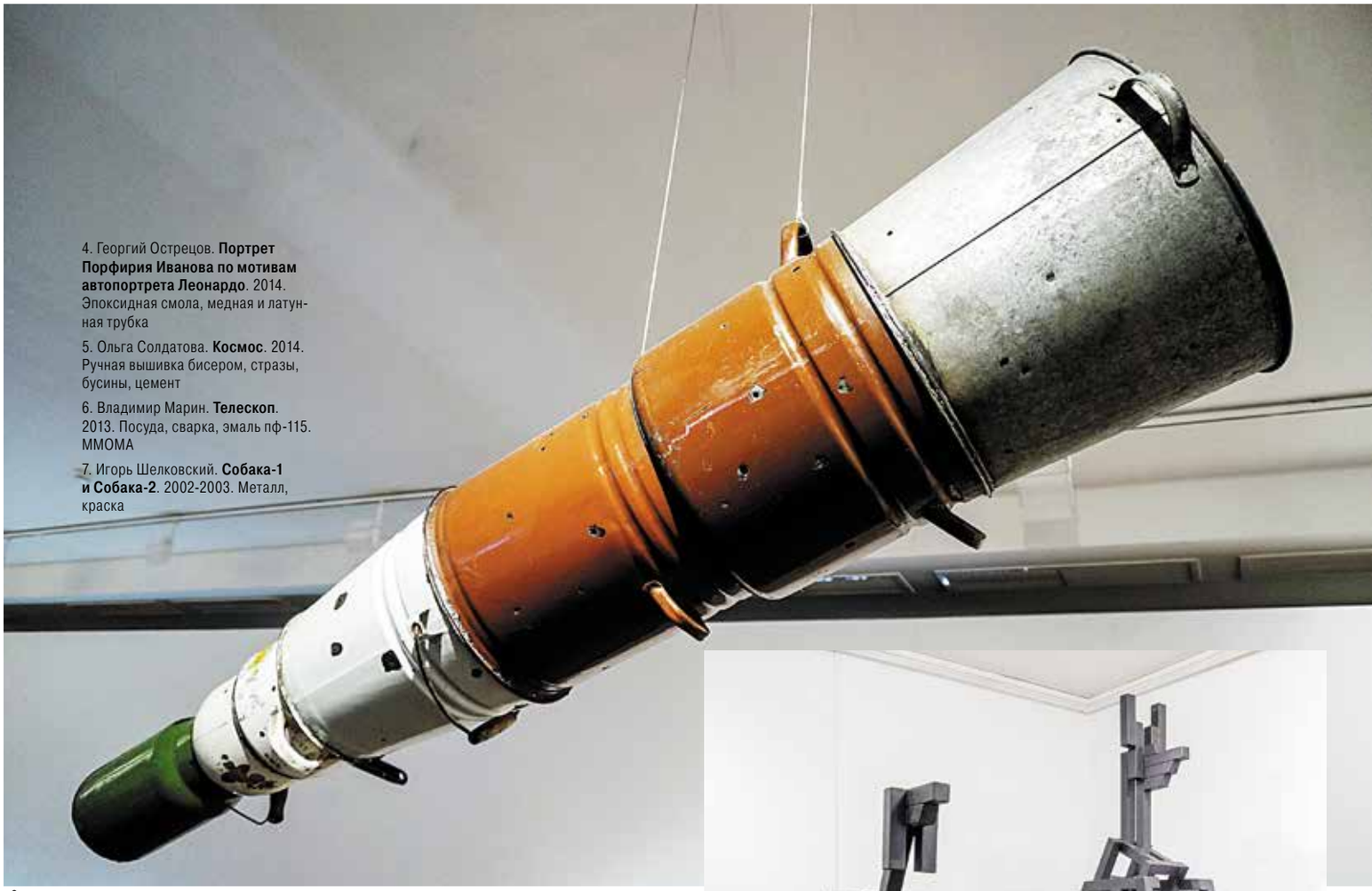
5

4. Георгий Острецов. **Портрет Порфирия Иванова по мотивам автопортрета Леонардо**. 2014. Эпоксидная смола, медная и латунная трубка

5. Ольга Солдатова. **Космос**. 2014. Ручная вышивка бисером, стразы, бусины, цемент

6. Владимир Марин. **Телескоп**. 2013. Посуда, сварка, эмаль пф-115. ММОМА

7. Игорь Шелковский. **Собака-1 и Собака-2**. 2002-2003. Металл, краска



6

Фото: ДИ / Ирина Сосновская

7

Тему космоса как части личной жизни человека разрабатывает Марина Звягинцева. Ее инсталляция «Периферийная галактика» — монотипия на металлических кроватях. Продолжая свою тему — культурного вакуума за пределами мегаполиса, — и на выставке о космосе она оказывается «агентом космических процессов» в повседневной жизни людей.

Самым изощренным сравнением земной жизни с космической стала работа Сергея Катрана. Потолок туалета выставочного зала художник превратил во «Вселенную быстро сгоревших псов»: это восемь белых холстов с черными звездами. Катран создает вселенную по «маргинальному методу подъездных вандалов-эстетов». Художник говорит, что у каждого свой космос, приблизиться к неведомому можно даже в самом неожиданном месте.

Не обошлось без юмора и иронии. Игорь Гусев, например, переодел космонавтом Шурика из легендарных фильмов Гайдая, сравнивая двух популярных героев одной эпохи. Александр Ройтбурд представил Гагарина в образе смеющегося ортодоксального хасида. Возможно, это отсылка к древней религиозной метафизике или здесь проявились очень личные чувства и переживания. К чему тяготеет и вся выставка, поскольку проект «К полету готов?» не столько о космосе, сколько о человеке. Одни художники романтизируют космос, другие мифологизируют, третьи насмехаются над нашими заблуждениями или сравнивают космические дали с обыденностью жизни. У каждого свой космос в голове, своя Вселенная в душе. Мысль, что человек познал себя не больше, чем космическое пространство, оказывается стержневой для экспозиции.

Здесь уместно вспомнить слова Альберта Эйнштейна: «Воображение важнее, чем знания. Знания ограниченны, тогда как воображение охватывает целый мир, стимулируя прогресс, порождая эволюцию». А также идеи философов-космистов, считавших, что стремление к невозможному свойственно человеческой природе.

Мультимедийный выставочный проект «К полету готов?» осуществлен на грант Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства.

УРОКИ СОВРЕМЕННОГО

Интервью с руководителем школы «Свободные мастерские», куратором Дарей Камышниковой

Выставки школы современного искусства «Свободные мастерские» Московского музея современного искусства «Мастерская» проходят с 2001 года. Это творческий отчет студентов и педагогов, формат которого постоянно меняется. Теперь они будут существовать в новом режиме: раз в два года, в меньшем составе представлять работы, созданные в процессе обучения, в результате взаимодействия слушателей школы с куратором, а по нечетным годам — сохранят прежнюю форму свободного приема заявок.

ДИ. Школа «Свободные мастерские» — одна из первых институций дополнительного художественного образования в области современного искусства в нашей стране, ей уже более двадцати лет. На какие модели ориентировались ее организаторы?
ДАРЬЯ КАМЫШНИКОВА. Информация о мировом художественном образовании в те годы была минимальной, Интернет еще не стал распространенным. Поэтому опирались прежде всего на отечественный опыт, и в первую очередь на методики Вхутемаса, откуда и было заимствованно название «Свободные мастерские» и принципы преподавания: возможность посещать различные мастерские в зависимости от интересов студента. Когда опыт зарубежных институций стал доступен, большое впечатление на меня произвела Королевская академия свободных искусств в Стокгольме. Такие мастерские и такое оборудование для занятий — для нас недостижимая мечта. Но по методикам преподавания ничего нового, пожалуй, не было. А вот на сайте Лодзинского музея современного искусства меня заинтересовали курсы по видеоарту, захотелось сделать у нас что-то подобное. Этот музей появился еще в тридцатые годы, я была в нем в конце восьмидесятых, когда современное искусство мы видели только в книгах. И возможно, посещение именно этого музея определило мою дальнейшую судьбу.

ДИ. Как смоделировать такой курс обучения, чтобы молодые художники могли свободно ориентироваться в мире современного искусства?
ДАРЬЯ КАМЫШНИКОВА. В первые годы работы школы в составе музея у нас еще были практические занятия по живописи, графике, фотографии и даже объекту и инсталляции. Однако в дальнейшем мы отошли от этого принципа: для реализации такой работы со слушателями нужны пространства и бюджет, которыми мы не располагали. В итоге мы пришли к убеждению, что если развить мышление, то необходимые навыки человек может получить сам или в других учебных заведениях. Сейчас у нас существует обязательная программа и еще несколько предметов на выбор. В обязательной программе предметы, которые мы считаем важными, но слушателям они могут сегодня казаться несущественными, их значимость осознается порой спустя годы.

1

ДИ. Тенденции в искусстве очень подвижны, не исключено, что актуальному художнику могут понадобиться разные навыки. Готовы ли ваши выпускники к возможным сменам стратегий в искусстве?
ДАРЬЯ КАМЫШНИКОВА. Мы ориентированы в основном на людей, уже получивших традиционное художественное образование. Мое личное убеждение: академические навыки очень важны, потому что они обеспечивают необходимую степень владения ремеслом и возможность реализовать замысел. Сейчас мы наблюдаем бум современной живописи, появилось много выпускников Суриковки или Строгановки, которые заканчивают курсы у нас или в ИПСИ и начинают ориентироваться в актуальном художественном процессе. Они свободнее в построении своей художественной стратегии и формировании собственного языка. Примеры этому — Таисия Короткова, Мария Сафронова, Антон Кузнецов, Владимир Потапов и многие другие, они достаточно востребованы кураторами и различными институциями.

ДИ. Что изменилось в условиях приема слушателей в школу?
ДАРЬЯ КАМЫШНИКОВА. С 2013/14 учебного года школа перешла на платное обучение. Эта вынужденная мера оказалась весьма результативной, к нам пришли люди, осознающие, насколько им необходимо такое образование, готовые выложить за него «свои кровные». Следовательно, и посещаемость, и активность слушателей значительно выросли. Музей выделяет десять бюджетных мест, которые по итогам собеседования мы отдаем талантливым, но малообеспеченным молодым художникам и кураторам.

ДИ. Коллектив педагогов школы стабилен или часто обновляется?
ДАРЬЯ КАМЫШНИКОВА. Есть курсы,

2 Фото: ДИ / Ирина Сосновская

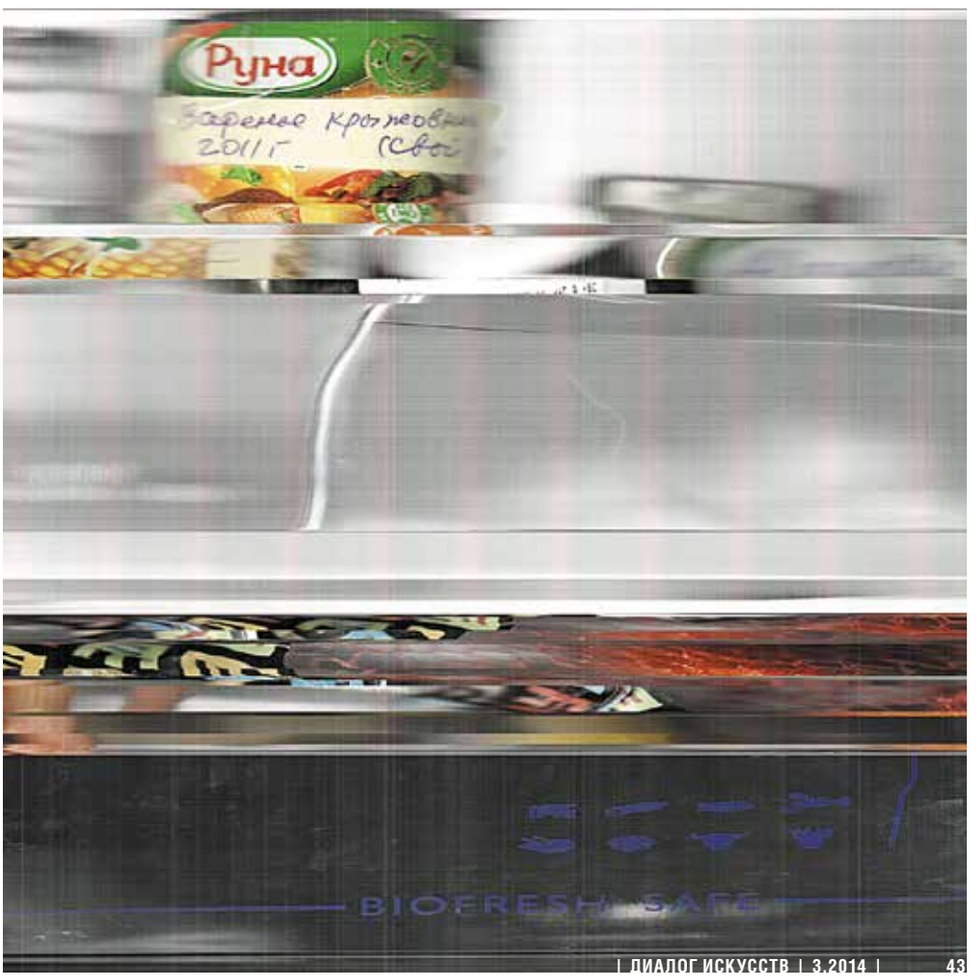
программно ориентированные на ротацию кадров, как, например, «Самопродвижение молодых художников», в этом году его вел Владимир Потапов, на следующий год мы рассматриваем кандидатуры лекторов. Ведь важно, чтобы художник имел не только личный успешный опыт продвижения, но и педагогические способности. Идея такова. Это молодые люди, только что получившие признание, готовые поделиться свежими впечатлениями и опытом, как найти свой путь в искусстве, как выстраивать отношения с институциями.
Очень не хватает Ольги Шишко, она открыла свою школу, но мы потеряли педагога, с которым сотрудничали многие годы. У нее был насыщенный искусствоведческий курс по медиаарту. Сейчас видеоарт у нас преподает Антонио Джеуза, у него теорико-практический курс. Он предлагает интересные, продуманные задания, не требующие специальной техники и навыков, но они дают очень хорошие результаты в учебном процессе.
Курс философии искусства на протяжении ряда лет читает Андрей Великанов. Надеюсь, что наше сотрудничество долговременное, так как считаю этот предмет одним из основных для понимания актуальных художественных процессов.
Есть педагог, который рос вместе с нашей школой — Юрий Шабельников. Он следит за художественной практикой и анализирует ее. Его авторский курс «Актуальные практики современного искусства» меняется в зависимости от того, какие тенденции становятся актуальными. Близкие темы может содержать и курс истории искусств, но у Шабельникова взгляд художника на художественный процесс, часто основанный на осязании того, что делал, какие чувства испытывал и чем руководствовался автор в процессе создания того или иного произведения. Тактильности искусства и тактильным ощущениям художника была посвящена и выставка «Мастерская'14», названная нами «Пределы осязания».

ДИ. Почему в этом году ее провели раньше, чем обычно?
ДАРЬЯ КАМЫШНИКОВА. Летом состоится молодежная биеннале, все внимание и силы будут отданы ей, поэтому «Мастерскую» решили провести весной.

ДИ. Какие задачи вы решали в «Пределах осязания»?
ДАРЬЯ КАМЫШНИКОВА. Хотя художники — прежде всего визуалы, тем не менее и процесс работы, и творческий результат связаны с осязанием. Это ощущение свободы владения материалом, которое знакомо только художнику и о котором не всегда знают искусствоведы.
«Пределы осязания» — об аспектах тактильной памяти (или ее отсутствия), которые волнуют молодых авторов. О том, как сохранить для себя эти воспоминания, как выглядит наш мир на ощупь, это визуализация ощущений жизни современного человека.

ДИ. Это итоговая выставка выпускников школы?
ДАРЬЯ КАМЫШНИКОВА. Традиционно в выставке принимали участие учащиеся школы, выпускники прошлых лет и студенты других институций, например «Открытой школы Манеж/МедиаАртЛаб».

3



ДИ. Сохраняют ли ученики связь со школой после окончания учебы?
ДАРЬЯ КАМЫШНИКОВА. Я считаю, что поддержка выпускников — очень важная миссия именно для молодого музея. Мы фактически формируем среду художников и зрителей, чьи дети уже не будут спрашивать, что такое современное искусство.
Любой выпускник школы может договориться об индивидуальной консультации по собственному проекту со мной или любым другим нашим преподавателем. Мы помогаем не только советом, но и практически — координацией проекта, поиском площадки.
Для профессиональной поддержки наших слушателей, выпускников и просто интересных молодых художников в ММОМА уже много лет работает программа «Дебют», в рамках которой в музее организуются первые выставки начинающих авторов. В здании на Гоголевском уже несколько лет функционирует постоянная экспериментальная площадка, где показывается молодое искусство.
С прошлого года появилась программа, которую мы пока назвали «Второй этаж». Это выставки художников, уже принимавших участие в «Дебюте» или в «Мастерской», их творчество получило развитие, и они возвращаются к нам уже другими. Программу открыли выставки «Распорядок дня» Марии Сафроновой и «Плохая печать» Антона Кузнецова. В нынешнем году запланировано три выставки этой программы. Одна из них — проект Романа Мокрова «Спрячь в ладонь новорожденный огонь» — прошла в конце апреля при поддержке галереи «Триумф», с которой планируем регулярно проводить выставки.
Организаторы и участники программы «Дебют» с радостью откликаются на предложения сторонних площадок. Так, в этом году наши проекты будут показаны не только на площадках музея, но и в галерее «Беляево», Центре дизайна «Артплей» и Музее ГУЛАГа.
В этом году многие выпускники школы также принимают участие в специальных и параллельных проектах молодежной биеннале.
Кроме того, музей закупает работы молодых художников, это не только финансовая поддержка, но и статусная — кредит доверия музея, безусловно, влияющий на дальнейшую карьеру художника.

ДИ. Елена Ковылина в манифесте школы перформанса, которая создана при муниципальной галерее «Солянка», упрекнула институции дополнительного художественного образования в обучении по западной модели, клонирующей вторичных художников, и провозгласила поиск «особого пути». Как вы это прокомментируете?
ДАРЬЯ КАМЫШНИКОВА. Мне кажется особенно важным, чтобы произведения делались для нашего зрителя здесь и сейчас. Как на выставке Романа Мокрова, которая недавно прошла на Гоголевском.
Мне, например, не хотелось бы видеть одно и то же искусство в разных странах. Во Франции меня интересует французское искусство, в Германии — немецкое. Конечно, международный контекст важен, но все же художник ориентируется на проблемы, которые возникают в его жизни. Это, во-первых, ему ближе и понятнее, во-вторых, это и делает его особым. Думаю, и зрителям художник интересен, когда они видят отклик на то, что и их волнует. Такой художник будет интересен и тем, кто не знает местных реалий, но хочет их понять, увидеть что-то новое для себя.

Беседу вела
Ирина Сосновская

1. Мария Береснева. **Границы и барьеры**. 2014. Цифровая печать
2. Дарья Неретина. **Консерваторы**. 2013. Смешанная техника (дерево, стекло, фарфор)
3. Данила Булатов. **Домашнее сканирование**. 2014. Цифровая печать
4. Лена Макарова. **В ожидании новой жизни**. 2014. Цифровая печать

4

ПУТИ НЕМЕЦКОГО ИСКУССТВА

из коллекции Института связей с зарубежными странами (ifa), Штутгарт

С 1949 ГОДА ПО СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ

организаторы

Institut für Auslandsbeziehungen

GOETHE INSTITUT

генеральный партнер

e·on

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Институт связей с зарубежными странами (ifa), Штутгарт
Гёте–Институт в Москве
Московский музей современного искусства
При поддержке Посольства Германии в России

Московский музей современного искусства,
улица Петровка, дом 25
+7 495 231 36 60
www.mmoma.ru

23.4–7.9.2014
ПЕТРОВКА 25

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

1

ПО МАРШРУТУ MEMENTO MORI

ИРИНА РЕШЕТНИКОВА

Спецпроект Театра Наций совместно с Московским музеем современного искусства «Шекспир. Лабиринт» приурочен к 450-летию великого барда Уильяма Шекспира (идея проекта — Евгений Миронов, Роман Должанский)

В РАМКАХ ПРОЕКТА Московский музей современного искусства / ММОМА (идея инсталляции — Василий Церетели, Алексей Новоселов, Юрий Юркин) представил публике работы современных художников: Ирины Кориной, групп «ЕлиКука», «Stain: Vtol:», Алины Гуткиной. Над театральной частью проекта трудились Юрий Квятковский, Тимофей Кулябин, «Liquid Theatre», «Dialogue Dance», Дмитрий Волкострелов, театр «Трикстер». Из них сложилась сумма восприятия драматурга елизаветинских времен. Изначально Шекспир не предполагал множества интерпретаций, его пьесы имели для автора единственный смысл, он работал в драматургическом «луче» своего времени. Такое единство обладает своей внутренней энергией и состоянием связности, не расположенной к расщеплению на спектр вариаций, его можно сравнить с понятием «канон». Цельность единства значений как раз очень близка природе музея, созвучна смыслу экспозиционного пространства, каковое проще и вернее обозначить как ряд, как фиксация решения, чем развитие и интерпретация, что более согласуется с природой уже не музея, а театра. Как реализовались эти два варианта раскрытия идеи: музейный и театральный? Как соотнеслись молчание экспозиции и актерский ролевой показ? Состоялась ли корреляция визуального и речевого комментариев?

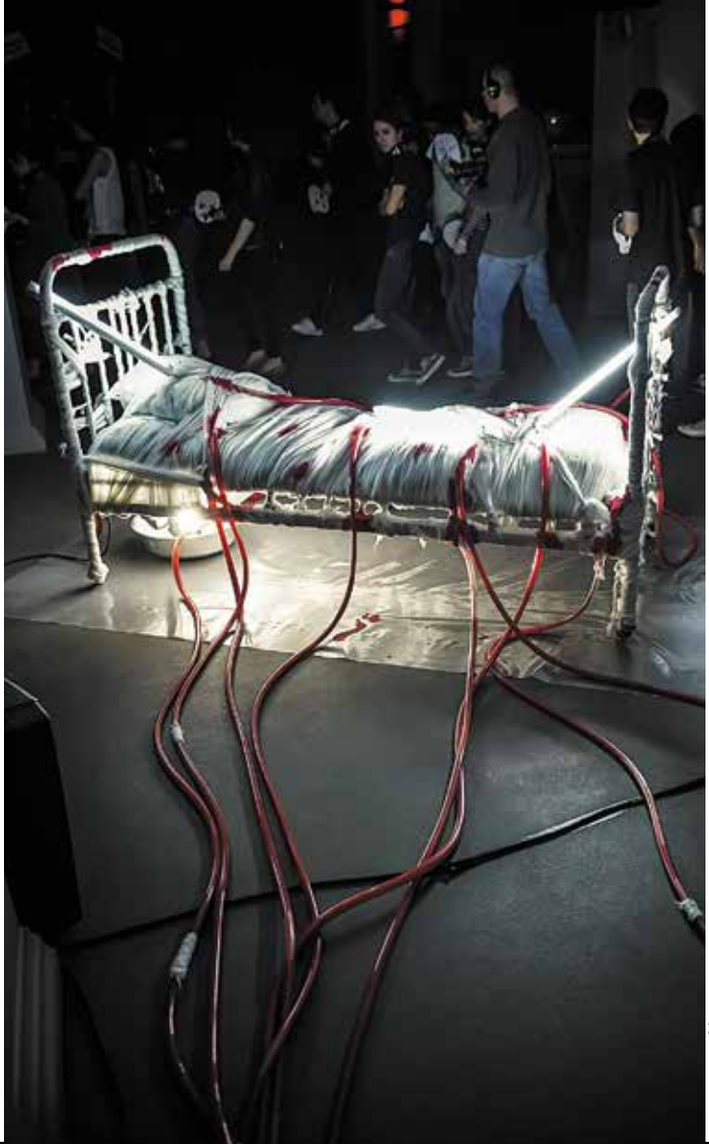
Авторы проекта предполагали, что «Шекспир. Лабиринт» станет экскурсией по галерее героев драматурга, каждый эпизод спектакля будет посвящен конкретному шекспировскому персонажу. Однако работа внесла свои коррективы. В окончательном варианте проект представлен как «путешествие по театру», променад-театр, когда зрители на всем протяжении действия переходят от одного места к другому (основная и малая сцены Театра Наций, буфет, гардероб, фойе, залы, лестницы, гримерки), активно перемещаясь по эпизодам, наблюдая на площадках разные жанры и виды зрелищ. Словом, публика находится внутри своеобразного аудиовизуального конструктора, из которого ей нужно собрать театр Шекспира.

Идея зрительского передвижения внутри сценического пространства не нова. Например, еще в советскую эпоху подобные путешествия внутри смысла обыгрывались в семи комнатах у Анатолия Васильева («Бесы», 1988; Студия на Поварской); сегодня уже других, но все таких же мобильных «Бесов» успешно играют студенты мастерской Дмитрия Брусникина (Школа-студия МХАТ, режиссеры М. Мокеев и М. ахлин). А масштабный «Улисс» Дж. Джойса (театр «Школа драматического искусства»; режиссер И. Яцко) вошел в Книгу рекордов Гиннесса: показанный всего один раз в столетний юбилей «Дня Леопольда Блума» (16.06.2004) спектакль шел во всех уголках театра непрерывно 24 часа, ровно столько, сколько длится действие романа Джойса. Но это были скорее исключения, единичные случаи. А как активное направление, как принципиально новая разновидность театра — эти променады, дефиле, шествия — реализуются именно в последние столичные сезоны. Таковы, к примеру, мистерия «Сотворение мира» и проект «Девяностые» в Центре имени В.Э. Мейерхольда, спектакли «Прошу слова» и «Второе видение» в Боярских палатах СТД РФ, где, кстати, архитектурные пространства палат, череда купольных залов просто идеально подходят для подобных путешествий.

Кроме того, в шекспировском контексте вспоминается почти двадцатилетней давности спектакль «Гамлет» режиссера Владимира Чигишева (Ростовский молодежный театр, 1995), который отличали смелая смена пространств и зрительская вовлеченность в происходящее… Около сорока зрителей, завернувшись в черные балахоны, подобно античному хору или средневековой процессии миракля сопровождали принца Гамлета в его перипетиях, невольно становясь актерами: танцевали с исполнителями под средневековую музыку, вручали им необходимые для мизансцены предметы и даже пили наравне с королевскими придворными то самое вино, от которого затем погибла Гертруда. В новаторской постановке поражала своеобразная «биомеханика Средневековья» — танцевать, пить, убивать одинаково просто.

Но проект «Шекспир. Лабиринт» в этот апробированный ход внес свою специфику: статика экспозиции, стратегия пояснения, ритмичность визуальной структуры сыграли с театральностью спецпроекта парадоксальную шутку: музей навязал свои смыслы театру. Какие именно?

Количество публики — 30–40 человек, то есть формат музейной экскурсии. Зрителям выдали маски Шекспира, сделанные в манере хакерской группы «Анонимус» (рикошет на анонимность барда), и наушники, через которые они получали инструкции Сергея Чонишвили и Виктора Вержбицкого о маршруте и слушали информацию о драматурге. Эти приемы как бы лишали происходящее телесности и превращали в артефакт, то есть человек становился скорее посетителем



2

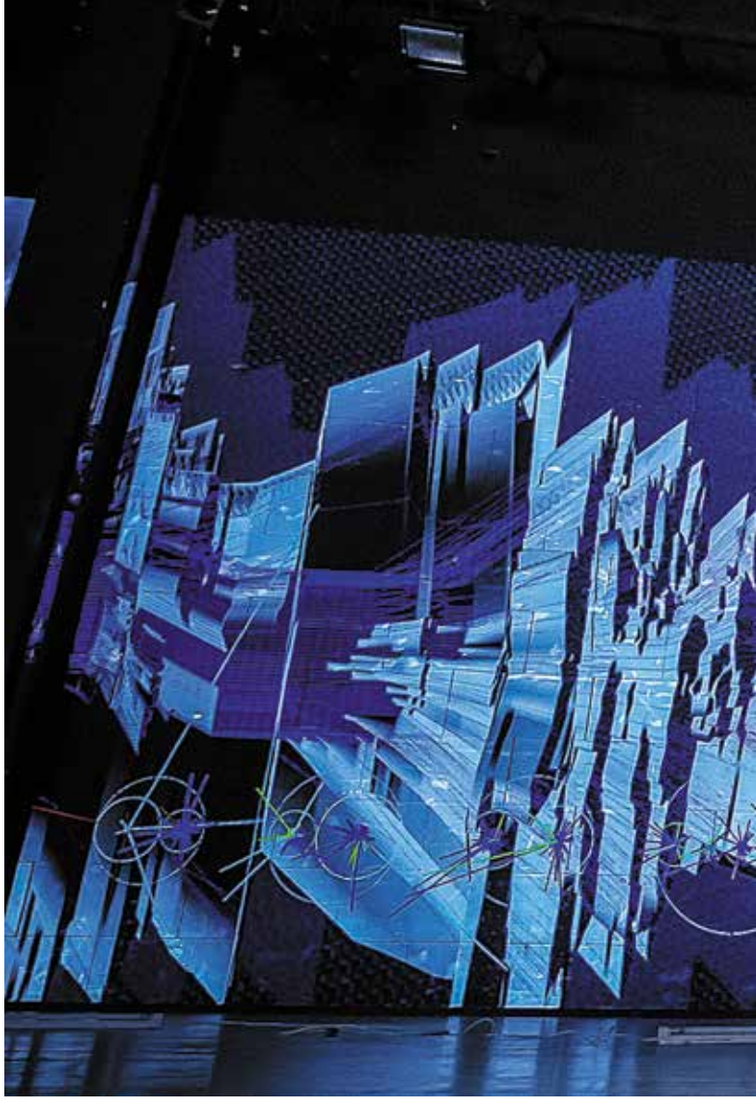
воспринимающим экспонаты музея, чем зрителем театра. Постановщики предполагали, что это усилит театральность, однако музейная структура свела театральность к минимуму. Публика оказалась внутри театра Шекспира, как задумали постановщики, частью экспозиции, ходячими предметами. А это совсем другой аспект экспозиционного восприятия. Наушники окончательно отрезали нас от сопереживания героям, а комментарии постановщиков стали вариантом звукового гида, обычного атрибута музея. Гид и посетитель экспозиции — это далеко не театр и зритель. Музей разворачивал Шекспира иначе, чем режиссура и актеры, и это различие только нарастало по мере передвижения зрителя по экспозиционному лабиринту.

Использование наушников и променад активно входят в театральный оборот. Мы с ним встречались у авторов спецпроекта Remote Avignon (группа Rimini Protokol) на минувшем Авиньонском фестивале, уже в этом сезоне зрители надевали наушники в спектакле «Война. Мир» (режиссер С. Серзин) в Центральном музее Вооруженных сил РФ в рамках проекта «Живые пространства» на VIII Международном фестивале-школе современного искусства TERRITORIЯ, наушники дают зрителям и в спектакле «Присутствие» (Театр на Таганке; режиссер С. Александровский). И все же наушники — стандартный экскурсионный аксессуар, более привычный в арт-галерее, а не в театре.

В силу такого ракурса презентации «Шекспир. Лабиринт» уместно определять как сценически коллажное зрели-

2

3



4

ще, site-specific (играемое в неожиданных, не приспособленных для этого местах). Если же рассматривать лабиринт как театральное действо, то сюжеты мозаично рассыпаются, прогулочный калейдоскоп этюдно пестрит, но при этом в очередной раз убеждаешься в правде шекспировских текстов и мыслей, их фрагменты, осколки могут соединяться в любой вариации.

Потому данный проект предпочтительнее рассматривать как музейную трансмиттерную радиоэкскурсию по тематической экспозиции (с экспонатами, перформансами, акциями) в условном пространстве. Сотрудники Театра Наций, одетые в черное, с картонными табличками, ведут посетителя по четко проложенному маршруту, не разрешая отклоняться от намеченного пути, торопя и подгоняя. Такая атмосфера типична, например, для Лувра, когда группа туристов целенаправленно движется к «Джоконде».

Камертоном к показу стала внушительных размеров голова Шекспира: текстильная скульптура Ирины Кориной в виде огромной главы-маски (присаживаясь на нее, зритель ощущал себя на качелях), которая с юмором отсылала нас к фольклорно-былинным или приключенческо-детективным историям в духе «Руслана и Людмилы» или «Головы профессора Доуэля». Своей работой Корина предлагает возможные ракурсы трактовки Шекспира: как китч, как безмолвный сфинкс. Эта богатырская башка без тела (то есть фикция, фантом) и одновременно заставка к биографическому детективу: кто ты, Уильям Шекспир? В текстильной громаде угадывается и пучеглазый лик Сальвадора Дали, только без его эксцентричных усов. Все это не имеет отношения к 450-летию барда, но вполне уместно в рамках арт-галереи, где тряпичную голову можно истолковывать и как артефакт масскульта, и как воплощение сюрреалистического сознания, и как ироничное восприятие слогана memento mori. Так проступает центральный танатологический лейтмотив экспозиции.

Часть выставочной стены — устойчивый бутафорский ассортимент, реквизиторская шекспировских произведений — копья, луки, склянки с ядами.

Контейнеры с образцами крови шекспировских героев предложила зрителям группа «ЕлиКука» (Олег Елисеев и Евгений Куковеров) — кровь Отелло, леди Макбет, голубая кровь Ричарда III, Капулетти и Монтекки, Дездемона-фреш. Сосуды на полочках напоминают давнюю бутылочную кавалькаду у Янниса Куннелиса, где емкости — такие же «люди», как посетители выставки, или более позднюю работу Вэйвэя («Dust to Dust», 2008) о безликой схожести стеклянных банок, хранящих все что угодно: у Вэйвэя пепел близких, здесь кровь… Этой экспозицией музей берет верховенство над театром. Инсталляция повествует о множестве злодеяний: коллекция запахов напоминает о преследовании, пускание крови — о расправах, возможность пробовать ее на вкус отдает каннибализмом. В театре это относится к кому-то на сцене, персонажу в средневековой Англии, а в музее-театре — лично к тебе.

Тема смерти обыгрывается не обреченно, а скорее остроумно. «Археологическую» мрачность оживляли работы Алины Гуткиной — «Shakespeare from the streets» — поэтическая ритмика молодых рэперов и звуковая инсталляция шекспировской комедии ошибок группы «Stain и ::vtol::» (коллаборация Александры Гавриловой, Сергея Титова и Дмитрия Морозова).

В экспозиции Галины Солодовниковой «От рождения к вечности» зритель, спускаясь по лестнице, получал биографические сведения о великом барде из наушников, развешанные листы бумаги, словно станковая книжная графика (а-ля Кабаков), дополняли аудиоряд визуальной статистикой — о кандидатах в Шекспиры (лиц, подозреваемых в написании пьес), о 154 сонетах («21 — брюнетке, 126 — блондину»), об исписанных 1230 перьях от 61,5 гуся, скромная пейзажная инсталляция с деревцем, растущим на высокой горе из человеческих скелетов, напоминала не только о верещагинском «Апофеозе войны», но и о мультиплатформенной ролевой игре «Skyrim». Так была достигнута актуальность равная полному выключению времени, потому как музей есть принципиальная остановка времени, демонстрация фрагментов вечности.

В одном из интервью Филипп Григорьян определил этот проект как светскую беседу со спонтанными переходами с одного предмета на другой. Однако лабирит меньше всего располагает к беседе. Мир Шекспира, распавшись на фрагменты, лишается драматизма, но обретает широту зрительских интерпретаций.

Вот акция под названием «Речь о Шекспире». Речь была когда-то написана И.С. Тургеневым по предложению Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым к 300-летию со дня рождения драматурга и зачитана крайне немногочисленной публике в зале Русского купеческого общества для взаимного вспоможения. Спустя 150 лет текст озвучили артисты Liquid Theatre (режиссер А. Жеребцов) в узком коридоре, воссоздающем атмосферу подпольных партийных съездов: пламенный дух, пропагандистский напор, акцентирование на «мы, русские», лозунги, будто

тонущее в овациях, весь этот нажим превратил речь в манифестацию, участников которой в финале окутывал дым, так, что окружающих не было видно. Кафедра, украшенная логотипом в виде буквы «ш», смотрелась как трезубец — холодное оружие богов грома и бури. Это визуализация мысли, что интонация правит миром, а слова не так важны, как пропагандистский азарт. Но вряд ли это мысль Шекспира.

Далее «делегаты»-зрители оказывались в закулисье театра, где гримерша поправляла молодой особе шикарную прическу, словно для показа на петровской ассамблее. Это был момент встречи публики с аксессуарами, живой показ «одевания» куклы Барби. Проследовав в зал, зрители слушали в исполнении этой актрисы (Анастасия Лебедюк) арию Офелии из оперы «Гамлет» (композитор Шарль Луи Амбруаз Тома, 1868), которая раскачивалась на декорированных цветами качелях. Ироническое исполнение арии подчеркивало видео — летящие птицы, яркая сочная зелень, котенок, выглядывающий из цветочков, букет роз в виде сердец, для стилистической убедительности перед зрителями проносили корзинку с живыми котятами, предлагая их погладить.

Режиссер Филипп Григорьян создал совершенно лукавое, стильное зрелище, насмешливо акцентировав рыночную красоту, но только в духе постмодернизма от Дэвида Линча.

Погладив котят, публика, надев одинаковые портретные маски Шекспира, оказывалась участницей ироничного ритуала заседания «редколлегии» Ордена анонимных драматургов анонимности (режиссер Ю. Квятковский). В темноте среди горящих свечей у застекленного объекта-гробницы произносилась проповедь, фетишистский некрообраз усиливало единообразие масок. Под скандирование «Шекспир! Шекспир!» публике (с гусиными перьями в руках) предлагалось сочинить тут же что-нибудь в стиле барда. Однако набор зрительских предложений подтверждал, что у него все уже написано. Как комический итог — усопший в гневе стал судорожно переворачиваться, морщась от беспомощности зрительского креатива.

Далее процессия среди полной тьмы (только табло-экран сверкал мигающей надписью «Фортинбрас») прослушала одноименную поэму (1954) Варлама Шаламова. Зеленые светящиеся огоньки включенных наушников намекали на сеанс связи-общения, однако при внешней выразительности художественного прочтения эта весьма скромная работа режиссера Дмитрия Волкострелова — расхожий прием, практикующийся уже несколько десятилетий.

Постепенно мы подходим к кульминации арт-выставки. Разыгрывается что-то кровавое: некие персонажи превращают барную стойку в кукольный анатомический театр-буфетную. Каннибалистская фантазия «Тит Андроник» (театр «Трикстер»; режиссер В. Игнатов): за стеклянными витринами видны тела красно-черных кукл, напоминающие макбетовских ведьм, занятых расчленением кукольных героев. Зрителям предлагается разделить трапезу — вкусить пирожки, запивая томатным соком. Такова метафора превращения произведения в заманчивое блюдо для публики.

Однако при всей избыточности духа смерти действо превращается в комикс. И это тоже музейная актуализация,

сценический комикс в театре часто становится признаком дурновкусия, в рамках же более широкого контекста выставки понятие вкуса, в том числе и дурного, приобретает значимость и качества аргумента. Театр о таком может только мечтать, весь мусор мира в музее становится произведением искусства. Так, кровать, выставленная в театральном фойе, демонстрирует потоки крови, расходящиеся по трубкам по всему театру. С одной стороны, она отсылает к скандальному завещанию Шекспира, где с прижимистым фанатизмом упоминается «вторая по качеству кровать». С другой — арт-объект напоминает о сне сознания, жутких событиях. Вспоминается витринная инсталляция «Ночь» (1939, Нью-Йорк) Сальвадора Дали — манекен, возлежащий на роскошной кровати с черным атласным покрывалом, держит во рту окровавленного голубя. На память приходят инсталляции и более позднего периода: «Моя кровать» («My Bed») и кровать с балдахином «Meet My Pas» Трейси Эмин, «Кровать» Сандро Порчу, «Кровать валиума» Хоаны Васконселос, «Кровать» Уилла Римана. Также недавно, в рамках 3-й Московской биеннале современного искусства (2009), состоялась уличная выставка кроватей «Спальный район», где 70 художников представили инсталляции «Кровать-консервная банка», «Кровать-мангал», «Кровать-мышеловка»...

В пространстве Театра Наций арт-объект «Кровать» служит еще и дополнением к впечатляющей работе «Леди Макбет» (режиссер Т. Кулябин), отчасти напоминающей внешним рисунком фильм ужасов Дарио Ардженто «Суспирия» (1977). Восемь экранов демонстрируют умиротворенный сон леди, однако рядом на полу материализуются ее сновидения, которые опровергают безмятежность. Мы внутри страшных сновидений убийцы… Режиссер назвал работу «Леди Макбет», но это и отсыл к другой героине — дочери Тита Андроника Лавинии, которую «лишили чести, языка и рук». Во время театрализованного перформанса вспоминаются отдельные фразы из «Тита Андроника», а не «Макбета»: «Спроси воды душистой вымыть руки» (Хирон), или: «Когда же сну жестокому конец?» (Тит)... Эмоциональному наполнению способствует и пространство театрального гардероба, зеркала умножают число зрителей, на фоне багрового освещения они превращаются в соучастников действа.

В зеркальном фойе второго этажа исполняется пластический номер «Гамлет» («Dialogue Dance»; хореография И. Естегнеева, Е. Кулагина) — непритязательный, эффектно синхронный, чуть заученно-механический. Повторяющие жесты танцевального дуэта дополнительно умножает зеркальный пол и стены. Алмазные черепа-принты от Д. Херста на черной одежде исполнителей во время движения создают неожиданные эффекты, словно один череп смотрит на другой.

Последняя остановка среди лабиринта (режиссер Ю. Квятковский) на верхнем ярусе большого зала театра — монолог о спектакле «Буря» Николая Синельникова. В 1901 году он шел в Театре Корша, в здании которого теперь находится Театр Наций. Мигающая люстра со звучащим текстом в исполнении Лии Ахеджаковой превращает эпизод в световую инсталляцию, благодаря дымовым эффектам идет невидимая битва с непроглядной тьмой, она ваяет воздушные скульптуры, и из рассеивающегося тумана возникает фигура Уильяма Шекспира, которого на протяжении всего маршрута зритель мог видеть. Таков чуть ироничный итог: вглядываясь в сценические глубины, мы пытаемся разглядеть что-то в нас самих, выбираясь или оставаясь в лабиринте комедий и драм.

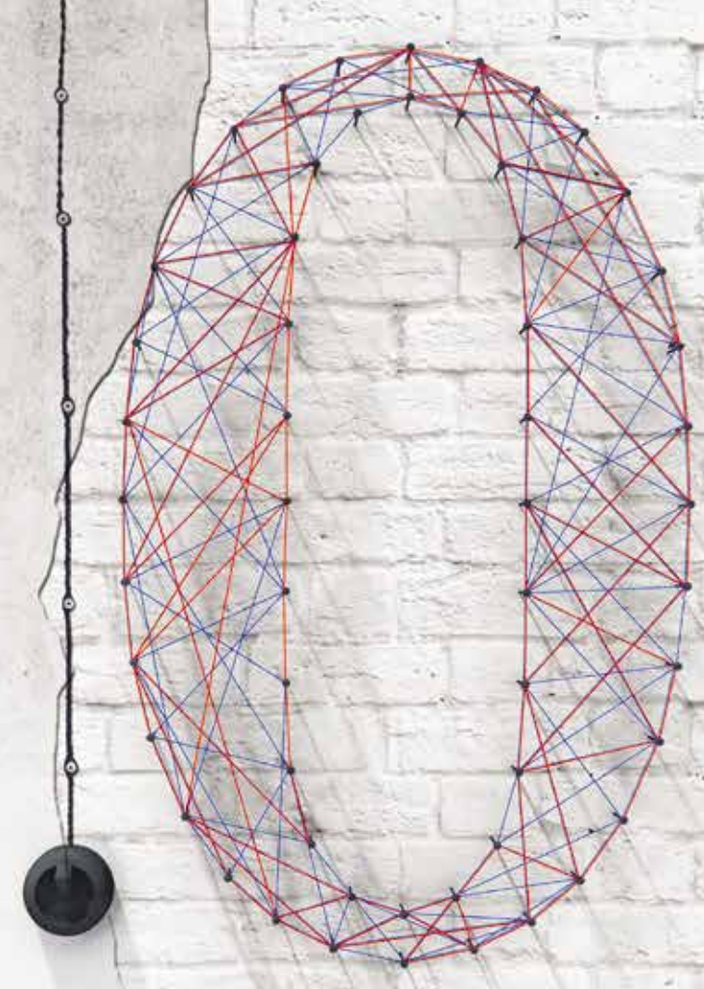
ПОСТСКРИПТУМ

Итак, музей намного увеличил смыслы увиденного, арт-пространство сегодня демонстрирует более эффектные способы понимания и вживания в искусство, чем сцена. Здесь, когда время становится вечным и неподвижным состоянием экспоната, мы замечаем детали: например, понимаем ироничную игру китча, где безвкусие обладает настолько мощной вербальностью, что даже мордочка котенка превращается в один из ликов барда, а «экранные сны» спящей Макбет прочитываются в контексте знаменитого «Сна» от Энди Уорхола... Это не отменяет мощь театра, но все же природу новой театральности нужно искать в стороне от побед Голливуда. Экран на сцене и прочая визуализация становятся сегодня уже проклятием театра, а вот архаичная музейная информативность — парадокс! — демонстрирует настоящую дерзость поиска. Рамки экспозиции придают эстетическую ценность любому фрагменту. Заметим, что тексты Шекспира в пространстве лабиринта почти не звучат, диалоги героев заменяют то пластика, то музыкальный ряд, то поэтическое размышление о персонаже. Получился разноцветный, комичный, завораживающий, ироничный, увлекательный лабиринт, оплетенный прочными нитями memento mori, из паутины которого публика не может выбраться уж пятое столетие...

5

1. **Фортинбрас**. Постановка Дмитрия Волкострелова.
2. Алина Гуткина. **ВАСЯRUN**. Shakespeare from the streets. Видеоинсталляция
3. **Леди Макбет**. Постановка Тимофея Кулябина
4. **Stain & ::vtol:: Транскрипция**. Медиаинсталляция
   Ирина Корина. **Качели.** 2014. Инсталляция
5. Лестница Театра, оформленная художником Галей Солодовниковой ссылками на факты о жизни Шекспира

Фото предоставлены Театром Наций



2.0 – ВЫСТАВКА ИЗ КОЛЛЕКЦИЙ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА И МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЯ, МОСКВА. К 20-ЛЕТИЮ КОМПАНИИ «НОВАТЭК»

7.06 – 4.08.2014

Челябинский государственный музей изобразительных искусств, г. Челябинск, Пл. Революции, 1

НОВАТЭК

MAMM
Multimedia Art Museum, Moscow

ММОМА
Московский музей современного искусства
Moscow Museum of Modern Art

Челябинский государственный музей изобразительных искусств

2014 ГОД КУЛЬТУРЫ

НОВЫЙ ЭЛЕМЕНТ

АНДРЕЙ ЕГОРОВ,
АННА АРУТЮНЯН

Московский музей современного искусства представил проект «Новый элемент» — выставку избранных произведений из коллекции предпринимателя, политика и мецената Умара Джабраилова, одного из серьезных и последовательных собирателей новейшего искусства в России.

ВЫСТАВКА ПРИЗВАНА ОТМЕТИТЬ знаковое событие в контексте взаимоотношений частных коллекционеров и государственных институций, которые занимаются системной поддержкой современной художественной культуры: более 150 работ из своего собрания Умар Джабраилов безвозмездно передал Московскому музею современного искусства. Этот дар (живопись, фотография, графика, видео) можно считать важнейшим «новым элементом» в составе музейных фондов. На четырех этажах здания ММОМА в Ермолаевском переулке показана значительная часть подаренной коллекции.

Начало личного собрания Джабраилова было положено более пятнадцати лет назад. Приобретая работы у художников и галерей, коллекционер руководствовался собственным вкусом и знаниями. При этом он всегда рассматривал создающееся в наши дни искусство не просто как выгодную инвестицию, украшение интерьера или престижный социальный атрибут, но как необходимый, естественный элемент жизни современного человека, формирующий его повседневную среду.

Ныне собрание Джабраилова составляют произведения крупных отечественных и зарубежных авторов, демонстрирующие широкий спектр художественных течений, интересов и взаимовлияний преимущественно 1990–2010-х годов. Это лирическая абстракция и актуальные формы реализма и академизма, ироничные вариации на тему низовой культуры и произведения позднего концептуализма. Программно эклектичное собрание неизбежно отражает натуру коллекционера, человека темпераментного, энергичного, увлекающегося.

Разнообразие коллекции определило и структуру экспозиции, обыгрывающей древнее философское учение о четырех стихиях, или элементах, которые лежат в основе мироздания: земле, воде, воздухе и огне. Каждый из этих элементов служит тематическим ключом для соответствующего этажа выставки. Осматривая экспозицию, зритель не просто поднимается с одного этажа на другой, но совершает своего рода метафизическое «восхождение».

В разной пропорции четыре стихии манифестируют себя и в человеке, определяя его субъективное мировосприятие. Вероятно, именно в персональной коллекции — в неповторимом сочетании предметов и образов, которое выстраивал для себя Джабраилов все эти годы, — совпали его собственные психологические состояния. Так, деятельность коллекционера можно рассматривать как напряженный поиск квинтэссенции, где соединились бы его персональные интересы и желания, идеалы и ожидания — иными словами, господствующие над ним стихии.

Среди художников, работы которых вошли в экспозицию, Константин Батынков, Алексей Беляев-Гинтовт, Петр Бронфин, Александр Дашевский, Константин Латышев, Павел Пепперштейн, Вероника Пономарева, Святослав Пономарев, Виталий Пушницкий, Леонид Ротарь, Айдан Салахова, Олег Тистол, Наталья Турнова, Константин Худяков, группа «Четвертая высота», Станислав Шурипа и др. Особое место в экспозиции заняли абстрактные картины близкого друга Умара Джабраилова — итальянского живописца и дизайнера Альдо Роты.

1

1. Айдан Салахова. **Без названия**. Из серии «**Хабиби**». 2005. Холст, масло

2. Группа «Четвертая высота» (Дина Ким, Екатерина Каменева, Галина Смирнская). Из серии «**Подвиг**». 2005. Пенокартон, цветная фотопечать

3. Вероника Пономарева. **Карта мира**. 2007(?). Холст, масло

2

3

Елена Ковылина.
Проект «**Равенство**».
19 апреля 2014.
Перформанс на Дворцовой площади, Санкт-Петербург («Манифеста-10»)

Начав заниматься современным искусством, вскоре понимаешь, что вступаешь в зону нестабильности и неопределенности. Искусство ли это? А если искусство, то в чем смысл его претензии на современность, которая, по сути, дискредитирует его как искусство, к тому же, даже утвердив себя в качестве искусства в современности, через некоторое время оно из современности неминуемо выпадает со всеми своими референтами актуальности. Получается, что мы, таким образом, остаемся с пустыми руками.

Константин Бохоров

АДАПТАЦИЯ ОБЩЕСТВОМ НОВЫХ ЯЗЫКОВ ИСКУССТВА

ОЛЕГ КРИВЦУН

В КАЖДОМ ОБЩЕСТВЕ функционируют социально адаптированные и неадаптированные формы художественного творчества; последние выступают как «чужое», не принимаемое коллективом. Между освоенным и неадаптированным возникает напряжение. Такого рода «зазор» между полнотой художественной жизни и теми ее формами, которые допускает социум, есть следствие сосуществующих в любом обществе разных социально-психологических и мировоззренческих ориентаций. Гетерогенность (разнородность, множественность) одновременно сосуществующих процессов художественного творчества — характерная черта любых культур в XX и XXI веках. Наряду с авангардным творчеством, описываемым в терминах модернизма и постмодернизма, в современной России существуют и функционируют традиционные формы, художественное наследие прошлых веков. При этом, как свидетельствуют прикладные социологические исследования, произведения минувших эпох — «высокая» классика, реалистическое искусство, адаптированные формы искусства импрессионизма, экспрессионизма, кубизма, сюрреализма, зачастую интересуют более, чем творческая продукция, создаваемая нашими современниками, а также авторами «актуального искусства».

Так или иначе общество вынуждено вступать в контакт и реагировать на то, что, по мнению его социальных институтов, выступает в качестве художественно непонятного и даже «чуждого» мира. Полагаю, что *желание считаться с тем, что в данный момент общество не разделяет, есть признак зрелой цивилизации, обладающей набором способов совершенствования самой себя* (выделено мной — *О.К.*) Новое искусство, как правило, выступает источником беспокойства, нарушающим гармонию существования, разбивающим социальный гомеостаз (установившееся равновесие между элементами социального целого).

Эквиваленты между общественным состоянием и направленностью художественного творчества пытались выявлять издавна. Может ли отрицательная энергия общественных противоречий преобразовываться в художественно-продуктивную энергию? И напротив, способны ли произведения искусства, проникнутые духом нигилизма, приводить к оздоровлению общественной атмосферы? Эти вопросы и сегодня стоят в центре нашего внимания.

Еще в 1930-х годах патриарх американской социологии Льюис Мэмфорд выдвинул такую формулу социально-художественных связей: «Когда общество здорово — художник усиливает его здоровье, когда общество больно — художник усиливает его болезнь». С одной стороны, Мэмфорд фиксирует отношение, когда тот или иной тип социальных связей и условий выступает важнейшим компонентом, определяющим продуктивность или непродуктивность художественной деятельности. Однако, с другой стороны, здесь возникает взгляд на художника только как на транслятора общественного состояния, которое он наблюдает. «За скобками» остаются креативные способности художника, возможность его как творца выходить за границы данного мира, видеть дальше и глубже современников.

С того времени когда искусство рассталось с мифопоэтическим сознанием в качестве своей непосредственной и спонтанной почвы, оно уже не выступает единственным фактором формирования картины мира, держит свои «мифопоэтические приемы» в запасниках, используя их с целью достижения тех или иных красок художественной выразительности. Последние же страстно хотят заполучить в своих целях политики, требуя от искусства таких способов разрешения социальных конфликтов, которые не выходят за пределы функционирования наличных социально-культурных структур. В качестве основного конфликтного узла, формулируемого социологией искусства, выступало, таким образом, противоречие между безграничными, по сути, возможностями искусства и их социально-прагматичным использованием.

Чему нас научило искусство последнего столетия? Обратившись к истории художественных интерпретаций человека, можно заметить, что экзистенциальные мотивы в искусстве не являются более мрачными, чем сама экзистенциальная философия. Разумеется, «действительный внутренний мир» человека — это всегда разлад с самим собой. Множество внутренних противоречий дают о себе знать каждую минуту; жизнь человека снова и снова рассыпается у него в руках, он постоянно носит в себе раскол, перелом, пустоту, зияние, пропасть, конфликт.

И все же почему «мера человеческого» постоянно модифицировалась в истории искусства? Любой крупный художник, по существу, человек внутренне свободный, волевой, самодостаточный. Он не транслирует общепринятые нормы в своем творчестве, не воспроизводит уже адаптированные обществом представления, а вырабатывает свои, интерпретирует современные ему состояния мира в их значении для человека. По этой причине каждый художник — стихийный экзистенциалист. Любое крупное произведение живописи Нового времени раскрывает нам человека как целый микрокосм, вмещает в интерпретацию его существа множество антиномий. От Рембрандта до Курбе, от Веласкеса до Пикассо, от Мане до Джакометти произведения искусства демонстрируют амбивалентность человеческого: у него инстинкты, у него сильные природные страсти, зачастую опровергающие любую рациональность. У него ревность, зависть, мстительность, тщеславие… Одновременно человеку присущи бескорыстие, милосердие, стремление к справедливости, усилие познать истину. Вместе с тем человек авантюрен. Человек азартен. Так какой же должна быть мера человеческого в искусстве?

Мое интегративное наблюдение за художественным процессом побуждает сделать вывод, что в ряде случаев творчество само без оглядки на привычные нормы не раз высту-

пало с манифестацией новой меры человеческого в истории культуры. При этом художественные послания авторов, их смелые образные эквиваленты окружающего мира вступали в заметные трения, нестыковки, зазоры с ожиданиями социума. Как известно, инерция уже освоенного, узнаваемого чрезвычайно сильна в художественном вкусе любых эпох. Предлагая свою интерпретацию мира, обнажая раны и уязвимости человека, погружаясь в глубины его подсознания, искусство систематически «надламывало», казалось бы, абсолютный, бесспорный «масштаб» человеческого и заявляло новую антропную меру. В то же время всякий раз мы бывали свидетелями того, что общество не готово принять новый язык искусства, «легализующий» непривычную визуальность, заставляющий зрительскую оптику перестраиваться. Социум болезненно реагирует на малейший сдвиг в интерпретации адаптированных и привычных норм, как общекультурных, так и художественных, будь то новая трактовка принципа художественной целостности, смелое сопряжение гармонического и дисгармонического, динамические эксперименты с композицией, неожиданные цветовые и световые решения, «расшатывание» необычной иконографией миметических предпосылок образа.

И сегодня художественное творчество есть постоянное преодоление неопределенности хаоса и упорядочивание, структурирование бытия. Структурирование даже там, где в мире и в искусстве налицо незавершенность, открытая форма. Если современный художник не желает спрямлять и «подрессоривать» острые диссонансы современной жизни, он принужден включать все бередящие человека антиномии в свой образный строй. Для пластических искусств такая ситуация, признаем, особенно трудна: ведь художнику все время приходится решать задачу претворения тревожных, разрушительных образов мира и вместе с тем думать о том, чтобы произведение и воспринимающий его человек «не застревали» на интонации обреченности, краха, катастрофы. Человек в этой жизни проигрывает, но проигрывать надо достойно, — пожалуй, именно в таком регистре объединяются многочисленные экзистенциалистские теории. Отсюда и пожелание для художника — стремиться парадоксальным образом соединить в своем творчестве пессимизм знания и оптимизм воли.

Этическая высота созидающего новые формы — в самом по себе усилии художника осуществить творческий жест. Усилии тем более затратном, чем более релятивны свойства окружающего мира. Особого рода трудность в том, что сегодня нет единой отправной точки, которая задавала бы опознавательный критерий: искусство перед нами или же неискусство. Поэтому работа, которую призван выполнить любой зритель, пришедший на выставку современного искусства, состоит в необходимости решить непростую задачу: как следует перенастроить свое зрение, чтобы смыслы и пластические метафоры, заложенные в произведение, входили в тебя?

И здесь чрезвычайно важно нам всем понимать, что классические критерии искусства (мера, гармония, порядок) сегодня не являются некоей раз навсегда данной догмой. Они соседствуют с другими, не менее убедительными признаками художественного качества. Так, фермент художественности способно излучать яркое артистическое начало. Столь же сильным опознавательным признаком художественности выступает и аура произведения искусства, его внутренняя энергетика.

1

С середины XIX века прекрасное рассматривается уже не как коренное предназначение искусства, а лишь в качестве одной из его возможностей. Место нового опознавательного признака искусства стало занимать понятие выразительного.

Если ранее мерилом художественного качества выступали понятия целостности, гармонии, завершенности, то сегодня теоретики говорят о таких приемах языка искусства, как открытая форма, намеренное моделирование незавершенности, резкое столкновение контрастов, разных стилевых приемов в одном произведении, дисгармоничные созвучия колорита, отсутствие единой центральной оси картины и возникновение взамен так называемого пейзажного видения, пейзажного типа построения пространства и тому подобное.

Иными словами, наша художественная память уже столь насыщена разными стилевыми приемами письма, что это формирует более гибкий художественный вкус, умение прилагать к произведению присущую ему меру. Совмещение в нашем сознании самых разнородных «оптик» приводит к парадоксальному заключению: современный человек нуждается не только в структуре, в точках опоры, но и в бесструктурном, ауратическом, в том, что ускользает, колышется, на глазах меняет свой облик.

Из всего сказанного следует признать, что у искусства есть одна аксиома: все утвердившееся, освоенное не может быть местом искусства. Каждый художник, если он не хочет стать эпигоном или ремесленником, начинает с чистого листа. Сквозь приемы языка современных отечественных художников проступает профиль искаженного жизнью человека, но человека, пытающегося говорить, пытающегося с напряжением произвести человеческий жест в нечеловеческом мире. Наиболее значимые творения искусства последних десятилетий свидетельствуют о том, что художественное качество не коренится в удовольствии от гладких произведений, побуждающих к расслабленности и отдыху, а рождается из чувства дискомфорта, беспокойства, «поэтической хромоты», художественного поиска на совершенно неожиданных основаниях.

Еще и еще раз, обращаясь к современным формам, мы задаем себе вопрос: где искусство, а где профанация? Я исхожу из того, что любое творчество — это не обычная, а экстраординарная способность человека. То есть даже для малого эстетического жеста требуется определенное усилие. Это усилие может быть спонтанным, но не неряшливым. Марина Цветаева

по этому поводу не раз говорила: если вы не понимаете моего творчества, я хотела бы, чтобы вы ценили вложенный в него мой труд!

А посему важно бережное отношение к новым творческим опытам, пусть даже поначалу непонятным, вводящим нас в растерянность. Ведь, строго говоря, любое художественное высказывание не может быть истинным или ложным, ибо вне его самого не существует критерия, которым можно было бы измерить данное произведение.

Напряжения и конфликты между новыми языками искусства, зондирующими скрытые спектры человеческого, и той мерой человеческого, которая понятна обществу, очевидно, будет всегда. Очень уж сильна инерция получения удовольствия от узнаваемого, того, что открывается без усилий. Об этом зачастую свидетельствуют даже приоритеты художественной и интеллектуальной элиты. В таких случаях зрительский опыт входит в противоречие с непременным условием обновления художественного языка как способа его адекватного существования в культуре. Постижение незнакомого требует от зрителя известной мобилизации, встречного внутреннего движения, но к этому, увы, готовы не все.

Не претендуя на целостный охват, очерчу ряд тенденций языка современной живописи, интенсивно работающей над поиском новой выразительности:

Это тенденция, которую я обозначил бы как «мягкое распредмечивание» картины, когда узнаваемые образы модифицируются в выразительные силуэты. А силуэты также претерпевают сложную транскрипцию, превращаясь в цветовые пятна, контуры, блики. Возникает как бы промежуточное состояние между художественной миметичностью и экспрессивной абстракцией. Одновременно сильны и обратные приемы: пространство холста столь искусно насыщается переплетением цветовых и пластических знаков, что при внимательном всматривании в, казалось бы, абстрактной картине начинает проявляться изобразительная структура. В обоих случаях перед нами произведения, требующие от зрителя «насмотренности» глаза, богатой ассоциативности, воображения, сотворческого участия в игре и замысловатых переходах формы и «метаформы».

В сегодняшней художественной практике акцентированно заявляет о себе и такой творческий ход, как явление «открытой формы». Наша художественная память ныне столь уплотнена, что в моделировании намеренной незавершенности композиции, в усилении значения отдельной детали или фрагмента картины автор видит способ усиления креативности содержания.

Ощутимая тенденция современной живописи (как и кино, театра, музыки) — это культивирование способов дословного художественного письма, непрорефлектированное воссоздание реальности. Ближе всего к этому сфера мистериального, а также особые способы «бриколажного письма» в живописи, в поэзии. Область дословного — это своеобразный «гул бытия», живущий вне известных языковых конструкций.

Авторитетной остается практика, культивирующая посредством языка искусства парадоксы и алогизмы нашего мышления и культуры. Ее усилия связаны с намерением продемонстрировать огромное количество неопределимых связей, случайных сопряжений, влияющих как на жизнь индивидуальности, так и судьбы социума. Здесь возвышается культ

2

интуиции как прозрения, не опирающегося на доказательство.

И наконец, я отметил бы декоративность живописного письма. В расцвете декоративного начала проявлено желание художника созидать жизнь, а не просто воспроизводить ее. Решительный акцент на фактуре, технике мазка, на самом «веществе живописи» объясняется стремлением насладиться чувственными энергиями искусства, раскрыть витальную силу бытия.

Как и в прежние эпохи, современные языки искусства оказывают влияние на гуманистические основы общества, на его этический климат, но это воздействие весьма опосредованно, неочевидно. Полагаю, что через изобразительное искусство формируются особые градации чувствительности, эмоциональной включенности, способности к «внутреннему диалогу», собеседованию и сопереживанию. Хочется полагать, что эта тонкость опосредованно переносится затем и на поведение человека, на выстраивание отношений с другими людьми.

Если нечто сегодня мы называем искусством, то, как правило, делаем это на разных основаниях. Каждая встреча с незнакомым произведением побуждает нас вновь и вновь настраивать и перенастраивать наше зрение. Если человек к этому способен и стремится, значит, его натура со временем становится более пластична, такой человек умеет быть не категоричным, не агрессивным, способным к диалогу, к толерантности, к принятию иных точек зрения. ❧

Журнальный вариант текста, предоставленного автором для публикации в сборнике материалов конференции «Искусство и власть» Поволжского отделения РАХ (октябрь 2013 года, Саратов).

Елена Ковылина.
1,2. Проект «**Равенство**». 19 апреля 2014. Перформанс на Дворцовой площади, Санкт-Петербург («Манифеста-10»)

РАСЩЕПЛЕННЫЙ ДИСКУРС ИСКУССТВА

НАТАЛЬЯ СМОЛЯНСКАЯ

Заметки о международной конференции «Идея авангарда и институциональная критика: теория и практика» в ЦТИ «Фабрика» организованой ГЦСИ (Москва) и Международным колледжем философии (Париж), при поддержке Французского университетского колледжа в Москве и посольства Франции в Москве, в рамках выставки INSIDE_FABRIKA_OUTSIDE, в зале «Оливье Проект Фабрика», в июне 2012 года (куратор Наталья Смолянская).

МОЖНО ЛИ ПРЕДСТАВИТЬ сегодня, что начинается новый этап столь нелинейного пути, каким идет современное искусство? Понятно, что ответ не только неоднозначен, но и почти невозможен, если сводить его к какому-то одному решению. Но все-таки будущее — то, что дает смысл настоящему, а вот как позиционировать это будущее — в далекой перспективе или же в плане происходящего здесь и сейчас, — зависит от взглядов и концептуальных установок, выстраивающихся не только в зависимости от индивидуальных предпочтений того, кто их высказывает, но и от контекста, создающего наше настоящее. Размышления о современном искусстве неизменно сводятся к настоящему. Но как понимать настоящее, проявляющееся не в каком-то стиле или виде искусства, а рассредоточенное в самых разных практиках, зачастую не отличимых от других форм деятельности? И еще. С чем их сравнивать, как найти точку отсчета, которая позволила бы понять, откуда и куда идем — и в рассуждении, и в реальной жизни, не укладывающейся в какие-то схемы? Такой точкой отсчета в последнее время многие теоретики выбирают авангард, вернее, идею авангарда, потому что авангард как историческая практика первой трети XX века создает идею будущего, революционно трансформирующего настоящее, и в то же время он не является монолитом, а предполагает множество решений, поэтому в последние десять лет к идее авангарда возвращаются снова и снова.

На конференции, собравшей в Центре творческих индустрий «Фабрика» философов, художников, историков искусства и критиков из России, США и Франции в июне 2012 года, был поставлен вопрос о возможности нового этапа институциональной критики, осмысливающей как опыт предшественников, так и современное состояние искусства. Точкой отсчета был выбран авангард, его критический потенциал может быть воспринят современной институциональной критикой.*

Участники дискуссии стремились определить линию горизонта будущего искусства. Екатерина Деготь слово «авангард» использует, как лакмус: «*Если современное искусство задает вопрос о современности, то авангард задает вопрос о будущем. Мы можем наследовать идеи авангарда в той мере, в какой для нас существует горизонт будущего*». Будущее в этом понимании политически детерминировано коммунистической идеей, ставящей вопрос о построении общества социальной справедливости. «*Если этот вопрос снимается, то трудно говорить об авангарде, кроме как в исторической перспективе. Вопрос об авангарде "сдулся" сам собой*». Критика институтов, в частности институтов искусства, рассматривается в данном случае с помощью экономических факторов, влияющих на создание продукта искусства. «*Идея возгонки из ничего, произведение является эфемерным мусором, достаточно подписать — и оно вырастает в цене. Авангард включает экономическую логику. Обычный писсуар тоже включен в рынок. Но его цена представлялась нам в начале XX века рациональной, а подписанный Дюшаном стоит уже много тысяч, происходит иррациональный рост цены: принцип, которым воспользовались разные экономические институции (бренд). Можно сказать, что логика искусства как капитала взята на вооружение экономическими структурами*».

Искусство, вписанное в экономические структуры капитализма, девальвирует идеи модернизма и модернистского авангарда (если говорить словами Хола Фостера), а в понимании Олега Аронсона авангард, вписанный в логику «монетарного капитализма», способствует образованию институтов современного искусства, неразрывно связанных с их логикой. Поэтому вопросы «институционализации» искусства и критику этих институтов необходимо развести несколько парадоксальным образом — как вопросы соотношения искусства вообще и современного искусства. Критическое поле не может совпадать с полем монетаризации, иначе оно теряет свой статус. Какова же роль авангарда в этом случае? По словам О. Аронсона, «*Изобретение абстрактного искусства, которое стремится ослабить все формы репрезентации, необходимо как формирование искусства в виде буржуазного института. В области экономики происходят смещения: как в империализме, происходит захват территории*». Современное искусство образуется после авангардистского разрыва с традиционным. Оно «*рождается как критика системы властных институтов внутри самого искусства. Сегодня ситуация такая, что мы современное искусство помещаем внутри этой самой институции. Критика становится частью его функционирования*». Главный вопрос не в том, как монетаризируется искусство, а в том, какова в этой ситуации постоянного кредитования современного искусства капиталом позиция художника. Так вопрос о будущем или настоящем современного искусства перерастает в вопрос этический.

«*Чтобы завершить эту картину, для меня важно, сохранилось ли где-то пространство, в котором мы можем говорить об искусстве. Время, которое тратит современный художник, тратится на лояльность корпорации*». То есть, как считает Аронсон, и настоящее, и будущее современного искусства зависят от инвестиций капитала, а оценка произведения рынком и критикой сводится к разным формам кредитования искусства. Отсюда следует, что современное искусство исчерпало критические возможности не только настоящего, но и будущего. Поиски горизонта будущего искусства при-

водят к разочарованию или воспоминанию о прошлом: «*Есть след искусства, который говорит не о том, что искусство есть, а о том, что оно было. Время, нужное, чтобы воспринять след искусства, — вечность. Чтобы показать, что это означает, два примера: любовь и пенсия*». Искусство сейчас пользуется «*странными приемами, оно заявляет себя как политическое и получает гранты от корпорации. В чем же его позиция? Политическое искусство — то, которое корпорация не может себе присвоить*».

Что же это за политическое искусство? Александра Обухова и Екатерина Деготь вспоминали, что именно в день конференции происходил суд над активистками Pussy Riot. Стирая границы между искусством и политической реальностью, художницы поставили себя в условия, регламентируемые другими, жесткими правилами.

Как соединить политическое действие и художественное? Американский философ, член художественно-теоретической группы «Мачете» из Филадельфии Габриель Рокхилл считает вслед за Жаком Рансьером, что искусство находится «между реальностями». Современное искусство, по выражению Артура Данто, искусство «общего места», представляющее собой все что угодно, потому что какой угодно предмет, даже самый банальный, вроде коробки со стиральным порошком, как у Энди Уорхола, может считаться искусством, он входит в нашу повседневность, но остается нечто, что проявляет его «эстетический» режим, поскольку, как полагает Рансьер, оно никогда полностью не растворится в жизни. Но Рокхилл предлагает уйти от онтологического определения искусства, обратившись к анализу художественных практик: «*Именно на этом уровне позиция Рансьера сближается с Маркузе. Тот утверждал, что невозможно, чтобы искусство вошло в реальность, не теряя эстетического статуса*». По-видимому, сейчас необходимо переосмысление эстетики, сформировавшейся в XVIII веке и сохранившей выработанные в то время эстетические нормы. В эпоху глобализации трудно представить, как можно перенести эти нормы из европейского мира в другие контексты.

Какие художественные практики рождаются на новом этапе развития искусства, если мы признаем вслед за Габриелем Рокхиллом, что, несмотря на балансирование «между реальностями», существует горизонт, определяющий, возможно, и не далекое будущее, но близкое настоящее? Алексей Пензин, ссылаясь в своем выступлении не только на теорию, но и на опыт участия в деятельности группы «Что делать?», видит их в «производстве альтернативных форм жизни», таких, например, как «Оккупай Уолл-стрит» или «Оккупай Абай». Эти практики можно представить как проявление «биополитики». Термин был введен Мишелем Фуко для обозначения отношений между человеком и властью. Пензин считает, что «*новое поколение теоретиков разводит понятия биовласти и биополитики. Власть в понимании биовласти контролирует саму жизнь, регулирует ее процессы, например, демографические, такие как рождаемость. Биополитика предполагает сопротивление, борьбу, конфликт с биовластью, она связана с производством новых форм жизни*». И в этом ключе интересно проследить взаимоотношения искусства и политики в первые советские годы. Не случайно группа «Что делать?» в 2008 году выпустила номер своей газеты, посвященный авангарду, где обсуждались самые острые моменты, такие как автономия искусства и тотальная критика институций. Советский авангард хотел изменить жизнь с помощью искусства, создавал новые педагогические практики, новый театр, производство (если вспомнить Алексея Гастева и возглавляемый им Институт труда). В раннем тексте Агамбена «Человек без свойств» дается генеалогия современного дискурса об искусстве, она задана расщеплением двух позиций. «*Возникают две формации знания — одно знание вырабатывается самим художником, другое — академическим профессором или денди. В этом смысле нельзя рассматривать современное искусство как монолитное образование. В нем существуют раскол и антагонизм. Позиция его производителя и позиция продавца. Антагонизм и противоречие нужно иметь в виду, рассуждая о современном искусстве и об авангарде*». Расщепление, противоречия, существующие в дискурсе об искусстве, можно проанализировать и в связи с различными концепциями расщепленной современности у Негри и Хардта. Продолжая рассуждение в связи с разговором об авангарде и о советском авангарде, также можно заметить, что существовала советская биополитика и советская биовласть. Первая была ориентирована на коллектив, тогда как неолиберальная биополитика высвобождает рынок, но вмешивается в жизнь людей. Формы, которые вырабатывались в советское время, — попытки сопротивления советской рациональности. В современном искусстве отношения искусства и биополитики связаны с производством альтернативных форм жизни, не случайно оно выделяет перформанс.

А как сами художники видят возможности оперировать современностью в своем творчестве? Антон Польский (творческий псевдоним Мейк), вступая в полемику с Пензиным, противопоставил «устаревшему» и «ретроградному» языку теоретиков участие в городской жизни группы художников «Партизанинг». Хаим Сокол видит для себя новые возможности во взаимодействии с обществом «Мемориал», таким образом, деятельность художника обретает новый, социально-политический смысл.

Но возможны и такие способы взаимодействия искусства и зрителя, которые субъективируют зрительский опыт. Жан Марк Пуэнсо, критик и историк искусства, основатель первых во Франции «Архивов современного искусства», в качестве такого примера проанализировал выставку Даниеля Бюрена «Эксцентрики» в рамках проекта «Монумента» 2012 года в Гран-пале. Художник, в отличие от своих предшественников, таких как «звезды рынка искусства» Ансельм Кифер или Аниш Капур, не стал соизмерять свое произведение с огромным пространством Гран-пале, а показал, как своеобразие его архитектуры позволяет каждому посетителю выставки получить опыт понимания этой архитектуры. Бюрен, один из пионеров институциональной критики, еще в конце 1960-х годов развенчавший картину, создал собственный способ живописи как повторяющегося жеста — формирования выставочного пространства с помощью повторяющихся вертикальных полос.

Гран-пале — дворец искусств, построенный в 1897– 1900 годах для Всемирной выставки. Бюрен увидел противоречие между классической архитектурой главного входа и металлической архитектурой нефа, поэтому он решил, что зритель не должен попадать в главное пространство через центральный вход, а, желая усилить воздействие стеклянного свода основного пространства, предложил проход сбоку, через темный тоннель, когда на зрителя внезапно обрушиваются потоки света, проходящие через центральный свод. В центре

дворца под центральным куполом Бюрен с помощью цветных кружков смог образовать отдельное пространство, а на полу поместил круглой формы зеркала, предлагая посетителям на них встать в соответствии со своим стремлением к субъективации. Встав на зеркало, каждый видит свое изображение, а на заднем плане — огромное пространство над собой. Каждое зеркало не настолько велико, чтобы групповые эффекты подменили индивидуальный опыт.

Следует разделять целевую установку, способ производства и способ восприятия, чтобы представить схему исторического развития. Выставка «Монумента» — и интенция художника, и вложение капитала. В эпоху Саркози капитал имел огромное значение. Художники должны были сами найти себе меценатов. Бюрен отказался от переговоров с представителями французского капитала и отверг фасад дворца, который для него символизировал эпоху новых колониальных пространств. Он использует свет как основной элемент, ориентируется на купол, но при этом занимается полом, его он соотносит с масштабом зрителя. Таким образом, используя институциональный и архитектурный аппарат, Бюрен создает публичное пространство, акцентируя ценность зрителя. Но не желая инструментализировать публику, он предлагает ей испытать ощущение радости без всякого отчуждения.

Вслед за Пуэнсо мы можем сказать, что Бюрен дает инструмент, а не зрелище, продолжая лучшие традиции западной институциональной критики, преосмысляющей выставочное пространство как модель взаимоотношения искусства и институтов власти, искусства и института искусства, искусства и зрителя.

В выступлении Натальи Смолянской, продолжавшей тему переосмысления выставочного пространства, причем не только в теории, но и в кураторской выставке, проходившей в это время на Фабрике, и опирающейся на своеобразный опыт русского авангарда и российского искусства последних лет, говорилось, что есть проблема включения авангардного проекта трансформации жизни с помощью искусства в актуальные практики — потеряны маркеры. Однако можно переосмыслить выставочное пространство и переозначить его, вернув статус места труда, места коллективного творчества и совместного размышления.

Виталий Пацюков отметил, что проект выставки и конференции симптоматичны: время и пространство руинированы. Происходят процессы руинирования культуры, искусства и самого вещества, которое почти полностью заменено технологиями. Художники предлагают жить в этом новом пространстве, где разрушены границы между жизнью и искусством, и эстетизировать руинирование. Но, в отличие от исторического авангарда, сегодня нет идей пафоса и жизнестроительства, лишь проблема выживания в ситуации тотальной безысходности. Выходом может быть отказ от художественного поведения или от технологий, как в любительском искусстве, принципиально отвергающем авангардные идеи. Выставка свидетельствует о том, что искусство должно жить в пространстве нашего сознания, и ставит проблему деятельности как поступка (по Бахтину), когда художник говорит о проблеме, о своем желании что-то изменить — не систему, которая тотальна, но поведение человека. Классический авангард рассматривал нашу реальность как брошенную планету, с которой все улетели. Дюшан сетовал, что картина Сезанна заслоняет ему живую гору Сент-Виктуар. То есть культура подменяет реальность, и выставка заставляет думать о том, как это преодолеть.

* Институциональная критика — свод практик и теорий современного искусства, формулирующих критическое высказывание по отношению к искусству и социополитическим условиям его действия.

Даниель Бюрен. **Эксцентрики**. («Монумента-2012». Гран-пале, Париж)

РОССИЯ — РОДИНА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СЛОНОВ

АНДРЕЙ ВЕЛИКАНОВ

ПОЭТ В РОССИИ больше, чем поэт. Эта формула объединяет в себе романтические идеалы русской литературы XIX века и торжественно говорит о нашем «особом пути». Борьба с космополитизмом за приоритет отечественной науки буквально во всем имела своим финалом мем, — фразу из анекдота о школьниках разных стран, которые пишут сочинение на тему слонов. Англичане: «Промышленное использование слонов», французы: «Сексуальная жизнь слонов», немцы: «Слоны — предшественники танков», советские школьники: «СССР — родина слонов». Следы «особого пути» присутствуют сегодня в нашем языке иногда в форме неприкрытого чванства, мы всегда самые-самые! И уж если разговор заходит о современном искусстве, то наша современность — самая современная. Нельзя сказать, что оснований к этому у нас вообще нет. «Черный квадрат», безусловно, самое радикальное произведение в истории искусства, с этим не поспоришь. Но, во-первых, он принадлежит другой эпохе, эпохе модернистских утопических проектов, в которой человек не ощущал пределов собственной дерзости, не боялся выдвигать сколь угодно смелые идеи. Особый тип самобытного философа, мечтателя и пророка был адекватен той эпохе. Наш «особый путь» вошел в точку акме, когда мы действительно были современными.

Таких утопических проектов — через искусство как инструмент познания и метода — в мир, где человеку подвластно все и нет границ его творческому потенциалу, было множество. Утопия — место, которого нет, и эти проекты не могли быть реализованы. Искусство как творческая лаборатория самых невероятных идей несомненно лучше трагических попыток осуществить модернистские идеи в политической практике тоталитарных государств. Авангард, переформатированный в соцреализм, и выставка «Entartete Kunst» — две схожие модели, попытавшиеся запретить, изгнать радикальные эксперименты в искусстве и вместе с тем осуществившие радикальное насилие в жизни.

Ницшеанский рессентимент был закономерным следствием европейской рационалистической философии и одновременно ее критикой. Мир несовершенен, и в этом виноваты все (у Ницше начиная с христиан). Искусство, наука и политика занялись спасением мира. Творчество стало возмездием и отмщением, причем сразу всем. Я мыслю и понимаю этот мир и в доказательство спасу его, наведу в нем порядок. И такие утопические идеи не могли не завершиться трагедией. Мартин Хайдеггер в 1951 году выразил этот кризис рационализма и рессентимента одной короткой фразой: атомная бомба взорвалась, когда Рене Декарт сказал: cogito ergo sum.

Совершенно закономерно, что в конце эпохи модернизма, которая завершается трагедией, насилием и кровью, пожаром Второй мировой войны, звучат слова о покаянии (Теодор Адорно: «Писать стихи после Освенцима — это варварство») и о попытке спасти мышление после Освенцима (Жан-Франсуа Лиотар). Освенцим становится трагической метафорой финала эпохи, когда ницшеанский сверхчеловек ставил себя на место Бога. Тема обретения нового языка искусства, тема покаяния, становится важнейшей для Йозефа Бойса.

Но что происходило у нас? Смогли ли мы быть современными? И вообще, закончился ли у нас модернизм? Я думаю, что наше состояние лучше всего можно охарактеризовать термином «эклектика». Культурные эпохи в нашем сознании не заканчиваются, а новые существуют в латентном виде. Характерный пример — случай на выставке в Манеже 1962 года, когда Хрущев разгромил авангардистов в выражениях пропагандистской программы «Entartete Kunst». В те же годы в отечественной культуре можно отчетливо видеть особенности латентного постмодернистского состояния, например, постоянную симуляцию реальности в советских газетах. Что касается покаяния, то это вообще неизвестное слово в теории и практике отечественного искусства. «Современное» современно настолько, что как будто не имеет никакого отношения к предыдущим культурным эпохам, старое отвергнуто и похоронено, новое не содержит никакого греха.

Модель культуры, которая реализуется у нас сегодня, теоретик архитектуры Чарльз Дженкс назвал бы «вернакуляром» (местный, особенный, домашний). Для постмодернистской архитектуры всегда важен контекст, а он всегда местный — здесь и сейчас. Если из всех особенностей современности реализуется только контекстуализация, то и постмодернизм может быть особенным, частным, местечковым. У нас так и получилось в архитектуре 1990-х годов, наш вернакуляр — это лужковская архитектура с башенками. И в искусстве у нас произошло то же самое, местный постмодернизм, в котором даже сколько-нибудь острые проблемы поставлены не были. Иллюзия остроты была, а самой остроты не было.

В начале 1990-х годов у нас появился терминологический вернакуляр — «актуальное искусство». История этого термина начинается еще в 1960-х, когда Игорь Стравинский ставил проблему современности в очень интересном ключе. В своих дневниках он пишет: «Con tempo: “вместе со временем”. Со-временная музыка — это самая интересная из когда-либо написанной музыки, и настоящий момент — самый волнующий в истории музыки. Так было всегда. Точно так же, почти вся со-временная музыка плоха, и это было всегда. <...> Новейшее в новой музыке быстрее всего отмирает, а жизнеспособность ей дает старейшее и испытаннейшее. Противопоставление нового старому есть reductio ad absurdum, и сектантская “новая музыка” — это язва на современности. Давайте же тогда употреблять выражение con tempo не формально, в том смысле, что Шёнберг и Шаминад жили в одно и то же время, но в моем понимании: “вместе со временем”».[1] Выражение con tempo подхватила Розалинд Краусс, когда спорила в 1970-х годах о современности в искусстве с Клементом Гринбергом. Так возникло выражение contemporary art. Краусс пыталась обосновать терминологическую разницу modern art и contemporary art тем,

что обвиняла Гринберга в историцизме и приверженности к формальной теории искусства.

В соответствии с такой теорией искусство представляется последовательностью стилей, каждому из которых присущи свои особенности и приемы определенного мастерства, производства артефактов, а также свои представления о прекрасном. История стилей в таком описании есть однолинейная последовательность от традиции до современности. Одно из основных обвинений формальной теории заключалось в том, что ей свойственна историцистская, диахроническая модель описания. С точки зрения Клемента Гринберга, искусство развивается как организм, в ровной, безразрывной эволюции. В предисловии к книге «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы»[2] Розалинд Краусс обосновывает свои возражения к такому подходу. По ее мнению, отвергнуть историцистскую модель искусства значит вместо идеи искусства как организма предложить образ искусства как постройки. Методологическая основа современного искусства оказалась совершенно другой по сравнению с искусством модернистским, но эта деятельность по-прежнему называлась искусством.

Провозглашение синхронического метода вопреки диахроническому на первый взгляд означает отрицание связи с традицией. Конечно же, в переломные моменты развития можно наблюдать разрыв с традицией. Однако вспомним тезис Фердинанда де Соссюра о противопоставлении двух категорий — диахронии и синхронии: «в каждый данный момент речевая деятельность предполагает и установившуюся систему и эволюцию; в любую минуту язык есть и живая деятельность и продукт прошлого»[3]. Решить проблему противопоставления диахронического и синхронического мы можем тем, что будем рассматривать историю искусства не как последовательность формальных стилей и даже не как последовательность творческих методов и концепций, а как последовательность культурных эпох, сменяющих друг друга по существенным основаниям. Внутри каждой эпохи превалирует синхроническое описание, но в последовательной связи эпох мы увидим диахронический принцип. То есть Краусс, безусловно права, предлагая модель «постройки», но надо учитывать, что у постройки есть этажи, возвышающиеся друг над другом.

В начале 1990-х искусство в России оказывается перед серьезной проблемой. В течение долгого периода оно буквально было законсервировано, ему не разрешалось быть современным. Падение железного занавеса и пришедшая свобода выражения потребовали решить множество проблем, в том числе и терминологических. Как называть искусство, которое отлично от традиционных представлений? Возникла та же проблема, что и в споре Краусс и Гринберга. Modern art — это все живущие сегодня художники, contemporary art — это те, кто живут в ногу со временем. Так возник термин «актуальное искусство» — то, которое решает актуальные проблемы. Все было бы хорошо, если бы этот терминологический вернакуляр остался местным термином. В самом деле, можно ли его перевести на английский? Actual art? И вот тут оказалось, что в английском такой термин давно (еще с начала 1970-х) существует, его придумал американский искусствовед Альфред Франкенштейн для весьма частного явления, а вовсе не для самого «важного» искусства. Некоторые художники использовали в своем творчестве реальные силы природы, например, биологические материалы, химические процессы и т.д. Франкенштейн сказал, что можно было бы назвать такое искусство real art, но этот термин уже применялся для обозначения миметического искусства. И тогда он предложил понятие actual art для художественных практик, использующих реализм природы. Российские художники и кураторы, оказавшиеся в ситуации терминологического вернакуляра, теперь почти не употребляют термин «актуальное искусство». Различие между modern и contemporary теперь забыто и повсеместно применяется определение «современное искусство». Поэтому по-прежнему существует нерешенный и болезненный комплекс проблем, связанный с противопоставлением диахронического и синхронического. Например, некоторые художники традиционного направления называют себя современными, а другие придумали свой вернакуляр и называют авторов ненавистных им инсталляций и акций «современщиками», тем самым представляя их деятельность маргинальным явлением. Есть «деревенщики», а есть и «современщики». И ни один из «современщиков» не хочет признаваться, что именно он предложил термин «актуальное искусство». Известно только, что он возник в дискуссионной среде «Художественного журнала» в 1992–1993 годах.

А было ли вообще что-нибудь в отечественном искусстве, что адекватно соответствовало эпохе, не создавало всего лишь новый стиль, но методологически по-новому подходило к современным проблемам, открывало глаза, учило видеть? Да, было, «московский акционизм» как болезненная реакция на потерю ориентиров, следствие социальной фрустрации, краха «большого повествования», проигрыша в холодной войне. Пусть он являлся «стилистически» вторичным, повторял идеи венского акционизма 1960-х, но он выполнил свою «местную» роль. Однако на вопрос, воспринял ли его зритель, можно ответить только отрицательно. Йозеф Бойс в схожей ситуации был очень внимателен к зрителю. Многочасовые дискуссии после каждого его перформанса более важны, чем сами перформансы. Для «актуального искусства» были характерны снобизм, закрытость, презрение к зрителю. И теперь понятно, что проблемой стал не неправильный перевод, а то, что Стравинский называл сектантством нового.

Одна из характерных особенностей отечественного вернакуляра — методологический эссенциализм. Всегда и при любых обстоятельствах находятся люди, точно знающие, что такое искусство и каким оно должно быть. У них определенное представление, легитимность которого подчеркнута их принадлежностью к профессиональному сообществу. История методологического эссенциализма довольна древняя. Вообще, эссенциализм — теоретическая и философская установка, характеризующаяся приписыванием некоторой сущности неизменного набора качеств и свойств. Карл Поппер в работе «Нищета историцизма» описывает методологический принцип, восходящий к средневековому эссенциализму и дальше, к Аристотелю, выдвинувшему идею второго уровня бытия, определявшей совокупность качеств вещи, ее «чтойность». Термин схоластической философии «эссенция» был латинизированным аналогом чтойности. Поппер говорит: «Методологические эссенциалисты склонны формулировать научные проблемы в таких терминах, как “что такое материя?”, “что такое сила?”, “что такое справедливость?” Они убеждены, что исчерпывающий ответ на такие вопросы, открывающий реальное, или сущностное, значение этих терминов и тем самым реальную, или истинную, природу обозначаемых ими сущностей, явля-

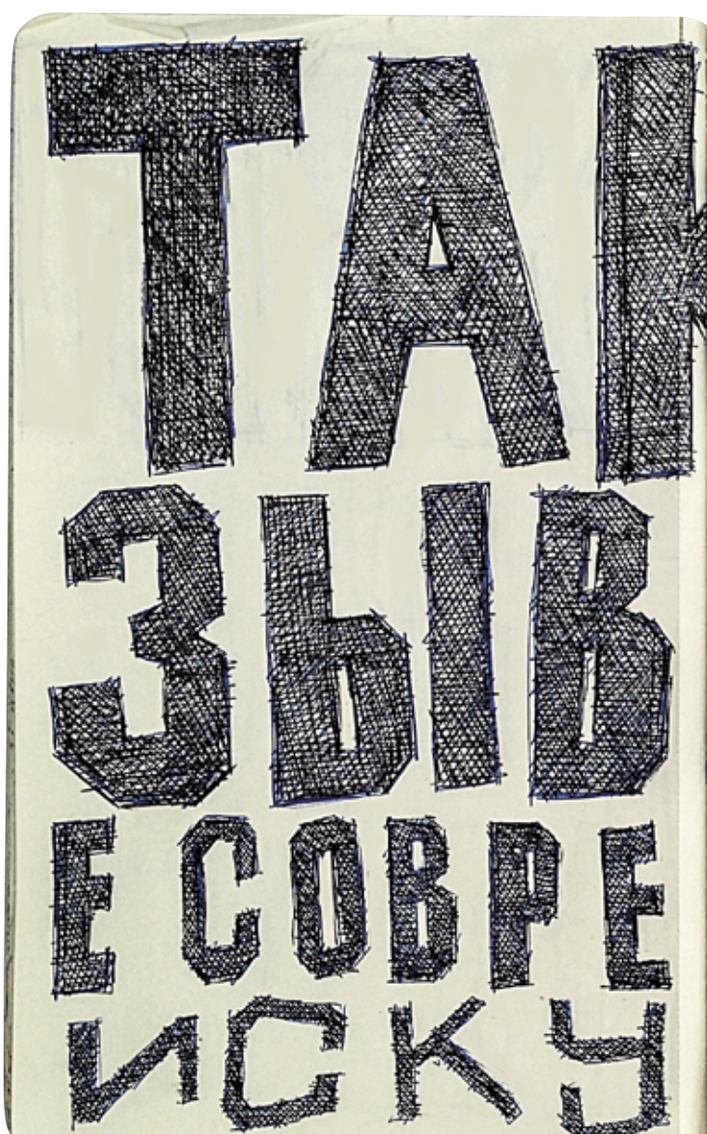
ется по крайней мере необходимой предпосылкой научного исследования, если не главной его задачей. В противоположность этому методологические номиналисты формулируют свои проблемы в таких, например, терминах: “как ведет себя данная частица материи?” или “как она движется в присутствии других тел?”»[4]

Спор номиналистских и эссенциалистских взглядов находит свое отражение и в искусстве. Например, существует направление в современной американской теории искусства «антиэссенциализм». Ключевой вопрос этого направления — возможны ли неизменные определения как произведения искусства, так и самого искусства? Моррис Витц сформулировал в 1956 году ответ на этот вопрос: искусство не имеет необходимых и достаточных свойств, и поэтому неизменные определения невозможны. Крайне авантюрный склад искусства исключает неизменную дефиницию. Как только мы дадим определение, искусство станет мертвым, принадлежащим прошлому. Мы находим не необходимые и достаточные свойства, а только «сложную сеть сходств, частично совпадающих и пересекающихся». И вот вывод, который делает Моррис Витц, опираясь на идеи Людвига Витгенштейна: «Проблема природы искусства подобна вопросу о природе игр, по крайней мере в следующих отношениях: если мы действительно присмотримся к тому, что именно мы называем “искусством”, мы также не найдем общих свойств — только нити сходства. Познание искусства не состоит в том, чтобы схватить выявленную или скрытую сущность, но в способности узнавать, описывать и объяснять те произведения, которые мы называем “искусством”, благодаря этим сходствам»[5].

Таким образом, искусством может стать все что угодно, и важна не сущность явления, а его связь с другими сходными явлениями, как в историческом аспекте, так и в смысле современного контекста. Кстати, противниками антиэссенциализма в теории искусства были институционалисты, которые считали, что на вопрос «что есть искусство?» может ответить только квалифицированное экспертное сообщество. Интересно, что в российском искусстве практически любые концепции имеют в основе необходимость и сверхценность какой-либо идеи или медиа: левой идеологии, живописи, новых технологий, артистизма, эмоциональности и т.д. Приверженец любого из перечисленного точно скажет, что именно, по его мнению, искусством не является.

Но каким же могло бы быть современное искусство, чтобы не быть при этом местечковым и архаичным? На мой взгляд, важнейшим становится не репрезентативная функция искусства и не способность художника к самовыражению, а способность к наблюдению, особенному художественному видению. «Я так вижу» — классическая фраза модернистского художника, не желающего видеть, как все, — приобретает новое значение: я вижу нечто и делаю это видимым. Выставочная деятельность, подразумевающая почти исключительно самовыражение, «эксгибиционизм», а зрителя настраивающая исключительно на восприятие в эстетическом ключе, становится устаревшей, неуместной. Выставка — это противопоставление художником себя зрителю, и выглядит это совершенно нелепо после Ролана Барта, сказавшего нам, что произведение искусства существует только в голове зрителя, но никак не автора. Модернистская свобода самовыражения превращается в выражение банальных стереотипов мышления и поведения.

Но художник не хочет смотреть, он хочет показывать. И это одна из причин того, что общество до сих пор больно теми болезнями, от которых оно уже могло бы вылечиться благодаря искусству. Наиболее яркие события в акционизме последних лет могли бы стать таким новым зрением, пониманием и буквально лекарством. Но только в том случае, если бы художники были внимательны к зрителю и довели бы свою работу до конца. Безусловно, эпатирующий эффект от акции группы Pussy Riot «Панк-молебен» был грандиозным, и демонстрировал в числе прочего, что само действие художника может быть всего лишь малой долей во всем комплексе явлений, с ним связанным. Огромное количество новых действующих персонажей, невольных актеров этого спектакля, новых явлений, продемонстрировало особенности современного культурного состояния. Однако, приемы «тактических медиа», в числе прочего основанные на ситуационистском высвобождении (detournement), предлагают воспользоваться ситуацией, то есть продолжать действие и после собственно акции (как это делает, например, группа «The Yes Men»). Вопрос заключается в следующем: почему Надежда Толоконникова, художник с философским образованием, самоустранилась из последующего действия? Не должна ли она сама интерпретировать его,



внимательно отнесясь к зрителю? Художественная акция — это как ультразвуковое исследование социума. Но нужен врач, который умеет объяснить изображения на экране аппарата исследования. Художник, который просто делает эпатирующую акцию, кто он — чувствительный датчик социума? И только? Не слишком ли это незначительная роль? И может быть, таких явлений, нуждающихся в интерпретации, уже достаточно много и создавать другие нет необходимости? И художником следует называть того, кто умеет интерпретировать явления, а не создавать новые?

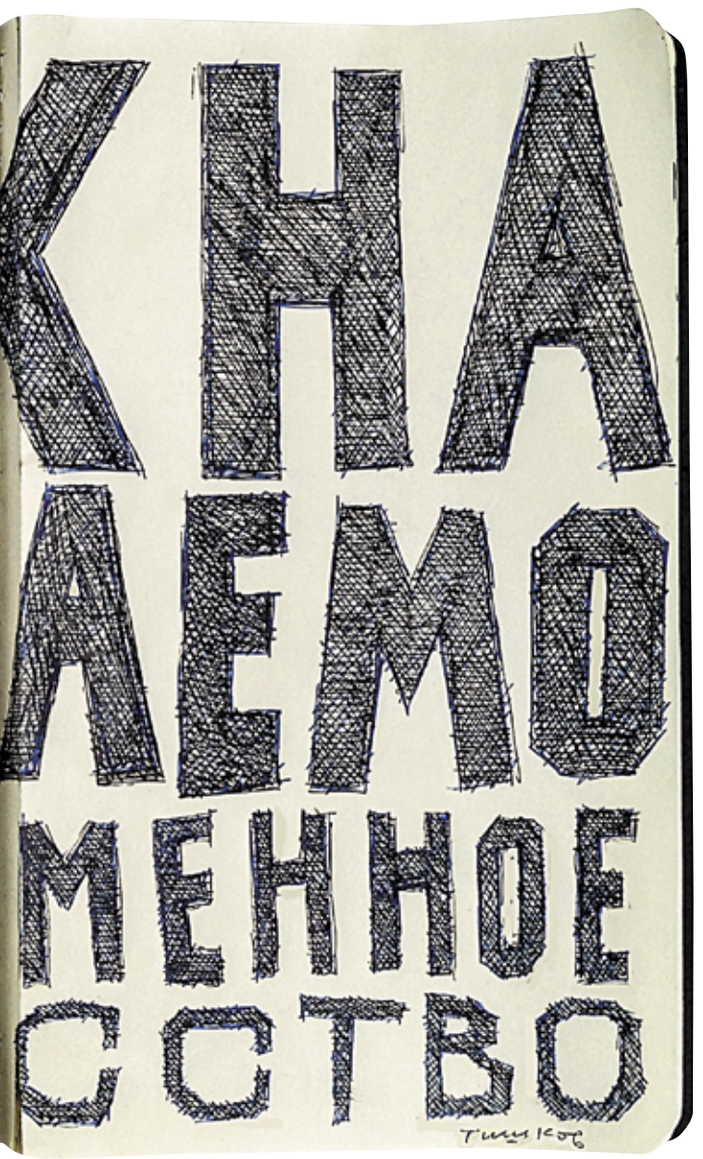
Вот другой пример, акция Петра Павленского «Фиксация». И в данном случае эпатировать недостаточно, нужно объяснить, донести смысл до зрителя. Интересно, что Павленский в интервью точно обозначил конец своей акции — когда его посадили в автомобиль полиции. Получается, что после этого художнику ничего делать не надо. Несколько позже в интервью он назвал свою акцию метафорой, и это была единственная «подсказка». Ну да, в целом ясно, что его акция была обращена к каждому мужику, которого метафорически схватили за то самое прибитое место. Однако адресат этой акции, тот самый мужик, сказал: а какое это ко мне имеет отношение? То есть не принял и не понял высказывание художника. В результате никакого диалога между художником и зрителем не состоялось.

Я не знаю, как поговорить с каждым (хотя Бойсу почему-то это удавалось). Я только знаю, как говорить с моими студентами. Акция Петра Павленского по времени совпала в моем курсе «Философия искусства»[6] с темой «Поэтики» Аристотеля и появившемся в этом тексте понятием метафоры. Значение этого термина изменилось со времен античности. Аристотель называл метафорой то, что сегодня определяется как троп, метафора же его частный вид. Поставим вопрос, каким именно видом тропа является высказывание, которое содержится в акции «Фиксация»? Ответ не так уж очевиден, вариантов существует несколько. Ведь сказать, что мое высказывание — метафора, это все равно что сказать: на самом деле я имел в виду что-то другое. Но что именно?

Дискуссия по этому вопросу оказалась весьма интересной. Предложенные варианты были многочисленными и действительно показали, что смысл акции далеко не однозначен. Метафорой акцию можно назвать в том смысле, что пригвожденный человек ассоциируется с жертвой Христовой. А вот то, что Павленский имел в виду, скорее всего следует называть синекдохой, поскольку ситуация жертвы переносится с одного на многих или всех граждан страны. Именно синекдоха вызывает страх, связанный с кастрационным комплексом, и неприятие высказывания. А тема казни Христа была удивительным образом подтверждена действием сотрудников полиции, накрывших Павленского белой тканью, которая выглядела как плащаница. То есть полицейские, будучи и вовлеченными действующими лицами, и зрителями, невольно оказались участниками дискуссии о смысле акции.

Но эти интерпретации в небольшой студенческой аудитории не имеют значения, поскольку не доходят до зрителя. А у художника есть возможность создать высказывание, которое будет деконструировать само себя, и не ставить точку, а быть персонажем, вовлеченным в последующее развитие действия. Художник — это тот, кто внимательно смотрит, а не тот, кто показывает. И если художника слышат и видят, то ему и надо рассказывать, что он имел в виду, и интерпретировать результаты своей акции.

Если кому-то мои идеи покажутся неуместными и мешающими непосредственному эмоциональному восприятию акционизма или любому другому эссенциалистскому представлению об искусстве, то скажу так: Россия не только родина слонов, но и родина художественных салонов. Можно сколь угодно долго посещать выставки традиционного и современного искусства и так и не узнать, что происходит в этой странной современности.



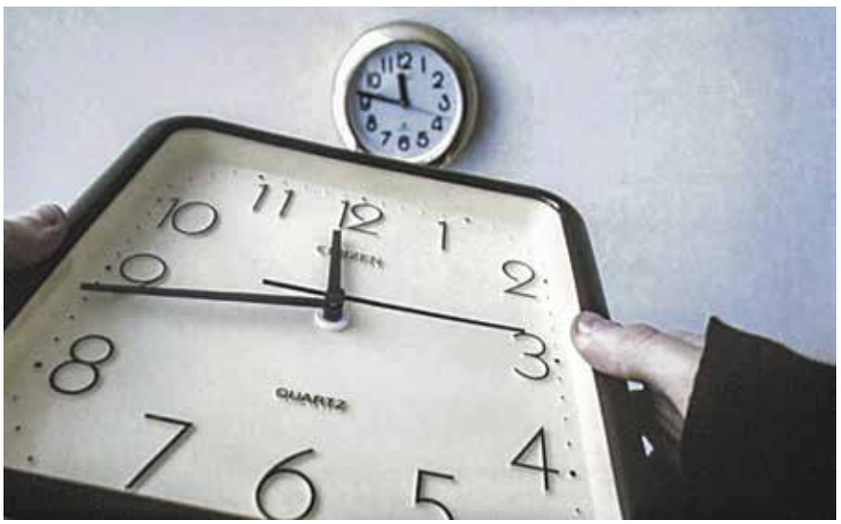
Леонид Тишков. **Так называемое современное искусство**. 2013

[1] *Игорь Стравинский, Роберт Крафт.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л.: Музыка, 1971.
[2] *Розалинд Краусс.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы // Художественный журнал, М., 2003.
[3] *Соссюр Фердинанд де.* Курс общей лингвистики/ пер. А.М. Сухотина, 1933. С. 34.
[4] *Поппер Карл Раймунд.* Нищета историцизма // Вопросы философии. 1992. № 8. С. 66.
[5] *Витц Моррис.* Роль теории в эстетике // Американская философия искусства: антология / под ред. Б. Дземидока, Б. Орлова. Екатеринбург: Деловая книга. 1997. С. 320.
[6] Лекции и семинары авторского курса «Философия искусства» с 2011 года проводились в школе современного искусства ММОМА и в Центре Авангарда Еврейского музея.

НЕВНЯТНЫЕ ГОЛОСА БУДУЩЕГО

АЛЕКСАНДР ЕВАНГЕЛИ

Странная одержимость будущим овладела искусством. Сегодня вопрос о будущем звучит как вопрос о темпоральных структурах современности. Он слишком абстрактен, чтобы быть сведенным к традиции футурологии или фантастики, к социальной озабоченности судьбой какого-нибудь поколения или угрожающим политическими тенденциям, к прогнозу — проекции не работают как исчерпанные и отжившие. Сегодня молодое искусство исследует будущее как вопросы, относящиеся к сути времени, изменениям в восприятии его устройства.
Мы будем говорить о рецепции времени в искусстве на примере двух выставок в Манеже — «Времени больше не будет» Дмитрия Венкова и Антонины Баевер и «Что-то должно случиться» Евгения Гранильщикова.



1

ИСТОРИЯ ИДЕИ И ИДЕЯ ИСТОРИИ

Современность родовыми узами связана с модернизацией, которая меняет сознание, ценности, формы репрезентации и общество.

Идея современности рождается в XII веке и воплощается в первой готической постройке. Валоризация нового сопровождала современность, но новизна не всегда наделялась ценностью. Характерна риторика Вазари — «так называемые современные художники», и в то же время отношение к новым инструментам рисования определяло ренессансного художника как ретрограда или новатора, то есть в XVI веке современность не принимается как идея, но торжествует как технология. С этого же времени логике трансформации мира, рожденной технологическими инновациями в Европе и захватившей остальной мир, противостоит контрмодернизация. Появляются догадки, что прогресс в целом сужает пространство свободы, хотя каждый его шаг привлекателен и многое обещает.

С XIX века идеи модернизации получают опору в идеологии, которая представляет настоящее как улучшенное прошлое и транслирует это позитивистское видение в будущее. Опасность такого взгляда в том, что в отличие от негативного, рождающего кризис, разбухшее позитивное рождает катастрофу.

ИСЧЕЗАЮЩАЯ ЦЕННОСТЬ НОВОГО

Конвенции здравого смысла и унаследованный от Просвещения миф о прогрессе вменяют искусству новизну как ценность. Кажется, что молодое искусство стремится найти то, что делает новое искусство новым. Попытка понять новизну, при всей ее интуитивной очевидности, уводит нас на зыбкую почву зрительского бессознательного, где вместо субстанции новизны мы находим структуры общего языка и вопросы вместо ответов.

Проблема в том, что новое больше не валоризируется искусством.

Новизна, плод модернистской парадигмы и культурного архива, стала индустрией и промышленно производится новостными сайтами и информагентствами. Она перестала быть ценностным фокусом искусства, перестала определять его инновационность и структурировать художественный поиск — художник отзывается на современность, которая может быть, а может не быть новой. Именно она имманентна искусству, в темах и пластике которого мы наблюдаем ее симптоматику.

Искусство валоризирует значения, которые нельзя выразить иным образом. Сегодня сама абстракция современности, ее распадающийся нарратив становится этим неуловимым предметом. Рефлексивность искусства по этому поводу выглядит тавтологичной, как и сама современность, предмет рефлексии. Современной может стать и история искусства, и неактуальная событийность, художник может обращаться к традиционным техникам или возвращаться к отработанным темам, которые в процессе работы обретут инновационность и новый смысл.

АРХИВ СОВРЕМЕННОСТИ

Мишель Фуко видел в архиве «систему, управляющую появлением высказываний как единичных событий», то есть появлением, в частности, дискурса об истории как продукта истории. Борис Гройс показал конструирование истории из архива через механизм различения между содержимым архива и явлениями реальности. Требование полноты архива выделяет из реальности все, что отличается от находящегося в архиве, но это новое, чтобы попасть в архив, должно репрезентировать реальность в ее бренности, говорит Гройс.

Сегодня кажется более правдоподобным, что архив сам внедряет симтоматику смерти в репрезентацию реальности. Вещи в архиве бессмертны и поэтому представляют реальность как нечто исчезнувшее, даже если речь идет о современности.

В то же время это означает, что сегодня размывается граница между архивом и реальностью. Архив перестает управлять реальностью, реальность принимает функции структурирования конкретных выражений и в этом качестве превращается в механизм производства истории, которая становится множественной и вариативной. То есть заканчивается в своем прежнем виде.

Искусство занимается тем, что исследует структуры распада истории, исследует природу и риторику времени через повествовательность. В полиэкранной инсталляции Евгения Гранильщикова мы видим первичные нарративы — повторяющаяся фраза, взгляд на бегущего человека, поток машин, задувание свечей на праздничном торте и т.д. За всем этим встает обсессивная риторическая структура, пронизывающая нашу повседневность. Короткие видео зациклены и проигрываются одновременно на множестве экранов, составляя вместе некий орнамент или нить цельной ткани реальности. В работе «Натюрморты» короткие фрагменты следуют друг за другом и складываются в сюжет, мы видим структуру, изначально бессмысленную по сути, но наделяемую смыслом по факту.

НЕИСТОРИЧЕСКОЕ БУДУЩЕЕ

Раньше экранный мир обволакивал реальность, но сегодня эстетизированная оболочка становится сущностью. Геном реальности виртуализован: все современные вещи создаются в компьютере. Цифровой образ был копией образа реального мира, а теперь образ становится вещью и заполняет разрыв между реальностью и ее представлением. «Все перемещается в сферу виртуального; и то, с чем мы теперь имеем дело, — это чисто виртуальный апокалипсис, гораздо более опасный по своему исходу, чем Апокалипсис реальный», — предупреждал Жан Бодрийяр, но мы освоили эту перспективу. Мы видим в ней концептуализацию сути исторического процесса — крушение языка, культурной традиции, всех размерностей материального мира.

Специфическое время Апокалипсиса — это «время конца времен», и оно не соответствует ни традиционному циклическому, ни модернистскому линейному времени. Первые христиане были убеждены, что, хотя старая эпоха еще не завершена, начинается новая, то есть, с одной стороны, ожидания уже исполнились, с другой — их осуществление только предстоит. Концепция «уже/еще не» выражает не только новозаветную логику, но иную размерность мира, когда «времени больше не будет». Трудно придумать что-то более подходящее современному переживанию истории. Вальтер Беньямин нашел для него слово Jetztzeit, момент вне времени.

Сегодня в искусстве история переживается вне времени, а настоящее осознается как место сборки будущего и кажется версией чего-то уже виденного, но ускользающего от окончательного вспоминания. История утрачивается и переизобретается современностью, искусство оказывается машиной изобретения современности (что тождественно утрате), виртуальность — глобальным контекстом.

Александр Кожев предлагал рассматривать историю как конечную ситуацию, утверждал, что современность завершает историю и синхронизирует присутствие всех ее смыслов, Апокалипсис нужен, чтобы эта работа осуществилась. Но масса смыслов такова, что обрушивает их внутрь, возвращает к реальности, и обнаруживается очередная миметическая или концептуальная обертка того, что обольщало своей подлинностью.

Так рождается тоска по реальности, которая оказывается неотличимой от очередной интерпретации. Реальность, превращенная в образы, рушится под их тяжестью. Поэтому эсхатология вытеснила утопию, а апокалипсис превратился в надежду на освобождение.

РУИНЫ УКРЫТИЙ

Молодой художник работает в идеологически руинированном пространстве, которое исключает обращение к традиционным идеологемам и инстанциям как к ценностям, к чему-то спасающему человека. Исчерпанность утопических топосов — сна, галлюциноза, идей, с которыми предыдущее искусство связывало политический, социальный или когнитивный прорыв, — воплощается в сюжетах реальности, допускающей любое, и прежде всего иррациональное, развитие одновременно в разных контекстах. Произведение выстраивается как множественная апроприация контекстов, но не критикует традиционные контексты, не эстетизирует их смерть, а указывает через них на иррациональные основания реальности, не соприкасаясь с ней. Так устроены многие фильмы Дмитрия Венкова, в том числе видео «Словно Солнце» и «Безумные подражатели».

2

3

4

5

6

7

8

Сегодня визуальный язык искусства манипулирует не субъективностью и восприятием зрителя, как в героическом модернизме, а контекстами, в которых находит себя субъективность зрителя. Отношение художника к собственному высказыванию и его позиция не всегда ясны — за художника говорит Другой, неясность может быть принципиальна для структуры произведения. При всей отчетливости высказывания и его завершенности художник лишает нас подсказок и определенности. Неопределенность артикулирована, реальность двусмысленна и понимается как маскировка. Маскировку зритель производит сам, и тем сильней, чем больше хочет ее преодолеть.

Прежние стратегии продолжают работать: искусство конструирует рецепции, контексты рецепции, отбирает у контекстов и медиа власть производить клише и предубеждения, притворяется тотальностью, критикует тотальность, противопоставляет большой истории частные биографические дискурсы, смешивает биографию с агиографией, etc.

Границы искусства непрерывно переопределяются, уточнение этих границ и есть работа художника. Это граница отделяет искусство от его истории, его историзированного прошлого. Можно говорить о стремлении нового искусства сделать существующее искусство старым по отношению к собственному высказыванию. Поэтому речь Другого звучит в пространстве искусства, внутри его проблематики, в собственном споре с ним молодого художника.

РЕЧЬ ДРУГОГО

Искусство предъявляет нам опыт отчуждения реальности через опыт чужого взгляда и чужой речи в неясном месте.

Мы прикасаемся к этому опыту в опыте симулятивной коммуникации, которой корпорации заполняют наше ожидание (видеоинсталляция Антонины Баевер «Оставайтесь с нами»), в антиутопии искусства как дисциплинарной армейской практики в «Программе “Невремя”»; наконец, в фильме «Словно Солнце» мы видим маргинальные пространства и персонажей, мотивированных чем-то настолько очевидным и неизъяснимым, что, собираясь вместе и соединяя три заурядные вещи, они зажигают над Москвой еще одно солнце.

Речь Другого у Евгения Гранильщикова — это визуальные заикания, конвульсии и вместе с тем буквы визуального нарратива, которые мы не читаем, а узнаем. Это также фразы из фильмов 1960-х, которые произносят герои его фильма.

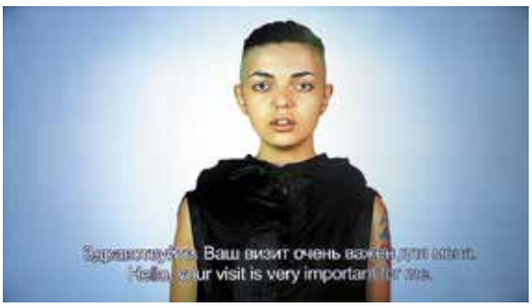
Нерасшифрованные коды реальности остаются неистолкованной речью Другого, рождая безадресное ощущение в диапазоне от неуютного до жуткого (Фрейд называл его Unheimliche), но сегодня даже этот мощный аффективный топос переживается отчужденно.

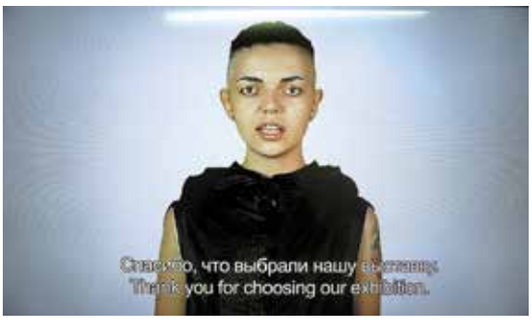
Он узнается как чужая невнятная речь, которую искусство переводит в видимую форму, что, впрочем, не делает ее яснее. Оно может принимать образ несовпадающий с ожидаемым, или призрака, но за ощущением Unheimliche, превращающим знакомое в непривычное и тревожащее, у молодых художников нет определенных фигур.

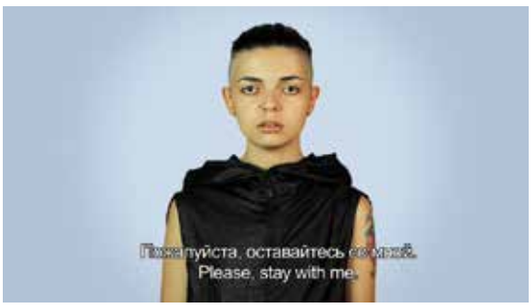
СТРУКТУРЫ ВРЕМЕНИ

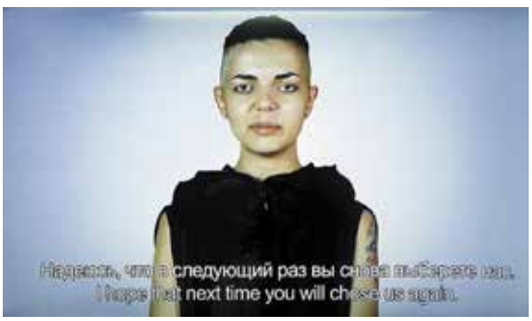
Немецкий социолог Зигмунт Бауман пишет: «Из всех упрощений, возможных при описании процесса модернизации, наименее ошибочным будет утверждение, что модернизация — это трансформация восприятия времени».

Мы воспринимаем современность как нечто, захваченное будущим, которое мы намерены контролировать, как переживание времени, которое мы намерены подчинить себе. Настоящее переживается из будущего. Будущее захватывает нашу деятельность, структурирует нашу активность на всех уровнях: в повседневности циклы тела подчиняются механической дисциплине часов и календаря, на уровне биографии жизнь рассчитывается в координатах карьеры, социального лифта, некоего проекта будущего, на уровне правительств и корпораций — в терминах концепций развития и долгосрочных планов. На всех уровнях темпоральная трансформация меняет восприятие времени, современность означает модернизацию структур сознания. Фиксация на будущем лишает нас безмятежности. Обеспокоенность, этот аспект модернизации, часто связывают с дегуманизацией жизни. В архаичных культурах не существует мифов и племенных преданий, обращенных к будущему.









9

Современная ситуация — это ситуация уже наступившего будущего. Присутствие будущего в настоящем означает, что история и время завершились, времени больше не будет. В языке нет категорий, которые без парадоксов описывают мир вне времени. Время производится взглядом, взгляд — это рождение времени. В таком мире любое событие — последнее, и оно повторяется, не отменяя предыдущее. Чтобы преодолеть диктатуру языка, искусство воспроизводит и тематизирует «последнее». Повторение последнего — оксюморон, разрыв грамматики времени.

ПРЕОДОЛЕНИЕ БУДУЩЕГО

Сегодня художник осваивает травматический опыт реального в манипуляциях с реальностью — он воспроизводит предельность культурного опыта как последний вопрос, являющийся также и ответом. Искусство уже не находит вопрос без ответа. Мы пребываем на вершине рефлексии, теряющей свое значение. Вместе с тем «последнее» можно воспринимать как форму сопротивления будущему. Как поиск зон, где можно обойтись без часов и календаря. В тех зонах социальной жизни, где будущее безальтернативно, рождаются образы будущего и сопротивление им — так можно понять, в частности, контркультуру. Любая революция — сопротивление настоящего доминирующим образам будущего. Это смена образов будущего.

Способность к воспроизводству реальности выделяла искусство в системе смыслов. Совпадение порядка вещей и знаков в Новейшей истории лишило искусство его притязаний на исключительность репрезентации.

Сегодня реабилитация искусства в его правах дознавателя реальности связана с усложнением структуры произведения. Усложнение ведет к дифференциации означаемого, к расщеплению внешнего референта, что означает умножение реальности, рождение призраков и двойников, обладающих убедительностью присутствия.

Свидетельство и документ используются художником не просто как форма, но как симптомы изменившейся природы реального. Повествовательность как основа истории приватизируется художником и становится предметом анализа или манипуляции. Так, актуальность мокьюментари убеждает нас опытом множественного прикосновения к смыслам реального, в системе которых уже не существует единственной реальности, которая легитимирует собственные репрезентации. На ее место претендуют множество других.

10

1. Евгений Гранильщиков. Фрагмент экспозиции **«Что-то будет потеряно»**, МВО «Манеж», 2014

2–4. Антонина Баевер, Дмитрий Венков. Программа **«Невремя»**. 2014

5–8. Дмитрий Венков при участии Антонины Баевер. **Словно Солнце**. 2013. Видео. 60 мин. Создано при поддержке Бергенской ассамблеи и галереи «Триумф»

9–10. Антонина Баевер. **Оставайтесь со мной**. 2014. Интерактивная видеоинсталляция

ПУТЕМ НЕПРИМИРИМЫХ ДИФФЕРЕНЦИАЦИЙ

КОНСТАНТИН БОХОРОВ

Ваше подсознание уже знает, что такое искусство: искусство делать неправильные вещи, в неправильном месте, в неправильное время, неправильными людьми, с неверным результатом.

Эбби Шайн Дабин, участник группы «Our Literal Speed»

ЕСТЬ МНЕНИЕ, ЧТО современное искусство тем хорошо, что оно каждый раз доказывает свое право называться искусством сегодня и даже сейчас. Правда получается, что мы, таким образом, имеем дело с многочисленными актами военной хитрости и героизма, но в результате остаемся с пустыми руками, поскольку героизм считает неэтичным конвертировать свои усилия в произведения, неминуемо становящиеся в условиях рыночного общества объектами потребления или обладания. Он якобы декларирует примат процесса над объектом! Хотя, с другой стороны, современное искусство породило огромное количество музеев, свидетельствами его доблести благополучно обладающих и организующих их массовое и даже в каком-то смысле сакрализированное потребление. Конечно, все эти противоречия порождают великолепное агоническое пространство, поле для общественной дискуссии, но почему-то участвует в этой дискуссии только узкий круг так называемых интеллектуалов, а участие в нем человека с улицы называется интерактивностью и само по себе понимается как художественный акт, сотворчество, но только при условии, что в этой иерархии, где все равны, есть несколько персонажей более равных, чем все остальные… И так до бесконечности! Одно противоречие порождает в этой области другие противоречия, и современное искусство, по сути, является институциональной рамкой, их создающей и обслуживающей, необходимость которой при всей абсурдности ее содержания признается всеми, кто в нее интегрирован.

1

Курирование современного искусства приобретает свой смысл не столько как его развитие в соответствии с некоторыми правилами, сколько как функционирование куратора внутри его противоречий. Функция художника сводится к созданию продукта искусства в этой системе нематериального труда. Куратор — это более высокая абстракция фигуры художника, функционирующая не в аппаратно-производственной ипостаси, а как реле-переключатель, меняющий интенсивности и модальности. «Реле-переключателем», правда, иерархический современный куратор Ханс Ульрих Обрист называл искусство, производимое художниками. И наверно, он прав, потому что труд куратора, если и имеет материальную основу, скорее это некий порошок-катализатор, чистая химия, хотя на самом деле основа его деятельности все же идеалистическая — функция функционирования, логический оператор, даже если его перформативность не имеет ничего общего с логикой и процедурами рационализации.

Примером такого функционирования стала деятельность самого Обриста, в 1990-е унаследовавшего идеалистическую миссию Харальда Зеемана и выведшего курирование на еще более высокий уровень абстракции (Dr. Dre of contemporary art). Нас как раз и интересует, как достигается более высокая степень абстрагирования уже существующих методов функционирования, использующихся в условиях новых дифференциаций.

В конце 1960-х годов в Европе обнаруживают себя новые противоречия художественного развития. Хотя ее культура была всегда очень развитая, но в этот период центр культурной жизни переместился в Нью-Йорк. Америка и американский стиль жизни стали законодателями моды в самом широком смысле. Установление доминирования Америки происходило как борьба, обостряя ощущения различий в образе жизни и традициях по обе стороны Атлантики. Западный характер модернизация приобретала за счет нивелирования европейской семантики. Первые концептуальные выставки в Европе направляли свой критический пафос именно против европейских институций. В результате институционального бунта в Европе тогда появился свободный радикал — куратор современного искусства. Хюльтен, Беерен, Зееман, в отличие от Хопса или Рестани, не столько концептуально оформили новое направление, сколько, используя концептуалистскую индифферентность к медиальности, стали разрабатывать методику подкопа подо все, что являлось оплотом традиционного. Она сводилась, так сказать, к его иррационализации, профанизации, процессуализации, нарушению конфигураций. На практике эти методы были отработаны в таких проектах, как «Когда отношения становятся формой» (Берн, 1969), «Сонсбек-71» (Сонсбек, 1971) или «Комнаты друзей» (Гент, 1986).

В 1980-е годы взаимопроникновение американской и европейских тенденций критической модерности фактически закончилось, а значит, были сильно ослаблены противоречия, обуславливавшие критическое культурное развитие. Репутацию кураторов получают даже такие политические спекулянты, как Йохамидис и Розенталь, организаторы выставки «Цайтгайст» (1982) у Берлинской стены. Однако в это же время мощно заявляют о себе противоречия модернизационного развития на Востоке, которые сделали культурную модернизацию поистине глобальной, поскольку втянули в современную концепцию искусства самые густонаселенные и быстро урбанизирующиеся регионы земного шара. На обострение различий концепций культурного развития западного и восточного поставил в середине 1990-х годов Обрист, значительно продвинувшийся к тому времени в концептуальной методологии.

«Города в пути» — это серия художественных выставок в Европе, Азии и Америке о модернизации в государствах Дальнего Востока, курировавшихся Обристом вместе с китайским коллегой Ху Хонру, ставшим его проводником по азиатской современности. В одном экспозиционном пространстве они одновременно представили художественные и архитектурные проекты, в связи с чем напрашивается вывод, что кураторы не сочли искусство региона самодостаточным. Восточноазиатская модерность представлялась как явление хаотичное, противоречивое, не укладывающееся в стандарты западной рациональной систематизации. Художественное и повседневное, вера, традиция и коммерческая реклама, архаические приспособления домашнего быта и технологические гаджеты, элементы стройплощадки и зоны высокоорганизованного досуга в своем смешении и взаимопроникновении представлялись как ее характерные признаки. Выставки «Городов» были, по сути, интервенциями азиатского инвайронмента в западные художественные институции, причем предполагалось воссоздавать их каждый раз заново, обновляя для этого состав художников и архитекторов, участников выставки. В каждом месте проект должен был выглядеть по-новому, реагировать на социально-исторический контекст. Кураторами подчеркивалась процессуальность интервенций, их импровизационность, опиравшаяся в своей конкретной реализации на условия контекста и изначально сформулированную инструкцию. Азиатская модерность исследовалась перформативным, событийным образом, далеком от какой-либо дисциплинарной строгости.

Метод эстетизации современности, проглядывавший в «Городах», не так уж и нов! Пожалуй, наиболее радикально вопрос о примате современности в семантике художественного был поставлен организаторами выставки «Вот оно завтра» (галерея «Уайтчапел») в 1956 году. Тогда с современностью столкнулся западный мир. Молодые дизайнеры, архитекторы, культурологи и художники, вынужденные функционировать в условиях модернизации, ощутили ее как некую эстетическую силу, затеявшую с реальностью трансцендентальные игры, результатом которых стало многообразие различных форм культурного и медийного ландшафта. Это современно, решили они, и возникла утопическая выставочная конструкция, где вместо искусства были представлены утопические и прогностические идеи о будущем. Она состояла из 12 экспозиций, синтезировавших дизайнерско-конструктивное и художественное решения и создававших

2

свой образ модернизационного развития на основе новых, только что обозначивших себя форм в дизайне и массмедиа. Они вращались вокруг художественной проблематики, но, поскольку художник будущего еще не появился, участники не столько презентовали свои произведения, сколько репрезентировали свое видение нового искусства в рамках утопических инсталляций. Инвайронмент, таким образом, становился важной конституирующей инстанцией искусства, которое из вполне оформленного модернистского объекта превращалось в проекцию из настоящего в будущее (в связи счем, вероятно, после выставки не осталось музейных работ). В этом проекте действительно принципиальная роль отводилась архитектору, создававшему под каждый росток искусства его среду обитания, приспосабливавшему семантику реального к семантике эстетического, давая художнику возможность вывести последнюю из первой.

Такой подход принципиально противоречил идее автономии искусства, то есть сведению всех художественных поисков внутрь своего собственного медиума. В 1950-е он еще доминировал в модернистской эстетике, что было ценой за победу американского модернизма в два предшествующих десятилетия. Победа над авангардной линией, в частности обозначилась еще в 1936 году на выставке «Кубизм и абстрактное искусство», где пока еще весьма гипотетически ставился вопрос об эволюционности художественного творчества во всех его современных формах. Но эта предпосылка не нашла тогда поддержки в консервативных кругах американских коллекционеров, заслуга которых была в создании институциональной системы искусства. Организовавший выставку в МоМА Альфред Барр, директор этого только еще формировавшегося музея, был отстранен от его руководства. Не получил признания в США и его протеже Александр Дорнер, бывший директор провинциального ганноверского музея, в 1920-х годах инициировавший несколько контекстуальных проектов. Можно сказать, что и деятельность Марселя Дюшана, выступавшего тогда в качестве экспозиционера сюрреалистических выставок в Париже и Нью-Йорке, тоже не была признана по тем же причинам, хотя, конечно, автономия искусства утверждалась на фоне институционального строительства и развития рынка, как раз и создававших структуру для признания.

Если «Вот уже завтра», организаторы которой испытывали влияние Дюшана, начала полемику с автономностью искусства и институциональной системой, его обслуживающей, то «Города в пути» ее успешно и остроумно продолжили в условиях новых противоречий модернизационного развития.

Венский Сецессион тоже был проектом, призванным дать художественный ответ противоречиям модернизации, обозначившимся еще на заре индустриальной революции. Он был создан художниками (Климт, Курцвайль, Ролер и др., причем многие были промграфиками) и архитекторами (Хофман, Ольбрих и др.) как площадка для свободного художественного эксперимента, цель которого — эстетизация

3

4

прогресса. Уже в конце века они стремились к деавтономизации художественного продукта, к выявлению в искусстве именно его прикладного, даже, можно сказать, утилитарного качества, утверждая этим его возможность позитивно влиять на жизнь. Экспериментирование опиралось на принципы красоты и порядка, восходящие еще к античности. Соответственно было спроектировано и здание Сецессиона — предмет художественного эксперимента специально помещали внейтральную среду, для беспристрастной эстетической оценки. «Фриз Бетховена» Густава Климта, созданный в 1902 году специально для выставки, посвященной композитору и оставшийся в одном из залов, стал манифестом выше обозначенной программы. Кураторам, инсталлирующим свои выставки в Сецессионе, так или иначе приходится реагировать на нее, но Обрист и Ху Хонру, видимо, пошли дальше, взяв ее в качестве рабочей гипотезы своего кураторского исследования. Однако концепции современности, сконструированной по принципу красоты и порядка, они противопоставили концепцию искусства, являющегося производным внутренних противоречий модернизационного развития обществ Азии. То, что выставка была полемическим ответом отцам-основателям Сецессиона, вряд ли стоит сомневаться: выставку устроили в год, когда организация отмечала свой столетний юбилей.

Посетитель «Городов» в Сецессионе сталкивался даже не с сумбурно составленной экспозицией произведений

искусства, а с материализацией сумбурности. Подобный тип беспорядка знаком нам или по жилищу очень высокоорганизованного интеллектуала, или по рабочему месту мастера, который в этом хаосе, кажущемся свалкой постороннему, находит нужные вещи, не глядя. Едва ли пониманию происходящего прибавляли ассамбляж из упаковочной тары у входа, большущие стенды с рекламой, строительные леса, занимавшие все основное пространство, экзотический мотоцикл-такси, какие-то поливиниловые трубы под потолком, разномастные столы и стулья, карты и планы, как будто забытые на стенах после рабочей встречи строителей с архитекторами, фотографии, схемы, чертежи, вульгарные манекены, крылатые человечки-ветерки, как в каком-нибудь баре, витрины с экзотичными сооружениями на задрапированных яркими тканями подставках и много включенного видео на мониторах и в проекционных комнатах.

Подобная организация экспозиции создавала намеренный контраст с ольбриховским павильоном, выстроенным в стиле ар-нуво и предполагавшим не просто высшую степень рационального устройства и эргономичности, но и утверждавшим их красоту. Подобный прием институциональной критики восходит еще к европейскому антиинституциональному курированию. В полемике с институциональным пространством ему обычно противопоставлялась четкая структура аргументации.

Порядку противопоставлялся хаос, что в «Городах» выглядело особенно нарочито в первых залах Сецессиона, где находилась, например, инсталляция Сары Зи, представлявшая город, в котором улочки и аллейки из зубочисток и жевательной резинки постепенно переходили в громады домов из картонных коробок с нависающими конструкциями из крупной упаковочной тары, то есть выстроенный по принципу укрупнения масштабов, но первоначально казавшийся уголком свалки.

Замкнутость экспозиционного пространства намеренно провоцировали работы, рвущиеся наружу или уже имеющие снаружи, на улице свое смысловое завершение, как бы открывавшие его вовне. В «Городах» эту функцию выполняли проекты Рикрита Тираванйи и Навина Раванчайкула «Тук-тук» (два филиппинских такси-мотоцикла, одно из которых стояло в Сецессионе, в экспозиции, у огромного рекламного плаката, обозначавшего место его стоянки, а другое в это время возило зрителей по Вене), Матью Нгуи «Поговоришь со мной?» (представляющий собой трубу наподобие канализационной, проведенную из самого сердца выставки на улицу, к забору, оба ее конца были оборудованы сидячим местом — стулом, разместившись на котором, можно было говорить и слушать) и другие.

В то же время другие работы исходили из задачи дематериализовать институциональную рамку, помещая инвайронментальные фрагменты внутрь белого куба. Так поступил, например, китаец Цай Гоцян, выставивший фрагмент поля для гольфа («Площадка астроторф»), правда, с искусственной травой и подчеркнуто-волнистым рельефом. Или архитектор И. Джан, построивший в центральном зале строительные леса, названные им «Азиатский город», причем первоначально художник Хуан Юнпин хотел поставить их ножки на живых черепах, придав им подвижность и нестабильность, но потом ограничился бетонными муляжами.

Собственно методом противопоставления порядка и хаоса было не только обилие реди-мейда и элементов массмедиальности во всех проектах, но и их намеренная гибридизация. Ван Ду, автор «Международного пейзажа», утверждал, что его муляжи проституток, становятся частью чужой работы, будучи выставлены с ней рядом, что как нельзя лучше работало на его идею: блондинистые проститутки с длинными ногами должны были выступить символом Запада на Востоке. Этот образ Запада можно было встретить и в «Азиатском городе», и на остановке «Тук-тук», и даже в импровизированном святилище Лью Кунг Ю. Последнее можно рассматривать как еще один прием гибридизации, поскольку оно как бы противопоставляло сакральность экзотического культа (его объемные коллажи небоскребов в стеклянных витринках можно легко принять за мифологических персонажей) институциональной системе.

Курирование венского проекта, таким образом, сводилось к проблематизации модели открытой антиинституциональной выставки, но если европейская концепция вскрывала противоречия западной институциональной системы, то субверсивность выставочного текста «Городов» способствовала пониманию их как еще более сложных. За исходную гипотезу кураторами бралось право Азии на модернизацию своего искусства. В формуле «музей в пути», принадлежащей кумиру Обриста, германскому довоенному музейному директору Александру Дорнеру, музей был заменен на город. В Европе лабораториями нового искусства мыслились музеи, пределы которых оно расширяло и открывало, преодолевая их культурную ограниченность, делая их западными. В Азии инстанцией институционализации кураторами был признан город, мегаполис, функционирующий как лаборатория, в которой возникает современное искусство как побочный продукт модернизационной возгонки различий. Результат оставляет желать лучшего по сравнению с чистотой западного продукта, но методологический недостаток компенсируется за счет интенсивности функционирования и сильных примесей национального колорита. В отличие от западного современного искусства, проблематизирующего институциональные рамки, азиатский постмодернизм, наоборот, утверждает свои рамки, проблематизируя себя как художественный. Субверсивный эффект «Городов» заключается в том, что они поместили это искусство в западный контекст не как явление прогрессивное, а как факт регресса критического — рационального, роевую форму сознания, заявляющее свое право на институциональность с помощью институциональной критики — критики западных институций. Можно сказать, что Обрист использовал комплекс неполноценности, вызванный у западных институций бурным развитием модернизма на Востоке, чтобы проблематизировать модерность конца эпохи как глобализацию.

Явление «табора» «Городов» в Сецессионе проблематизирует еще два интересных аспекта функционирования куратора в противоречиях развития. Представленные Обристом работы азиатских художников, хотя и отмечены печатью национальной самобытности, оказываются вторичными в смысле методологии своей субверсивности и критики. Они как будто сделаны по инструкциям западных коллег, что совсем не отменяет их изобретательности и технического совершенства их интерпретации. Этот аспект концептуального курирования, восходящий к «ксероксным» выставкам Сета Сигелауба, Обрист начал отыгрывать еще в 1993 году, запустив проект «Do it». Однако в «Городах» аттракцион, возникающий в результате игрового исполнения инструкций, выгодно отсутствует, зато есть проектная реактуализация проблематики смерти автора в условиях, в которых он и не думал умирать. Курируя азиатского художника как интерпретатора западного сценария и таким образом маркируя его продукцию как примат процесса над произведением, как явление вполне эфемерное, результат реализации роевого инстинкта, Обрист открывает для западных институций еще одну степень героизации авангарда, что не могло не лигитимировать дальше это явление в их системе ценностей. Недаром многие участники «Городов» оказались востребованы галереями или грантовыми фондами. Нематериальный труд азиатских художников был, таким образом, конвертирован в символический капитал благодаря фетишизации и ритуализации процесса его потребления.

«Обострение различий» западного и восточноазиатского путей модернизации в постмодерне стало главным итогом «Городов». Однако в этом ракурсе смысл обоих версий понимания современности оказывался не таким уж и дифференцированным, и при определенных потерях они стали более эффективно конвертироваться и в ту и в другую сторону. Западная институциональная система смогла стать еще более рецептивной к восточным репутациям, а на Востоке идея модернизации художественного как критического самосознания получила еще и рыночные основания. Функционирование внутри противоречий при этом перешло на еще более высокий уровень модернизационного развития — мондиализационный.

ЛИТЕРАТУРА

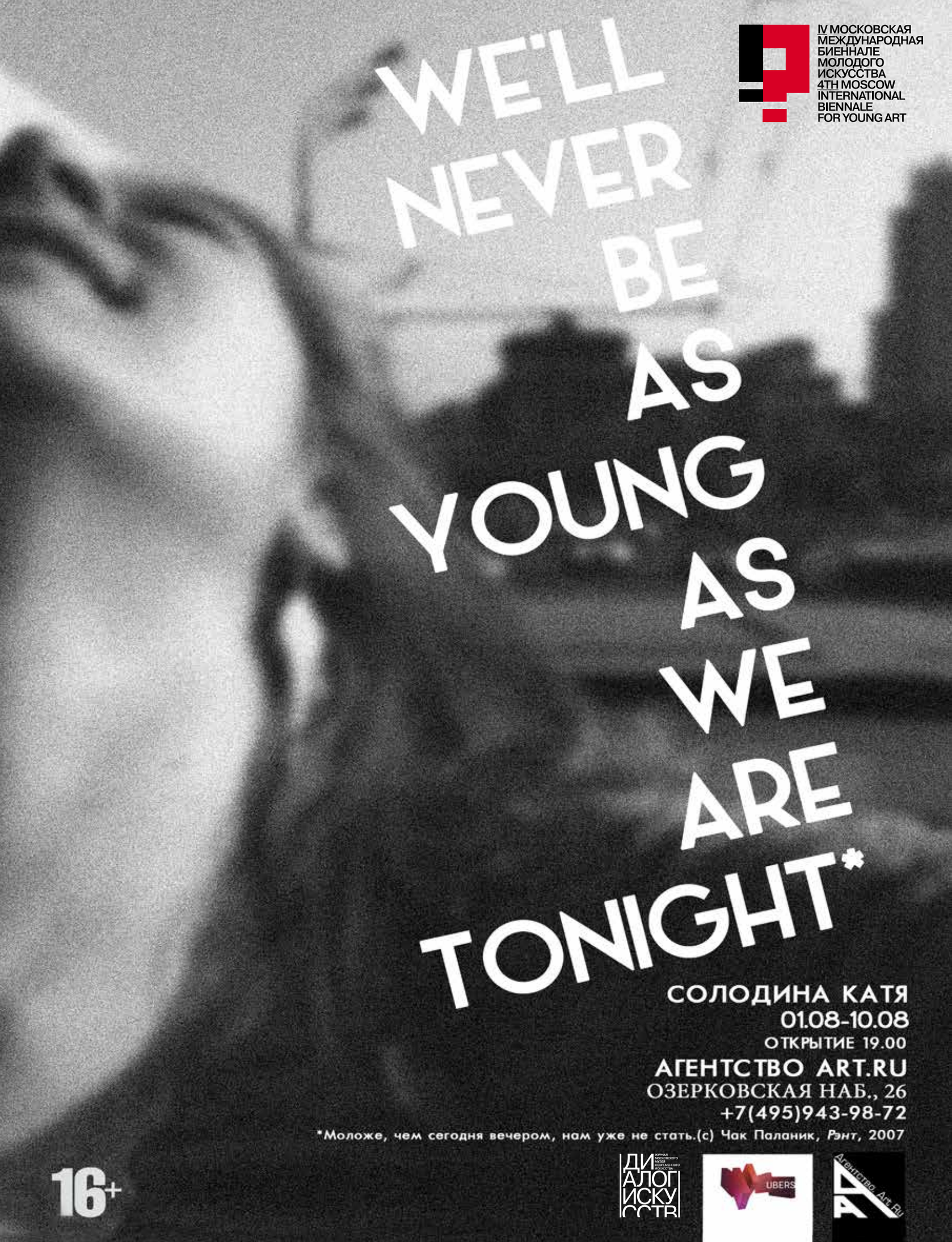
Biennials and beyond — Exhibitions that made art history. 1962–2002. // Ed. Bruce Altshuler. — NY: PHaidon, 2013.
Douglas Fogle. Cities on the Move // Flash Art, no. 199, 1998. // http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=382&det=ok&title=CITIES-ON-THE-MOVE.
Wee C. J. W.-L. Cities on the Move, East Asian Cities and a Critical Neo-Modernity // http://www.mmg.mpg.de/fileadmin/user_upload/pdf/gcc/Wee.pdf.
Обрист Ханс-Ульрих: «мондиализация» versus «глобализация» // Художественный журнал. 2004. №56 // http://xz.gif.ru/numbers/56/11/.

1. Сюй Тан. **Сделано в Китае**. 1997. Инсталляция в зале Сецессиона с «Фризом Бетховена» Густава Климта 1902 года

2. Матью Нгуи. **Поговоришь со мной?** Сецессион, выставка «Города в пути». Инсталляция

3. Сара Зи. Инсталляция у входа в венский Сецессион

4. И. Джан. **Азиатский город**. Инсталляция



IV МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ МОЛОДОГО ИСКУССТВА
4TH MOSCOW INTERNATIONAL BIENNALE FOR YOUNG ART

СОЛОДИНА КАТЯ
01.08-10.08
ОТКРЫТИЕ 19.00
АГЕНТСТВО ART.RU
ОЗЕРКОВСКАЯ НАБ., 26
+7(495)943-98-72

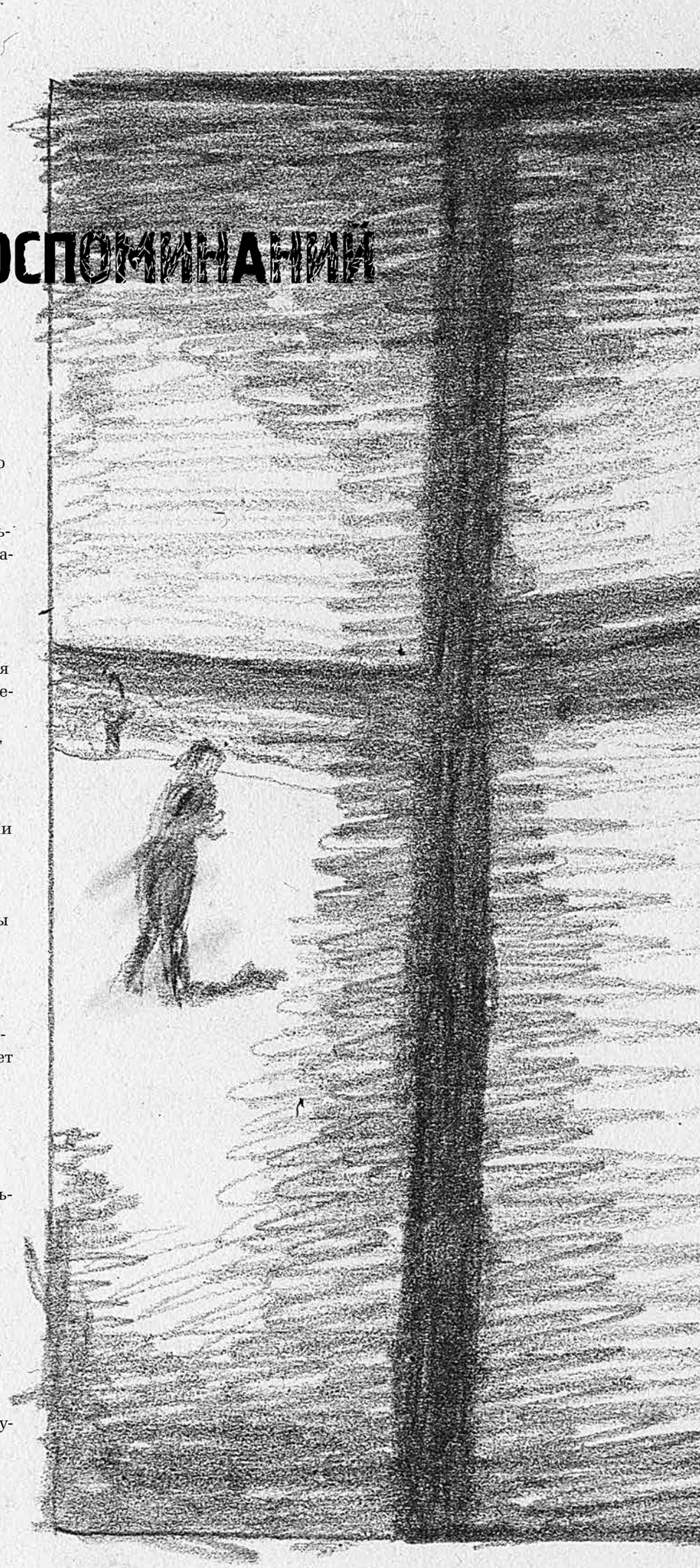
*Моложе, чем сегодня вечером, нам уже не стать.(с) Чак Паланик, *Рэнт*, 2007

16+

ДИАЛОГ ИСКУССТВ
UBERS
АГЕНТСТВО ART.RU

ФАНТОМНЫЕ БОЛИ ВОСПОМИНАНИЙ

ЮЛИЯ МАТВЕЕВА



В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЬГИ ЧЕРНЫШЕВОЙ гармонично сочетаются классический ясный визуальный язык, опыт отечественного концептуализма и интегрированность в широкий контекст европейского актуального искусства. Темы, к которым она обращается, коррелируют прежде всего с исторической памятью человека, формировавшегося на территории постсоветского пространства.

Ольга Чернышева окончила художественный факультет Всероссийского государственного института кинематографии в 1986 году по специальности «Художник-постановщик мультипликационного фильма», а в 1995-м — Государственную академию Beeldenbe Kunst в Амстердаме.

Ее представляют крупнейшие галереи Москвы, она много выставляется на Западе, работы Чернышевой хранятся в крупнейших государственных и частных коллекциях современного искусства мира, таких как Государственная Третьяковская галерея, Московский музей современного искусства, Государственный Русский музей (Санкт-Петербург), Library of MoMA (Нью-Йорк, США), галерея Тейт Модерн (Лондон), Музей современного искусства Варшавы и др.

Сюжетно работы Чернышевой кажутся неотделимыми от реалий повседневной жизни. В основе множества ее произведений обыденный эпизод, очень ненавязчиво и при этом точно проявляющий философскую закономерность в бытийном процессе. Таковы ее пронзительно звучащие видеоработы «Марш» («March», 2005) и «Мусорщик» («Trashman», 2011).

Ее произведения отличает очень личное восприятие ситуации. Сцены, увиденные на улицах Москвы, в общественном транспорте, на рынках и нередко по ходу события спонтанно зафиксированные на видеокамеру, становятся сюжетами ее запоминающихся работ. Чернышева так описывает момент съемки одного из ранних видео 1999 года — «Сурок» («Marmot») , в котором запечатлена сцена парада 7 ноября: «Я посмотрела еще раз и вдруг увидела что-то, что задерживало глаз, что-то странно трогательное, выпадающее из общего ритма. От рядов демонстрантов отделилась женская фигура. Она встала у бортика перехода и стала как бы возиться, совершать какие-то мелкие движения. Возникло ощущение, что сила коллективизма, которая выносит этих людей на улицу, не так тотальна, как может показаться. Она может охватить и увлечь человека, всего, всю его личность вместе с его сомнениями и неуверенностью. И эта неуверенность, и свойственные индивидуальной частной жизни колебания — такие знакомые вибрации, физические, психологические, интеллектуальные, заворожили меня. Я стала снимать этот эпизод, так переставивший акценты события».

Диссонанс брутального внешнего мира и хрупкого внутреннего мира человека, и в то же время стремление человека быть причастным к чему-то общему и странное ощущение «выброшенности», когда общее дает трещину, перестает быть

системоорганизующим элементом — такое сложное переживание стало одной из основных тем произведений Чернышевой.

Художница с равным успехом работает с видео, фотографией, а также в живописи и графике. В Московском музее современного искусства ее творчество представлено живописными работами из серии «Панорама» (2005–2006).

Этот проект неоднократно был показан на различных выставочных площадках: в 2006 году на ярмарке «Арт-Москва» в ЦДХ (представляла Stella Art Gallery). В 2007-м — на «Progressive Nostalgia» в Прато (Италия) и на персональной выставке Чернышевой в Anna Nova ArtGallery в Санкт-Петербурге, в 2010-м — в параллельной программе 1-й Уральской индустриальной биеннале в Екатеринбурге.

В основе этой серии история кинотеатра «Круговая панорама», построенного в 1959 году на территории Выставки достижений народного хозяйства в Москве и продолжающего функционировать на территории современного ВВЦ/ВДНХ. Кроме Москвы, кинотеатры, работающие по такой системе, в те годы существовали в Праге, Лондоне и Токио. В них демонстрировались советские кругорамные ленты, а также фильмы, снятые по той же технологии компанией «Arriflex». Для проката лент, созданных американской «Циркорамой», была выбрана 11-экранная система панорамы.

Сегодня панорама реконструирована и отремонтирована, но в начале 2000-х годов она еще стояла обветшалая и заброшенная — осколок советского прошлого. Не только конструкция и декор здания, но и техника пришли в упадок. Экраны мигали и шуршали, стыки изображений не совпадали, неравномерно выцветшие пленки давали разный цвет экранам — и в результате изображение дробилось, распадалось и мерцало, черные полосы-щели делили его, создавая образ провала времени и пространства.

2

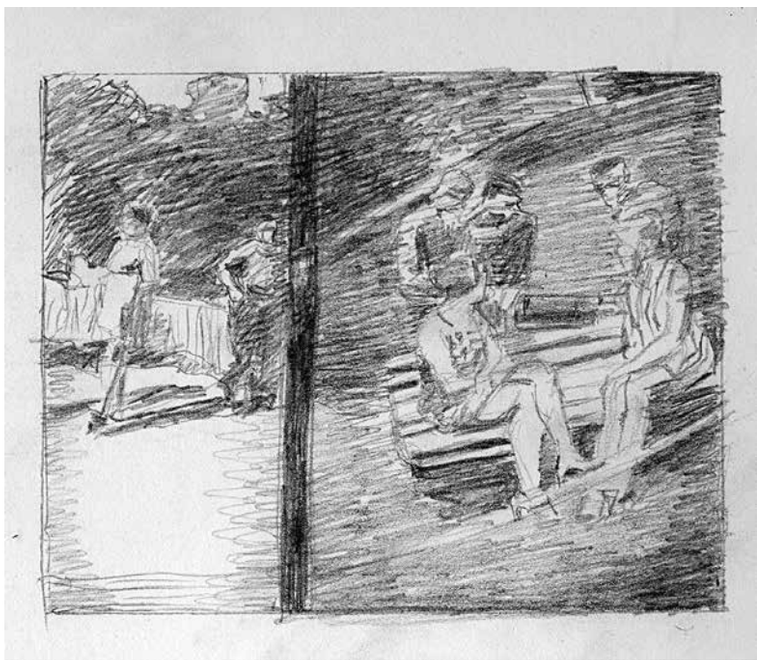
Именно образ физически рушащегося мира и привлек Ольгу Чернышеву, в нем она видит суть жизненных явлений, в казалось бы, случайностях и совпадениях улавливает закономерности исторического порядка. Художник отмечает, что панорама разрушалась «физически отражая наше переходное время как острый, пронзительный симптом борьбы между двумя периодами — объединяющее целое в прошлом и индивидуализм времени настоящего».

Живописные работы при относительно небольших размерах полотен (120х150), в полной мере передают масштабность проекта диорамы и ностальгическое ощущение, вызываемое ею. Люди, дома и дороги возникают, казалось бы, на позитивных по настроению картинах «Красная площадь», «Прибалтика», «Крым», «Машина», основанных на кадрах из таких фильмов, как «Возьмите нас с собой, туристы», «В дорогу, в дорогу!» и других, снятых преимущественно в 1960-е годы на пике общественного энтузиазма времен «оттепели», но повествуют о драме — уже не существующей стране, которая распалась, как распадается на глазах изображение давних жизнерадостных сцен.

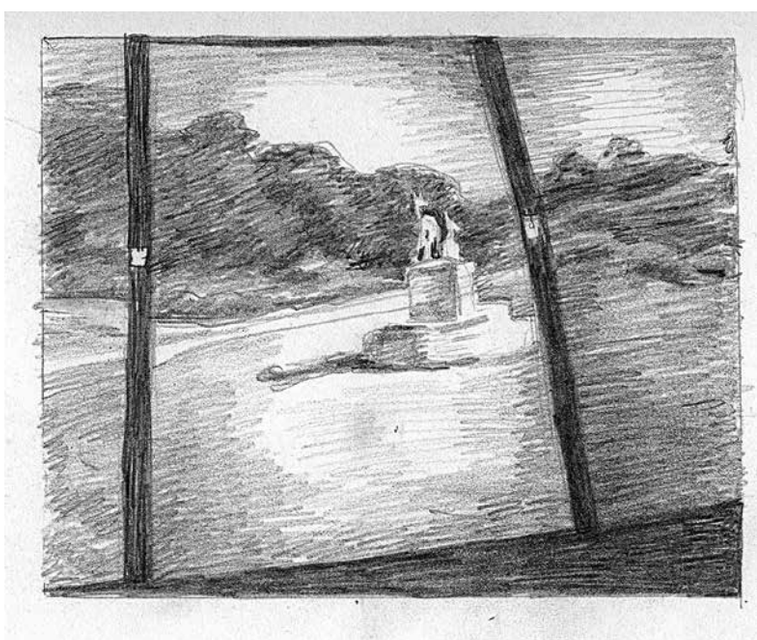
Как справедливо отмечают ряд исследователей, произведения Ольги Чернышевой отличает исключительное чувство времени, когда создавалось произведение. Это качество заложено в ее видео и фотографиях и в основанной на этом материале графике и живописи.

Существует понятие «фантомная боль», когда отсутствующий орган продолжает ощущаться как реально существующий и приносящий боль. На выставке «Progressive Nostalgia», посвященной теме ностальгического отношения к прошлому художников на территории бывшего СССР, ее куратор Виктор Мизиано дополнил работы из серии «Панорама» видео «Праздничный сон» («Festive dreams») 2005 года. В нем реальность советского прошлого представляется спящему на парковой скамейке бездомному как мир щедрого радушия, где нет борьбы за существование и культа успеха, а только безусловная любовь и всеобщая дружба.

Ольга Чернышева владеет способностью чувствовать, видеть, ощущать диссонансы жизни, но при этом ее работы чрезвычайно поэтичны. Ее взгляд усматривает в обыденных мелких событиях пульсацию жизненных интенций. Художник выявляет смыслы увиденного и претворяет его в художественный образ, будь это размышление о положении мигрантов-птиц в работе «Beyond the MKAD» или о маргинальных персонажах из видео «Train».



3



4

5

Ольга Чернышева

1. Эскиз из серии «**Панорама**». 2005

2. Крым. Из серии «**Панорама**». 2005. Холст, масло. ММОМА

3–5. Эскизы из серии «**Панорама**». 2005

ИСКУССТВО ДЛЯ ПТИЦ И РЫБ

На вопросы ДИ отвечает художник Александр Пономарев

В 2014 году Александр Пономарев участвовал в параллельной программе 5-й Биеннале современного искусства в Марракеше, представив публике проект «Голос в пустыне». Гигантский корабль 60 метров в длину, расположенный в пустыне Агафай в 30 километрах от Марракеша, был построен в основном из стали и бамбука на песчаной горе. Этот проект стал самым ярким и самым обсуждаемым на биеннале.

ДИ. Работа «Голос в пустыне» — очередная глава большого проекта «Искусство погибших кораблей», наверное, главного в твоем творчестве, который можно назвать проектом жизни. С чего он начинался? И что заставляет длить его?

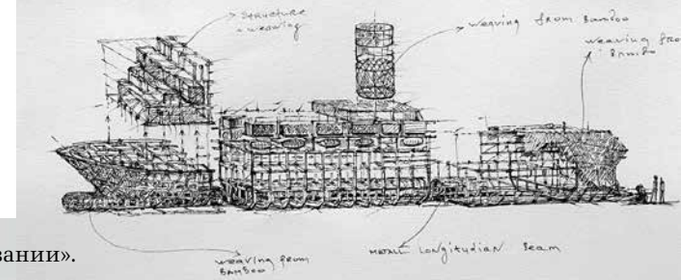
АЛЕКСАНДР ПОНОМАРЕВ. Лет пятнадцать прошло с тех пор, как Джон Боулт для «ARTnews» написал статью «Пономарев. Искусство погибших кораблей». Я расписывал в Балтике обломки затонувших кораблей, как бы реанимировал их и возвращал посредством художественного жеста в план культуры. С одной стороны, это было приключение, авантюра, а с другой — дань бывшего моряка погибшим кораблям. Я не люблю очень популярную сейчас среди деятелей искусства стратегию провокации. Мне ближе стратегия авантюры, приключения, плавание, движение. То, что я делаю, является результатом этого движения. После того как у меня появилась смутная идея, я делаю очень много рисунков, чтобы обозначить ее, объективировать, вынуть из своего воображения и придать форму. Рисование для меня, как дыхание, очень важно, так же как важно быть в конкретном месте в определенное время. Непосредственность топоса повергает тебя в состояние бдительности, состояние «дазайн» (Dasein), по Хайдеггеру, существа, «вовлеченного в мир», что дает возможность именно «здесь и сейчас» создавать новые содержания. Поэтому я, может быть, чаще, чем другие художники, делаю проекты на запредельных территориях. Это антипаблик-арт. Я декларирую искусство для птиц и рыб.

ДИ. Однако ты делаешь объекты и для города.

АЛЕКСАНДР ПОНОМАРЕВ. Скорее для ландшафта. Но и они являются результатом какого-то путешествия, его проживания, например, в пустыне или в океане. Когда я плыл в составе научной экспедиции из Гренландии в Англию по Северной Атлантике, то рисовал свои автопортреты на небольших пенопластовых стаканчиках, которые на океанографических станциях опускал на большую глубину. И океан давлением триста тонн сжимал их, уменьшая раз в десять, но не изменяя при этом рисунка. Я рисовал — он форматировал. Вот такой свой контакт с океаном я показал на выставке «Трудности перевода» на последней биеннале в Венеции. То есть для меня очень важно место-пространство. Проект «Голос в пустыне» тоже во многом определен заброшенной территорией, абсолютно не приспособленной для какого-либо искусства, тем более современного. Я взаимодействую с этой пустыней, она трансформируется, а в результате получается удивительный объект, который потом попадает на территорию искусства, на территорию культуры. Открываются бытийные просторы, и появляется новое содержание благодаря пути, который я прохожу.

ДИ. И как долог был этот путь?

АЛЕКСАНДР ПОНОМАРЕВ. Я три месяца там жил, работал. Конечно, мне помогали большое количество людей, без которых ничего не состоялось бы. Рабочие, строившие все это по моим чертежам и рисункам, преимущественно арабы



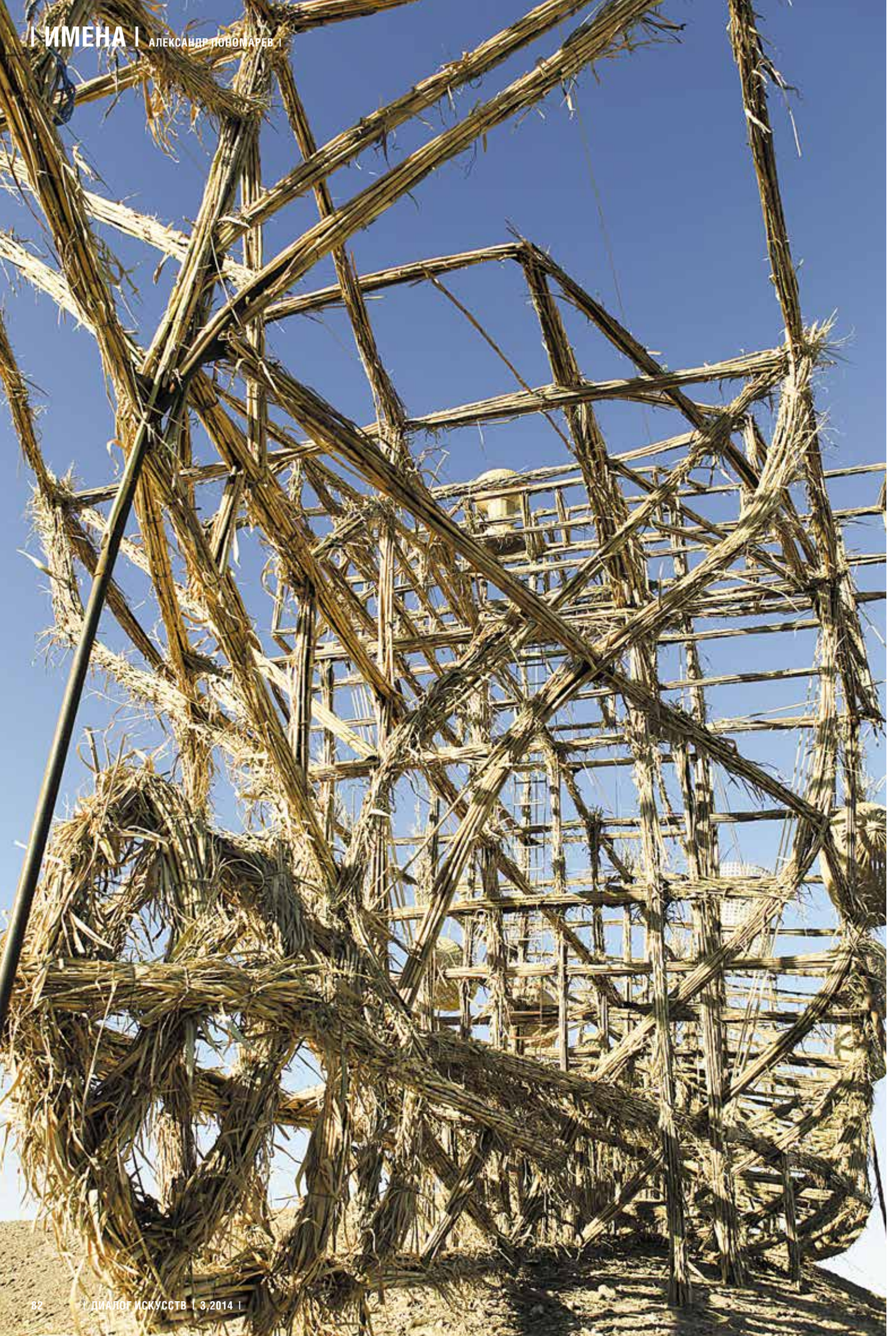
и берберы. Взаимодействие с ними — отдельная тема. Мои друзья и одновременно меценаты из вертолетной компании «Heliconia», но главные соратники в этой авантюре — Даниель Сиго, Ванесса Брансон и еще биеннале в Марракеше, где я участвую уже второй раз!
И все же самое важное для меня — способ работы и сверхидея, с которой я к ней подхожу.

ДИ. Ты и производишь впечатление человека, который в плавании. Отношение к земному шарику как к чему-то цельному, не предполагающему границ между странами. Вода течет, не зная преград… Наверное, в тебе откликается твое морское прошлое?

АЛЕКСАНДР ПОНОМАРЕВ. Точней, по Платону, «в Обратном плавании». У меня есть работа «Далай», в переводе с древнетибетского «Океан», океан как мир. Здесь можно провести параллель с океаном в фильме Тарковского «Сталкер». Это некое общее пространство мыследеятельности, которое и связывает человека со Вселенной. Для меня очень важна философия пути. Тот же Хайдеггер говорил, что человек должен находиться в бдительном отношении с пространством, с миром… Ты спросила про мою морскую молодость, наверное, у меня есть воспоминание перемещающегося тела!

ДИ. И нахождение этого тела в пространстве.
АЛЕКСАНДР ПОНОМАРЕВ. Да, мне необходимо как бы пересекать магнитные линии, у меня есть память молодости. Помнишь, Федоров говорил, что человек стал человеком только тогда, когда распрямился, занял вертикальное положение, посмотрел на небо и понял, что есть звезды и есть пространство и он живет в этом пространстве, в этом океане в широком смысле, потому что пустыня — активная среда, художник, проходя это пространство, острее чувствует смыслы, метафоры, образы, осознает себя субъектом, способным к творению, к деланию, обретению и реализации. И это творение, возможность радикального или поэтического преображения мира, пространства, соотнесения себя с ним — для меня одна из важных тем и энергий, которая ведет меня по жизни.

ДИ. И все же что первично? У тебя есть идея, и ты ее реализуешь, оказавшись в подходящем месте, или же ты находишься в некоем пространстве и у тебя возникает идея?
АЛЕКСАНДР ПОНОМАРЕВ. Первично — мое состояние. Мои органы чувств открыты. Я знаю художников, которые делают великолепное искусство, не выходя из мастерской. Но мне необходимо путешествие. Как рождаются проекты?.. Ну, например, коль мы говорим о проекте «Голос в пустыне», с одной стороны, идеология погибших кораблей — достаточно большая тема, которую я долгое время разрабатываю. Я моряк, пытающийся в каком-то смысле вернуть содержание погибшим конструкциям, благодаря им мы можем двигаться в универсуме, будь то ракета или корабль. Кстати, Циолковский называл движение в космосе звездоплаванием! Это движение между топосами. С другой стороны, я очень сильно пережил случай с «Costa Concordia». Я сам несколько раз тонул, понимаю, каково это. Но кроме того, само событие отражает довольно общую ситуацию — социокультурную, социальную, — связанную с тем, что мир оказался в таком состоянии, когда капитан огромного парохода может



бросить четыре тысячи человек и убежать с корабля, терпящего бедствие. Вопросы этики постепенно перестают быть важны. Я был в этом городке, разговаривал с теми, кто спасал пассажиров, плавал на лодке с табличкой «Вернись на борт!». Эти слова кричал капитану офицер береговой охраны. Мы живем в мире, где капитаны — президенты — бросают своих людей. Вот я и сделал клон «Costa Concordia», лежащей на боку, брошенной в пространстве неимоверной красоты.
На открытии я показывал перформанс: над склоном холма, где находился корабль, летали вертолеты, и потоками воздуха и воды уносили песок, открывая надпись «Vada a bordo!» («Вернись на борт»), я сбегал вниз с горы и поднимал буквы этой надписи, призывая трусливых капитанов вернуться на борт.
Конечно, проект мой в первую очередь о спасении — каким образом мы можем спастись. Кто те люди, которые приведут нас к этому спасению? Как, находясь в смертельной опасности, в бездне, в этой пустыне, мы ведем себя? Остаемся ли мы людьми? И вот каждый человек строит свой ковчег. Я тоже строю свой, когда нахожусь на грани жизни и смерти.

ДИ. Но ты свой корабль построил из тростника…
АЛЕКСАНДР ПОНОМАРЕВ. Мир наш, и наши корабли, и средства нашего спасения такие же ненадежные. Но Тур Хейердал свой плот сделал из тростника (кстати, стартовал из Марокко) и доказал, что люди могли на нем плыть через океан.

ДИ. Но тростник же не вечный материал. Как долго твой корабль продержится в этом океане пустыни?
АЛЕКСАНДР ПОНОМАРЕВ. Не знаю. Художник понимает, когда произошел катарсис, и факт искусства состоялся, ичпо большому счету что будет дальше, уже не важно.
Много лет назад в Баренцевом море при помощи сил ВМФ я стирал из поля зрения остров Седловатый. Облака маскировочного дыма под крики чаек окутали остров. А в прошлом году в Вене в Леопольд-музее состоялась отличная выставка про облака. Я там был единственный русский участник. Напротив меня висел Мунк, справа — Тернер, слева — Моне, здесь Ван Гог, Кифер и т.д. Прекрасная компания. Удивительные вещи происходят: вроде ты для пингвинов делаешь или для рыб и для птиц, а потом это оказывается совсем в другом контексте! Спасает жизнь!
Я в тему спасения погружаюсь, исследую ее с разных сторон — рисую вчбольнице уходящий пейзаж из окон, плаваю на катере вокруг утонувшей «Costa Concordia», взывая ко всем капитанам «Вернись…», летаю на вертолете над пустыней, где остро звучит тема одиночества и опасности.

ДИ. Тема спасения… То есть у тебя стойкое апокалиптическое чувство?
АЛЕКСАНДР ПОНОМАРЕВ. По-моему, апокалипсис уже происходит. Но это чувство, как топливо, из которого я создаю конструкты, то есть конструирую новую реальность. Иными словами, трагедия развертываемого во времени конца дает возможность конструировать будущее. Человек должен идти, стремиться в новый, другой универсум. Когда-то хотели попасть начдругие планеты, в другую вселенную.
А другая вселенная — пространства внутри индивида. Мне интересны эти проблемы в искусстве. Конечно, существует еще и отношение человека к человеку, и очень популярная сейчас, хорошо продаваемая ситуация конфликта с социумом. Но, на мой взгляд, эти конфликты все же подчинены более общим конфликтам — отношениям человека и космоса!

ДИ. То есть ты мыслишь глобалистски?
АЛЕКСАНДР ПОНОМАРЕВ. Нет, это не то слово. Я скорее мыслю космически, даже исследуя социальные проблемы. Все взаимосвязано, океан, далай. Достоевский говорил: «Человечество, как океан, в одном месте тронешь — в другом отдается». Вот эти мысли мне близки. Я художник пространства.

ДИ. Сейчас во всем мире обостряется чувство национального. Если вчсвое время все были космополитами, то сейчас ставится акцент: я русский художник, или: я английский художник.
АЛЕКСАНДР ПОНОМАРЕВ. Я родился на Украине, учился в Одессе, дед мой, хохол, герой Сталинградской битвы, отец русский. И сейчас, скажу честно, я теряю ориентиры. Но мне помогает Марк Аврелий, который говорил: задача жизни не в том, чтобы быть на стороне большинства, а чтобы быть согласным с внутренними, создаваемыми тобой законами. Мне бы хотелось жить по каким-то таким законам, которые позволяют людям быть в согласии с собой и природой. Ситуация апокалипсиса проявляется как раз в том, что мы перестали друг друга слышать. Мы кричим: спасите! Вернись на борт! А капитан сидит где-то там на даче, а империи тонут, и их осколки проплывают мимо… ◂

Беседу вела Лия Адашевская

Фото:
Энтони Холвер, Ирина Пономарева, Александр Пономарев

ПЕРЕЖИВАНИЕ СОВРЕМЕННОСТИ

БОГДАН МАМОНОВ

ЕСТЬ ХУДОЖНИКИ, КОТОРЫХ можно назвать мерцающими. Они не входят ни в какие «обоймы», не принадлежат направлениям, не определяют тренды. Их значение выясняется, как правило, впоследствии, чаще они остаются в забвении. Их жизнь и труд словно иллюстрируют слова Пастернака «Быть знаменитым некрасиво…». Но именно в этих художниках внимательный наблюдатель усмотрит важные симптомы эпохи, в которую они жили и которой… почти не принадлежали.

К таким художникам относится Марина Кастальская.

Еще недавно казалось, что Кастальская может попасть в основной тренд новой художественной ситуации, стать актуальной. Это была короткая эпоха реактуализации пластического языка. О форме заговорили даже те, кто в недавнем прошлом совершал радикальные уличные жесты. Параллельно с этим процессом шло возвращение в искусство духовных начал, возобновление интереса к религиозному. Можно было предвидеть выход на авансцену художественного процесса таких мастеров, как Кастальская, в творчестве которой богато представлены обе тенденции. Но это был лишь миг, причем отнюдь не ослепительный. Сегодня актуальность пластического снова под большим вопросом. Оно перестало быть носителем политического месседжа, востребованного интернациональным дискурсом и оказалось слишком серьезно, чтобы возбудить интерес тех, для кого искусство — средство «украшения жизни».

Однако зададимся вопросом, актуально ли вообще понятие актуальности? Что означает для художника быть современным?

Отвечая на этот вопрос, итальянский философ Джорджо Агамбен пишет: «По-настоящему принадлежит своему времени и может считаться современным лишь тот, кто не в полной мере совпадает с этим временем, не вполне отвечает

1

Марина Кастальская

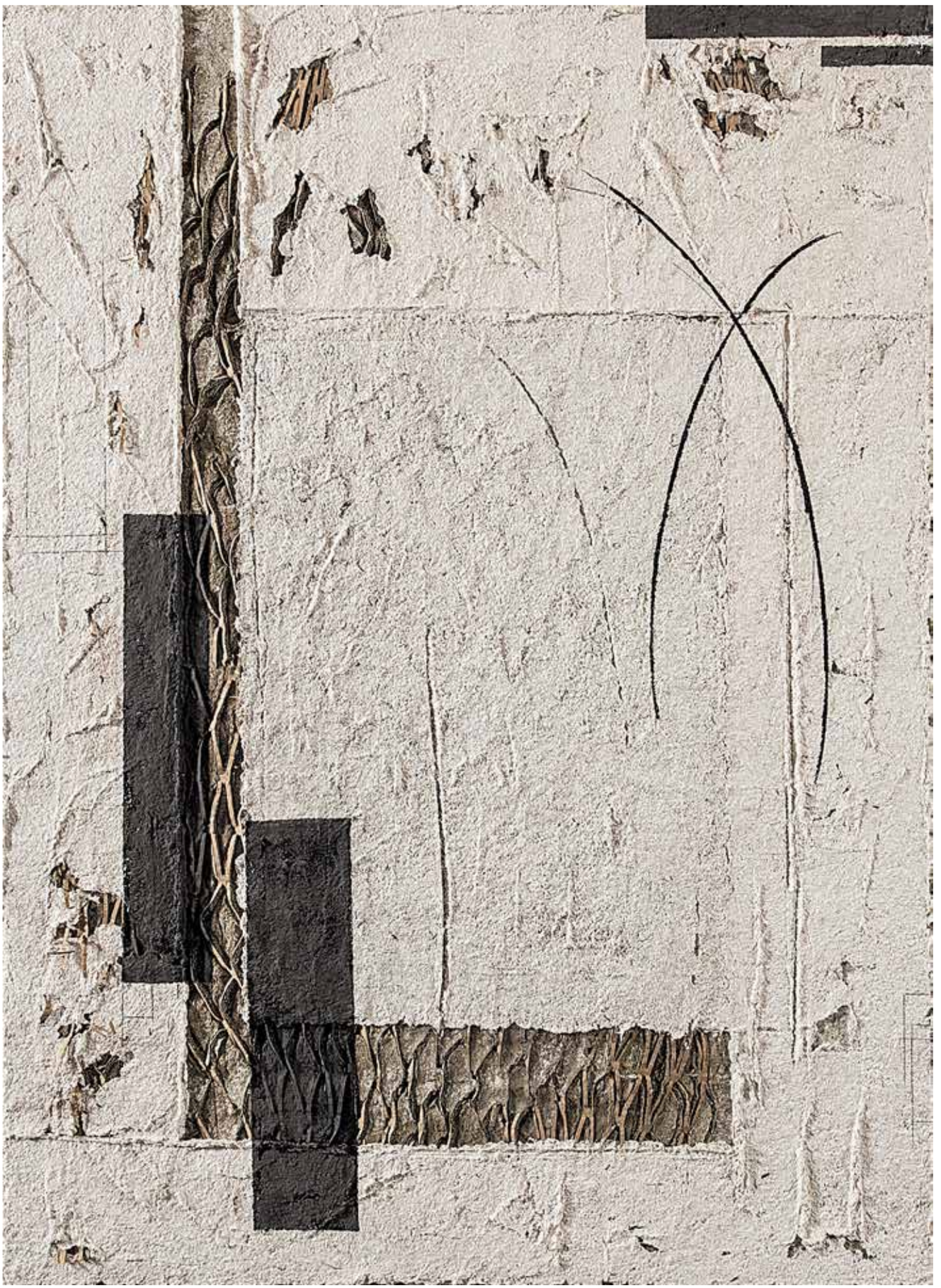
1. **Земля**. 2006. ДСП, бумажная масса с добавлением земли, соли, акрил

2. **Мир чисел**. 2011. Дерево, гофрокартон, бумажная масса, акрил.

3. **Палимпсест-1**. 2011

Предоставлено AgencyArtRu

2



3

его требованиям и в этом смысле не вполне актуален; однако же именно в силу указанных причин, именно благодаря этому «люфту" и этой неактуальности он оказывается способен — в большей степени, нежели остальные, — воспринимать свое время и улавливать его смысл». Не означает ли это, что быть современным означает войти со своим временем в особый вид отношений, стать сопричастным ему и в то же время соблюдать известную дистанцию. Все сказанное в полной мере можно отнести к творчеству Марины Кастальской.

Каковы же истоки ее «послания»? На первый взгляд фундаментальным, базовым основанием творчества Кастальской выступает русский авангард 1920-х годов. Это действительно так. Круги, кресты, весь этот геометризм, определяющий структуру и композицию ее работ, недвусмысленно отсылают к формальным прозрениям революционной эпохи, лежащей в основе модернистского проекта. Потому можно было бы говорить о верности художницы явлению, которое Алан Бадье обозначает как «событие революции». Однако такое прочтение было бы поверхностным и декоративным. Во-первых, Кастальская по своим этическим принципам слишком далека от идей, вдохновлявших ее революционных предшественников. Впрочем, даже если бы это было так, она скорее заслуживала бы упрека в слепом подражательстве. Ведь «событие революции», как вечно актуальное, не может быть тождественно неизменной форме.

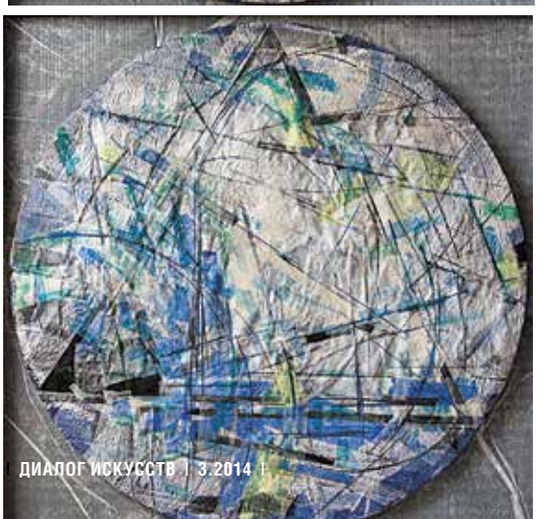
Есть соблазн увидеть в творчестве Кастальской и актуализацию религиозных — христианских — основ искусства. Художница не только не скрывает, но всячески подчеркивает свой интерес к библейскому посланию, что выражается и в названиях ее картин-объектов, и в мозаичных вкраплениях, мерцающих на поверхности некоторых работ, и в образе «чаши», который переходит из картины в картину, и в цитатах из Писания, которые проступают на поверхности. У наблюдателя возникает неизбежное желание порассуждать о тесной связи христианского мессианства с революционной коммунистической утопией, увидеть связь между пластическим наследием иконописи и языком русского авангарда.

Такая интерпретация творчества Марины, безусловно, имеет право на существование, но представляется, что отнюдь не в этом важность ее труда для сегодняшней ситуации. Франко Бифо Берарди говорит сегодня о катастрофическом темпе современной жизни, непрерывном движении, чреватом глобальной катастрофой. По мнению философа, пассивность, торможение есть наиболее радикальная форма сопротивления. Мир делается все менее телесным, и эти изменения напрямую отражаются в культуре, которая обретает виртуальное тело. Само бытие становится эфемерным, и это таит угрозу. Напротив, возвращение к материальности, телесности и тактильности позволяет сохранить надежду на спасение. «Человечеству необходимо восстановить собственное “тело” и отказаться от описания его свойств в терминах автоматизации власти и производства», — пишет Берарди.

Проект Кастальской в полной мере отвечает этой установке. И не случайно в ее работах возникают христианские символы. Ведь, как говорил митрополит Антоний Сурожский, «христианство и есть единственный подлинный материализм». Материальность произведения, материальность самого акта труда чрезвычайно важны для художницы. Позволим себе привести еще одну цитату: «Труд — это смысл бытия и форма» (И. Бродский). В работе Кастальской фундаментальная связь между смыслом и формой прослеживается отчетливо. Внешние культурные знаки — все эти кресты, квадраты и чаши — лишь указательные знаки в ее путешествии «назад в будущее». Ее подлинная цель — архаика, которая лежит в основе искусства и которая остается вечно современной.

Переживание современности у Кастальской вписывается в настоящее, маркируя его как архаичное. «Архаический» означает «близкий к arké», то есть к истокам. Но ведь истоки того или иного феномена принадлежат не только историческому прошлому: они современны по отношению к процессу исторического становления и продолжают постоянно функционировать в его рамках, подобно тому как эмбрион продолжает функционировать в тканях зрелого организма, а в психической жизни взрослого человека просматривается его детская психология. Этот процесс необычайно точно отражен в методологии Марининой работы. Превращение мягкой материи — бумаги, на которую наносятся резкие штрихи-сечения, метафоры памяти, памяти как травмы, а потом постепенное застывание — омертвение этой материи. Здесь глубокая метафора становления человеческой психики с ее фундаментальной архаичностью, мерцающей сквозь культурные наслоения. Отсюда страсть Кастальской к палимпсестам, сложным переплетениям различных традиций, которые невозможно разделить, но должно принять во всей их полноте.

Выставка Марины Кастальской «Любовь к геомерии» до 27 июля проходит в «Агентстве. Art Ru».



Марина Кастальская.
Основные формы. 2011

11.6.–10.8.2014

АВАНГАРД И АВИАЦИЯ

AVIATION & AVANT GARDE

6+

Sepherot Foundation

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина

РУССКИЙ МУЗЕЙ

Еврейский музей и центр толерантности

MAMM Multimedia Art Museum, Moscow

MA Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В.Щусева

МУЗЕЙ КИНО MUSEI KINO

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

1

ГРУППА «SOSка» И СРЕДА ОБИТАНИЯ

НИКОЛАЙ РИДНЫЙ

ГРУППА «SOSKA» — СООБЩЕСТВО молодых художников Харькова, связанного с традицией конструктивизма и авангарда начала XX века. Сегодня здесь существует несколько художественных авторитетных институций — художественный музей, выполняющий роль хранилища классического искусства, салонная муниципальная галерея и харьковская Академия дизайна и искусств, которая игнорирует как актуальные процессы, так и историю современного искусства. В этой ситуации современный художник занимает место маргинала без прав и территории. Социальный контекст вызвал активность, выходящую за рамки чисто художественных практик.

В октябре 2005 года группа молодых художников, совершив самозахват одноэтажного пустующего жилого дома в центре города, открыла галерею-лабораторию «SOSка», которая стала базой для развития некоммерческого искусства с коммуникативными и репрезентативными функциями.

Галерея напоминает московские сквоты конца 1980–1990-х — в Фурманном и Трехпрудном переулках, «Заповедник на Петровском бульваре», а также сквот «Парижская коммуна» в Киеве, где работали художники новой волны. Опыт, унаследованный «SOSкой», непосредственно в харьковской традиции — галерея-лаборатория «Up/Down», существовавшая с 1993-го по 1997 год.

Первые выставки в «SOSке» носили экспериментальный характер. Николай Ридный и Анна Кривенцова, выполнявшие роль кураторов, делали акцент на табуированной на Украине социально-политической проблематике. Выставки, посвященные темам порнографии, бедности, выборам президента выходили за рамки эстетических задач, становясь прецедентами активистского жеста. Принцип DIY (do it yourself) стал основополагающим в стратегии лаборатории.

Харьковский альтернативный project space сделал ряд совместных проектов с молодыми художниками из других городов: Р.Э.П. (Киев), «Тотем» (Херсон), Давидом Тер-Оганьяном и Александрой Галкиной (Москва), Владимиром Логутовым (Самара).

На базе лаборатории, основными принципами которой были коллективизм и самоорганизация, со временем сформировалась регулярная группа соавторов. Действия «SOSки» вышли за пределы руинированного помещения, началось сотрудничество с другими институциями. Важным кураторским проектом группы стала выставка «Новая история» в Харьковском художественном музее в 2009 году, в которой приняли участие художники из стран Восточной Европы. В экспозицию были включены работы как известных авторов, так и учеников местного художественного вуза, выполненные специально для выставки, как лабораторная работа — результат регулярных встреч-обсуждений, проводимых группой «SOSка» со студентами, условно названных «Программа Класс». Однако выставка была досрочно закрыта по распоряжению директора музея, что спровоцировало активные дискуссии о необходимости реформ в сфере культуры и обсуждения проблемы цензуры.

2

Группа «SOSка».

1. Галерея-лаборатория «SOSка». 2005

2. Николай Ридный. **Побережье**. 2008. Видеоинсталляция

3. Николай Ридный. Инсталляция на «кухне» в рамках открытия галереи-лаборатории. 2005

4. Фрагмент выставки «Relax». Галерея-лаборатория «SOSка». 2006

Началом художественной активности группы можно считать совместные акции Николая Ридного и Беллы Логачевой в 2004 году. За две недели до начала «оранжевой революции» на Украине художники провели перформанс «Политконкретность» в Харьковской муниципальной галерее. Одна из стен выставочного зала была заклеена портретами кандидатов в президенты. В присутствии зрителей и прессы художники забрызгивали лица политиков белой краской. Белая стена — результат очищения «грязной репутации» — была метафорой чистого листа, с которого следует начинать строить новую политику. Акция проходила во взаимодействии со зрителями, которые активно участвовали в «побелке». Накануне выборов в парламент в 2005 году группа «SOSка» (в составе Николая Ридного, Анны Кривенцовой и Сергея Попова) провела серию акций «Они на улице» в Харькове и Киеве. Надев маски главных украинских политиков — президента, премьер-министра, а также лидеров оппозиции, художники изображали «бомжей», просящих подаяние. Этот жест можно воспринять как метафору метода завоевания голосов избирателей.

3

Акция Николая Ридного «Лежи и жди» при участии Ивоны Голыбъевской (2006) — результат вторжения политики в частную жизнь художника. Ряд попыток посетить Европу завершился для него серией отказов в визе. Даже имея приглашение на собственную выставку, художник не смог выехать за границу. Шенгенские отказы — своеобразные «волчьи билеты» — источники будущих визовых неудач. Эта парадоксальная ситуация и стала поводом для художественного жеста: когда человеку нечего терять, он может просто лечь на тротуар перед посольством и ждать. Очень скоро последовала реакция охраны немецкого посольства — художника задержали, ответив агрессией на дезориентирующее поведение. Цель акции — вскрыть абсурдность надежд украинских политиков, убежденных в возможности беспрепятственного вступления в Евросоюз, показать беспомощность перед системой запретов и ограничений, направленных во имя политическо-экономического благополучия Европы против «чужих». Возможность путешествовать художник получил лишь благодаря случаю, когда в новом паспорте его фамилия была написана в другой транскрипции, скрывшей негативный опыт прошлого.

Переход от прямого действия к проектам-исследованиям, связанным с непосредственным внедрением в различные социальные группы, впервые реализован в видео «Be happy» (2005). В фильме рассказывается история девушки, которая живет на улице и, стараясь скрыть свою нищету, копирует поведение фотомодели из рекламы. Фраза из песни «Don't worry / be happy» становится лейтмотивом жизни человека «на дне».

4

Акция «Бартер» (2007) была посвящена проблемам коммерциализации искусства, критике глобализации. В украинской деревне художники устраивают своеобразный аукцион, на котором местным жителям предлагают в обмен на сельскохозяйственные продукты приобрести симуляции работ звезд современного искусства (среди которых Энди Уорхол и Чак Клоуз, Сэм Тейлор-Вуд и Синди Шерман). Купивший работу местный житель находит ей место среди фотографий родственников или на домовой печи. Тем самым топовые в контексте художественной ярмарки произведения в быту подвергаются инфляции. Выбор покупателей основан на практических соображениях, на возможности применения искусства в контексте каждодневных забот. Критическая направленность по отношению к глобальному художественному истеблишменту особенно наглядно проявилась в ходе интервенции проекта в различные art-fair: видео соседствовало с боксами галерей, где можно было встретить оригиналы данных произведений.

Проект «Memorial» / «Поминки» (2009) связан с глобальным экономическим кризисом. Художники попросили деревенских плакальщиц совершить ритуал оплакивания произведений искусства ушедшего века — от «Фонтана» Марселя Дюшана до «Ради любви Господа» («For the Love of God») Дэмиена Херста как высшей точки коммерциализации. Через аффективное действие художники поднимают вопрос о необходимости переосмысления ценностей, рассматривая кризис как благоприятную ситуацию для поиска авангардной идеи и возможности эксперимента в искусстве.

На основе исследования интернациональной молодежной культуры, раздробленной на десятки субкультур, группа создает цикл работ «Мечтатели» (2008). «В ситуации атомизированного постсоветского общества активность субкультурного сообщества принимает формы социального театра, а художественная практика — его провоцирования и документации», — писал В. Мизиано об этом проекте. Отсутствие четкой политической позиции, характерное для украинского общества того времени, формирует в молодом поколении тип инфантильного героя-мечтателя: декларируя свои интересы подобно участникам телевизионного кастинга, молодые люди представляются мигрантами, людьми, движущимися без конкретного пункта назначения, революционерами, выражающими безвекторный протест. В видеоинтервью «У меня есть мечта / Я не знаю» (2009) сопоставляются две группы внешне очень похожих людей — украинские подростки, мечтающие о путешествии в Европу, и австрийские школьники, имеющие смутное представление как об Украине, так и о европейской геополитике в целом.

Проект «Полицейская академия» (2010) — расширенная метафора полицейского государства, где свободы подавляются контролем и дисциплиной. Объектами исследования становятся курсанты училища МВД. Молодые люди еще полны иллюзий, униформа привлекает их возможностью стать супергероями. Однако со временем «героям» придется расстаться с мечтами, их отформатируют в служак, слепо выполняющих приказы. Национальный гимн, который курсанты исполняют в наушниках, не слыша собственного голоса, выглядит как фрагмент забавного караоке. Но соседство этого сюжета с видеодокументацией практических занятий по огневой подготовке и отработке приемов по задержанию подозреваемых говорит о добровольном отказе от индивидуальности в угоду властной структуре.

5

Используя методы прямого художественного жеста, группа «SOSka» выявляет наиболее реакционные изменения в социуме и актуализирует вопросы о месте и роли художника в современном обществе. Проекты социального исследования, направленные на анализ контекста, приводят группу к созданию своеобразного слепка локальной ситуации, альтернативной глобальным процессам. Проекты группы находятся на стыке художественной и социальной активности. Работая как коллективный организм, художники последовательно занимаются развитием конкретной культурной среды, инициируя коммуникационные и образовательные проекты. Процессуальная практика коллектива строится на принципе горизонтального взаимодействия, художники избегают иерархии отношений, присущей современной арт-системе.

6

Группа «SOSka».

5. Фрагмент инсталляции Сергея Попова «Мойка». 2008

6. Вечеринка E3-projects, выступление музыкальных IDM-коллективов. 2006

PAPERWORKS GALLERY

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
Paperworks Gallery

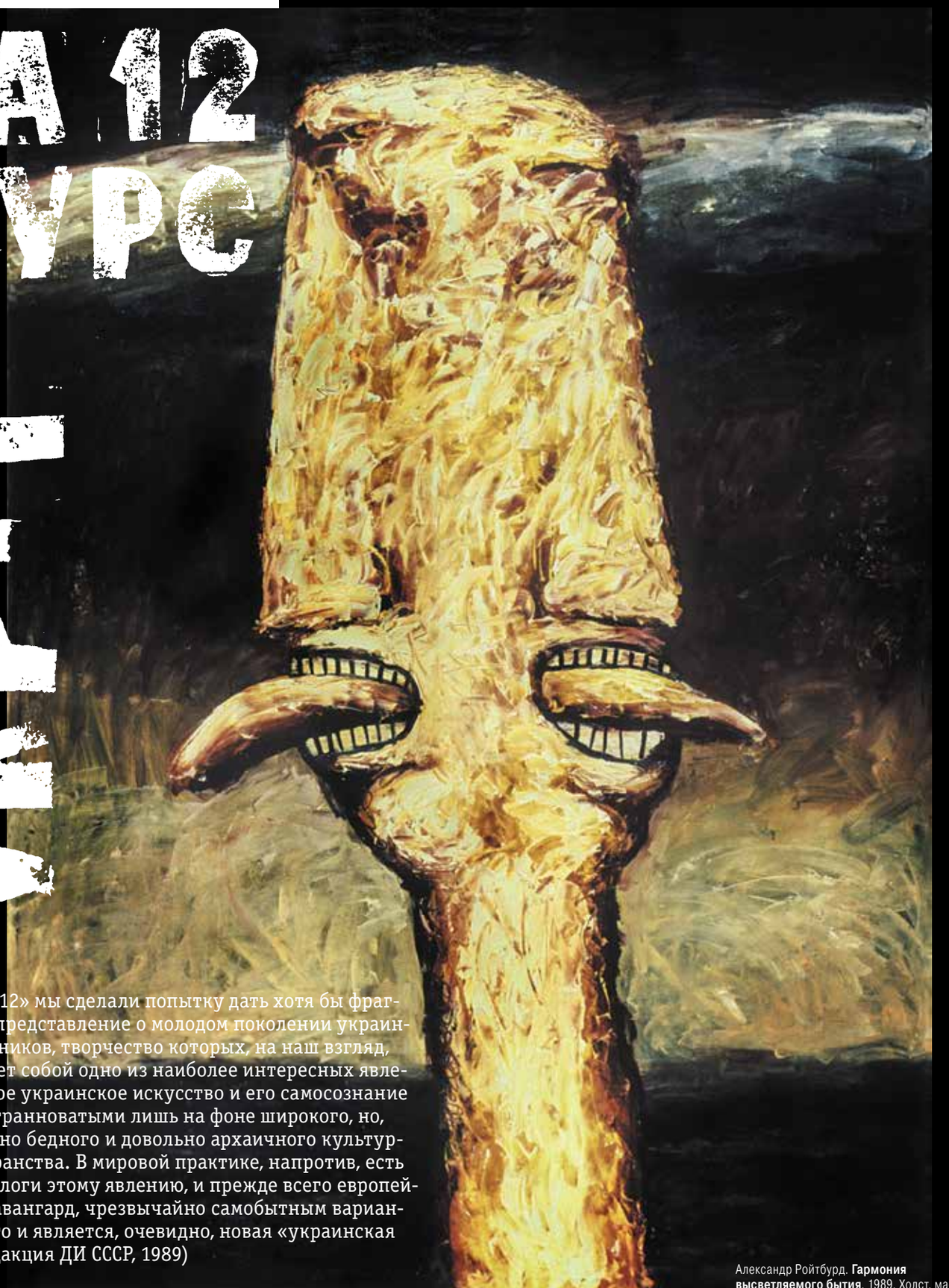
ИГОРЬ СТАРКОВ
ДАРЬЯ АНДРЕЕВА
РУССКИЙ АДИДАС

1.7 — 3.8.14

ЮЛИЯ ЗАСТАВА
МЕРЦАЮЩИЙ ТВЕРСКОЙ 9

московский музей
современного искусства
тверской бульвар, 9
+7 495 231 36 60
www.mmoma.ru

РАКУРС-12



В «Ракурсе-12» мы сделали попытку дать хотя бы фрагментарное представление о молодом поколении украинских художников, творчество которых, на наш взгляд, представляет собой одно из наиболее интересных явлений. Молодое украинское искусство и его самосознание выглядят странноватыми лишь на фоне широкого, но, увы, довольно бедного и довольно архаичного культурного пространства. В мировой практике, напротив, есть прямые аналоги этому явлению, и прежде всего европейский трансавангард, чрезвычайно самобытным вариантом которого и является, очевидно, новая «украинская волна» (Редакция ДИ СССР, 1989)

Тексты публикуются с сокращениями и в редакции 2014 года

Александр Ройтбурд. **Гармония высветляемого бытия**. 1989. Холст, масло

О МЛАДОУКРАИНСКОЙ ЖИВОПИСИ

(ВЗГЛЯД ИЗ КИЕВА)

Александр Соловьев

Украина, сбрасывающая с себя ярмо соцреализма, обращает на себя внимание как носитель новых, или свежих, дрожжей витальности. У новой генерации украинских живописцев много общего с поколением в целом; одни и те же любимые авторы-постструктуралисты, имена которых чтут, а книг не читают; один и тот же набор выделяемых эпох и стилей (от маньеризма до «новой экспрессивности»); одни и те же общеупотребимые термины (смерть автора, жертва…). Главной же отличительной чертой младоукраинцев является естественный сплав небесно-астрального эсхатологизма и чувственного гедонизма, проистекающего от изобилия почвы и щедрого пластического рельефа. Художники «украинской волны» более всего привержены фигуративной и куда менее абстрактно-экспрессивной живописи, даже наделяя последнюю элементами фигуративности. Они обладают отчетливым чувством «гранстиля», картинностью мышления. Ее иногда выводят из парадной сюжетно-тематической картины, однако гораздо резонней искать происхождение данного явления в практике современного мирового искусства (от Клементе, Шнабеля и Сале до Джилберта и Джорджа).

Говоря об «украинской волне», следует начать с А. Савадова. Писать о нем трудно не только оттого, что он сильный и сложный художник, сочетающий в своем искусстве концептуальные и витальные начала. Дело в том, что, уже будучи конституированным, он остается нерелализованным — идеи опережают «руку». Савадов пришел в постмодерн не столько через ситуацию и среду, сколько имманентно, самоутвердившись в состоянии разорванного сознания и одновременно экипировавшись постмодерном как методом в поисках языка цельного «существования посредством чего угодно». «Меня как раз и устраивает, — говорит он, — разрушающая сила постмодерна, могущая строить только деконструктивный ряд, вечно кусающая себя за хвост, дающая мне тотальную свободу экзистенциального выбора как продукта уничтожения всяческого эстетического коррелята (конструкта), но не могущая не творить меня как блудного сына, осознавшего свои скитания как свой дом». В качестве главной задачи он выдвигает возвращение языку живописи его необходимости, а значениям — значений. Или, иначе, радикализацию живописи в плане ее априорной невербальности, но не для того, чтобы снова сделать ее «живописной», а чтобы еще более сакрализовать ее смысл, наполнить запредельным бытием. Чтобы, поминая автора, возродить его из «структурального человека», возвратив тем самым отношение к живописи как к молитве», и вновь сделать искусство из жеста жертвой.

У Г. Сенченко, соавтора Савадова по «Печали Клеопатры», нет энергетичности его коллеги, но зато есть тонкость, даже хрупкость. Эти качества вкупе с «ново-дикой» манерой сообщают его произведениям зыбкую, миражную метафизичность, дают ощущение балансирования на грани тайны. Он провоцирует зрителя на поиски разгадки происходящего на картине «Сакральный пейзаж Питера Брейгеля»), одновременно окутывая действие таким туманом, который делает осмысление абсурдным, а сопереживание ложным. Разделяя убеждение Борхеса в том, что «в удел нам остаются одни цитаты», Сенченко целиком воспроизводит брейгелевский рисунок, повторяя тем самым распространенный постмодернистский ход.

Все чаще в киевской, а то и в московской среде появляется термин «постсавадизм», которым обозначают главным образом живопись А. Гнилицкого, О. Голосия и В. Трубиной. Это довольно разные — и по отношению друг к другу, и внутри собственного искусства — художники. Гнилицкий меланхоличен. Голосий интуитивен, «отвязан», импульсивен. Они природные колористы. Живопись — сильная сторона В. Трубиной, ей свойственны специфическая псевдосюжетность картин и фактурная разработка живописной ткани. Будучи иногда чуть-чуть салонной и театральной («Благая весть»), она способна радовать большой непосредственностью и незаданностью своих работ («Декорации непреднамеренного убийства»).

Парадоксальнсть положения всех троих, которая, возможно, и стала причиной их внутренней раздвоенности, заключается в том, что, будучи куда более плодовитыми, нежели А. Савадов, они предпочитают следовать за лидером-свершником. Почему? Конечно, огромную роль здесь играет обаяние искусства и личности А. Савадова, олицетворяющего собой тип крайнего индивидуалиста, «пророка», убегающего от собственных пророчеств. Но сегодняшняя ситуация с ее крайним релятивизмом, допускающая одновременно и культ субъективности, и полную деперсонификацию, способствует такой раздвоенности — порождает потребность одновременно следовать в кильватере и порываться к одиночному плаванию. Возможно ли в такой ситуации возникновение школы, направления? Скорее всего нет, необходимости в них не видят и сами художники, бегущие от «монокультурности». Но что же тогда «постсавадизм»? Вероятно некая духовная общность, общее «поле». А. Савадов открывает новые горизонты художественного сознания, он художник «отсутствия идей», выстраивающий иные, чем прежде, системы ценностей. Идущие вослед улавливают лишь форму, манеру. Пародируют, играют («Вулкан героев», «Героический канон», А. Гнилицкого), рассказывают страшные сказки, создают своего рода огромные иллюстрации, серийный мультипликат («Тигры, пожирающие праведников» В. Трубиной), не выходя на пределы собственно сенсорного плана, не поднимаясь над уровнем чисто пластического мышления. Это не мешает появлению незаурядных результатов («Желтая комната», «Казнь» О. Голосия, «Дискуссия о тайне» А. Гнилицкого), но ничего не оставляет от савадовского порыва «в мир иной», замещая его простой манипуляцией, трансавангардной стилистикой.

Качество внутренней раздвоенности более всего воплощено в живописи А. Гнилицкого. Он совмещает в себе и по-барочному «теплого» живописца («Юдифь и Олоферн», «Столпники»), и холодного постмодерниста, исповедующего своего рода «концепт без концепта» («Зов Лаодикии»). И если А. Савадов умеет сочетать «витальность» с «концептуальностью», то А. Гнилицкий своим творчеством превращает их сосуществование в проблему. Сегодня, когда уже немыслима «бесследность концепта», не получается ли, что концепт без витальности — скучно, а витальность без концепта — грубо? Если же они, устремившись друг к другу, сольются, не будет ли и скучно, и грубо? Возможен ли действительно животворный синтез в искусстве младоукраинцев, так или иначе тяготеющих именно к по-современному расширенному мышлению? Как ни банально, это покажет будущее…

ДРУГОЕ ЛИЦО: УКРАИНСКИЙ ОБМЕН (ВЗГЛЯД ИЗ МОСКВЫ)

Владимир Левашов

Новое поколение киевлян и одесситов (особенно киевлян) явило широкий поток сильной и свободной фигуративной живописи. Именно живописи в виде картин больших и очень больших форматов, а не объектов в виде живописных полотен. Эта постмодернистская живопись не имела заметных предзнаменований в ближайшем прошлом: подпольно-альтернативного движения (если говорить о Киеве, откуда все и пошло) не существовало, господство социалистического реализма было практически тотальным. Молодые киевляне могли стать только «постмодернистами», для этого им оказалось достаточно культурной почвы. Ведь концептуализм — поздний продукт эволюции неофициального или хотя бы не официального искусства. Однако из сказанного отнюдь не следует, что новое украинское искусство хуже московского. Оно иное. Более того, стадиально иное. И в этом смысле история московского неофициального искусства помогает понять, что происходит сейчас на Украине…

Художники выходили за пределы эстетики, в область свободного философствования, желая создать «единственное в своем роде “тотальное” произведение». Это вполне приложимо к творчеству А. Савадова и Г. Сенченко. Именно они как основатели украинского постмодерна вновь ввели в обиход крупный (как можно крупнее) формат и монументальную форму, повышенную температуру пафоса и гротескную квазиакадемическую содержательную программу, сделав ставку на создание одиночной, уникальной картины. Конечно, все это было в европейском, особенно южноевропейском, трансавангарде, который здесь и взяли в качестве модели (пусть и в чисто инструментальном смысле). Но все это было и в соцреализме, столь долгожительствующем на Украине, а потому вызывающем особенную аллергию. Савадову и Сенченко, как ни парадоксально, очень повезло, что они застали соцреализм. И что именно в последний, надеюсь, период его украинского цветения на Западе произошла «постмодернистская революция», переориентировавшая искусство с космополитического идеала прогрессизма на возврат к региональным ценностям. Поэтому из соцреализма, не прыгая через пропасть, можно было сразу вступить в постмодернизм. Это совпадение давало редкую возможность «художественного взрыва» в украинском регионе. Заслуга обоих художников в том, что они ее не упустили, а уже с их легкой руки и, возможно, против их желания «горячий постмодерн» стал своего рода «национальным стилем». При этом Савадов с Сенченко остаются в исключительном положении не только в силу своих природных способностей, но и потому, что последователи выглядят уже «национальными» художниками, а основатели — еще «космополитами»-западниками (и «восточниками»).

Возвращаясь к местным истокам, интересно все-таки сравнить тип старой, соцреалистической, и иной, постмодернистской, картины «савадовского» типа. В обоих случаях форма и содержательная программа находятся в отношениях господства и подчинения: содержание есть причина формы, форма исполняет по отношению к смыслу прикладную роль. Но соцреалистическая картина доводит до нас — по крайней мере со своей интенции — вполне земную программу, «савадовско-сенченская» — открывает небесный образ. И там и здесь присутствует обман. В первом случае обман перманентен (лживо содержание, халтурно-ремесленна форма), во втором — обман инструментален, подчинен запредельной ему истине. Но при этом форма и содержание в соцреализме одинаково лживы, и потому их взаимоадекватность дает эффект тотальности обмана

1. Александр Гнилицкий. **Зов Лаодикии**. 1988. Холст, масло

2. Валерия Трубина. **Тигры, пожирающие праведников**. Диптих. 1989. Холст, масло

1

2

и одновременно внутренней непротиворечивости, неложности. Социалистическая картина имманентно истинна, ибо вся она целиком — в плане формы и содержания — трансцендентна земной реальности, несоотносима с ней. А постмодернистский опус разводит форму и содержание к разным полюсам: план формы характеризуется разомкнутостью и имитированностью смысловых связей, план подлинного содержания спрятан за формы, трансцендентен им. Здесь жалкий обман соцреализма превращается в великий обман. Форма не способна вместить содержание, более того, лжет о нем. Она может только открыть его, расступившись, образовав внутренние разрывы. Будучи запредельным форме, содержание не может, следовательно, быть выстроено в литературную программу, а форма не способна «нарисовать собою» хотя бы контуры содержания, она может только расступиться перед ним, явив пустотную плоть небесного образа. И если разрыв порождает обман, то сам обман указывает на конечную истину, тая в себе нескрываемое. То есть великий обман есть необман, ибо в пустоте вечности противоположностей не существует, она недуальна.

Говоря о «новой поэтике», Савадов, как я понимаю, имеет в виду не что иное, как бытие поэта. Поэт (с большой буквы) слитен с бытием. Он тот, кто приходит из области абсолютной свободы и приносит ее с собой.

Степень разверзания формы соответствует уровню явленной нам свободы Поэта, этим актом они высвечивают сияние креативной свободы своего автора. Их автор, умерший в них здесь, вечно жив на небесах, ибо его произведение поминает его, свидетельствует о нем,находящемся там.

Таким образом, деконструкция формальной, хоть и новоформальной, ткани производится не во имя самой себя, а для отверзания своего запредельного «фона». В этом смысле савадский постмодерн постконцептуален, но он разрушает не концепт концептуализма, а концепцию соцреалистического типа, имеющую своим правилом связность формально-содержательной ткани. Такой постмодерн не тождественен «классическому» европейскому, ибо план означаемого (истинного содержания) остается по-прежнему сакрализованным: задача тематизировать его даже не предусматривается, а потому не может и быть его деконструкции, сама она здесь частична, затрагивая лишь форму. Так появляется постмодерн с художественным идеалом модернистского типа или, иначе говоря, постмодерн, проповедующий идеологию мистического модернизма.

Искусство «постсавадистов», с точки зрения основателей «стиля», легковесно, и отсутствие у последователей желания служить высшим целям кажется опошлением однажды найденного, вялым эпигонством.

«Постсавадисты» делают искусство явлением только культурным, а не духовным (метакультурным). Их творчество отменяет аскетически торжественную монотонность искусства лидеров-предшественников, распадаясь на ряд персональных версий, которыми эти художники доказывают свое право на индивидуальную судьбу. О. Голосий может позволить себе демонстрировать живописный темперамент, используя темную систему являющихся в его холстах образов-символов; В. Трубина, не чувствуя себя преступницей перед «священной доктриной» Савадова, — создавать живописные вышивки-псевдоиконы. А. Гнилицкий может спокойно находиться в состоянии типично постмодернистского кризиса, сделав саму кризисность индивидуальной ролью. Кризисносность же может оставаться только необходимым составляющим его живописи, тогда как кризис Савадова или Сенченко был бы для них, пусть и временным, крахом.

Эти «новые нежные» (выражение А. Ройтбурда) сделали то, что при всем желании не смогли бы сделать двое первых украинских постмодернистов: образовали тело нового искусства, соединили его с почвой культуры и развили постмодерн «вширь». Если бы Савадов и Сенченко остались «одинокими гигантами», их открытия умерли бы вместе с ними, а скорее всего даже гораздо раньше, ибо для жизни искусства нужна традиция, а значит, последователи. Они всегда «искажают» идеи первооткрывателей, может быть, даже не заботятся о верности им, «разграбляя» созданное когда-то в поте лица, но в их творчестве начальные открытия и получают жизнь, остаются в истории искусства. Хороня эти открытия, они тем самым их сберегают.

Трудами «постмодернистов второго призыва» это искусство избавляется от опасности остаться монокультурой. Оно начинает идти в рост в Одессе, прорастая сквозь фундамент рафинированной живописной традиции и сугубо оригинальной местной ментальности. «Главный одесский постмодернист» А. Ройтбурд, борясь с остатками жанровости и сюжетности, упорно конструирует из развалин собственной, чуть более ранней живописи сумрачно-циничные квазисакральные пространства. Более привязанные к благородной традиции местного искусства С. Лыков и В. Рябченко тоже медленно, но верно эволюционируют в сходном направлении. Постмодернизм, таким образом, начинает постепенно распространяться по Украине, захватывая не только Одессу, но и Ужгород (П. Керестей), Львов (Р. Жук), выстраивается, как и подобает живому растущему организму, во многоуровневую систему, обретая своих радикалов и консерваторов, художников, целиком захваченных его течением и имеющих к нему лишь косвенное отношение. То есть это искусство приобретает лицо…

Таким образом, лицо украинского искусства было опознано как противоположное своему. Противоположное, однако, в том смысле, что устроено оно обратно симметричным образом. Именно так выглядит отражение в зеркале. И поскольку для понимания себя и самоопределения нам всегда нужно иное, выглядывание в зеркало не останется только нарциссическим занятием, но послужит всеполезному делу самопознания. ◂

ПОЭТИКА СУРЖИКА, ИЛИ КОТЛЕТА ПО-КИЕВСКИ

Константин Акинша

Константин Реунов. **Катастрофа**. 1989. Холст, масло

В современной художественной жизни на Украине, в Киеве, Олег Тистол и Константин Реунов занимают обособленное место. Сознательно обрекая себя на «запредельность», положение «и здесь и не здесь», они распространяют отличия за пределы творчества, пестуя свою независимую поведенческую модель.

Прежде чем перейти к анализу их творческой программы, звучно нареченной «волевой гранью национального постэклектизма», хотелось бы прояснить их отношения с тем, что все чаще именуют «украинской волной», ибо, отрицая родство с киевской школой постмодернизма, «национальные постэклектисты» связаны с нею не слишком заметными, но неразрывными узами.

Феномен «украинской волны» ждет серьезного осмысления, но уже сейчас заметны некоторые черты, характеризующие неожиданный для столичных критиков живописный ренессанс, разразившийся на юго-западе. Украина, фактически не знавшая серьезного нонконформистского движения, миновавшая концептуализм (в общем-то, изначально чуждый ее чувственной натуре), вдруг породила целую волну постмодернистской живописи, причем не вопреки, а благодаря обстоятельствам. Строгость крайне консервативной школы неожиданно сослужила молодым художникам добрую службу: даже традиционное для украинской живописи 1960–1970-х годов маниакальное пристрастие к эрзацу «картины большого стиля» они сумели обратить в свое преимущество, адаптировав «картинное мышление» «отцов» и наполнив его новым содержанием.

Мэтры местного соцреализма должны ликовать, ибо в конце концов произведения нового поколения можно охарактеризовать как «искусство с качеством».

Что касается Тистола и Реунова, то при их определенной формальной близости к «украинской волне» все же существует принципиальное идеологическое различие. Многие молодые киевские коллеги относятся к «постэклектистам» с настороженностью, подозревая их в неискренности. Со стороны их программа выглядит не более чем отмычкой, удачно подобранной к «московскому замку», к тому же настораживает своеобразная житейская ситуация, вольно или невольно сформированная Реуновым и Тистолом. Бурление «постэклектизма» они противопоставили метафизическому спокойствию несомненных лидеров и основателей «украинской волны» А. Савадова и Г. Сенченко. Мало того, невольно пародируя ситуацию, сложившуюся среди киевской молодежи, естественно подпавшей под мощное влияние творчества и личности Савадова, Реунов и Тистол начали рекрутировать своих сторонников. И можно сказать, что первая мобилизация в ряды «волевой грани» уже завершилась.

Обвинение в эдиповом комплексе по отношению к «отцам» — основателям «украинской школы» я отрицать не берусь, хотя и замечу, что эдипов комплекс может быть двигателем прогресса.

Что же касается первого обвинения, то осмелюсь утверждать, что оно неверно. Элемент «программного цинизма», вне всякого сомнения, присутствует в теоретических построениях Реунова и Тистола, но они этого никогда и не скрывали. «Трансцендентальному космополитизму» постмодернистов «национальные постэклектисты» противопоставили не только актуализированный гротеск, но и свою «украинскость», заявив о ней как о краеугольном камне собственной программы. Тут-то и началась «волевая грань». Сущность «волевой грани национального постэклектизма» сводилась на практике к использованию набивших оскомину национальных (или же региональных) символов-стереотипов в гротескном контексте. Художники объясняли подобное использование как единственный способ бегства от эстетизации реальности, ибо они еще и поэтизируют используемые знаки, а не только оперируют ими. И все же их творчество типологически близко соц-арту. Справедливости ради к этому следует добавить, что «нац-арт» оказался не столь прямолинейным, как его соцпрародитель, да и чисто живописные качества во многом смягчили его литературность.

И тут придется вернуться к декларативному «украинизму» Тистола и Реунова. Боюсь, что для художников, с сожалением замечающих сегодня, что существует «украинская волна», но еще не состоялась «украиньска хвыля», дионисийская пляска Тистола и Реунова может показаться куда более опасной ересью, чем «безродный космополитизм» постмодерна, ибо и постэклектисты, исполняя жигу на «могилах отцов», мешают дальнейшему процветанию национального салона, столь милого сердцу представителей нарождающейся «хвыли». В конечном счете Реунов и Тистол используют не столько штампы национальной культуры, сколько своеобразную субкультуру, характерную для востока Украины, которую можно определить как культуру суржика. Этим словом называют смесь украинского и русского языков, на которой говорит киевское население, в большинстве своем об этом и не подозревая. Но суржик — не только язык. Это и фальсифицированная история, переполненная штампами, и буйное цветение национального китча. Это и свечка каштана, и девушка в венке, и тысячи метров холста, изведенных киевскими живописцами на изображение «Кыивськых схылив» (склонов), и пейзажи «Мальовничной Украины».

Несмотря на все свои различия, оба художника едины в том, что поэтику суржика они воплотили (может быть, не задумываясь об этом) в изобразительном языке, по структуре своей удивительно напоминающем суржик лингвистический, ибо как первый, так и второй состоят из смеси русских и украинских элементов.

Материал этот безграничен, творчески пока не осмыслен. И комическая его красота — гарантия искренности намерений Реунова и Тистола.

Департамент культуры города Москвы

Кузьминки
Парк культуры и отдыха

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)

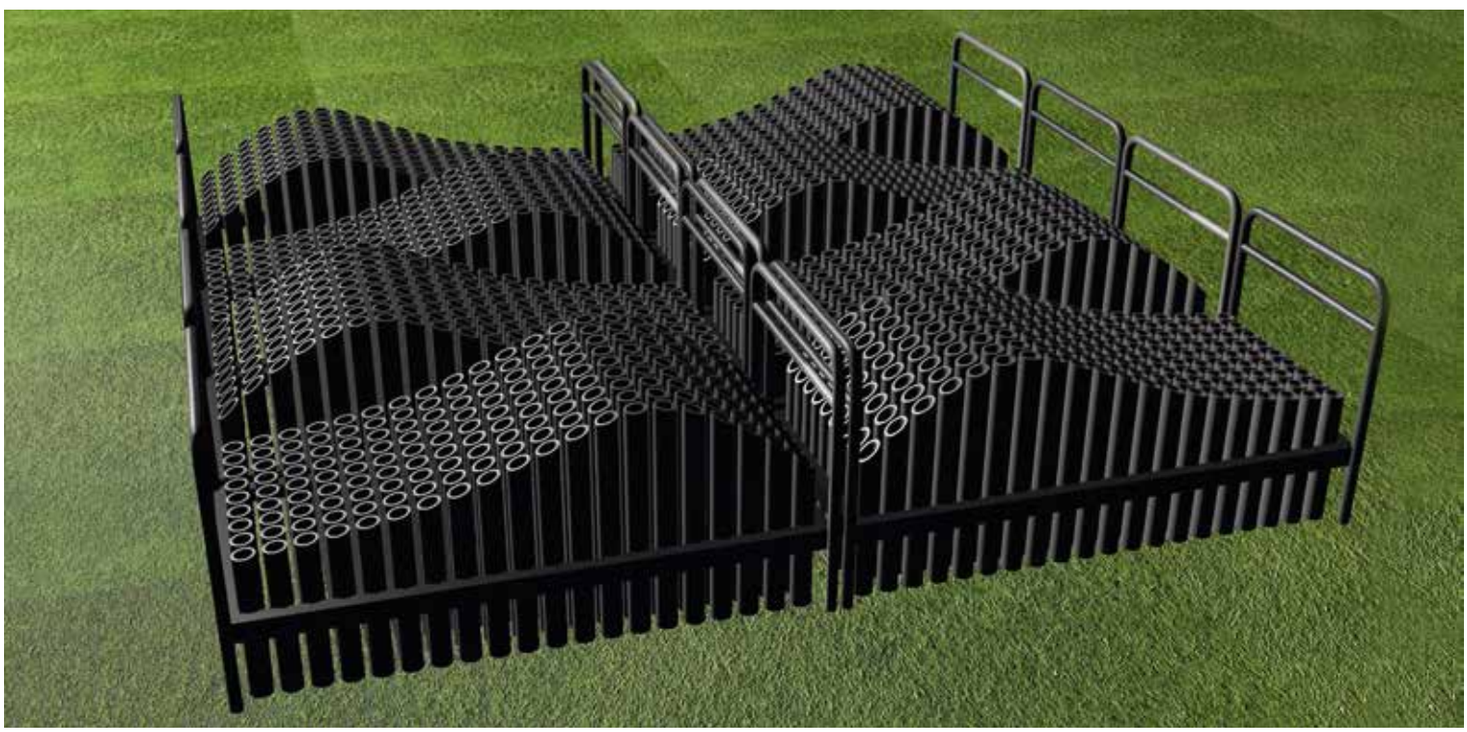
ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

06.07 – 31.10 | открытие 5.07, 15:00

ПКиО «Кузьминки»

ПАБЛИК-АРТ ПРОЕКТ

МОРЕ СПАЛЬНОГО РАЙОНА



В РАМКАХ АВТОРСКОЙ ПРОГРАММЫ МАРИНЫ ЗВЯГИНЦЕВОЙ «СПАЛЬНЫЙ РАЙОН»

Кураторы Борис Клюшников, Виталий Пацюков

Художник Марина Звягинцева

Организатор ПКиО «Кузьминки»

Соорганизатор Государственный центр современного искусства (ГЦСИ)

Место проведения: парк «Кузьминки» (вход со стороны кинотеатра «Высота» – ул. Юных Ленинцев, 52)

www.ncca.ru | www.park-kuzminki.ru | www.artmarin.ru

Партнер

НОВОЕ ИСКУССТВО

Информационные партнеры

НОВОСТИ ИСКУССТВА THE ART NEWSPAPER RUSSIA

ИСКУССТВО

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЧТО СДЕЛАНО?

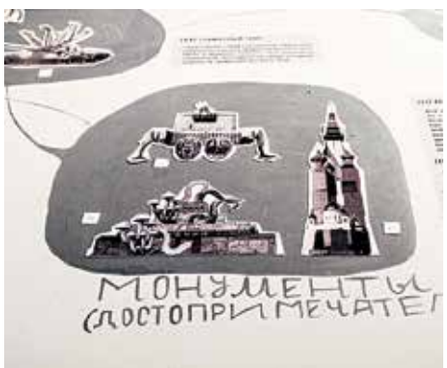
Анна Ильченко

«В 12 часов 30 минут участники акции вышли на платформу Балтийского вокзала с транспарантами следующего содержания: «Я уезжаю из Петербурга», «Петербург с нуля», «Петербург без крыши» и «Петербург-2003». Они шли впереди большой толпы, которая бежала за ними со всех ног. Перед входом в электричку манифестанты встали перед вагоном, развернули плакаты и стали раздавать прохожим листовки, приглашающие горожан задуматься о культурной политике города», — писал философ Артемий Магун, скрупулезно документируя все этапы проведения первой коллективной акции группы «Что делать?». Несмотря на, казалось бы, неблагополучное окончание акции «Новые основания Петербурга» (2003), именно такое развитие событий внесло ясность в эстетические и идеологические ориентиры группы — создание междисциплинарной платформы, актуализирующей пространство сосуществования искусства, левой теории, политической философии и активизма. Желание бороться с безразличием к окружающей среде и культурной политикой спровоцировало консолидацию различных творческих сил, которые экспериментируют с формами социальной организации, ставшими базовым принципом функционирования группы «Что делать?». Знаменитая марксистская идиома «бытие определяет сознание» предполагает, что мы реагируем на произведение искусства в первую очередь как на результат социального труда, в котором человеческие ресурсы имеют качественный характер. Можно сказать, что проектная деятельность группы «Что делать?» ориентирована именно на сотрудничество с близкими по духу и мысли интернациональными коллективами. Для группы это принципиально важный момент — поддерживать и развивать свой cultural network. Будучи не привязанными к одному месту, они кочуют с одной площадки на другую, демонстрируя возможность, как выразился Дмитрий Виленский, «спокойно игнорировать убогую местную конъюнктуру и достигать результата, аккумулируя ресурсы извне». Результаты действительно внушительные: выпуск собственной газеты, многочисленные публикации, воркшопы, перформансы, акции, постановки театральных пьес, участие в международных выставках, биеннале и форумах, производство фильмов, формирование онлайн-платформ и прочее.

Став фактически самостоятельной институцией, воспитанной в соответствии с гуманистическими представлениями, группа «Что делать?» выдвигает образовательный фактор как ключевой в своей работе. Искусство здесь рассматривается как способ трансформации человека и его образа мыслей, но не с целью перевоспитать или подвести под определенный стандарт. Скорее, это стремление показать наличие иной точки зрения, иного отношения к истории, политике, теории, философии, творчеству и т.д. Искусство осмысляется не в категориях рынка или развлекательного компонента, но как инструмент, способный в том числе затрагивать проблемные зоны знания и познания.

Многие художественные проекты группы «Что делать?» также представляют собой реакцию на злободневные социальные и политические события, связанные с цензурой, увеличением разрыва между богатыми и бедными, социальной несправедливостью и прочим. Политическую ангажированность своей эстетической практики участники группы реализуют в дискурсивном поле. В этом заключается принципиальное отличие их активистских практик от тех, что используют механизмы медиа для актуализации своего критического потенциала и получения ответной реакции среды. «Что делать?» действует более «сдержанно», большинство публичных акций апеллирует скорее к традиции хеппенинга. Один из известных и «долгоиграющих» проектов платформы — серия видео-мюзиклов, отсылающих к концепции неаристотелевского, эпического театра Бертольда Брехта. «Перестройка зонгшпиль. Победа над путчем» (2008), «Партизанский зонгшпиль. Белградская история» (2009), «Башня. Зонгшпиль» (2010), а позднее и «Музейный зонгшпиль: Нидерланды-2011» представляют собой череду экспериментов на основе брехтовского понимания драматургии, отказ от аристотелевского драматургического принципа, который был, в частности, связан с учением о катарсисе. Аристотель утверждал, что охваченный происходящим на сцене зритель очаровывается красотой трагедии и страдания, по мнению же Брехта, трагедия должна не очаровы-

1



2

вать эстетикой жизненного ужаса, а заставить зрителя прозреть. Кроме того, Брехт вводит важное понятие «эффект очуждения» (Verfremdungseffekt). Фабула включала в себя аллегорический компонент, где содержание интерпретировалось с учетом современного контекста. Подобный конфликт формы и содержания характерен для зонгшпилей «Что делать?», где каждый фильм апеллирует к конкретным реалиям — пересмотр оценки процесса распада Советского Союза, строительство в историческом центре Санкт-Петербурга газпромовского бизнес-квартала «Охта-центр», положение нелегальных эмигрантов в Нидерландах или факт принудительного «переселения» цыган из своих домов в пригороде Белграда. Место действия здесь обозначено крайне схематично, декорации, которые обычно создают Дмитрий Виленский и Николай Олейников, лишь номинально очерчивают пространственные рамки сюжета. Ритм повествования создается за счет диалогов протагонистов и хора, который в фильмах часто репрезентирует общественное мнение. Если в античном театре хор обычно не принимал участия в основном действии, но выступал в качестве комментатора, иногда погружаясь в отстраненные философские рассуждения, то в фильмах «Что делать?» хор часто выражает моральную оценку, ставя под сомнение правильность поступков и принятых решений главных героев.
Не менее важным оказывается хореографический элемент в зонгшпилях, за который отвечает Нина Гастева. Фактически телесная пластика сигнализирует о социальном облике персонажа, представляющего собой в большей степени карикатуру, нежели глубокий психологический образ. Впрочем, действие направлено на демонстрацию оборотной стороны, изнанки драматургии, которая превращает зрителя в активно мыслящего субъекта.
В рамках выставочного нарратива видео часто интегрируется в большие инсталляции, состоящие из графических изображений Олейникова и объектов Натальи Першиной-Якиманской (Глюкли).

В последние несколько лет темой различных дискуссий становится проблема, связанная с новым статусом работника культуры. Под влиянием социальных обстоятельств постфордистской эпохи выделился тип работника, получивший название «прекариат» (от англ. precarious — сомнительный). По мнению Гая Стендинга, «прекариат — новый опасный класс», это люди, которые не имеют постоянного места работы, заработка и гарантий профессионального роста: фрилансеры, иммигранты, гастарбайтеры, представители творческих профессий, работники с частичной занятостью, студенты и т.д.

Группа «Что делать?» не могла обойти стороной злободневную тему прекариата: был создан «Первомайский конгресс творческих работников», в котором также приняли участие журнал «Транслит», группа «SOSка», Алексей Пензин, Кети Чухров и многие другие. Всех роднило убеждение в том, что после распада советских институтов разного профиля социальная защищенность работников оказалась под угрозой. Участники конгресса акцентировали внимание на том, что оплата интеллектуального труда невероятно низка, с интересами и правами творческих работников не считаются, а профсоюзные организации и вовсе отсутствуют. Поэтому новая солидаризация культурных работников надеялась на решение этих вопросов, заложив основы системы, которая будет реализовывать альтернативные образовательные инициативы вне рынка и защищать работников на местах.
В качестве продолжения защиты прекариата художник Дмитрий Виленский и арт-критик и куратор Давид Рифф стали сооснователями интернет-ресурса ArtLeaks (по аналогии с WikiLeaks). Каждый пострадавший может в режиме анонимности описать свой случай нарушения трудовой этики или неправомерных отношений на рабочем месте.

В 2013 году группа приняла участие в международном проекте «Former West: Documents, Constellations, Prospects», совместно организованном Домом культуры и мира (Берлин) и BAK, basis voor actuele kunst (Утрехт). Проект исследует общемировые изменения, последовавшие за падением Берлинской стены. Деление на Восток и Запад времен холодной войны трансформировалось в соответствии с новыми политическими, культурными и экономическими условиями. Кроме того, обширная программа Former West нацелена на переосмысление посткоммунистического пространства и последствий неолиберальной капиталистической системы. В Доме культуры и мира «Что делать?» представили инсталляцию «Временная шкала перестройки» (2009), хронологию вымышленных событий эпохи перестройки и гласности. Этой теме посвящена и театральная постановка-семинар «Where has communist gone?».

Спустя восемь лет «Что делать?» вновь вернулись с первой ретроспективой в Москву. Правда, «Неврoссию» (слово из статьи священника Якова Кротова) сложно назвать ретроспективной выставкой, так как были представлены видео «Башня. Зонгшпиль» в декорациях, выполненных в качестве аллюзии на другой мюзикл группы «Русский лес», и относительно новая работа «Приграничный мюзикл» (2013), повествующий о скрытом фашизме в норвежском обществе. Кроме того, параллельно в соседнем зале ЦТИ «Фабрика» выставлялись воспитанники «Школы вовлеченного искусства». Последний факт вызывает смешанные чувства. Совместный акт визуального высказывания свидетельствует о самом неприятном методе брендирования, которое практикуют отечественные и зарубежные институции. Где же, спрашивается, попытки борьбы с системной иерархией, когда она производится теми же средствами? Неужели за столько лет существования платформы «Что делать?» и коллаборации с различными коллективами нельзя сделать ничего другого, кроме как создать еще одно конъюнктурное зрелище с налетом левизны?
Если когда-то объектом критики становились институции и определенные интересы, задействованные в развитии и потреблении искусства, то теперь «Что делать?» — самовоспроизводящаяся институция в полном смысле этого слова, которая может оказаться в той же ситуации. Однако отказ от участия в европейской биеннале современного искусства «Манифеста-10» дает все-таки некоторую надежду на то, что оппортунизм — болезнь, не передающаяся воздушно-капельным путем.

Группа «Что делать?»

1. **Русский лес**. Инсталляция

2. Сцена из учебной постановки «Школы Розы»

3. Виктория Рыскина. Работа с выставки студентов «Школы вовлеченного искусства»

3

ОПРАВДАНИЕ МОРАЛЬЮ

Лия Адашевская

Вот ведь как порой бывает, смотришь фильм, в котором речь идет о чем-то, что очень далеко от тебя, чувствуешь: нет, это близко. Фильм «Акт убийства» режиссера Джошуа Оппенхаймера снят совместно с двумя сорежиссерами, один из которых анонимен, второй — Кристиан Синн (продюсеры фильма Вернер Херцог и Эрол Моррис).

Итог пятилетнего труда Оппенхаймера посвящен геноциду коммунистов в 1965 году. После знаменитого военного переворота в Индонезии было убито, по разным данным, от полумиллиона до двух миллионов человек (и не только членов компартии Индонезии, но и всех, кто был против хунты, всех их клеймили как коммунистов и уничтожали). Фильм заслуженно окрестили главной документальной сенсацией 2012 года. Хотя, если быть точным, называть это кино документальным не вполне корректно. «Акт убийства» — нон-фикшн. Смешение документальных, постановочных и игровых сцен делает ткань фильма не только очень насыщенной, но и как бы самовоспроизводящейся.

Ассоциации, аллюзии, параллели заставляют не то чтобы в чужой истории узнавать свою, но фиксировать какие-то общие, присущие всем людям поведенческие схемы в оправдании того или иного аморального с позиции абсолютной истины жеста. Оправдать можно фактически все. Даже убийство. Племенная мораль позволяла делать это. Именно такому заглушению чувства вины и защите от него через оправдание, когда мораль становится важным звеном механизма зла и одновременно отзывающейся ночным кошмаром и спазмами рвоты совести, и посвящен фильм Оппенхаймера. Преступление и наказание? В известной степени. Только без раскаяния. Режиссер делает акцент не на жертвах геноцида, а на палачах. Сюжетная канва строится на рассказах ветеранов индонезийских зондеркоманд, силами которых в основном и проводилась антикоммунистическая чистка. А составляли эти команды специального назначения… члены местной мафии, бандиты. Вот так все оказывается просто — не массовые расстрелы, не концентрационные лагеря, а легитимированная, вооруженная идеологией преступная по своей сути сила, которой дали команду «Ату!». Олицетворяют ее преимущественно два персонажа — мафиози Анвар Конго и Герман Кото. Правда, говорит почти все время Анвар — обстоятельно рассказывает и показывает, как убивал, какой способ умерщвления предпочитал. Его он, как выясняется, видел в голливудских фильмах. И это важная деталь — отсылка к Голливуду, которая идет в начале фильма. Дело в том, что коммунисты считали необходимым убрать из проката голливудские фильмы, желая таким образом поддержать китайские картины, что, надо сказать, не слишком радовало большинство местного населения, предпочитавшего американские боевики. Таким образом, в любви к Голливуду звучит как бы голос народа, голос большинства. Анвар чувствует себя выразителем его чая-

1

2

ний. Именно с этого момента в фильме начинается процесс дегуманизации жертв. И в такой логике уверенности в праведности деяния, оправдывающей содеянное, убийца танцует ча-ча-ча на месте казни, «как если бы через сорок лет после Холокоста нацисты все еще были у власти и восхваляли произошедшее», комментирует этот эпизод Оппенхаймер.

Но Анвар и его товарищ не только рассказывают и показывают на добровольце (сыне убитого коммуниста), лицо которого выражает страх и желание угодить, но и с помощью Оппенхаймера снимают художественный фильм о своих деяниях — с убийствами, пытками, погромами, настоящий фильм для будущих поколений. Под Голливуд. Правда, малобюджетный и с актерами-любителями. Эти игровые сцены, вплетающиеся в ткань документального фильма, не иллюстрация интервью Анвара, не художественная реконструкция событий, а проекции сюрреалистического кошмара, оккупировавшего сознание, прячущиеся за мораль победителя, который по известной логике всегда прав.

И хотя «актеры» играют преимущественно себя (палачи — палачей, жертвы — жертв), периодически они меняются ролями, как бы влезая в шкуру другого. При этом Анвар явно испытывает неподдельный страх, вживаясь в роль жертвы, подвергающейся пыткам. Для чего ему это надо? Не есть ли это червь сомнения в собственной правоте, в принятой им клановой морали и страх возможного возмездия? И словно в подтверждение этого Анвар признается режиссеру в своих бессонных ночах и одолевающих кошмарах, от которых он прячется в алкоголе и наркотиках. Он отсматривает отснятый материал со смешанным чувством гордости и недовольства. И непонятно, он недоволен собственной игрой, недостаточно эффектным результатом или же смущен взглядом на самого себя со стороны.

И словно чтобы прогнать сомнения, а-ля голливудское творение индонезийского розлива прошивается сценами рая — то ли мыслимого будущего, ради которого все это происходило и которое должно оправдать убийства, то ли «реального» рая. Утопающий в тропической зелени прекрасный остров, водопад, танцующие обворожительные девушки, Герман в образе женщины, Анвар в строгом черном костюме, убитый коммунист снимает с шеи проволоку, которой был задушен, достает из кармана медаль и награждает ею Анвара в знак прощения и благодарности за то, что был убит. На этом заканчивается кино Анвара, но не заканчивается фильм Оппенхаймера. Анвар Конго продолжает рассказывать о собственных преступлениях, и вдруг слова запирает в горле спазм тошноты. Позывы достаточно сильные, но освобождения не происходит…

Фильм снимался пять лет. Пять лет — временной интервал между первой сценой, танцем на месте казни и последней… Пять лет жизни человека, мучающегося вопросами морали. «…я не позволял себе перейти грань между “эти люди совершили что-то чудовищное” и “эти люди — чудовища”. Даже так, по-моему, чудовищно считать, что они чудовища. Проклиная их самих, я бы лишь убеждал себя в том, что я не такой, как они. Но это неправильно. Я могу только надеяться на то, что, родись я, как главный герой, Анвар Конго, в Индонезии 1950-х, я бы не пошел на то, на что пошел он. Я точно знаю, что мне повезло не знать, как бы я поступил. К тому же, считая, что каждый из палачей — просто нелюдь, мы никогда не поймем, почему одни люди совершают такие зверства с другими и какой эффект это на нас производит», — говорит Оппенхаймер в интервью*.

Фильм «Акт убийства» не только произвел фурор в кинематографическом мире, но и дал эффект в мире реальном. Впервые за сорок лет Индонезия заговорила вслух об этой страшной национальной трагедии. Свидетельства не жертв, но палачей, признания, сделанные не под пытками и не на скамье подсудимых, а в роскошных виллах почивающих на лаврах преступников, признанных национальными героями, вызвали к жизни массу публикаций, исследующих тот геноцид. И это дает надежду, что по крайней мере дискриминация выживших и их потомков прекратится и с них будет снято клеймо «враг народа».

Это к вопросу о роли искусства.

3

* «Убийство — вообще очень человечный по своей природе акт». Интервью с режиссером. http://www.colta.ru/articles/cinema/1150

1–3. Кадры из фильма «Акт убийства». Режиссер Джошуа Оппенхаймер

ИЗНАНКА ИЗОБРАЖЕНИЯ КАК «СОН КАРТИНЫ»

Сергей Хачатуров

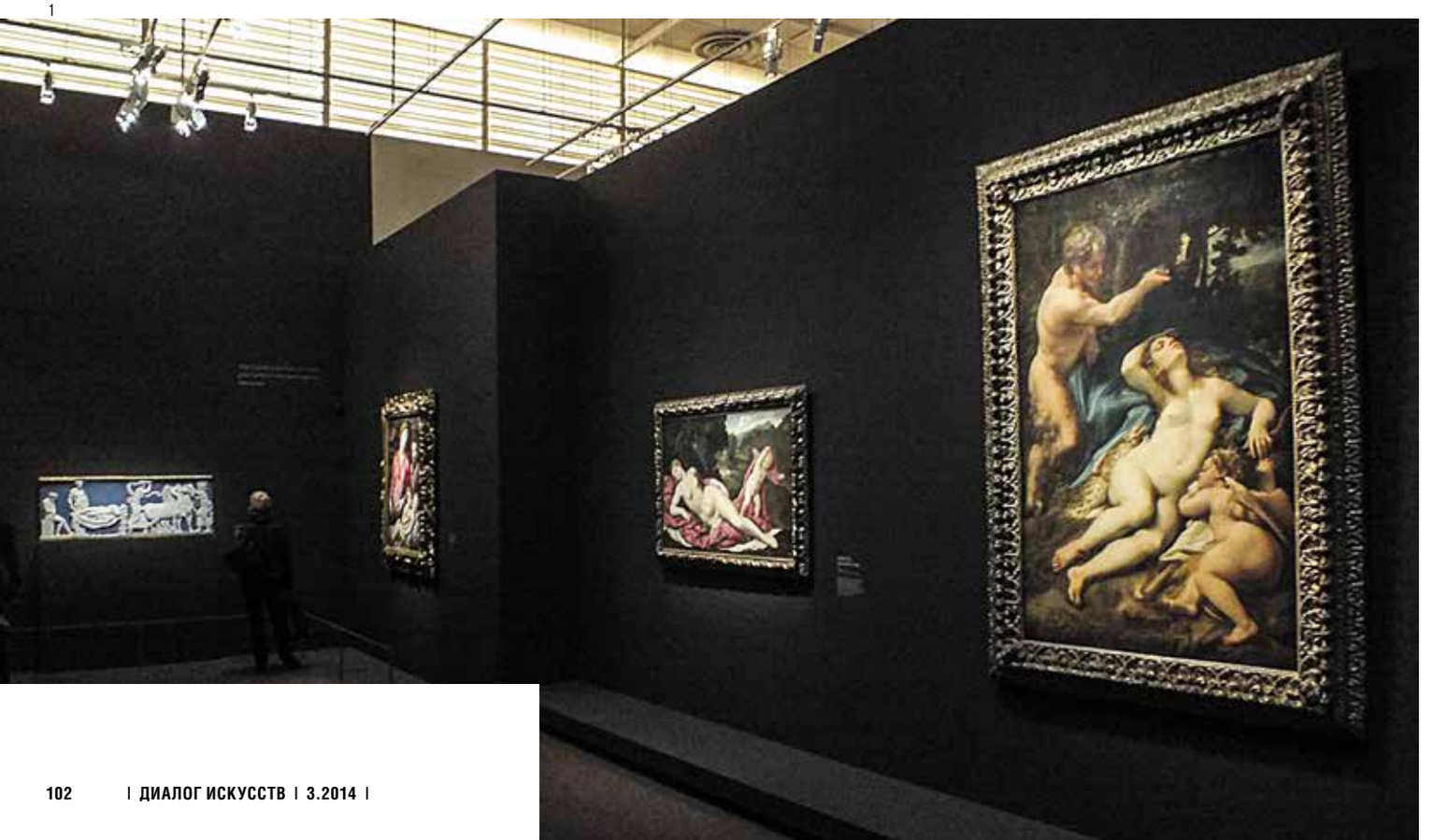
Выставку «Ренессанс и Сон» показывали в Люксембургском музее Парижа с октября 2013 года до конца января 2014-го. Кураторы Алессандро Чекки (Alessandro Cecchi), Ив Эрсан (Yves Hersant), Кьяра Рабби-Бернар (Chiara Rabbi-Bernard) создали экспозицию, которую без преувеличения можно назвать выставочным шедевром.

Тема искусства Ренессанса очень благодатная для презентации, и, судя по многочисленным выставкам в музеях России, обращение к ней не предполагает особого интеллектуального напряжения со стороны организаторов. Дескать, шедевры говорят за себя сами. Другой подход был в Люксембургском музее. Оказалось, что такой понятный Ренессанс — один из самых сложных периодов истории мировой культуры, требующий от зрителя немалых душевных, умственных усилий. Экспозиция посвящена тому, что значил для самосознания культуры Возрождения образ сна. Задача трудная: легко спрятаться за расхожими штампами вроде «жизнь есть сон», «искусство есть сон» и подобными и превратить проект в демонстрацию ряда картин. В нашем случае кураторы обязали себя исследовать все регистры темы сна в изобразительной традиции Возрождения, чтобы увидеть таким образом, насколько важна была эта тема для созидания именно ренессансной эпистемы культуры. Экспонаты добывались из десятков музейных и архивных собраний по всему свету.

Сонные регистры Ренессанса множественны. Первый раздел был посвящен образу Ночи, матери сна и грезы. Согласно логике культуры XV — начала XVII века этот образ изначально трактуется как амбивалентный, таящий как надежду, так и угрозу. Вспомним описание Ночи, сделанное в конце XVI века в «Иконологии» Чезаре Рипа. У него Ночь — женщина в блистающей звездами синей мантии с крыльями за спиной, увенчанная маковым венком. Она держит на руках двух спящих детей. Белый ребенок на правой руке — это Сон, черный на левой — Смерть. Как полагают кураторы экспозиции, Рипа наследовал подобную трактовку от Гесиода, поведавшего о богине ночи Никте, дочери Хаоса. Она была матерью как несущего смерть Танатоса, так и дарующего отдых и отраду Гипноса[1]. В древности Никту изображали держащей на руках Гипноса и Танатоса.

В подобной амбивалентной перспективе принципиальна открывающая экспозицию картина Баттиста Досси (1490–1548) «Аллегория Ночи». Спящая женщина прекрасна и величественна. Ее окружают духи, видения и монстры, приглашенные Досси из кошмаров Босха. Такие «нидерландские» сновидения, по мысли кураторов, у маньериста Досси могут населять «дом Сна», описанный Овидием в Метаморфозах (XI, 592). Ночь порождает вереницу терзающих сознание, грозящих гибелью монстров. Одновременно ночь — для артистов, художников — пора творческого вдохновения, мобилизации сил души. Традиция интерпретации спящей Ночи обращает нас к Микеланджело, к его фигуре Ночи на гробнице Джулиано Медичи (1530–1534). Многие мастера (на выставке представлены картины Микеле ди Ридольфо дель

1



Гирландайо, Франческо дель Брины) имитировали великую скульптуру средствами живописи. Уместно вспомнить сонет Микеланджело о Ночи, в котором есть такая строфа: «Ты тяжесть дум снимаешь до утра, // Целишь их жар прохладою ночною, //И часто я, влеком своей мечтою, //Во сне взлетаю на небо с одра» (перевод А. Эфроса[2]).

Дальнейшую композицию выставки «Ренессанс и Сон» можно уподобить путешествию, прообразом которого могут быть, конечно, и странствие Данте с Вергилием, и описанные в алхимических (герметических) романах скитания души как обряд инициации с целью обретения подлинных знания, веры и любви. Неспроста два раздела выставки так и именуются: «Путешествия Души». Путешествие во сне понимается в неоплатонической традиции как философский образ и аллегория. Вергилием здесь выступает Марсилио Фичино, который в своей «Платонической теологии о бессмертии души» (1482) поведал, что во сне и в состоянии высокой меланхолии Душа вольна освободиться от бренной телесной оболочки и подниматься ввысь, к вершинам пророческой мудрости или поэтического вдохновения. Эта идея близка той, что стала сюжетом полного тайных аллегорий романа доминиканского монаха Франческо Колонны «Гипнеротомахия Полифила» (или, как справедливо уточнил перевод Борис Соколов, «Любовное борение во сне Полифила»). Первое издание этого романа (Альдо Мануцио, 1499) тоже стало экспонатом выставки. В романе описано, как герой Полифил во сне ищет свою возлюбленную Полию, утраченную в прежней жизни и ставшую нимфой. Во сне происходят многие таинства, Полифил воссоединяется с Полией, влюбленные посещают остров Киферу, где их принимает Венера. Сам Франческо Колонна считал, что содержание этих снов намного существеннее яви, которая лишь тень истинного сущего[3]. Характерно, что изобильные описания в книге садов и садовых сооружений повлияли на реальную иконографию садово-паркового искусства маньеризма, барокко и классицизма, дав жизнь многим фонтанам, храмам любви, колоннадам в лучших парках Европы. Можно предположить, что эзотерический мир «Гипнеротомахии» предвосхитил масонскую оперу Шиканедера — Моцарта «Волшебная флейта», в которой души влюбленных Тамино и Памины тоже проходят обряд инициации ради обретения свободы и высшей мудрости, а образ Ночи весьма сложен. Она стремится разрушить храм мудрости, одновременно снабжает Тамино волшебной флейтой, она и враг справедливого Зороастра, и мать прекрасной Памины…

Потусторонняя, изнаночная сторона сна обращает нас к терзающим душу «страшным» сюжетам. В экспозиции присутствовала целая гирлянда живописных историй про искушения во сне духами, монстрами. Все эти phantasmata возникают по логике, описанной впоследствии Гойей: «Сон разума рождает чудовищ». Щедрым поставщиком разных адских видений темной стороны мира была нидерландская школа: Босх, Брейгель, Херри Мет де Блес… Характерно, что итальянцы так и распределяли роли: за собой оставляли право на мир грез возвышенных и просветленных, а за нидерландцами — живописание ужасных ужасов. Ведь в 1568 году во втором издании «Жизнеописаний» Вазари, характеризуя стиль Босха, Брейгеля, Мостарта, Ланцелота, говорит об их причудливом, фантастическом, сновидческом мире[4]. Сновидческий в данном случае — экзальтированный и жуткий, неправильный, близкий к готическому (как его понимали в ренессансную эпоху). Нидерландские кошмары оттеняют идеал итальянского искусства в нескольких работах на загадочную тему «Сон Рафаэля», сюжет которых, как считают кураторы выставки, возможно, инспирирован великим мастером (работы Маркантонио Раймонди, неизвестного фламандского художника XVI века).

2

1. В залах выставки «Ренессанс и Сон»

Двусторонняя работа Алессандро Аллори

2. **Портрет Бьянки Капелло** (лицевая сторона). Последняя четверть XVI века

3. Реплика рисунка Микеланджело **«Сон»** (оборот)

Из бездны к свету возносит нас другой раздел экспозиции «Видения будущего». В нем собраны работы в основном на тему прозрения во сне горнего мира и святых. Один из главных героев раздела — святой Иаков (И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней и говорит: Я Господь, Бог Авраама, отца твоего, и Бог Исаака. Землю, на которой ты лежишь, Я дам тебе и потомству твоему; и будет потомство твое, как песок земной…» Иаков пробудился от сна своего и сказал: истинно Господь присутствует на месте сем; а я не знал! (Быт. 28:12–16). Помимо него герои раздела — святые Екатерина Александрийская, святая Елена, Блаженный Августин, а также короли, видящие во сне небесное покровительство своей политике (Эль Греко. Видение Филиппа II).

3

Мистическим средоточием всех этих сложных сновидческих тем Ренессанса становится рисунок Микеланджело «Сон, или Аллегория человеческой

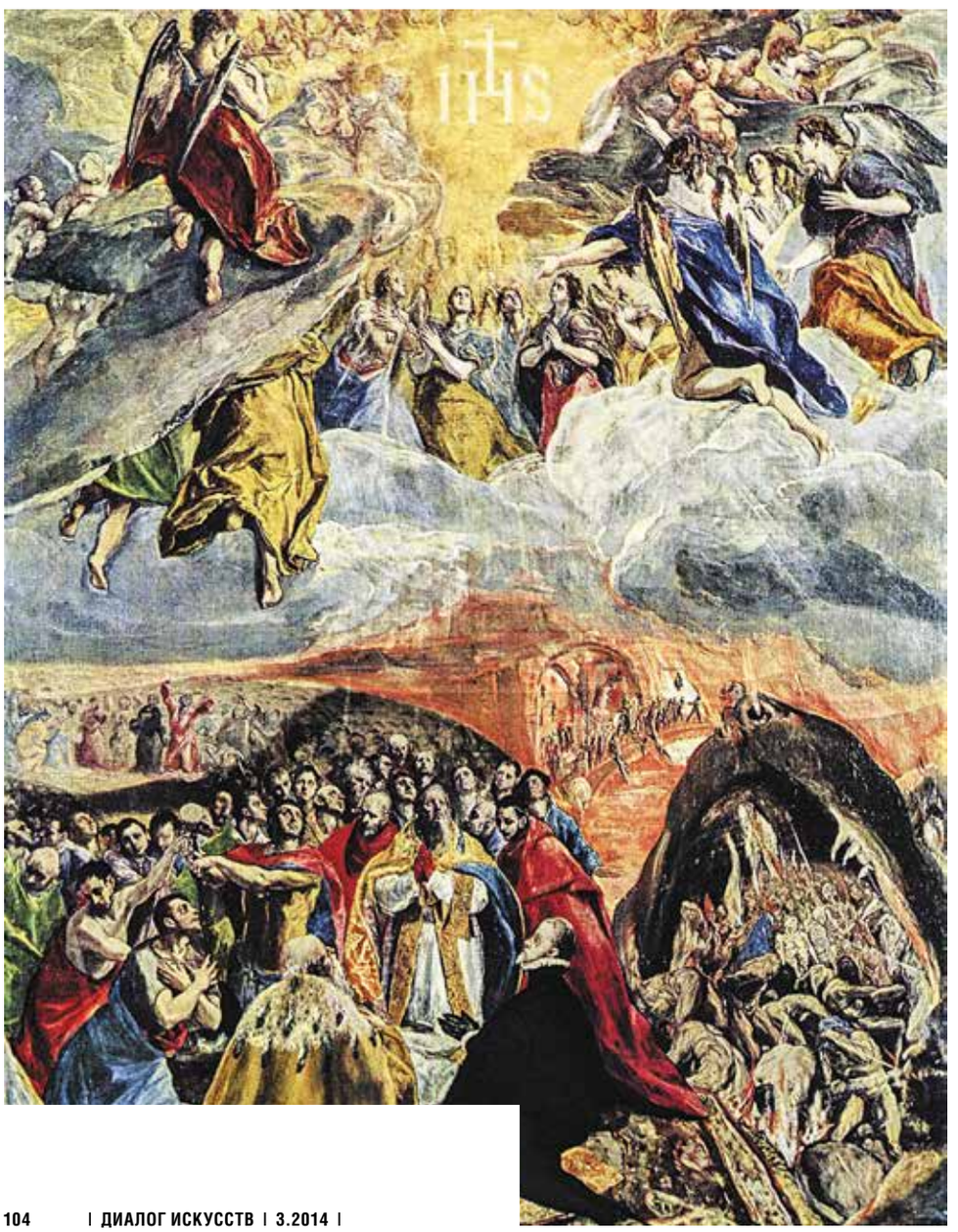
4. Эль Греко.
Видение Филиппа Второго.
Последняя четверть XVI века

5. Андреа дель Сарто.
Портрет молодого человека.
Первая четверть XVI века

6. Микеланджело.
Гробница Джулиано Медичи.
1530–1534

жизни» (ок. 1533). Он хранится в Институте Курто в Лондоне. В свое время рисунок дал жизнь многочисленным репликам, в которых оригинал реинтерпретируется в различных контекстах. По словам кураторов выставки, рисунок инспирирован поэмой Пико делла Мирандола, в которой человека призывают отвлечься от плотских утех и земной спячки и обратиться к чистоте небес, где ждут его вечная радость, свет и бодрствование. Микеланджело рисует дремлющего Исполина (человечество), вокруг которого хороводят семь смертных грехов. Притворный мир греха одурманил исполина. Спасение приходит с небес, откуда спускается крылатый гений божественной любви. Он играет на трубе, и ее звуки пробуждают исполина. Изначально в интерпретации рисунка важен был контекст его создания и посвящения. И контекст этот был любовный. Исследователи относят «Сон» к серии рисунков-подарков, посвященных юноше знатного рода, которого Микеланджело встретил в 57 лет, сделал своим учеником и самоотверженно полюбил. Это Томмазо деи Кавальери (1509–1587), которому на момент знакомства с Микеланджело было 23 года. Судя по письмам и 30 поэмам, Микеланджело любил Кавальери страстно и возвышенно, наделяя юношу всеми достоинствами и доблестями, что соотносится с идеалами благородства, великодушия, артистического гения. Если говорить о воплощении неоплатонической идеи любви, то отношения Микеланджело с наделенным редкой красотой Кавальери оказываются ее эталоном. Никакой двусмысленности желаний: юноша был для пожилого гения именно тем ангелом, что распалял его душу творческим пламенем. И в данном контексте очень важен представленный на выставке сонет, посвященный Кавальери. В нем именно греза (сон, sogno) помогает создать и удержать в душе Микеланджело образ любимого и любимый образ (в одном письме к Себастьяно дель Пьомбо Микеланджело говорит, что, случись, Томмазо исчезнет из его памяти, он умрет в то же мгновенье).

4



Любовь, максимально абстрагированная от ее плотской, сексуальной ипостаси, дарует прозрение, полноту постижения божественной истины, в том числе в творчестве. Парадокс, однако, в том, что такая любовь по определению не может быть не потаенна. Она чужда всякой демонстративности, очевидности, физической актуальности. Природа ее таинственна и целомудренно сокровенна. То есть по иррациональной логике неоплатоников, рисунок Микеланджело «Сон» показывает нам воспламененное любовью пробуждение, но пробуждение в границах того же сна, в границах того мира, в котором душа свободно странствует, не отягченная телесной оболочкой.

Как в пределах одной картины — посвящения небесной любви — сделать очевидным сокровенное, сохранив, однако, инаковость тайного? У сна и картины схожая природа. В обоих случаях, как сформулировал некогда Алексей Крученых в отношении творчества Павла Филонова, мы оказываемся «очевидцами незримого», созданного воображением и в то же время более реального, чем сама реальность. Природа сна амбивалентна. Как мы увидели, это и мобилизация творческих способностей, и терзание души, и прозрение божественных истин, и искушения ночными кошмарами. Природа картины амбивалентна тоже. Великие видения, от которых перехватывает дух, на поверку оказываются «переливами красочного праха на переплетенных нитях грубого холста»[5]. Более того, как гениально рассказал профессор Михаил Алленов, у сна и живописи имеется общая бытийственная основа, природа которой метафорична. Это ткачество, «ткань бытия»: Итак, «сон языка» являет нам основу сна в метафорическом образе живой

«ткани» — ткани бытия, — куда вплетен узор нашей жизни, конфигурация нашего телесного и душевного «я», распятого, как на пяльцах, в координатах пространства — времени, будучи каждой своей клеточкой и «петелькой» связанного с целым и с любой отдаленной частицей этого «покрова». Продолжая метафору, можно сказать, что по отношению к этой связанности всего со всем дневная жизнь является источником бессвязности. Она предлагает наборы дискретных, абсолютно непредсказуемых зрелищ и действий в произвольной разделенности их волевыми актами. В качестве волевых импульсов и «порываний» они оставляют, так сказать, затяжки и «разрывы» на «ткани бытия», а те, в свою очередь, производят возмущения в неожиданных точках этой же «ткани», находящихся за рамками дневного света, поскольку рамки очерчены теми же велениями воли.

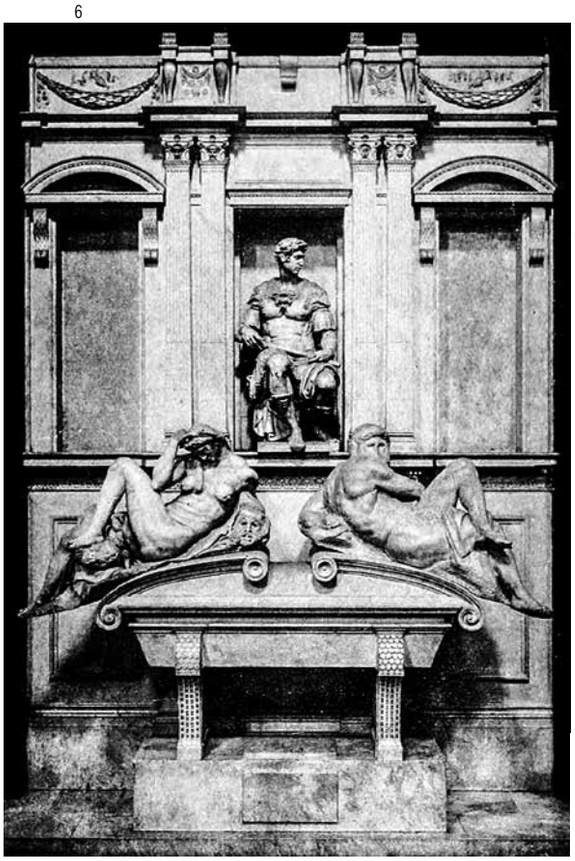
5

Во сне же, когда, собственно, усыплена именно воля, высветляется «мир как представление», душа обретает бытийственную ткань, куда вплетается узор нашего «я», и, пробегая ряды переплетений по ходу упомянутых «затяжек», трудится над их выправлением, отыскивая кажущиеся дневному сознанию невероятными в силу отдаленности связи и сцепления[6].

А где именно обнажена тканая основа картины? Конечно же, с ее изнанки, с той части, которую можно обозначить verso. На выставке «Ренессанс и Сон» представлена картина, в которой идеально учтена сновидческая ипостась изнанки изображения. Это двусторонняя картина 1570–1575 годов ученика Аньоло Бронзино Алессандро Аллори. На лицевой стороне, recto, изображен портрет Бьянки Капелло. На оборотной стороне, verso, переведенный в живопись рисунок Микеланджело на тему «Сон человеческой жизни».

Необходимо сделать отступление и сказать, что рисунок Микеланджело высоко ценился в кругах, близких к Франческо I Медичи, великому герцогу Тосканы. Образованнейший человек, большой любитель свободных художеств, увлеченный алхимическими штудиями основатель Уффици герцог Франческо Медичи был истово предан идеям неоплатонической философии и теме жизни в ипостаси видения, сна, грезы. Как отмечают кураторы выставки, даже первую свою свадьбу с Жоанной Австрийской он отметил маскарадом «Триумф сновидений»[7]. В экспозиции Люксембургского музея было представлено несколько реплик полюбившегося герцогу рисунка Микеланджело, как графических, так и живописных. Конечно же, можно согласиться с исследователями, интерпретирующими появление реплики «Сна» на обороте и как прославление красоты, и как восхваление очистительной силы любви[8]. Однако положение реплики — оборот изображения — свидетельствует о принципиальности герметичной, неочевидной трактовки, без сомнения, соотнесенной с темой небесной любви, озаряющей нас во время сна.

6



Такая трактовка вполне согласуется с финальным аккордом экспозиции — картиной Якопо Цукки «Амур и Психея» (1589, галерея Боргезе, Рим). Не вдаваясь в сложные, благодатные для лакановского психоанализа нюансы интерпретации мифа, отметим несколько принципиальных моментов. Первый. Согласно Аристофану Эрос был рожден персонификацией вечного мрака Эребом и богиней ночи Никтой. Второй. Психея полюбила его сначала заочно, представляя милого лишь в воображении, в грезах. Третий. Нарушение вот этой сновидческой основы союза влюбленных — внесение света в комнату, где спал Амур-Эрос, — повлекло за собой разрыв в отношениях и необходимость прохождения Психеей ряда смертельно опасных испытаний (сном в том числе) ради воссоединения с любимым Амуром. Четвертый. Благодаря этим испытаниям душа и любовь стали неразлучны. ◂

[1] The Renaissance and Dreams. Paris, 2013. P. 4.

[2] Поэзия Микеланджело/ пер. А.М. Эфроса. М., 1992. С. 30.

[3] См. статью Бориса Соколова, опубликованную на его сайте об истории садово-паркового искусства: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=94

[4] *Вазари Джорджо.* О разных фламандских художниках // *Вазари Джорджо.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Пер. А. Габричевского и А. Венедиктова. М., 2008. С. 1205.

[5] *Алленов М.М.* Изображение и образ сна в русской живописи. В. Борисов-Мусатов. «Водоем» // Сон — семиотическое окно. XXVI Випперовские чтения. Москва. 2003. Milano, 1994. С. 55.

[6] Там же. С. 50.

[7] The Renaissance and Dreams. P. 9.

[8] См.: La Renaissance et le Rêve. Paris, 2013. P. 144.

Ловушки памяти

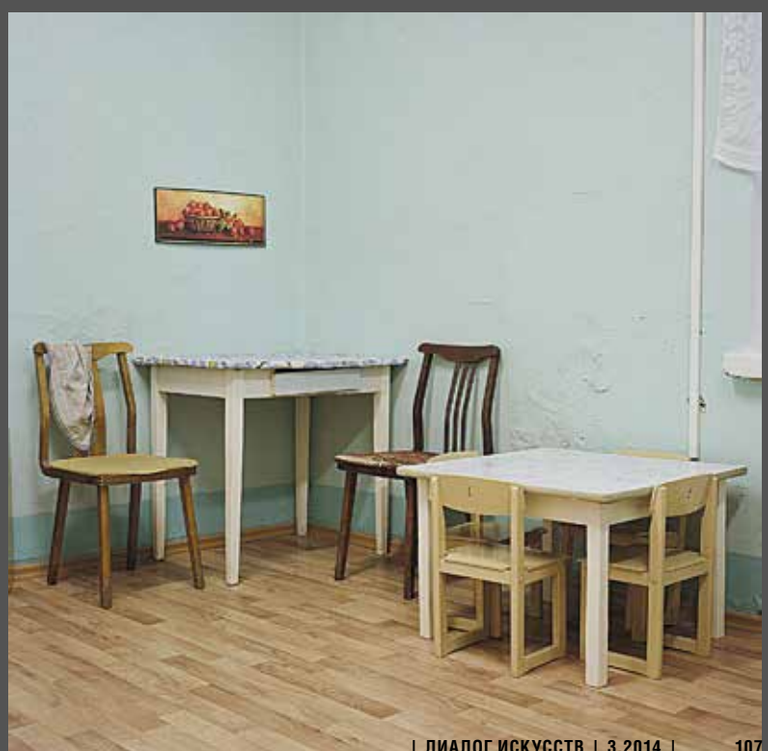
ФОТОБИЕННАЛЕ-10, ММОМА

Нина Березницкая

Предметом изучения Анастасии Цайдер является советское наследие, следы времени в интерьерах общественных пространств, впечатанные во все, что составляет общественный быт, в каждый предмет и трещину на стене. Полигоном для проекта «Русские интерьеры» послужил маленький город Курийокки в Карелии, недалеко от финской границы. Назначение интерьера на фотографии отгадывается сразу, так выглядят казенные дома во всей стране, и за последние десятилетия мало что изменилось: тот же фикус стоял в поликлинике на окне, той же краской были окрашены стены в спальне детского сада в любой части страны. Интерьеры безлюдны и безмолвны. Композиция каждой работы выстроена до миллиметра, каждый кадр сбалансирован по цвету и ритму, превращаяясь в тончайшее абстрактное полотно. Работы Анастасии Цайдер требуют созерцания, то есть времени и внимания к деталям.

Фотохудожница представляет карту места, которая оказывается картой времени. В каждой фотографии с предельно обобщенным содержанием видны те, кто вышли из кадра, кто выращивает в библиотеке цветы, моет линолеумные полы, прибежит в спортзал и выстроится перед уроком в линейку. Живописная конкретность фоторабот пугает. Пустое пространство напряжено, оно не оставлено без присмотра, это ловушка памяти, готовая поглотить зрителя. Анастасия Цайдер владеет секретом вызывать у зрителя deja vu, узнавание через никогда не виденное ранее. Спусковым механизмом может служить любая деталь, которая, развернет полную картину конкретного советского детства со всеми запахами, звуками, одиночеством. Цайдер балансирует на грани между стремлением к беспристрастности и давлением собственного опыта. Художница делает видимой максиму о взаимовлиянии быта и сознания. Бытие-быт оказываются первичны, воспроизводясь в каждом следующем поколении почти без изменений. До сих пор не проговоренная, не отрефлексированная, наша общая травма прячется в деталях обстановки, в атмосфере, которую, кажется, ничто не может изменить. Работы Цайдер ведут нас к узнаванию, затем к осознанию травмы, которое, в свою очередь, может стать первым шагом к избавлению от нее.

Анастасия Цайдер.
Проект «**Русские интерьеры**»



Кабачок-цуккини, сорт «Негритенок», 3-й день. Посев – 5 мая, первые всходы – 10 мая

Томат, сорт «Сибирский скороспелый», 17-й день. Посев – 12 марта, первые всходы – 16 марта

Капуста, сорт «Кольраби деликатесная», 17-й день. Посев – 2 апреля, первые всходы – 6 апреля

Анастасия Богомолова.
Дача/Сад. Инсталляция

Проектная документация

ФОТОБИЕННАЛЕ-10, ММОМА

Ольга Аверьянова

«РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК ОБЫКНОВЕННО преодолевает затруднения не путем дальновидного расчета и по заранее выработанному плану, а посредством импровизации в последнюю минуту», — писал русский мыслитель И.А. Ильин. Что правда, то правда. Иван Ильин констатирует, что в России не сложилось общественной традиции проектного мышления. Куда уж юной фотографии. Здесь по-прежнему принято гоняться за решающими моментами, эстетизировать безобразное, снимать высокое эротическое или иронически-драматическое. Тем не менее случаются удачные исключения. Проект «Дача/Сад» был осуществлен в рамках образовательной программы фотодепартамента «Фотография как исследование». Проект в фотографии означает, что была придумана идея и потом реализована. Поистине задача не для отечественного сознания. Если у нас случаются проекты, то они, как правило, собираются из имеющегося материала. А работать «под проект», например кураторский, где же тут полет души? Не работаем мы на заказ. Уникальная и очень романтическая серия фотографий Анастасии Богомоловой «выросла» очень удачно. Поглощенная воспоминаниями о своих корнях-корешках, Настя холила и лелеяла вершки, а попутно вела наблюдения за рассадой и фиксировала происходящее в известных документальных формах — визуально и письменно. Получилось неплохо. Проектная документация стала арт-фотографией без традиционной апелляции к живописи и журналистике. Это еще раз доказывает, что у фотографии есть свой собственный язык, а связь с реальностью, которая порой кажется каким-то обременением, ничуть не мешает субъективному художественному высказыванию.

Как современные художники видят будущее

Виктория Хан-Магомедова

Третья квадриеннале в Дюссельдорфе «За пределами завтрашнего дня». до 10 августа

«ПРИКЛЮЧЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА закончились, оно современно только по отношению к самому себе и не обладает превосходством ни по отношению к прошлому, ни по отношению к будущему. Оно представляет лишь реальность данного момента, но испытывает замешательство при столкновении с этой реальностью. Отныне искусство ничем не отличается от технической деятельности, направленной на распространение медийной цифровой практики. И больше не осталось никаких других способов проявления искусства, лишь зрелищное заигрывание с современным миром. Именно в таком контексте современное искусство ничего не стоит: между искусством и действительностью установилось нулевое равенство... И невозможно выявить отличительные особенности искусства, прослеживается только абсолютное прочитывание реальности. Искусство сегодня предстает лишь как идея, проституированная в процессе реализации».

Это весьма пессимистическое утверждение Ж. Бодрийяра стремится опровергнуть Третья квадриеннале в Дюссельдорфе. Художники-участники без всяких заигрываний с реальностью пытаются заглянуть в будущее, ожидающее нас, разыгрывая невероятные сценарии, погружая в удивительные, завораживающие миры, делают неожиданные открытия. И часто благодаря экспериментированию, обращению к науке, технологии они предстают первооткрывателями, провозвестниками нового.

Сегодня большое разнообразие доступных видов досуга держит людей в состоянии постоянного напряжения, заставляя концентрироваться на текущем моменте. Массмедиа позволяют одновременно вовлекаться в разные виды деятельности, наполняя жизнь мгновенными удовольствиями, что ведет к утрате ориентиров на будущее, неспособности анализировать прошлые ошибки. В наши дни более чем когда-либо огромное значение приобретают междисциплинарные исследования будущего. Свой взгляд на него без нарочитого акцентирования фантастических и утопическхй концепций, свою драматургию квадриеннале выстраивает, обращаясь и к представлениям о будущем художников прошлого, чтобы сконцентрироваться на том, каким мы воображаем будущее сегодня. Тринадцать арт-институций участниц рассказывают историю завтрашнего дня через историю материалов, превращений материи, частично удачных, частично провальных попыток полностью трансформировать материал, пытаясь сделать его носителем интеллектуального содержания. Различные выставки позволяют пережить любопытный опыт постижения материи, сопротивляющейся, невесомой, исчезающей, с ее большим спектром тактильных ощущений (выставки в KIT, Музее искусств…), провоцируют неожиданные вопросы: что объединяет искусство, науку, технологию? Каков их общий вклад в преодоление костной материи?

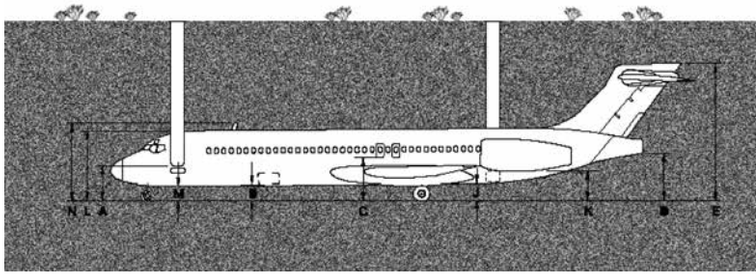
Квадриеннале предлагает альтернативу формуле биеннале, проекты и выставки которой посвящены одной теме. На этом

фестивале современного искусства каждая арт-институция по-своему интерпретирует концепт, ключевое слово главной темы. И возникают странные связи между выставками, переплетения их интерпретаций как следствие особенностей презентаций каждой институции. И главная тема в этих увлекательных метаморфозах предстает более значительной, актуальной и интригующей. При подготовке выставок кураторы руководствовались 11 темами: «Преображение», «Земля», «Трансформация», «Прогресс», «Эксперимент», «Утопия», «Небеса», «Огонь», «Убежище», «Свет», «Любопытство» — они оказались ориентиром в исследовании различных аспектов будущего с неожиданных позиций. Так, выставка в Художественной галерее земли Северный Рейн — Вестфалия, К-21 «Под землей: от Кафки до Киппенбергера» иллюстрирует понятия «земля», «убежище» и «утопия», демонстрируя, как художники XX–XXI столетий используют землю в качестве материала, рассказывая о социальных утопиях и индивидуальных страхах. В XX столетии подземная сфера привлекала внимание многих художников и писателей. Участники рассматривают стремление людей к преобразованию мест своего обитания, превращению его в бункер, пещеру, грот, тоннель. Художники раскрывают эту тему в рисунках, фотографиях, видеоскульптурах, инсталляциях. В подвальном пространстве галереи подземные виды жизни, а также неуверенность и страхи представлены многообразно. Так, Р. Хорн исследует жизнь муравейника. На рисунках Г. Мура люди ищут убежища от бомбардировок в тоннелях лондонской подземки. Травматический опыт Второй мировой стал дополнительным эмоциональным импульсом для поисков безопасных мест обитания («Подземный уровень» М. Келли, «Бункер» Т. Шютте). Круглая форма в моделях тоннеля Б. Наумана намекает на круги ада, описанные Данте. Особенно впечатляет «Паутина» Гр. Шнайдера с жутковатыми медленно движущимися пространствами.

На выходе с выставки предлагают экземпляр рассказа «Нора» Кафки с иллюстрациями Р. Хорн, в котором от лица животного повествуется, как, с каким агонизирующим усилием оно пытается построить систему подземных переходов, функционирующих как тюрьма, но максимально безопасных, и как это существо терпит неудачу. Возможен и другой поворот темы — в работе К. Мартина «Солнце светит под землей».

Авангардисты начала XX века предлагали дерзновенное видение будущего. Кандинский и Малевич считали себя революционерами, формирующими завтрашний день. Современные художники позиционируют себя совершенно

1



2

иначе, считает главный куратор квадриеннале В. Ульрих, профессор истории искусства и теории медиа, им больше нравится размышлять о феномене нашего времени. Сегодня художники меньше верят в перспективы будущего, чем их коллеги-предшественники. И все же именно искусство может предложить специфический опыт переживания реальности и альтернативные подходы к интерпретации различных ее проявлений. Актуальные художники наряду с красками, камнем, деревом, бронзой используют также кровь, телесные жидкости, воду, дым, найденные предметы. На выставках представлены различные материалы и способы их применения. Иногда даже вероятную историю завтрашнего дня рассказывают как историю материалов.

Алхимики на протяжении столетий верили, что доступные в больших количествах ингредиенты можно превращать в драгоценные металлы. Современные алхимики-художники сотворяют новые ценности, произведения из многочисленных бросовых, использованных предметов. На одной из самых эффектных и замысловатых выставок «Алхимия и искусство — мистерия трансформации» в Музее искусств демонстрируется 250 работ всех жанров старых мастеров и современных художников. Здесь можно увидеть кабинет искусств и диковинок, алхимическую лабораторию и коллекцию пигментов. Выставка рассказывает о мечте человека о лучшем мире, но ее главная тема — пересечение, взаимовлияние искусства и алхимии. На картине А. ван Остаде изобра-

3

4

1. Джон Исаакс. **Подумайте об этом**. 2002. Коллекция Олбрихта (выставка «Искусства и алхимия» в Музее искусств)

2. Кристоф Бюхел. **Терминал**. 2000. Эскиз проекта (выставка «Под землей от Кафки до Киппенбергера» в К-21)

3. Аниш Капур. «Белый песок... много цветов» (выставка «Искусство и алхимия» в Музее искусств)

4. Вид экспозиции выставки «Искусство и алхимия» в Музее искусств

5

жен алхимик в своей лаборатории, рядом череп, погасшая свеча, это персонаж, потерпевший неудачу в осуществлении мечты о создании золота. Знаки алхимических занятий как позитивные характеристики моделей изображали на портретах Рубенс и Давид Тенирс Младший, а в аллегорических картинах — Ян Брейгель Старший и Хендрик Гольциус. До эпохи Просвещения художники и алхимики уже обнаружили способность не только имитировать природу, но и желание совершенствовать ее. Ящерица из драгоценных камней Б. Палисси выглядит как живая. Алхимия оказала влияние на сюрреалистов, убежденных в том, что их художественные представления совпадают с мировидением алхимиков. М. Эрнст описывал технику коллажа как «алхимический продукт». Персонаж на картине «Сюрреалист» (1947) В. Браунера представлен в образе мага и алхимика, для этого использована и символика карт Таро.

Сегодня мы упускаем из виду, что до цифровой эпохи цвет всегда влиял на материал. Чтобы окрасить субстанцию, надо добавить другую субстанцию, которая может быть более драгоценной, чем сам материал. Алхимики знали это. И художники осознавали материальность цвета, его богатые возможности и способность трансформировать форму. Это демонстрирует инсталляция А. Капура «Белый песок... много цветов» (1982). Порошок чистого пигмента образует таинственные формы, красные горы, бесконечно изменяющиеся, они воплощают творческую природу художника и ее родство с алхимией: он трансформирует материал в нечто, подобное золоту, в нечто духовное — в искусство. В 1960-е термин «художник-алхимик» начал применять искусствовед Дж. Челан по отношению к представителям «бедного искусства», которые интересовались процессом трансформации материалов, таких как уголь, бывший символом нигредо, или металлов — ртути. Д. Дзорио в 1980-е создавал работы — реминисценции философского камня. «Химический сад удовольствия» (2013), Г. Штайнера и Й. Ленцлингера, роскошная инсталляция, обращающая к алхимическому тексту Д. фон Штольциуса (1624), трактату-введению в алхимию с иллюстрациями. Воображаемый ассамбляж из предметов повседневного пользования гарантирует «спасение» с помощью косметических, медицинских препаратов, кулинарных изделий, чистящих средств. Такое своеобразное «приобщение» к алхимии визуализируется в виде корневища, разрастающегося в цветные созвездия кристаллов, разнообразных форм и цветов, продолжающих расти в период работы экспозиции. Поражает разнообразие и изобретательность отсылок участников к алхимии. Одни фокусируются на трансформации субстанций, другие — на механизмах изменяющихся назначений. В работе «Люси» (2006) Алисия Кваде придала обычному материалу — мелу эффектный вид бриллианта. А молодой шведский дуэт Голдин — Синесбут рассматривает искушения виртуального финансового рынка сквозь призму алхимии. Алхимия была одним из важных отправных пунктов художественного космоса Й. Бойса. Художник-алхимик З. Польке выбирает материалы для картин с таким же вниманием к каждой детали, как алхимик к первичной материи. Его огромные полотна посвящены мифическому основателю алхимии Гермесу Трисмегисту.

Немецкая художница П. М'Барек на выставке «Зыбкая граница» в Центре «Искусство в Тоннеле» превратила необычное пространство в некое преддверие ада или тюрьмы, нарушив привычные представления о зрительных и осязательных возможностях человека, она исследует, как можно воспринимать мир с помощью световых проекций, рисунков, объектов. Выставка позволяет постепенно освободиться от гнета повседневности, ощутить ее как таинственное пространство. Например, странное свечение вдали оказывается не

спасительным «светом в конце тоннеля», а ловушкой: по мере продвижения вперед потолок над головой начинает опускаться, заставляя нагибаться все ниже. Так художница приглашает зрителя участвовать в оптических, физических и концептуальных трансформациях тела и предметов, отношений между ними при близкой и удаленной оптике. В полутемном зале вдоль стены в единую линию расположено более 100 слепков рук в различных положениях. Они загадочны и двусмыслены, словно недавно найденные археологические артефакты. Руки — объект и другой интригующей видеоинсталляции: белая перчатка таинственным образом сползает с одной руки и надевается на другую. Руки касаются, повторяют движения друг друга. Идея М'Барек заключается в том, что, когда мы смотрим на предмет, наше зрение оказывается в плену у чувственного опыта. А руки в повседневной жизни являются главным посредником между телом и материей.
На выставке «Например, нематериальное» в Художественном объединении «Северный Рейн — Вестфалия» дается новая интерпретация знаменитой экспозиции «Перспективы на будущее. Нематериальное» (1985) в Центре Помпиду, кури-

5. Вид экспозиции выставки «Искусство и алхимия» в Музее искусств

6. Отто Пине. Воздушное шоу в парке Капьелани, Гонолулу. 1970 (выставка «Отто Пине – свет и воздух. Фонд Ланген)

7. Полин М'Барек. **Перчатка**. 2014. Видео.1:00 min

8. Вид экспозиции выставки Полин М'Барек «Зыбкая граница». Фото Фабер

8

6

7

9

ровавшейся философом Ж.Ф. Лиотаром. Это был своего рода мультимедийный эксперимент по визуализации мыслительного процесса. С помощью «нематериальных» вещей он стремился описать изменения в познании человеком мира. Противоречивая для своего времени выставка Лиотара обрела культовый статус, теперь с современных позиций очевидно, насколько она актуальна и как в наши дни воплотилась идея Лиотара. В работах Д. Хекера, М. Дрейера рассматривается нарушение границ вследствии алхимического процесса между

10

искусством, наукой и технологией. Сложная новая экспозиция с использованием архивных материалов, подлинных работ давних участников выставки «Нематериальное», Дж. Ансельмо и Ф. Морелле воссоздают футуристическую атмосферу, заставляя осознать приближение будущего, которое представляется все более нематериальным.

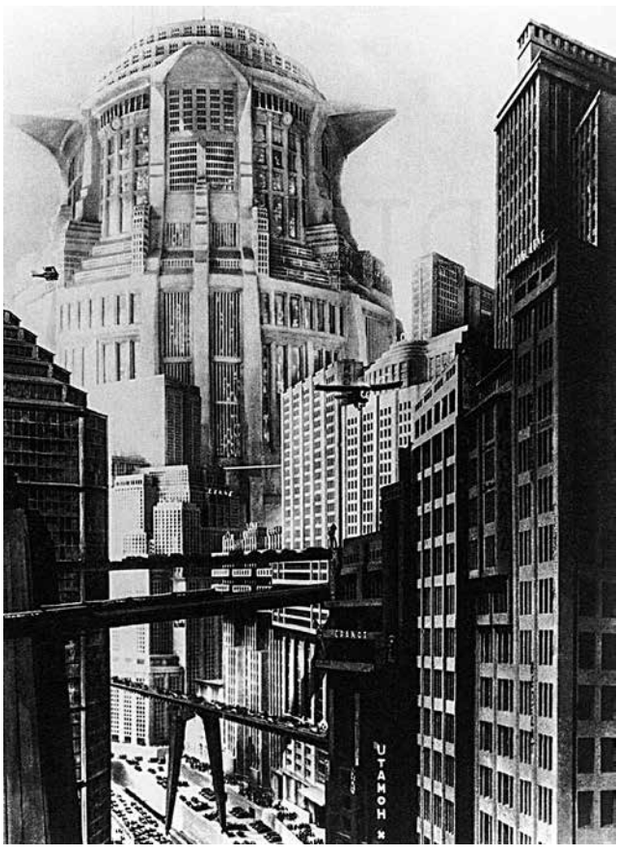
В этом же здании в Кунстхалле на выставке «Умный новый мир» 15 участников предлагают своеобразные версии прогнозирования будущего. В юмористических, ироничных,

11

трогательных работах авторы фокусируются на дигитализации, разрушении и трансформации аналоговой информации в цифровые коды с целью их обработки, что приводит к радикальным изменениям в обществе. Так, демонстрируется «Цифровой капитализм».

Центральная тема одной из самых ярких выставок квадриеннале — «Кандинский. Малевич. Мондриан — белая бесконечная пустота» в Художественной галерее Северного Рейна — Вестфалии, К-20: все аспекты белого цвета исследуются в творчестве трех мастеров. Для Малевича белый, цвет бесконечности, означал проявление высших чувств. В серии «Белое на белом», прибегая к минимальным живописным средствам, он не только обходится без иллюзии глубины и объема, но также освобождает живопись от последнего важного атрибута — цвета. Лишь белые прямоугольники, лишенные материальности, плавают на белом фоне. Супрематическая композиция «Белое на белом» — одна из самых радикальных картин геометрической абстракции без отсылок к внешней реальности, где белая сфера трактуется как пустота и ничто. Беспредметное искусство для трех исследователей белого было предвестником высшей духовности, нового социального порядка, белый стал не только частью их цветовой палитры, но и символом будущего мира, радикально отличающегося от настоящего. Крупные холсты (1909–1939) из лучших музейных собраний мира (благоприятная возможность их увидеть в одном месте), нарочито свободно развешены на стенах, паузы пространств, заставляют задуматься о роли белого цвета в искусстве, науке, философии и религии и оказываются включены в художественные смыслы экспозиции.

«Звездные войны, Искусственный разум, Пятый элемент»… В научно-фантастичсеких фильмах захватывает интерпретация темы города будущего благодаря использованию средств кино, архитектуры и технологии. В Музее кино на выставке «Видения и кошмары. Город будущего на киноэкране» клипы



12

из фильмов на больших экранах, костюмы, наброски, фотографии дают впечатляющий визуальный опыт возможных сценариев будущей жизни в городах, вызывая восхищение и страх. В натуральную величину воссозданы декорации легендарного «фильма о будущем» «Метрополис Ф. Ланга». А музей керамики «Хетьенс» на выставке «Призыв. Глина. Скульптура и архитектурная керамика 1910–1930» демонстрирует богатые возможности глины для художников и архитекторов. Податливый материал использован для создания экспрессивных работ. Но керамика также идеально подходит для устойчивого к изменениям погодных условий архитектурного орнамента, добавляет цветовые акценты городскому пейзажу. Если в начале XX века считали, что глина пригодна для создания оригинальных парадоксальных скульптурных форм, ценили ее как идеальный строительный материал будущего, то в XXI столетии, когда появились новые технологии, взгляд на нее изменился.

Цифровые технологии позволяют трансформировать знакомое в новые контексты. Подобно сегодняшнему, ориентированному на информацию обществу медиаарт становится все более виртуальным, дематериализованным. На выставке «За пределами невидимой силы. Материальность в медиаарте» в Институте медиаискусства в НРВ-форуме Дюссельдорфа четыре крупные медиаинсталляции М. Билицкий/К.Б. Рихтер, Л. Моммарц, Дж. Скотт и А. Мейер-Брандис завораживают использованием света как носителя информации, сценическими, сингенетическими экспериментами на грани искусства и науки, реальных и виртуальных пространств. Интерактивная скульптура «Электронная сетчатка» Скотта исследует основы человеческого зрения и сопоставляет их с последними нейробиологическими открытиями. Эта и другие загадочные и изобретательные работы на выставке заставляют задуматься о том, какое будущее «обещают» использованные в этих объектах материалы, потому что их материальность основана на технических, порой нелокализованных источниках информации. Благодаря этим работам, визуализирующим научные знания, возможности коммуникации и передачи информации, получаешь странный и интенсивный опыт.

Яркие и разнообразные выставки квадриеннале позволяют совершить увлекательное путешествие в мир будущего и проследить, как в различные эпохи и в наши дни искусство обладало даром предвидения и, как самые дерзновенные фантазии могли становиться реальностью. ◂

9. Клэр Буррю. **Тема по усмотрению**. 1985. Фотографии (выставка «Например нематериальное», художественное объединение земли «Северный Рейн – Вестфалия»)

10. INS-декларация недостоверности, Отдел пропаганды, 2009 (выставка «Умный новый мир». Кунстхале Дюссельдорфа)

11. Василий Кандинский. **Композиция**. 1913. Предоставлено музеем Гуггенхайм (выставка «Кандинский. Малевич. Мондриан...». K20)

12. Фриц Ланг. **Метрополис**. 1924 (выставка «Видения и кошмары. Город будущего на киноэкране». Музей кино. Дюссельдорф)

13

13. Архитектурная декорация. Дом Феникса в Дюссельдорфе. Людвиг Гис, 1926. Фото Салли Шоне (выставка «Призыв. Глина. Скульптура и архитектурная керамика 1910–1930». Музей «Хетьенс»)

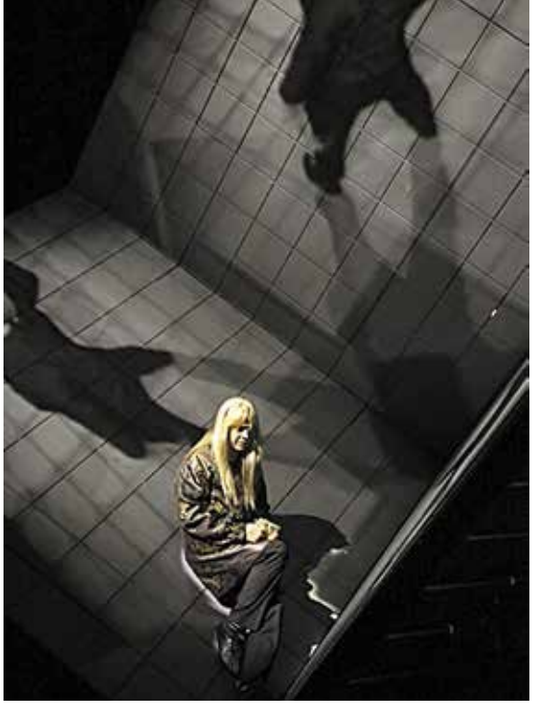
14. Майкл Билицкий, Камила В. Рихтер. Почему не мы? 2013. Видеоинсталляция (выставка «За пределами невидимой силы. Материальность в медиаарте», Институт медиаискусства)

14

Принц в мышеловке

Ирина Решетникова

Спектакль «Гамлет» (режиссер Робер Лепаж /Канада). Государственный Театр Наций



1

2

В РЕЖИССЕРСКОЙ ТРАКТОВКЕ Робера Лепажа (Канада) Гамлет — это человек, заблудившийся в своем собственном черепе, роль которого взял на себя многофункциональный куб, внутри которого присутствует молодой человек в смирительной рубашке, воображающий себя Гамлетом… Так начинается цепь радикальных изменений: тот, кто вообразил себя принцем, попеременно считает себя то Офелией, то Гертрудой, то Клавдием, то Полонием, все действие он перевоплощается почти во всех персонажей шекспировской трагедии. Этот герой переменчив, как кубик Рубика, и публика с восхищением следит за тем, как виртуозно обыгрывает Евгений Миронов серию превращений и с каким блеском театр выстраивает по мановению режиссера проекции безумия (художник-сценограф Карл Фийон, видеохудожник Лионель Арну). Возможно, мы увидели лучшую роль актера на сцене Государственного Театра Наций и благодарны канадскому мастеру, сумевшему использовать актерские возможности для эффектных метаморфоз, создать плазму играющего пространства. На память приходит «Солярис» А. Тарковского и С. Лема, только планета-океан здесь съежилась до размеров человека. Но эти субстанции делают одно и то же: с холодным любопытством экспериментатора разбирают человеческое сознание на фрагменты.

В том, как властвует рука режиссера, порой чувствуется тоталитаризм в духе немецкого блицкрига, а в том, как послушно воплощает актер его фантазии, ощущается какая-то трогательная беспомощность. Эмоции в спектакле отлиты в эстетическую форму, красота каждого кадра, каждого поворота куба доведены до совершенства… Вот Гамлет входит в воду, и это уже Офелия, один штрих, и водоворот затягивает ее в толщу воды, еще миг, и мы окунаемся в атмосферу картины Джона Эверетта Милле «Офелия» (1852) и любуемся шедевром прерафаэлитов. Вот поединок Гамлета с Лаэртом, бой двух отражений развернут в компьютерной плоскости, разговор с призраком отца и диалог с Розенкранцем и Гильденстерном — все исполнено на высочайшем уровне.

Кому удалось испытать восхищение спектаклем, тот знает, что восторг отменяет анализ. Парадокс в том, что найти в совершенном зрелище зацепки для мысли и адекватной зрительской реакции очень сложно.

Если перед нами безумец, то надо ли сочувствовать его тревожным рефлексиям? Болезнь создает проблему для восприятия, не позволяет войти в эмоциональную согласованность с персонажем. К тому же режиссер ставит визуальный моноспектакль на одного актера, строит минус-театр и тем самым декларирует некое вычитание психологического театра. Лепаж сосредоточен на магии технических возможностей и достигает мощного эффекта если не сопереживания, то соразглядывания. Проявления реальной жизни здесь только мешали бы. Эльсинор в воображении режиссера — это бесконечное ухо и тотальная прозрачность — все на виду, все идеально устроено для подглядывания и подслушивания: нужно только вертеть головой (как вертит Полоний), и прозрачный куб все сам покажет (некоторые его грани отсутствуют).

Как видим, идея проницаемости мира — привет Эдварду Сноудену — всерьез тревожит мастера. Вот и в одном из многочисленных интервью режиссер говорит, что, работая над спектаклем, он делал акцент на 1960-е годы, время его молодости, Лепаж считает его кульминацией шпиономании и отсылает время действия своего Гамлета в те годы, когда возникли феномен хиппи, страх атомной войны, а борьба двух империй довела мир до состояния истерии: нас прослушивают. Сегодня кошмар тех страхов стал реальностью.

Из этой феноменологии мира без стен родился сценический образ куба.

Куб — это мышеловка, поставленная шекспировским Гамлетом для Клавдия, режиссер видит в нем мышеловку уже для всей Дании. Если в 1960-е годы шпиономания была все-таки фобией, преувеличением холодной войны, то сегодня прозрачными стали наша суть и кожа. Все рассказать про нас может даже личный сотовый телефон.

Спектакль собран, как коллаж, как бы из случайных фрагментов, деталей, обрывков, стянутых в коммуникационное поле хаотично, часто непреднамеренно. Тогда и рецензия может строиться как коллаж.

Миронов на сцене – и Гамлет, и Полоний, и Гертруда, Горацио, Лаэрт, Призрак, Офелия, Розенкранц, Гильденстерн, Озрик, Актер, Клавдий... Но есть еще один герой – куб (сценографический персонаж). У Шекспира есть персонаж оболочка, герой-скорлупа – замок Эльсинор. В знаменитой сцене Гамлета с черепом Йорика не только Гамлет смотрит на череп, но и череп смотрит на Гамлета по известной формуле Ницше: если ты начнешь всматриваться в бездну, то в ответ бездна начнет всматриваться в тебя. То есть главный двигатель пьесы у режиссера – вглядывающаяся в героя смерть.

Лепаж говорит, что Гамлет и череп – эмблема мира, что человек держит в руках свою участь, череп Йорика. Гамлет заворожен запахом гнили. Однако сценография спектакля абсолютно стерильна, а вместо черепа – рентгеновский снимок. Идеальная чистота становится антиподом земли и одновременно порождает психосоматику амбивалентности. Человека легко заменить кубом, стеклянной гранью, проекцией, чатом, даже СМС.

Скорость, с какой Миронов перевоплощается из одного героя в другого, восхищает слаженностью и слитностью с геометрией куба и его кубатурой, но вот что странно в этой рифме состояний среды, души и тела человека: исполнена ода роботу, что придет на смену человеку.

Куб отсылает современного зрителя в мир головоломок-«ужастиков» из фильмов про гиперкуб, где люди обреченно ищут выход из серии одинаковых мест. У каждой грани сценического куба есть люки, двери, отверстия, подвижные лестницы, они ведут в лабиринт суперкуба, как в канадских научно-фантастических триллерах «Куб» Винченцо Натали, «Куб 2: Гиперкуб» Анджея Секулы или «Куб Ноль» Эрни Барбараша. Подсознательно этот кинематограф встраивается в спектакль и удлиняет куб до лабиринта, превращая в «термитник»; из-за этих кубических триллеров и положение Гамлета становится совершенно безнадежным.

Во время репетиционного процесса Евгения Миронова над постановкой московский зритель в «Школе драматического искусства» увидел спектакль «Три сестры. Андроид-версия» (труппа «Сэйэндан», Япония; режиссер Ориза Хирата), где на равных с исполнителями на сцене были задействованы андроид Geminoid и робот-слуга Robovie R3. В этом совпадении много смысла. Ведь можно представить, что совсем скоро актер и у нас будет играть с собственной андроидной версией, и публика не сможет отличить живой персонаж от поддельного.

Если Гамлет – клинический клиент, то его прослушки оправданны: за сумасшедшими требуется особый контроль. Тогда идеал – зона. Эта мысль возникает явно вопреки установкам Лепажа.

Устроители спектакля в программке привели ряд аргументов – объяснений спектакля. Но если вчитываться в текст о Платоне, возникают сомнения в точности изложения его идей. Платон не выводил куб «воплощением идей всего земного надежного и устойчивого», такой опорой он считал треугольник.

Привкус инцеста, кровосмешения, акценты на нестандартные отношения, перверсии, увы, сегодня выглядят трюизмом. Оказывается, у шока очень короткое дыхание. Можно на сцене лить кровь полными ведрами, но – как говорил классик – хлопнет дверь в партере, и все тут же глядят в сторону опоздавшего зрителя!

По версии постановщика Гамлет захвачен безумием и потому не может отличить мысли от реальности. Шекспир, наоборот, считал героя вменяемым, а безумие Гамлета было только интригой двора. То есть вся режиссерская концепция – концепция двора, который считает Гамлета сумасшедшим. Лепаж оставил без внимания важную мысль-лейтмотив пьесы: Гамлет заражает чувством рефлексии окружение, например мать. Упреки сына заразили ее чувством вины и стыда, и королева-мать погибла. Все Средневековье Эльсинора таким образом погибло от рук Гамлета, от прививок рефлексии, самооценки и стыда.

Цепочку реплик можно продолжать…
Если же отклониться от заслуженных похвал этому замечательному спектаклю и великому актеру, то все-таки обнаружится главное сомнение в природе увиденного: к сожалению, в мастерстве технологий в виртуозном владении калейдоскопом новой размерности нет чувства тревоги, с каким когда-то обозначил роковые последствия от внедрения технологий Мартин Хайдеггер.
«Не считайте технику просто средством», — говорил он и предупреждал, что техника способна отменить бытие человека и поставить технические цели выше человеческих ценностей. Робер Лепаж оставил тревогу за рамками своего упоения техническими возможностями сцены. Мэтра не пугает совершенство этой минус-силы. Вот откуда чувство холодного любования спектаклем, в котором все настолько безупречно, что он словно не нуждается в таком дополнении, как зритель. Но есть еще одно объяснение подобному минимализму чувств. Почти 20 лет назад канадский режиссер сам играл всех персонажей «Гамлета» (Elseneur. Ex Machina, Montreal; 1995). И, если вспомнить ту работу (Лепаж подчеркивал клаустрофобную атмосферу пьесы, где все шпионили, акцентировал тему безумия, намекал на инцестуозные отношения, создавал «виртуальные встречи», включая бои противников...), спектакль концептуально не намного изменился, перед нами вариация чувств, которые отчасти пребывают в состоянии консервации.
Но тогда, в 1990-е, Гамлет был живой актуальностью, а не только голограммой. Сегодня, когда постмодерн переживает фазу затухания, таким Гамлетом можно только восхищаться. Череп Йорика сменил гексаэдр с шестью черепами: Гертруды, Офелии, Полония, Клавдия, Лаэрта и самого Гамлета, они и придают спектаклю атмосферу «жизни после смерти». ◂

3

4

1–4. Сцены из спектакля «Гамлет»
Фото предоставлены
Театром Наций

Русский космизм: мифология перекрестков

Виталий Пацюков

«Русский космизм»
и актуальное искусство России
Выставка и аукцион: 29 мая–3 июня /Лондон
Презентация проекта: 21 мая /Москва

РУССКИЙ КОСМИЗМ — ОДНО из самых уникальных явлений в истории мировой культуры и вместе с тем далеко выходящее за пределы культуры, нарушающее временные границы, историческую периодизацию, хронологию человеческой мысли и социальных утопий. Возникший в начале XX века, порожденный размышлениями о планетарных катастрофах, устремленный к будущей фазе человеческой цивилизации во Вселенной, ее преображению, — в этом русский космизм видел осуществление своей программы в возможности переселения в космос всех поколений, когда-либо существовавших на Земле. Многоступенчатый летательный аппарат К. Циолковского, физическое перемещение человеческих тел в космосе в концепциях П. Флоренского и визуальной образности В. Чекрыгина, межпланетные станции-архитектоны К. Малевича, планетарные объекты-проуны Эль Лисицкого — все это универсальные свидетельства русской космической мысли. Пережив трагическую судьбу в советский период, эти идеи сегодня вновь возвращаются в современную российскую культуру. Диалог техногенных и естественных реалий, идеи новой социально-космической этики оживают в современном российском искусстве, обращенном к метафизической сфере бытования. Несколько лет назад в Москве на территории Центра творческих индустрий «Фабрика» расположился ускоритель элементарных частиц — коллайдер, созданный художником Николаем Полисским и реализованный группой подмосковных «левшей» из деревни Николо-Ленивец. Этот знаменательный объект оказался между космосом и землей, реальностью и мечтой, потому обычное человеческое зрение его не распознало как факт космизма. Его контуры мерцали, собирали, генерировали и раскручивали скрытую энергию сакрального места, неоднократно посещаемого, как свидетельствует М. Булгаков в своем романе «Мастер и Маргарита», самим Воландом. Коллайдер Николая Полисского, в отличие от швейцарского Большого адронного коллайдера, не породил эсхатологических страхов, он смонтирован из древесной породы и напоминает скорее деревню архаических цивилизаций, чем новейшее технологическое сооружение. Но, как ни парадоксально, функции российского и европейского коллайдеров совпадают — они исследуют космическую память, реликтовые состояния нашей Вселенной. Оба этих «агрегата», как сказали бы эллины, абсолютно точно обозначают нашу эпоху, условно определяемую термином «постмодернизм», где время и процессы обновления остановились. Историческое пространство из этой точки не наблюдается, оно заслонено культурой, ее вещественной плотностью, заполнившей все щели нашей экзистенции. Об этих заслонениях предупреждал еще Марсель Дюшан в начале XX столетия, страдая от того, что картина Сезанна, изображающая гору Сен-Виктуар, мешает видеть саму живую гору. Сегодняшняя ситуация еще более актуализировала проблему: наш глаз не «видит», он постоянно упирается в поверхность — в компьютерные и киноэкраны, в обложки глянцевых журналов, в рекламные щиты, принты на одежде и прочие продукты нашей цивилизации. Наконец, в наше время само искусство, не успев родиться, мгновенно превращается в культуру, в художественный предмет, теряя свое живое, социально-этическое начало.

В этой ситуации художник вынужденно применяет принцип деконструкции, чтобы обнаружить границы и пределы искусства, приблизиться к его началам и ощутить его завершение. Время в таких интеллектуальных стратегиях теряет свой обычный вектор и трансформируется в горизонталь, где синхронно располагаются античность, новейшая история, Средневековье и актуальности сегодняшнего дня. События времени на этой горизонтальной оси сплющиваются, слипаются, образуя наноблоки истории и культуры.

1

1. Сергей Шутов. **Мальчик и планета.** 1993. Холст, смешанная техника

2. Аркадий Насонов. **Вот они, круглые!** Из серии «Диктатура формы». 2010. Холст, масло

3. Нина Котел. **Из зарисовок первых русских колонистов на Луне**. 1997. Бумага, восковая пастель, цветные карандаши

2

Большой адронный коллайдер, созданный крупнейшими физиками планеты Земля, подтверждает наличие реликтового излучения, возникшего при рождении нашей Вселенной. Московский коллайдер, собранный из обычного дерева, зарифмованный с русским космизмом, знаменитым Летатлиным и башней Третьего Интернационала, выглядит как обнаруженная стоянка первобытных людей, обращенная к великому утраченному естеству, растворившемуся в понятии «конец времени».

3

Что же это за критическая точка, к которой мы принадлежим, находясь в растерянности и делая при этом вид, что ничего не происходит? Мы стараемся не слышать, как наука и искусство настойчиво произносят слово «конец». Реальность этого образа, ситуацию «финала» отстаивает политик-теоретик Фрэнсис Фукуяма, заявляя о конце истории, те же мысли генерирует самый влиятельный физик рубежа столетий Стивен Хокинг: «конец процесса, конец космологии, конец машинной науки, конец эволюционной биологии…»

В 1922 году, почти сто лет назад, Казимир Малевич объявил о конце времени живописи, завершив последнюю «картину изменяющегося пространства» в образности супрематизма, предлагая покинуть Землю и отправиться в безвесие космоса. Обнаруженная Малевичем инфляция живописного материала, то есть материи как таковой, была засвидетельствована французским математиком Рене Тома, заменившим парадигму дарвиновской эволюции на парадигму катастрофы. Теория катастроф наглядно визуализировала скрытые и открытые процессы нашей геополитической жизни — мировые и локальные войны, экономические кризисы, сдвиги в генетике человеческого организма и восстания травмированной природы. В результате катастроф, наиболее драматично переживаемых российским пространством, каждый раз на поверхность выбрасываются глубинные слои сознания. Подсознание в этих процессах обретает особую актуальность, заставляя обращать внимание на собственные реликтовые формы, существующие в иных логических системах. В этой новой мифологии феноменальность русского космизма получает свое второе рождение. Его образность открывает иные измерения, способные визуализироваться в состоянии скрытого бодрствования, в ситуации сновидения, когда человек смотрит на мир, как сказал кинорежиссер Стэнли Кубрик, «широко закрытыми глазами». Не удивительно, что прежде исследователи сновидений — психологи, нейрофизиологи и физики — не подходили к проблеме сновидений как к откровенно пограничной с феноменальностью космоса и феноменальностью нашего мозга, где диалог ведется в отсутствие причинно-следственных связей — вспышками, волновыми порциями квантов. Эта концепция предполагает, что память функционирует, создавая и фиксируя голографические образы, и это функционирование во многом зависит от того, кто наблюдает, и от того, что наблюдается. Парадоксы российской культуры, ее нетрадиционная оптика, ее неоднородность позволяют свидетельствовать о странности современной цивилизации и ее арт-пространств, где сдвиги и смещения относительно истории фиксируют рождение новой системы координат. Великий немецкий математик Гаусс, создавший уникальный аналитический аппарат, не сумел преодолеть в своих доказательствах последнее препятствие — кривизну пространства. Реальность этой кривизны, достигающей своих пределов в космических «черных дырах», Альберт Эйнштейн открывал для себя в российском пространстве, на полигоне парадоксальных мыслей, теорий и образов Достоевского. Гармония «сновидческой вселенной» начинается в русской литературе, в видениях Анны Карениной и князя Мышкина, она мерцает в тесном пространстве хармсовского сундука, в альбомах Ильи Кабакова, романах Владимира Сорокина и прогнозах современных российских художников о будущем России, где «естественное» рисование побеждает бодрствующий утопический конструктивизм. Ее образность определяется недетерминированностью, случайностью, неравновесной реальностью, ее колеблющимися состояниями. Принцип неопределенности сосредоточен не только в космологии «сновидческой вселенной», но и в теории гармонии неустойчивости. Ее метафоры — хаос и непредсказуемость, ее смысл присутствует в образах текучести, множественности, сегментарности. Она определенно заявляет о конце уверенности и приближается в своей позиции вплотную к искусству. Эту область науки, существующей в нелинейной

гармонии, открыл бельгийский физик русского происхождения Илья Пригожин. В 1997 году он получил премию за изучение так называемых диссипативных систем, которые никогда не достигают равновесия, а продолжают колебаться между многочисленными состояниями. С его философской позиции мир открывается практически как сновидческий, расслоенный, где возникают совершенно новые взаимоотношения между порядком и беспорядком, и хаос предшествует космосу. Эта нелинейная система сегодня устанавливает мост над пропастью между точными и гуманитарными науками, манифестируя, как говорит Илья Пригожин, «новое обаяние природы», где человек оказывается способным устанавливать свободные взаимоотношения между временем и пространством, отказываясь от принципа детерминизма, жестких связей, сомневаясь, что любое начало всегда имеет свое определенное завершение.

Мир физики неравновесных состояний, его мерцающие расплывчатые положения успокаивают больше, чем точные, острые, «сильные» системы Ньютона и Эйнштейна. «Бог не играет в кости», — заявляет Эйнштейн, отстаивая принципы детерминизма, унифицированность и определенность. Реальность Ильи Пригожина не требует базовых уравнений и математических моделей, она нелинейна и отзывается в экзотической теории Вселенной — теории «Big Bang» (Большого взрыва).

Татьяна Антошина. **Гагарин-супермен тушит пожар в психбольнице, спасает пациентов и врачей. Эскиз рельефа**. 2010–2013. Фанера, пластик, гуашь, карандаш.

Эту новейшую радикальную гипотезу в свое время смог визуализировать Казимир Малевич в своей супрематической серии, начиная с «Черного квадрата» 1915 года.

Взорвав «черный квадрат», он направил в космос его разлетающиеся частицы, приведшие к творению Вселенной.

Как показывает рентгенограмма, за поверхностью «черного квадрата» скрывается геометрическая композиция из потерявших гравитацию прямоугольников и треугольников, драматургически очень близких к «картине мира», засвидетельствованной сегодняшними открытиями.

В ее эволюции свободно располагаются работы современных российских художников, продолжающих переживать космическую реальность как свое личное пространство. Новая российская образность, включающая в себя пластические достижения Михаила Ларионова и Александра Лабаса, Василия Чекрыгина и Владимира Стерлигова, открывает особую структуру универсальных измерений, позволяющую обнаруживать идею согласия в условиях, совершенно не соответствующих для их реализации. Преодолевая гравитацию социальных коммуникаций, радикальная российская художественная мысль не только исследует зоны свободных состояний безвесия, но и формирует их внутреннюю структуру. В ее драматургии естественно «повисают» прозрачные формы Валентины Апухтиной и Татьяны Баданиной, ностальгические образы Константина Батынкова и Нины Котел; в ее вибрирующих контурах оживают утопии Игоря Макаревича и Елены Елагиной, возрождается романтический взгляд за пределы космических горизонтов Владимира Янкилевского и Леонида Тишкова, рифмуясь с естественностью конструктивистских и футуристических импровизаций Игоря Шелковского, Вячеслава Колейчука, Ани Желудь и Сергея Шутова. Органика визуальной космической философии Франциско Инфанте и Александра Пономарева, реализованная в близлежащей реальности, трансформируется в светящиеся миры Гора Чахала и числовые манифесты Александра Панкина; музейная образность космических реликвий Таисии Коротковой, сближенная с документальностью «стартовых» площадок для детских игр Ивана Михайлова, объявляют о тотальном присутствии космоса в любой точке нашего повседневного пространства, транслируя его имиджи в медитативных светотеневых композициях Сергея Резникова.

Несколько лет назад Илья и Эмилия Кабаковы в своей инсталляции на Венецианской биеннале задали вопрос, обращенный ко всем нам, «Где наше место?». Художники, представленные в данном проекте, отвечают на него, преодолевая «утраченное время», пытаясь поймать стремительно улетающую светящуюся материальность реликтовых частиц. Тех самых, излучение которых свидетельствует о начале нашего сомнительного мира, зафиксированного физиками с точностью до 10^{-43} секунды. ◂

Департамент культуры города Москвы

2014 ГОД КУЛЬТУРЫ МОСКВА

конкурс проектов

толерантность

межкультурное взаимодействие

идентичность

диалог культур

городские субкультуры/локальные сообщества/социальные категории

этапы конкурса:

15/04 —15/06 прием заявок
15 —30/06 экспертиза проектов
1/07 объявление победителей
1/09 —15/12 реализация проектов в Культурном центре ЗИЛ

Арт-резиденция ЗИЛ

театр/ музыка/ кино/ литература/ танец/ визуальные искусства

ЗИЛ культурный центр

ул. Восточная 4, к. 1
тел. +7 (495) 675-16-36
zilcc.ru
ищите нас в соцсетях

0+

Актуальный рисунок

Александр Боровский

Государственный Русский музей
Выставка «Актуальный рисунок», 19 марта — 12 мая

В «НОВОЙ АКТУАЛЬНОСТИ» рисунка я бы выделил два момента. Первый — его «самостоянье»: самообращенность, саморефферентность, способность физического укоренения и экспансии в любой среде, вообще физическое присутствие, телесность. В 1973 году Ребекка Хорн в своем знаменитом перформансе мощно выразила это физическое, телесное основание рисунка: на лице художника — маска с закрепленными в ней карандашами. Кроме того, новая актуальность рисунка зиждилась на «знаке» — семиологии и на понимании значения коммуникации. Прирастала смыслами. Апроприировала различные типы визуальных языков. Работала с иконографией высокого искусства и анонимной арт-продукцией. Не гнушалась трешем. Фундировалась многочисленными отсылками к социальным и политическим идеям, отношениям и реальностям, которые не «изображались», а существовали вне произведения в его материальной форме. Словом, второе основание актуальности рисунка 1960–1980-х годов можно назвать концептуальным. С той же долей условности, как и первое — телесным.

При этом хотелось бы оговорить следующие два обстоятельства. Первое заключается в том, что понятие «актуальный рисунок» у определенной части зрителей вызывает в сознании направленные ассоциации. И прежде всего актуальность политическую. В экспозицию включены несколько работ, которые можно причислить к политическому жанру, однако их выбор обусловлен не идеологической направленностью месседжа, а его графической реализацией: есть ли в ней искомая новизна, адекватное времени выражение агитационного импульса? Второе обстоятельство также связано с восприятием и пониманием термина «актуальный»: в сознании части зрителей понятие «актуальный рисунок» равно понятию «концептуальный рисунок».

Устроители выставки вполне признают роль концептуализма, в том числе московского, в становлении «новой актуальности» отечественного искусства. В экспозицию включены произведения некоторых классиков этого направления: Дмитрия Пригова, Игоря Макаревича, Никиты Алексеева, группы «Медицинская герменевтика» и Павла Пепперштейна отдельно, Юрия Альберта и др.

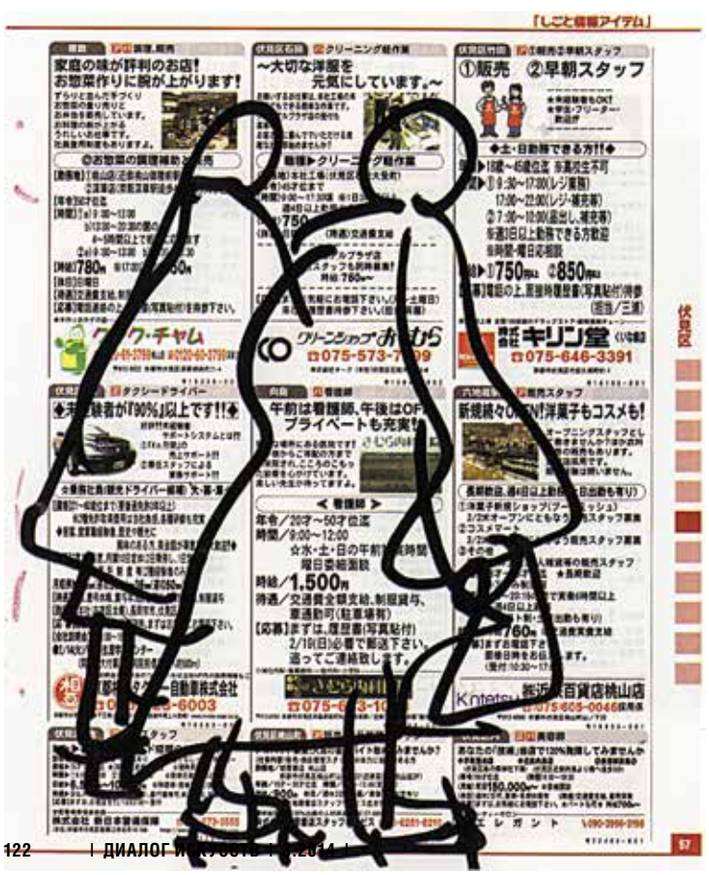
Для логики развития экспозиции не менее важны «выходы» из концептуализма как исторически фиксированного направления в наше время. Принадлежность большого ряда художников разного уровня и различных устремлений к одному типу рисовальной практики чисто визуально не вызывает сомнений, однако требует осмысления. Принцип типологизации обманчиво прост: размер и материал. Рисунок вырывается из станкового масштаба и традиционных графических техник на свободу. Преодоление физических границ знаменует и преодоление семантических, и активизацию «телесного чувства», лежащего в основе рисования. Эта философия экстенсивного рисования, распространяющегося на все новые материалы и пространственные ситуации, была выработана на Западе. В 1970-е Михаэль Хейзер использовал мотоцикл, чтобы нанести спиралевидный рисунок на почву, Вальтер де Мария прочертил две параллельные километровые линии в пустыне, Ричард Лонг рисовал, протаптывая дорожку на поле. В российской ситуации тяга к высвобождению креативной, созидающей линии, помимо общих причин, описанных выше, имела и локальные черты. А именно критику классицизации рисования, которая неизбежно вела к «формализму». Это и лимитирующие дефиниции «станковости», понятия, которое в официальном искусстве носило оценочный характер.

Диптих Валерия Кошлякова «Рим» (1986) — отличный пример осмысленного нагнетания масштабности. За ним желание дать ощущение присутствия исторического. Не окно в историю, а история, надвигающаяся на зрителя. Это чувство присутствия усилено до тактильности фактурой основы (у Кошлякова она, будь это холст или картон, всегда «расхристана», потерта, «трачена») самим рисованием, оптически смазанным, «растертым».

Хаим Сокол разгоняет иногда свои работы до архитектурных масштабов. В определенной «ситуации смотрения» его «Палимпсесты» (2007–2009) воспринимаются как туманности, отстраненные от человеческого горизонта. Но состоят они из квадратиков персональных судеб, вернее, их смутных теней.

Кирилл Челушкин (с ним перекликаются Алена Шаповалова и отчасти Антон Чумак) виртуозно ведет тему «безлюдного техно»: масштаб усугубляет ощущение прерванности экзистенции.

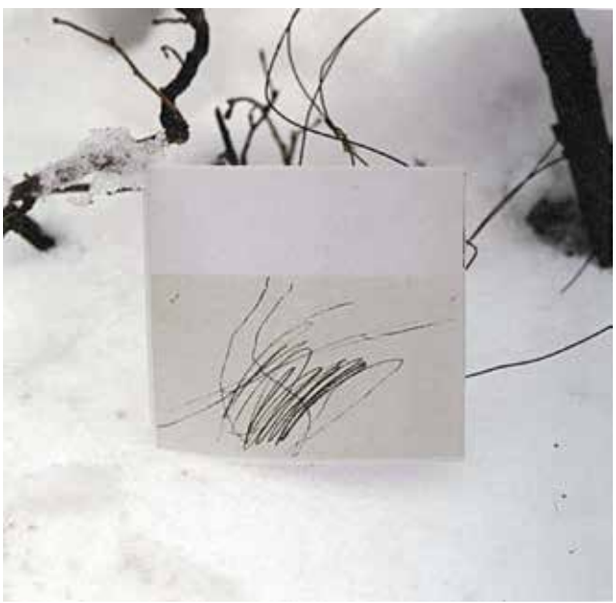
Обнаженная натура в большом актуальном рисунке неожиданно складывается в отдельную тему: Кирилл Котешов, Георгий Гурьянов, Андрей Пахомов, Иван Говорков, отчасти Дмитрий и Инесса Топольские. Задачи вроде бы у всех примерно одинаковые — репрезентация телесного. Но у каждого эта репрезентация авторизована. У Кирилла Котешова мощное, архитектурное по размаху рисование отсылает к историко-культурным прецедентам, к типологии подготовительных рисунков к живописи для публичных пространств. Однако все отсылки преодолеваются неструктуренным драйвом манифе-



1

стации телесности, по сути дела, единого коллективного тела, бьющегося под токами неопознанных энергий. Если рисование Котешова экстравертно, то Гурьянов выстраивает стену из непробиваемого стекла между изображением и зрителем. Андрей Пахомов — блестящий рисовальщик классического толка, ему, казалось бы, на роду написано быть «хранителем графического огня» в его традиционном понимании. Тем не менее он в последнее время идет на радикальное редуцирование канона. Настолько радикальное, что эти серии масштабных рисунков вызывают в памяти джефкунсовских «путти» с их трансляцией банального, по мощности они приобретают чуть ли не культурно-антропологическую масштабность. Монументальные рисунки Нины Котел артикулируют другую тему — «кризис визуального». Ее задача — преодоление инерции «зрительного нерва» и тех сигналов, которые он посылает сознанию. Котел уже давно предлагает как оптическое событие тактильное ощупывание объемов, впадин, фактур самых незначительных предметов кухонного обихода. Заметим, она не только форсирует объемы, добиваясь некой стереоскопии, а предлагает сложную оптически-тактильную навигацию по пересеченной рельефной местности. В какой-то степени она продолжает линию поздних рисунков Дмитрия Митрохина. Старый мастер, рисуя аптечные пузырьки на прикроватном столике, добивался ощущения пространственной событийности, которое можно сравнить с видеотрансляцией первых шагов космонавтов по лунной поверхности.

Выявляется и другой аспект: непрерывность рисования как антропологический фактор. Боб Кошелохов в течение нескольких лет рисует каждый день (серия Two Highways), нечто подобное делал Дмитрий Пригов. Александр Флоренский находит адекватную линеарную форму непрерывной визуализации той мании рисования, которой он обуян: линия легко



2

3

1. Олег Котельников. **Из серии «Киотский протокол».** 2005–2006. Газета, фломастер

2. Максим Ксута. **Фотография инсталляции с изображением работы Сая Твомбли «Без названия»** (1956). 2013. Галерея «Триумф», Москва

3. Георгий Ковенчук. **Париж — Санкт-Петербург.** 1990-е. Факс-арт. Факсовая бумага, печать

4

переходит с рисунка на рисунок, выдерживая ритм, с какой «машина впечатлений» (а с ней ассоциирует себя художник) переваривает натуру. Находкой выставки являются рисунки Михаила Ефременко, типичного outsider artist, по терминологии критика Роджера Кардинала. Ефременко придумал собственную мифологию и собственных героев, причем придумал предельно подробно, вплоть до словаря языка, на котором они изъясняются. Валерий Черкасов принадлежит к этому же типу рисовальщиков: его рисуночки «из спичечного коробка» намертво привязаны к ритмам его сознания. Привязка к хронотопу может иметь разные поводы. У Ольги Стожар в ее синкопически ритмизованных силуэтных фигурах этот повод музыкальный. У Георгия Ковенчука с его факс-артом (рисованием по ленте бумаги с последующей немедленной коммуникацией — отправкой рисунка по факсу) — это новостной режим. Замечательные рисунки Наталии Флоренской, макрографика живой природы в ее мельчайших проявлениях, изначально не отягощенные никакими привходящими обстоятельствами, уже не могут восприниматься вне проблематики репрезентации. Смешно было бы оспаривать и функциональность, служебность комикса. Однако каждый экспонент выставки, обращающийся к матрице комикса (Георгий Литичевский, Владимир Григ, отчасти Юрий Александров), отходит от основополагающей изначальной установки на самодовлеющее, саморазвивающееся сквозное действие ради собственного концептуального горизонта. Но вот с чем трудно не согласиться, так это с резким расширением «среды обитания» линии: «Графика становится независимой медией. История графики теперь есть история линии. Мы адресуемся теперь не только к рисованию, но и к ее (линии) сферам существования, не только к наброску или начертанию карандашом, чернилами, тушью, углем, резцом, но к областям, включающим живопись, скульптуру, перформанс, танец; обертывание, вязание, прошивание проволокой и нитью; процарапывание по пленке и фотооттиску, плетение паутины, движение в реальном и виртуальном пространствах» (Batler, Cornelia H. // On Line New York: MoMA, 2011. P. 68). Многие произведения на выставке и вне ее иллюстрируют этот пассаж: текстильные объекты Татьяны Ахметгалиевой, коллаж и вышивка Марии Арендт, проволочная геометрия Анны Желудь, травление по меди Сергея Бугаева-Африки, сварные арабески Дмитрия Гутова, веревочные инсталляции Витаса Стасюнаса и макаронные — Леонида Тишкова, скотчевые сетки координат Александра Константинова, нанесенные на архитектурные объекты… Линия не только выходит в трехмерность, она осваивается в ней, а то и подчиняет физическое пространство, «подгоняет» его по своим лекалам. Максим Ксута («Леда и лебедь», 2013), как в свое время Франсиско Инфанте, создает определенные артефакты в природной ситуации, чтобы затем воплотить их в фотомедии. Петра Швецова, Евгения Гора более интересуют оптические обстоятельства этой жизни: явление, воплощение — исчезновение, дематериализация… Рисуют старыми добрыми способами. Рисуют с помощью массы новых материалов. Рисуют (собственно, проводят черту поверх традиционно графической «плоти» изображения) светодиодами (Вадим Григорьев-Башун) и люминесцентными лампами (Иван Говорков). «Рисуют» тенями, отражениями, миражами (Ольга Чернышева), видеопроекциями (Давид Тер-Оганьян), «фраймируют» в качестве рисунка и «доводят» в фотомедии натуральные природные проявления: следы

на песке, осыпи, шероховатости почвы (Марина Любаскина). Кстати, в некоторых работах специально артикулируется способ рисования, его процессуальность. Здесь диапазон возможностей широк: от демократического трафарета — «нашлепки» (принцип граффитизма — экономия времени и средств) Паши 183 до рафинированного «механического театра линеарности» Александра Шишкина-Hokusai («Левитация», 2013).

Думаю, выставка дает основания выделить и относительно новый тип рисования, я бы назвал его постмедийным, то есть опирающийся на экранную визуальность: фильмы, видео, анимацию, компьютерный экран. Или предваряющий «экранизацию». Интереснейший пример — серия «Отражения» Ольги Чернышевой (2012). Художник ощущает себя и как «физическое лицо» в «физической» (оптической) среде, и как лицо, якобы снимающее видео. Владимир Григорашенко (Григ) на базе экранных видимостей нашел очень убедительную, суггестивную визуальную форму комикса. Особая группа образов постэкранного рисования — работы Маши Ша, Влада Кулькова, Юлии Заставы, Ивана Разумова и др. Мне кажется, они объединены принципиальной непостроенностью, несобранностью, текучестью. За этим стоит своя мотивация — реакция на «вторую» реальность: экранную, отраженную, опосредованную. Но речь не идет ни о стилизации, ни о деконструкции (разве что Иван Разумов в русле своих политизированных сновидений допускает соцартистские аллюзии). Молодые художники «срисовывают» свои воспоминания, дремы, страхи, словом, реакции на: фильмы фэнтези, видео, американские детские иллюстрациии пр. Их некоторая расслабленность органична, их назначение — течь, длиться… «Вступать в рисунок», как в реку, и по ходу учиться плавать. С точки зрения состояния сознания поколения эта линия постэкранного рисования достаточно показательна.

Ярче всего эмоциональный статус актуального рисования выражен в арт-практике ряда художников, которое я бы определил в терминах «почерк», «скоропись». Прежде всего, это скоропись Максима Ксуты с ее легким дыханием, виртуозно реализованными аллюзиями на любые манеры и способы письма, все это предельное проявление эмоционального статуса рисования. Юрий Альберт (проект «Автопортреты с завязанными глазами», 1997) в своем концепте преследует собственные задачи, видимо, связанные с критикой ролевых функций «настоящего художника». Но чисто головной прием дает неожиданный эффект: обостренная психомоторика рисования преодолевает рамки чистой текстуальности, приобретая эмоциональную самоценность, на которую, возможно, и не рассчитывал художник (почти по Ролану Барту: «Говорит не автор, а язык как таковой»). Скоропись в разных своих видах — рисунков ad marginem (Григорий Майофис. «Метод секретных сходств», 2000), росчерков-арабесков (Владислав Мамышев-Монро. «Несчастная любовь», 1993) — важная составляющая многих произведений. Видимо, она ценится именно за «ритмы телесного чувства» (уже упоминавшееся выражение Валерия Подороги): как фактор преодоления умозрительности и проектности, как след человеческого присутствия. Выставка своевременна: русский рисунок снова, как это уже бывало на протяжении ста с лишнем лет, вызывает не только профессиональный, но и широкий общественный интерес.

Фото: Антон Успенский

5

3. Александр Шишкин-Hokusai. **Гав**. 2013. Кинетическая скульптура. Дерево, сталь, бумага, чернила. Галерея Марины Гисич, Санкт-Петербург

4. Юрий Александр. **Карякский поэт-оборотень Н.А. Никишин**. 1989. Холст, акрил. Собрание Алексея Лепорка, Санкт-Петербург

5. Петр Швецов. **Без названия**. 2012. Бумага, маркер, стекло, силикон

6

Из никуда в иное

Кира Сапгир

У того, кто живописует сверхъестественное, должно быть воображение, подсказывающее ему образы; или, составляя реальные сцены, он заимствует понемногу из призрачного мира, в котором живет.
***Г.Ф. Лавкрафт.* Фотография с натуры**

НАД ИЛЬЕЙ КАБАКОВЫМ — счастливая звезда. Когда в 1960-х случился пожар на чердаке здания бывшего страхового общества «Россия» на Сретенке, где у него была мастерская, выгорел весь чердак, сгорели мастерские всех художников. Кабакова пожар не тронул. Впоследствии, когда воры стали регулярно «чистить» мастерские, он вычертил схему, вычисляя, в какой день и час залезут к нему. Обозначенной им ночью, когда он со товарищи устроил у себя в мастерской засаду, явились несколько сопливых отморозков; застигнутые врасплох, воришки дали деру. Расчет Кабакова оказался верным. Ему не привыкать чертить схемы. В начале пути он свои картины и рисунки создавал в виде топографических схем или карт. Инсталляции Ильи Кабакова, будь то вчера или сегодня, — воображаемое пространство, где зритель-соучастник додумывает жизнь вместе с художником. Ранее мир этих инсталляций (обобщенно) ограничивали четыре стены, потолок, окно. И еще шкаф, где прячется «человек в футляре».

И вот в наше время Илья и Эмилия Кабаковы предъявили тотальную инсталляцию в парижском Большом дворце (Grand Palais) на мегавыставке «Monumenta». Организаторы «Монументы» 13 тысяч кубических выставочных метров дворца раз в год отдают в распоряжение одного из мэтров современного искусства. В предыдущие годы здесь были Ансельм Кифер, Ричард Серра, Аниш Кипур, Кристиан Болтански и Даниель Бюрен.

В виде исключения нынешний проект осуществили двое — Илья и Эмилия Кабаковы, художественная чета, чьи имена наложились друг на друга, сливаясь в общий вензель-иероглиф. «Странный город» возведен ими при поддержке объединения национальных музеев «Гран-пале» и Министерства культуры РФ. Главные кураторы — Ольга Свиблова и Жан-Юбер Мартен, в 1980-х уже курировавший в Центре Помпиду инсталляцию Ильи Кабакова «Мы здесь живем». «Очевидные и загадочные образы, встречающиеся на пути сквозь «Странный город", создают большое гуманистическое повествование, близкое к эпопее»,— сказал на открытии Ж.-Ю. Мартен.

«Странный город», нафантазированный Кабаковыми, опирается на «воспоминание о будущем» — на идеи Мора, Кампанеллы, пифагорейцев. А страшная сила убеждения, вообще свойственная этому художнику, преобразила овальную капсулу Гран-пале в гигантский удлиненный плод. Его «зерна» — посетители, мы с вами, заключены в белоснежные лабиринты (перекличка с «белым супрематизмом» Малевича?).

В «тотальную инсталляцию» проникаешь через белые ворота без стен, минуя лежачую пеструю сетчатую полусферу. Эта конструкция представляет собой декорацию Кабакова к опере Оливье Мессиана «Франциск Ассизский». Полусфера похожа на вывернутую наизнанку глазную сетчатку, откуда льется «неземная музыка» — «Глаз» испускает «глас».

В инсталляции пять павильонов и две отдельно стоящие «капеллы». В каждом помещении своя выставка, некий визуальный сборный «реестр» ранее осуществленных проектов. В центре — «Пустой музей». В этом стилизованном пространстве на стенах блеклых «флорентийских» расцветок не Тинторетто или Тициан, а одни лишь блики, призраки небывших картин. Ими предписывается любоваться, раскинувшись в мягких креслах, обитых черным бархатом.

Следующий павильон — «Врата». В центре дверь на покатом помосте, похожая на гильотину. В зале по кругу полуабстракции со смутно проступающими сводами. Эти врата «из никуда в иное» были уже показаны Кабаковыми в 2008 году в Москве, на ретроспективе в Пушкинском музее.

Макет «Манас» выставлялся на позапрошлой Венецианской биеннале. В его пейзаже россыпь малых домиков, похожих на рафинад, выпавший из прорванного кулька. А по кругу «зубы дракона»: отвесные скалы с утопическими каскадами и висячими «райскими» садами, явно недоступными для простых смертных.

«Центр космических энергий» вместил футуристические антенны-ятаганы, решетчатые башни, каверны, где с древности запрятаны полые сосуды, как и все прочее, наклоненные строго под углом 60 градусов, который якобы «способствует восприятию космических энергий». Тем самым Кабаков вновь обыграл давнюю идею об особенности русского утопического сознания, переходящего в безумие.

Недостаточно опосредована «Встреча с ангелом». В центре что-то вроде «Лестницы Иакова» наоборот: не ангел спускается к человеку, а человек поднимается на небо. Хотя известно: к людям, ничком лежащим на земле, ангел скорее явится.
За стенами инсталляции помещены «Белая» и «Темная» капеллы. Можно представить, что «Белая капелла» расписана художником-персонажем, в свое время придуманным Кабаковым, ее стены, расчерченные на пустые квадраты, лишь частично заполнены фрагментами «отравленной живописи» — какими-то убогими пейзажиками, бытовыми сценками. Но на одной из стен «Белого храма памяти» черной кляксой расползлась страшная дыра забвения.
Последнее звено в цепочке, «Темная капелла», — образ сна. Здесь автор расписывается в любви к венецианцам, к Веласкесу, Вермееру, Мане. При этом огромные панно, запечатлевшие, к примеру, вручение Кабаковым японской Императорской премии, уложены на бок, развернуты на 90 градусов. И тут уж ирония звучит в полный голос, тогда как в «Светлой капелле», если вслушаться, звонят колокола.
В этом интеллектуальном ребусе есть, конечно, и воспоминание о Советском Союзе, чья тень, конечно же, легла на «Странный город». С некоторой исторической дистанции он воспринимается скорее как некрополь, чем акрополь. Только знакомый всем нам ад кабаковской коммуналки все так же удобен, как старый халат. «Страный город» Ильи и Эмилии Кабаковых прост и даже понятен. Хотя умозрительно многое в нем — загадка:

И привиделось, что в торце
под прямым углом,
Проступает черно-синим пятном
пролом,
И разгадка трещит, что мир привычный наш
Есть иное ничто, как на стекле пейзаж.

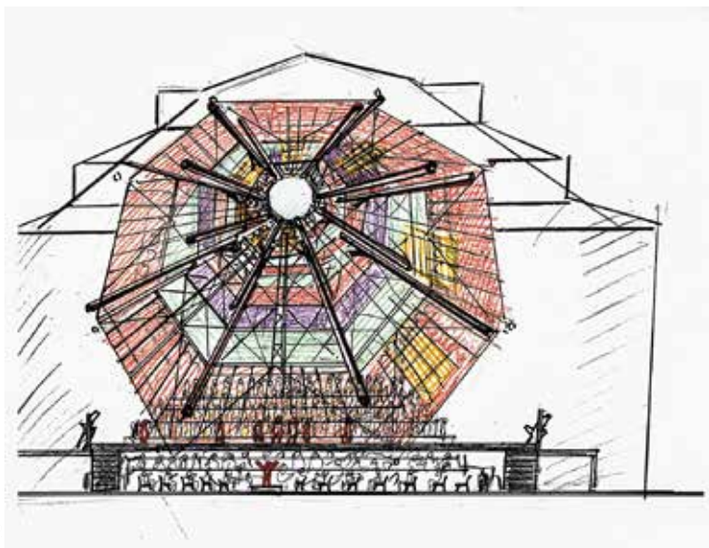
Илья и Эмилия Кабаковы

1. **Порталы (Les Portails).** Инсталляция в Гран-пале на «Монументе». Париж, 2014. © Фото Дидье Плови для Объединения национальных музеев

2. Эскиз для инсталляции **Купол (La Coupole)**
© Ilya et Emilia Kabakov / AD.AGP, Paris 2014

3. **Белые врата**. Инсталляция.
Прием в день открытия выставки, организованный благотворительным фондом Н. Водяновой «Обнаженные сердца»

1


2

3

Тираж или оммаж

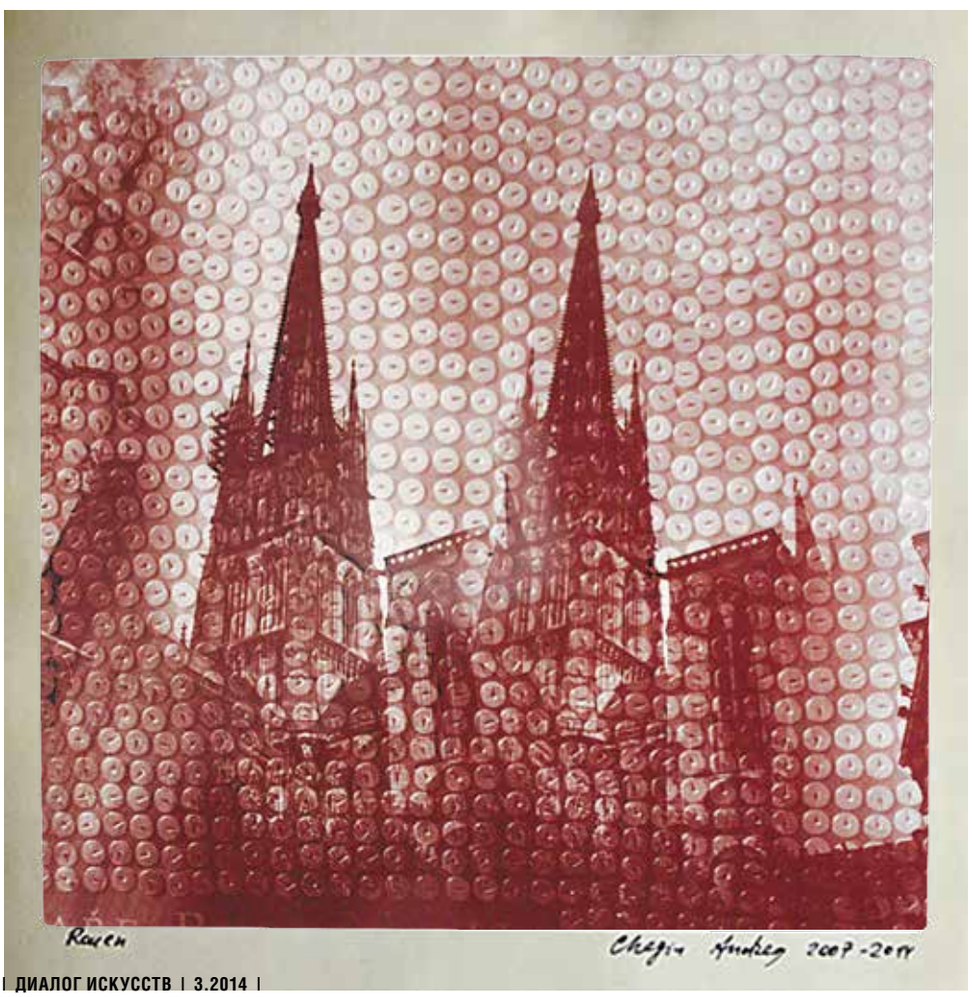
Ольга Аверьянова

Выставка-проект «Андрей Чежин: производство произведений искусства»
ГМИИ им. А.С. Пушкина

В НАЧАЛЕ XX века понятия «производство» и «произведение искусства» считались несопоставимыми. Воспроизведенные произведения пластического искусства — графики, живописи, скульптуры, архитектуры — пренебрежительно называли копиями, слепками, штудиями, репродукциями или подделками. Эссе немецкого философа Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» было написано в 1930-х годах, но в эпоху тотальной «интернетизации» и массового распространения торрент-треккеров и 3D-технологий не утратило своей актуальности. Напротив, выводы мыслителя приобретают новое, глобальное значение. Беньямин утверждал, что в процессе тиражирования теряются уникальность произведения, его особая аура. Постепенно, с развитием массовых форм искусства, прежде всего фотографии и кинематографа, утрачивается их культовая, ритуальная функция, преобладающим становится утилитарное значение. Если раньше искусство требовало от зрителя концентрации внимания, глубины восприятия, то новая, так называемая массовая, культура этого не требует: она развлекает. Фотография — априори искусство не элитарное, как было признано в 1970-х годах, а значит, народное. Для большинства фотография стала почти магическим комплексом действий по производству изображений с последующей их демонстрацией. Оригинал остается на площади, в парке, в музее, на улице, дома, а его оптическая копия присваивается автором снимка.

Андрей Чежин — современный питерский фотограф-концептуалист, ему интересны не только старые чужие негативы, которы, как известно, он любит применять, но и чужие идеи. Заимствование «чужого» давно используется в современной художественной практике. В проекте «Посвящение Руанскому собору» Чежин обращается к творчеству трех известных художников XIX и XX веков. Все они создавали свои шедевры по принципу воспроизведения. Клод Моне «производил» свои «тиражные» впечатления (импрессии), не пользуясь фотоаппаратом; Мауриц Корнелис Эшер собирал причудливые мозаики раппортным способом, избирая один и тот же элемент композиции. Рой Лихтенштейн и вовсе бесхитростно масштабировал популярные изобразительные мотивы — комиксы, — превратив полиграфический растр в авторский графический элемент.

Фотопроект Чежина исследует тему подлинности и копии, их смысловые уровни, проблематику интерпретаций. Формалистически разрушенные «прямые снимки» (straight photographs) при помощи определенного набора приемов (многослойная печать, использование масок, некомпьютерный монтаж, химические манипуляции) превратились в «картины».



1

Андрей Чежин

1. Из серии **«Посвящение Рою Лихтенштейну»**. 2007–2014. Ч/б ручная печать, тонирование, последующая доработка

2. Из серии **«Руанские соборы»**. 2007–2014. Ч/б ручная печать, тонирование, последующая доработка

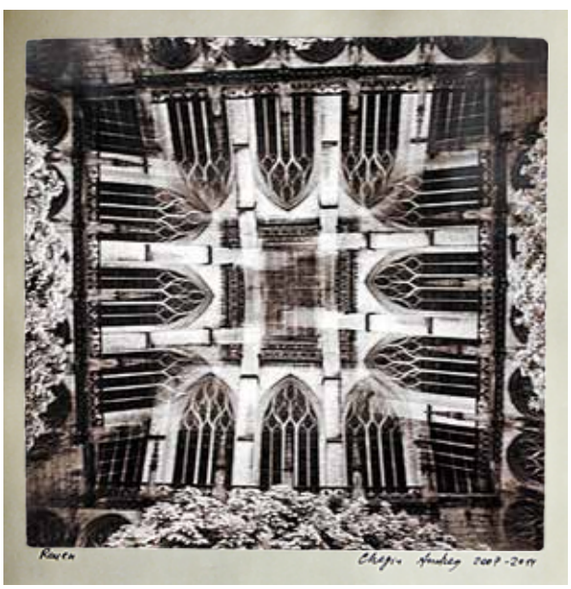
3. Из серии **«Посвящение Маурицу Корнелису Эшеру»**. 2007–2014. Ч/б ручная печать, тонирование

Видел ли собор Эшер? Был ли Лихтенштейн в Руане? Андрей Чежин взглянул на архитектурный шедевр, вооружившись камерой.

Самый большой цикл работ Клода Моне посвящен Руанскому собору, точнее, его западному фасаду, который украшает скульптура в стиле французской готики. Моне приехал в Руан в феврале 1892 года, снял комнату в гостинице «Англетер» на проспекте Буалдье. Первая написанная картина представляла собой вид из гостиничного окна. Позднее художник добился разрешения работать, сидя в витрине магазина модной одежды «Фернан Леви», выходившей на соборную площадь.

Серия состоит из 30 картин одного формата. Десятки раз повторяя мотив фасада, художник передавал его освещение в различное время дня. Так Моне менял представление о картине как о законченном самодостаточном произведении. Жорж Клемансо, журналист, премьер-министр Франции, писал: «Художник сознательно создает картины на один мотив, словно желая убедить нас в том, что можно и даже нужно создавать десятки, сотни и даже тысячи работ, отражая каждое мгновенье жизни, каждое биение сердца. Невооруженным глазом видно, что облик собора постоянно преображается в лучах света. Даже внимательный взгляд стороннего наблюдателя способен уловить эти перемены, заметить едва уловимые колебания». Сказано о живописи, но эти слова, безусловно, можно отнести и к фотографии. Моне одним из первых «тиражировал» свои впечатления от объекта, прибегнув к языку пленэра и естественных световых эффектов. В фотографическом процессе работа со светом как основным способом получения изображений является единственно возможной. Именно свет создает бесконечное количество вариаций реальности.

Цикл «соборов» был завершен 14 апреля 1893 года. На заключительном этапе Моне работал в своей домашней мастерской. Двадцать картин были выставлены в парижской галерее Дюран-Рюэля и имели огромный успех. Вопреки воле Моне полотна были проданы разным лицам, и сегодня их можно увидеть в музеях Франции, США и России.



3

2

В собрании Галереи искусства стран Европы и Америки XIX–XX веков ГМИИ им. А.С. Пушкина хранятся два изображения собора.

Графика нидерландского художника Маурица Корнелиса Эшера (1898–1972) — это мир иллюзий, мистификация. Его геометрические раппортные композиции и искаженные пространства до сих пор привлекают художников и дизайнеров. Широкой публике Эшер стал известен в 1960-е: тогда недорогие постеры с его «психоделическими» работами покупали хиппи и украшали ими стены своих жилищ. Особенной популярностью пользовались копии литографии «Относительность»: начиная с 1960-х она появлялась в журналах, кинофильмах, сериалах, а недавно трехмерную модель изображенного Эшером интерьера сделали из конструктора LEGO. Чежин, используя прием Эшера, создает свои спекулятивные головоломки и абстрактные композиции, применяя монтаж собственных отпечатков. Фотографические «руанские иллюзии» — метаморфозы, где части собора взаимодействуют друг с другом, изменяя плоскость картины, а иногда и пространство.

Американец Рой Лихтенштейн (1923–1997) был одним из первых, чье творчество апеллировало не к индивидуальности, а к массовому сознанию, в чем его поначалу и упрекали критики. Позже их более молодые коллеги признали Лихтенштейна одним из самых влиятельных художников XX века. В своих живописных полотнах он имитировал картинки из комиксов, где какая-либо деталь увеличивалась до огромных размеров вместе с точечной структурой полиграфического изображения, раскрывая концепцию Лихтенштейна. Банальная картинка переводилась в сферу высокого искусства. Технологии поп-арта в творчестве художника санкционируют свободные интерпретации. Полиграфический растр, ставший приметой живописи Лихтенштейна, фотограф воспроизводит не буквально, а механистично, намеренно включая в изображение этот признак репродукции. Одновременно с этим он ставит собственный авторский знак — кнопку. Кнопка, советская канцелярская кнопка, элемент мифологизации в концептуальном языке Чежина. Кнопка — острие, прикол, структурный объект, форма. Будучи представленной в разных авторских проектах, кнопка символизирует своего рода точку отсчета в авторском пространстве. Он оставляет на чужой территории свой знак. Именно эти взаимоотношения между «своим» и «чужим» предохраняют от банальной имитации, создают интригу проекта, придавая ему остроту и оригинальность.

Музей собирается в дорогу

Иван Козлов

Транзитная зона — это зона временного нахождения в аква- или аэропортах. Наверное, трудно подобрать более подходящее название для очередной выставки музея современного искусства PERMM. Состояние транзита — неопределенности, прощания с привычной обстановкой и предвкушения путешествия, у которого нет конечного пункта, состояние, в котором сейчас эта институция находится.

1

18 МАЯ ЭТОГО года PERMM, единственный российский музей современного искусства, расположенный за пределами Москвы и Петербурга, отмечает пятилетний юбилей. А затем с наступлением лета ему предстоит покинуть Речной вокзал — красивое здание сталинских времен, где музей располагался со дня основания и которое признано аварийным несколько месяцев назад. Именно в таких условиях и была открыта «Транзитная зона» — сентиментальная выставка, знаменующая прощание музея с Речным вокзалом.

Это выставка стрит-арт-художников. На ней нет «экспонатов» в привычном понимании этого слова, зато есть стены из гипсокартона, сплошь покрытые рисунками лучших стрит-артистов страны. Точнее, не «рисунками», а просто «работами»: помимо графики и рисунка здесь представлены все мыслимые техники и приемы (трафареты, аппликации, плакаты, шрифтовые композиции, работы с элементами видеоарта и даже резьба по металлическим листам). А в качестве материалов и подручных средств использовались не только баллончики с краской, но и керосин, огонь паяльной лампы, уличные баннеры, красное вино, дисковая пила…

«Транзитная зона»в общей сложности объединила более 30 уличных художников и арт-групп. В проекте приня-

2

3

ли участие авторы из Перми, Екатеринбурга, Москвы, Казани, Санкт-Петербурга и Новосибирска. Свои работы представили Тимофей Радя, Кирилл Кто, Александр Жунев, Группа Zuk Club и многие другие. Помимо россиян в «Транзитной зоне» участвуют и двое украинцев — Роман Минин и Гамлет Зиньковский. Они уже приезжали в Пермь раньше, несколько лет назад им пришлось провести здесь довольно много времени, и они, спасаясь от скуки, разукрасили коридоры Речного вокзала и десятки городских стен своими граффити-экспромтами, многие из которых сохранились и сегодня. Гамлет, правда, в этот раз не приехал, и Роману Минину пришлось «отдуваться» за двоих, благо работа (одна из самых впечатляющих на выставке — стена, сплошь заклеенная старыми фотографиями) не требовала личного присутствия художника.

Большинство авторов оказались в непривычных условиях: никогда раньше им не приходилось вписывать искусство, предназначенное для городских улиц, в музейное пространство. Наиля Аллахвердиева, директор по развитию музея PERMM (а чуть ранее руководитель знаменитой пермской паблик-арт-программы) и по совместительству куратор выставки, каждый раз подчеркивает, что лучше называть «Транзитную зону» выставкой стрит-артистов, а не стрит-арта. Последнее было бы не совсем корректно, ведь проекты задумывались художниками специально для музея.

Еще одним новым и непривычным условием для художников стала коллективная работа. Проект был у каждого свой, но пространство — общим, каждая работа перекликалась с соседними благодаря «транзитным зонам» — узким участкам стен, которые художники оформляли для связи с работой коллеги. Так что фактически выставка состоит не из трех десятков разных работ, а из одной огромной коллективной, покрывающей все стены музея.

Концепция «Транзитной зоны» (и выставки, и названия) в большей степени про сам музей, чем про представленные работы. В ней скрыты рефлексия и невеселая самоирония музейных сотрудников по поводу положения, в котором они оказались. В первоначальном варианте пресс-релиза выставки PERMM был уподоблен кораблю, отправляющемуся в плавание. «Транзитной зоной» музей действительно знаменует свой уход в свободное плавание: в его маршруте мало определенных пунктов. Один из них очевиден: к середине лета он так или иначе покинет здание Речного вокзала. А вот по поводу конечной точки его путешествия конкретики нет.

Определенно еще можно сказать, что только выставка «Транзитная зона» бессрочная. Настенные рисунки не нужно демонтировать, упаковывать, транспортировать, возвращать художникам. Планировать в таких неопределенных условиях новую выставку безумно, закрываться — непрактично, а вот срок жизни «Транзитной зоны» можно легко и безболезненно длить, благо интерес к ней не спадает. Только за первые дни на выставке побывало 4 тысячи человек. Для музея, который понимают и принимают далеко не все жители края, это чуть ли не рекордные показатели, сравнимые разве что с дебютной выставкой «Русское бедное» или популярной «Best of Russia».

«Транзитная зона» показала не только состояние неопределенности, но еще и то, что у музея современного искусства есть и потенциал, и энергия.

1. Группа «Gandhi». Трафареты
2. Марат Данильян. **Face Transition.** Граффити
3. Анна Нистратова. **Майдан.** Граффити
Роман Минин. **Верь первым.** Граффити
4. Роман Минин, Слава ПТРК. Граффити в транзитной зоне, реди-мейд (танк, который сотрудницы музея вырезали из картона к 23 февраля), трафарет

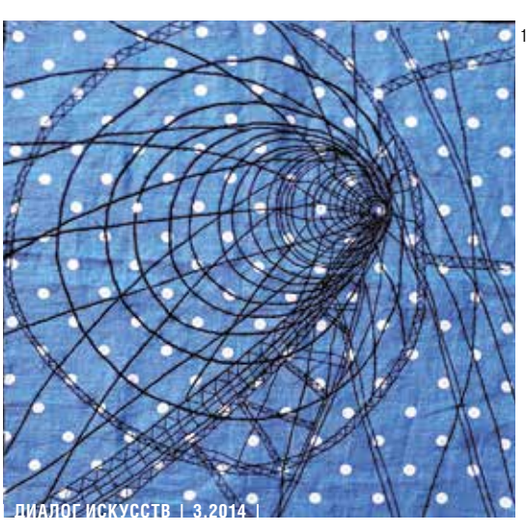
4

Ткань города

Екатерина Иноземцева

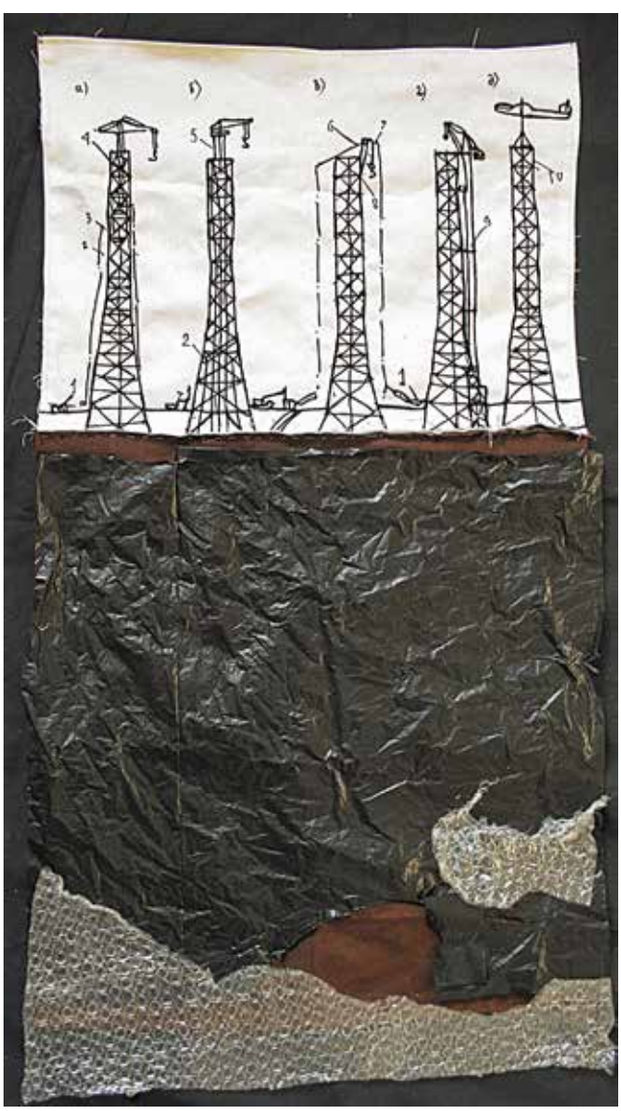
Мария Арендт. «Tower Power». Государственный музей архитектуры имени А.В. Щусева. Выставка Марии Арендт продолжает программу музея архитектуры по исследованию архитектурных феноменов в параллельных измерениях и сферах. На ней представлены вышивки архитектурных сооружений и инженерных конструкций — дворцов, башен, колоколен, гиперболоидов, геликоидов и спиралей. Вышитые зарисовки художницы графическим пунктиром переносят на ткань высотные вертикали Сухаревой, Шуховской и Татлинской башен, Калязинской колокольни и Дворца Советов, подъемных кранов и линий электропередачи, вскрывая хрупкость архитектуры и ее зависимость от времени и людей.

ПРОЕКТ МАРИИ АРЕНДТ, в котором главным сюжетом становится архитектура, а точнее, наиболее узнаваемые сооружения, ставшие символическими объектами в русской культуре XX века (памятник III Интернационалу В. Татлина, башня В. Шухова, дом К. Мельникова, проект Дворца Советов Б. Иофана и братьев Весниных и т.д.), развертывается в материале, на первый взгляд максимально чуждом архитектуре: Арендт вышивает. Вышивка в данном случае выключена из семантического поля, связанного как с традиционно женским занятием на досуге, так и с агрессивным феминистским использованием вышивки и прочего рукоделия в духе Джудит Чикаго. Для Арендт вышивка с неровными стежками и незаправленными нитками — пластический ресурс, фиксирующий сбой идеального архитектурного ритма прямых линий и четких геометрических объемов. Выбранное художником средство изначально удерживает от буквального повторения планов и конструкций: объекты на «тряпочках» Арендт вызывающе двухмерны, им заказан путь в реальное пространство. Перед нами разворачивается своеобразная протоархитктура, новый orbis pictus, составленный из визуальных впечатлений, поэтических образов, а не прочерченных линейкой и циркулем планов и разрезов.
Арендт представляет вольные этюды к истории великой архитектурной и мироустроительной утопии, своеобразную черно-белую хронику, проникнутую очень интимным эмоциональным состоянием. Она словно материализует предчувствие



1

2



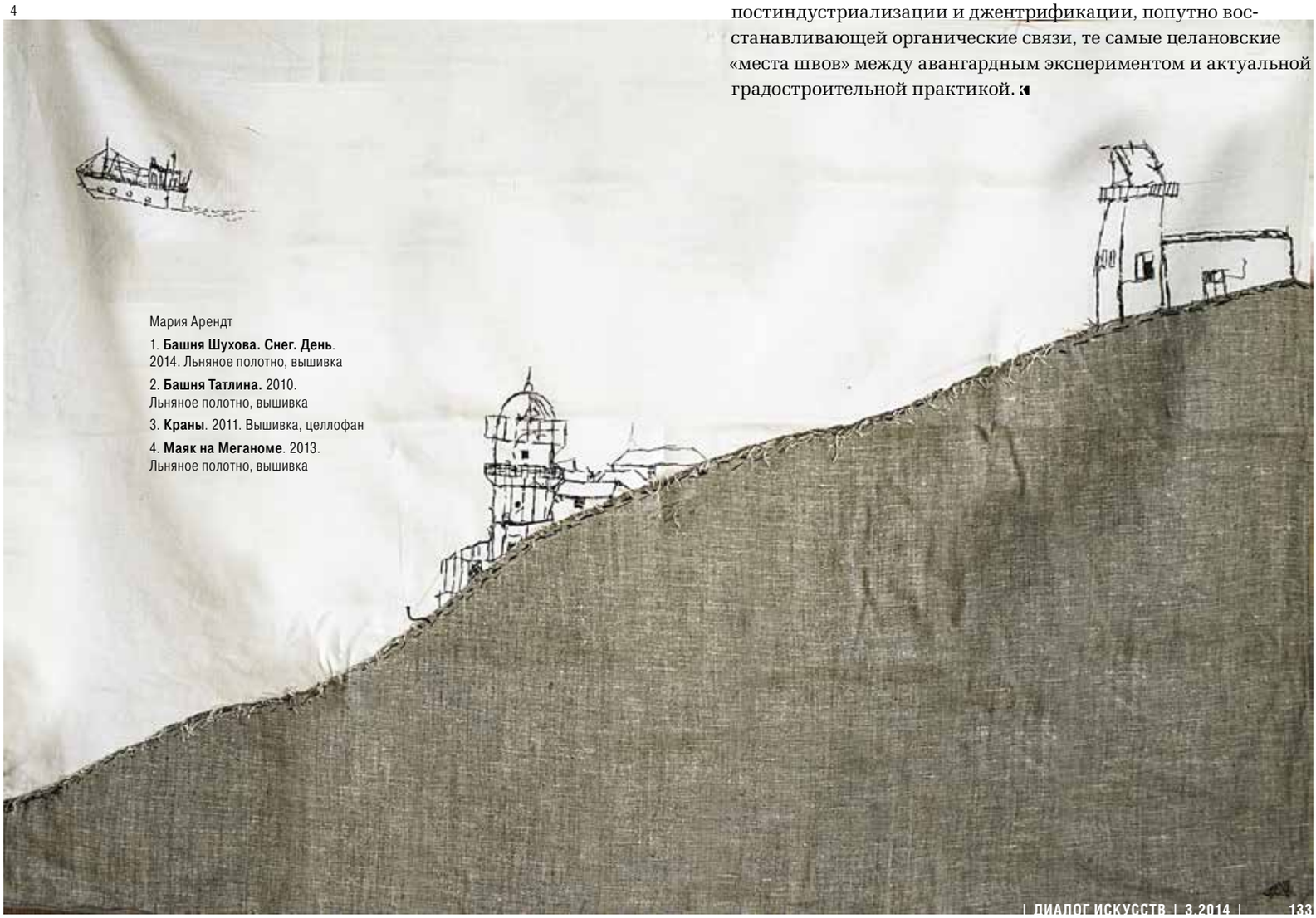
3

грандиозного архитектурного действа, уподобляя куски ткани с условно намеченными сооружениями сетке, которой затягивают фасады на время реставрации или ремонта; ее вышивки, словно временные прикрытия, дают робкую надежду, что за ними откроется реальность не хуже той, о которой грезили Веснины, Мельников или Татлин. Арендт интуитивно нащупывает места «швов, рубцов» культуры и со всей нежностью прикрывает их, как будто услышав слова целановской «Стретты»: «…вот здесь // оно широко разошлось, а здесь // снова сошлось, срослось — и кто // это прикрыл? // Прикрыл это // кто?».

Художник деликатно пробует натяжение нити культуры, проверяя нашу память, а заодно и способность к активному действию: останутся ли великие проекты предчувствием и напрасным чаянием или превратятся в символический знак текущего строительства? Вышитые ситцы Арендт вряд ли заменят картины счастливого устроенного будущего, но сквозь них можно разглядеть нарастание физической массы, бетонно-железного объема, постепенное увеличение теневой зоны, точь-в-точь как сквозь фасадную заслонку в центре любого мегаполиса.

Башни Арендт — именно они больше всего увлекают художника, очевидно, из-за изначальной «идеальной» формы, дерзости конструкции, устремленной вверх, — не разогнать до промышленных полотнищ, все ее «тряпочки» человеческого масштаба, для глаз и руки. Их можно разглядеть и удержать во время работы, не упустив целостности картинки, не растратив усилия, иногда весьма существенного, учитывая специфику техники, где ощущение свободы и легкости достигается не одним широким движением, а множеством мелких уколов, варьирующих плотность наложения стежков. Зритель естественным образом воспринимает произведения Арендт соразмерными себе, собственным пропорциям и положению в пространстве, и великая утопия как-то незаметно становится осязаемой, умозрительно доступной, то есть визуальные знаки Арендт буквально раскрывают свою иконическую природу, не вызывая замирания перед виртуозностью конструкции, не парализуя на мгновение фантазию зрителя, заходящуюся от архитектурных экзерсисов, например, Якова Чернихова или проектов Ивана Леонидова. Там, где у Леонидова дирижабли и прочие летательные аппараты обозначают почти космический масштаб постройки, у Арендт кусты, трамвай с сидящими в нем пассажирами, на которых можно разглядеть цвет головного убора. Арендт не склонна к визионерству, она не прозревает образы будущего, а тихо указывает на их потенциальное претворение, приноравливает наше восприятие, настраивает органы чувств, обращаясь к каноническим сооружениям русской архитектуры, успевшим «обжиться» в нашем сознании. Повешенные в подобие фасадного прикрытия вышивки Марии Арендт оказываются своеобразными поэтическими подступами к осуществлению очередной утопии, соблюдающей человеческий, а не планетарный масштаб, примиряющей и готовящей зрителя к сиянию совершенных зданий в эпоху постиндустриализации и джентрификации, попутно восстанавливающей органические связи, те самые целановские «места швов» между авангардным экспериментом и актуальной градостроительной практикой. ◂

4



Мария Арендт

1. **Башня Шухова. Снег. День**. 2014. Льняное полотно, вышивка
2. **Башня Татлина.** 2010. Льняное полотно, вышивка
3. **Краны**. 2011. Вышивка, целлофан
4. **Маяк на Меганоме**. 2013. Льняное полотно, вышивка

БОЛЬНИЧНЫЙ ОПЫТ

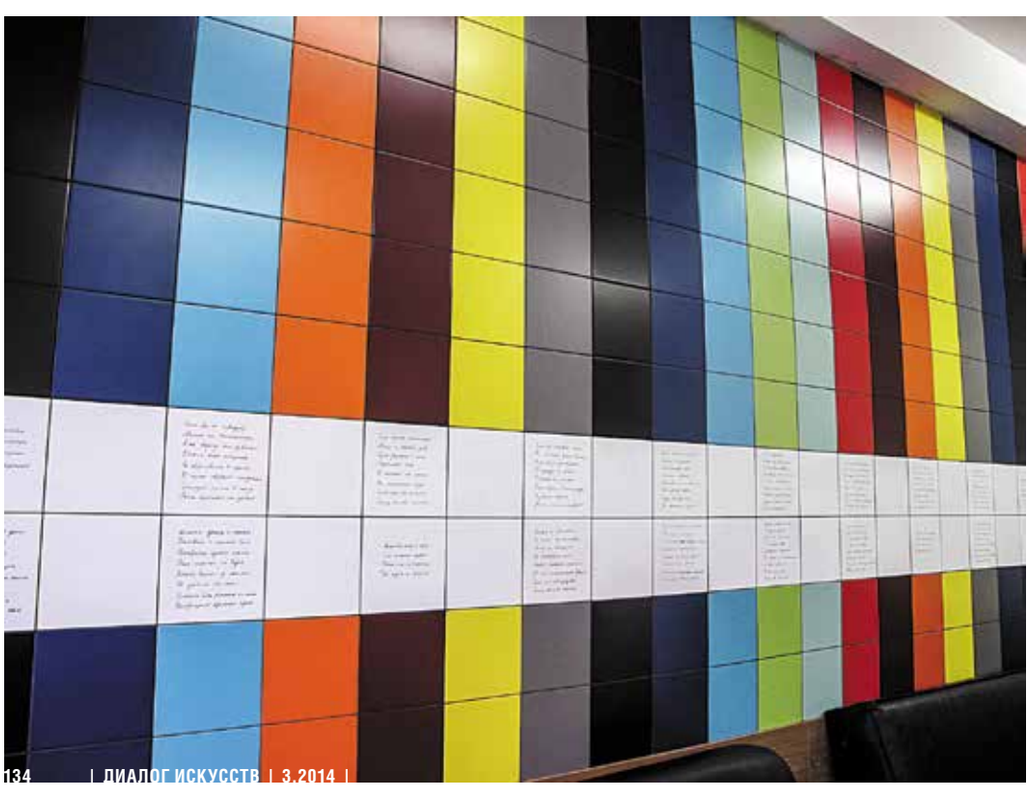
Нина Березницкая

1

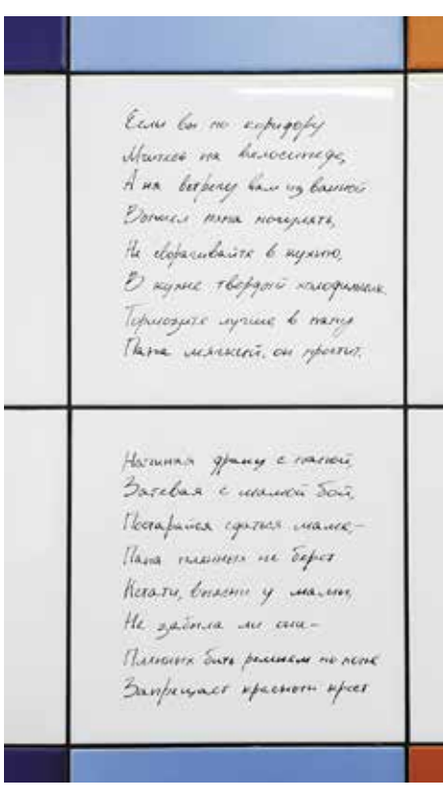
2

В консультационном центре Морозовской детской больницы можно увидеть работы семнадцати художников, участников проекта «Арт-прививка», организованного кураторами Мариной Звягинцевой и Виталием Пацюковым при поддержке администрации Морозовской больницы, Благотворительного фонда помощи детям им. Максима Басюка «Будем жить!», фонда «Новое искусство». «Арт-прививка» продолжает паблик-арт-программу «Спальный район», цель которой — преобразовывать общественное пространство с помощью современного искусства.

Каждое поколение придумывает свои шутки, анекдоты и «страшилки» вопреки техническому прогрессу, воспроизводит старые и передает следующему поколению. Опыт как уникальное переживание типичного изучается разными дисциплинами. Детский опыт и детство как таковое выделены как заслуживающая внимания категория в европейской традиции всего около 150 лет назад. Одним из свойств детства принято считать беззащитность, она же делает возможными спекуляции по поводу защиты детей от истинных и мнимых напастей, но защищаемый, как правило, не имеет права или возможности выразить свое мнение.
Многообразие человеческих переживаний укладывается в несколько десятков историй, которые, в свою очередь, можно представить как отдельный сюжет — вечного возвращения целостности из хаоса неотрефлексированных впечатлений и эмоций. Сказка и/или миф позволяет осмыслить личное, индивидуальное как типичное, неединичное не только через узнавание и повторение частного, но парадоксальным образом через разнообразные перевертыши и нарушения сценария. (Различия мифа и сказки опустим не только из-за сложности темы: важнее общее, а именно конструирование иной реальности.) Владимир Пропп и его последователи выделяли такое переосмысление и обращение, то есть переворачивание описываемого в сказке сюжета обряда существенной функцией сказки. Побочным эффектом такого переворачивания страшного в смешное, медведя в его шкуру, жертвоприношения в откуп и оказывалась как раз защита детского мира от реального зла.
Такое художественное переосмысление, или «оборачивание» пространства больницы (то есть пространства боли и избавления от нее), произошло в проекте «Арт-прививка». Ужас маленького человека перед белым коридором и женщиной в белом халате со шприцом в руке — такой частный опыт мог бы породить не один миф. Художники этот миф создали с заранее перевернутым сюжетом.
Посетителей встречает работа «Музыка лечит» Сергея Чернова — огромный шприц с пионерским горном вместо иглы — квинтэссенция прививки искусством. Этот гомерический шприц, как из фильма «Кавказская пленница» — гипербола страха лечения для большинства детей (и взрослых) оборачивается хрипами и визгом, которые каждый может извлечь из этого устрашающего гибрида. Другие части работы — время лечит, лекарство лечит — как бы намекают на то, что лечение нужно искать не в медицине, что в основе любого лекарства лежит плацебо. Это констатация торжества архаичного взгляда.
Прогулка по больничным коридорам может обернуться приключением или разочарованием. Инсталляция Марины Звягинцевой «Игровые коммуникации» начинается с гардероба («Лаборатория детства») и соединяет все этажи. Детали конструкторов, машинки и различные мелкие игрушки спрятаны в прозрачные пластиковые водопроводные трубы. Игрушки можно только рассматривать, сожалеть, что они заперты. Художница исполнила требования техники безопасности, вместе с тем визуализировав ситуацию «нельзя», прозрачность и непреодолимость барьера между видимым, желаемым и невозможностью контакта, ситуацию, понятную, увы, не только взрослым. Эта метафора особенно выразительна в композиции с птичками из популярной игры «Angry Birds»: художница уравнивает материальные и виртуальные игры, одинаково недоступные для тактильного контакта. Это переворачивание функции игры и игрушки во время болезни. Нельзя не отметить, что работа, сопровождающая движение по лестнице, открывает взгляду все новые детали инсталляции, как бы предоставляя возможность рассмотреть все подробнее, особенно важна для детского восприятия.
«Свежие двери» Герасима Кузнецова способны не только детей избавить от страха перед врачебным кабинетом, но также излечить травмы родителей. На двери кабинета нарисована маленькая, как для пятилетнего ребенка, дверца, на которой вместо номера шаблонный рисунок овощей из графического редактора: художник исследует границы дизайна и искусства. Смена оптики или масштаба делает вход в кабинет более дружелюбным.
Работы художников дают возможность детям и взрослым во время ожидания приема отвлечься на чтение или разглядывание персонажей или рассматривать линии. Ольга и Олег Татаринцевы, продолжая свои поиски цветовых гармоний, сделали «Стену советов»,



3



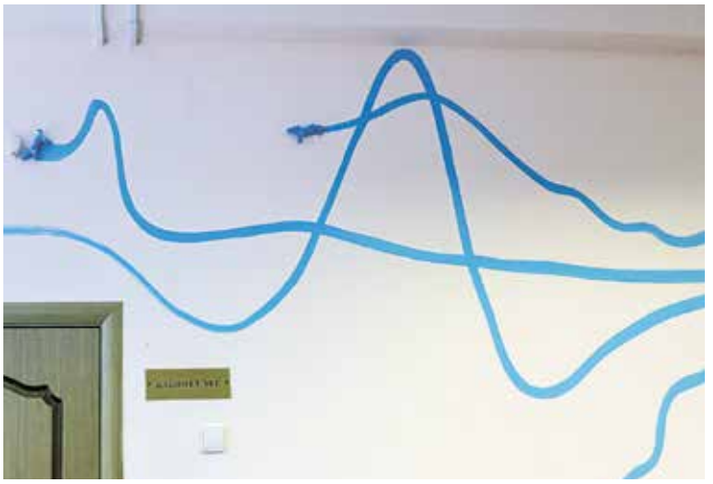
1. Сергей Чернов. **Звукотерапия**

2. Мария Чуйкова. **Мастер-класс на открытии проекта**

3. Ольга и Олег Татаринцевы. **Стена советов с «Вредными советами» Григория Остера**

«вредные советы» Григория Остера, специально написанные им от руки, они перенесли на кафельную плитку, которой оклеена стена одного из холлов. Белая горизонталь со стихами разбивает вертикальные цветные ряды. Стихи, рассчитанные на понимание метафоры, которая и отличает сказку от обряда, могут быть своеобразным тестом на приверженность современному/архаическому. Его проходят не все. В рисунках Ольги Божко «Верные друзья» градусники, пластыри, таблетки и другие атрибуты больницы ведут активную светскую жизнь, преображаясь из страшного в понятное и смешное. Дуэт «Миш-Маш» в «Линии горизонта» реализовал одну из фантазий – сюжет разворачивается на линии традиционного бордюра, на границе двуцветной покраски стен. Эта линия редко бывала ровной и как раз находится на уровне лица ребенка младшего школьного возраста. Художники нарисовали разнообразных персонажей, соединив их в неясные сюжеты: пляжные зонтики, рядом идет жираф, белый кит с городом на спине в синем море плывет неизвестно куда, давая простор фантазии. Ростан Тавасиев развивает однажды найденный прием «бегемотописи» (этому пространству он оказался абсолютно органичен) и продолжил художественное вторжение энергичных голубых линий, траекторий путешествия плюшевых игрушек по стенам. На оргстеклах, закрывающих окошки регистратуры, Жанна Рыбак бормашиной выгравировала пейзажи, они превратили стеллажи с медицинскими картами в часть сказочного ландшафта («Пограничные состояния»). Эта лаконичная работа сделала видимой границу между внешним миром и больничным и обнаружила острую тоску от эстетической бессмысленности стандартной больничной среды. Проект «Арт-прививка» ценен прежде всего тем, что продемонстрировал потребность и возможность изменить ситуацию, гуманизировать закрытые общественные пространства. Общедоступные пространства давно и разнообразно культивируются, что видно практически в каждом московском парке, сквере. В городе есть более или менее удачные примеры стрит-арта, самого распространенного вида паблик-арта. В «Арт-прививке» многообразие подходов позволило продемонстрировать, что можно преодолеть сложности согласований и выполнение санитарных требований безопасности и создать вполне экономичными и сугубо художественными средствами новую среду. Визуальные сообщения о том, как на самом деле устроен мир, сложно подделать. Принципиальное значение имеет то, что ребенок видит каждый день, выходя из дома; и это особенно важно для того места, где лечат болезнь. Художники таким образом рисуют картину будущего, в которой маленький человек мог бы одновременно жить, созерцать и мечтать.

Фото ДИ / Нина Березницкая, Ирина Сосновская


4

5

6

4. Ростан Тавасиев. **Бирюзовая линия в технике «Бегемотопись»**

5. Сергей Чернов. **Искусство лечит**

6. Марина Звягинцева. **Лаборатория детства**

7. Герасим Кузнецов. **Свежие двери**

8. Мария Сумнина и Михаил Лейкин (МишМаш). **Линия горизонта**

7

8

ЯРМАРКА ИСКУССТВ ART PARIS ART FAIR-2014

Кира Сапгир

В первый месяц весны в столице Франции раскрывает двери Большой дворец (Grand Palais). Под гигантской стеклянной линзой с 26-го по 30 марта в очередной раз прошла Art Paris Art Fair — Международная ярмарка современного искусства, проводимая здесь ежегодно с 1998 года.

1

Art Paris проходит в тех же престижных выставочных пространствах, что и старейшая (sic!) ярмарка современного искусства – FIAC. Тем не менее Art Paris на FIAC не похожа. Осенняя арт-ярмарка – нечто устоявшееся, отчего ее обвиняют в «буржуазности», оскудении якобы духа новаторства... В противовес этой традиционалистской институции и была учреждена альтернативная ярмарка Art Paris. С одной стороны, она слабее и беднее FIAC, с другой – смелее и свободнее, здесь предпочитают привлекать новых участников. Устроителями даже предусмотрена специальная программа «Обещания» («Promesses») для галерей «детсадовского» возраста (до 5 лет), тех, которые фигурируют на художественной ярмарке впервые. Подобный обновленческий подход на самом деле еще и осознанная необходимость: солидных галерей в мире не так уж много, на все ярмарки не хватает. В нынешнем году в Гран-пале на пространстве 6500 квадратных метров развернули стенды 140 галерей из 20 стран, при этом увеличилось число иностранных участников. В прошлом году их было 43% общего числа экспонентов, а в этом уже половина. В 2013 году «новички» составляли 52%, а сейчас 57%. И общее число посетителей в 2014-м достигло 53,5 тысячи, что на 11% больше по сравнению с 2013 годом.

Есть и еще отличие от многих других арт-ярмарок: устроители Art Paris делают упор на искусство Восточной Европы, Среднего Востока и Азии. В прошлом году, как известно, там почетным гостем была Россия, а в этом – Китай. Так Франция отмечает 50-летие своего признания коммунистического Китая.

Центр выставочного пространства Большого дворца, как обычно, отведен «именинникам» – самым престижным галереям Пекина, Шанхая, Гонконга. Но и прочие галереи мира совершили «большой скачок» в сторону Поднебесной. Более двух десятков некитайских участников показали у себя работы 80 ведущих китайских авторов. В их числе Лина Ченгмин, Зао Йонки, а также Ян Пеймин – она в этом году вручала премию «Кансон», учрежденную для поощрения молодых дизайнеров. Разумеется, немало места на Art Paris Art Fair было отведено российским художникам, представляли их как отечественные, так и зарубежные галерейщики. Маршаны съехались в Париж не только из Москвы и из Санкт-Петербурга, но и из Нью-Йорка, Цюриха, Антверпена. Многие из них здесь новички. Творчество талантливых дебютантов – композиции режиссера и художника Ивана Лунгина, живописную сюиту постконцептуалиста Ивана (Вани) Языкова поместила у себя галерея «Роза Азора», одна из старейших в Москве. Рядом с ней парижский «Русский мир» устроил персональный акрошаж Юрия Германа под названием «Русская красота». А в нью-йоркской «Саламатина-галлери» мирно сосуществуют полотна Андрея Шарова, по его признанию, «последователя Врубеля и Энди Уорхола», и вовсе уж фантасмагорические архитектурные артефакты на страницах альбома «Designing Legends» Василия Клюкина, вышедшего в издательстве «Скира». Этот неподъемный волюм представляет собой архитектурные проекты будущего, пока невыполнимые: на фоне «обычных» высоток-пеналов – билдинги в виде розы, тюльпана, дельфина, даже Венеры Милосской! «Я не архитектор, я бизнесмен, – объясняет Василий Клюкин. Просто я смотрю на урбанистический пейзаж как бы с другой планеты...» И этот отстраненный взгляд, как выяснилось, пришелся по душе и публике, и принцу Монакскому Альберту!

Если театр, как известно, начинается с вешалки, то Гран-пале – с фасада. И там, на фасаде, публика дивилась на «Происхождение мира» – «дигитальное барокко» мексиканца Мигеля Шевалье. Именно так называет критика эти размазанные по цементу радужные разводы, похожие на спроецированное в реальность психоделическое видение. Они согласно мнению критики «триумф пикселя».

Art Paris все еще ищет свой формат. Возможно, по замыслу организаторов клиент, на которого они ориентируются, – начинающий коллекционер, готовый выложить за покупку шедевра 2–10 тысяч евро. Но практика показывает, собиратель воспитан более на визуальном искусстве, нежели на виртуальном. Возможно, поэтому тяжеловесные сюрреалистические предметы-мутанты на стендах и стенах отпугивали даже самого «дрессированного» зрителя.

Нелепо смотрелся и перформанс «Мария Антуанетта»: в день инаугурации шестерка белых лошадей, впряженная в карету XVII века, остановилась перед Гран-пале, и на лестницу дворца взошла дамочка в фижмах, нагруженная кульками с фруктами – ВИП-гостям на потребу.

Что ж, ярмарка и есть ярмарка. И как положено, на арт-ярмарке свои ярмарочные чудеса, свои теперь электронные аттракционы. И все они по назначению – для привлечения внимания почтеннейшей публики в надежде на успех арт-продаж.

1. Василий Клюкин. Небоскреб «**Венера**». Из альбома «Designing Legends» (Изд. SKIRA, 2013)

2. Иван Языков. **Панорама упавшего аукциона**. 2011. Бумага, тушь

3. Иван Лунгин. **Горизонт 17**. 2012. Холст, масло. Галерея «Роза Азора»

2

3

АРХСТОЯНИЕ ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС

Международный фестиваль ландшафтных объектов

25—27 июля

Подробности и билеты на сайте:
www.arch.stoyanie.ru
arch.stoyanie.ru

Никола-Ленивец

Керамический гранит

solo office interiors

AMBASSADE DE FRANCE EN RUSSIE

INSTITUT FRANÇAIS RUSSIE

Информационные партнеры:

The Prime Russian Magazine

INTERNI

OBJEKT

TATLIN

НОВОСТИ ИСКУССТВА

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

КоммерсантъFM93.6
радио новостей

RDH.RU

АРХ ПИПЛ ARCHI PEOPLE

Стратегический партнер:

16+

Реклама

НАРИСУЙ МНЕ ЭТО

Лия Адашевская

В Центре творческих индустрий «Фабрика» была представлена экспозиция, для которой Клара Голицына создала живописные версии фотоснимков Анатолия Пурлика. Организатор «AzarnovaGallery&Projects».

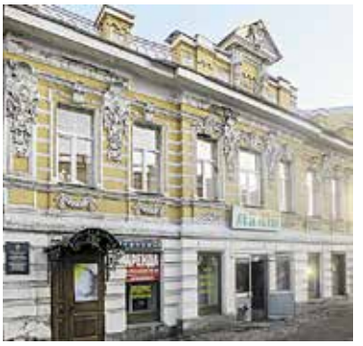
Если художник пишет картину, глядя не на натуру, а на фотографию, это называется использование фотографии в качестве эскиза. Кто этим только не занимался, начиная с прерафаэлитов. Снимок может стать и «полуфабрикатом», если речь идет о фотореализме. А если его сделал не сам художник, а другой человек (речь не об апроприации, поскольку налицо разные способы получения изображения) и к тому же указал имя фотографа? Не является ли в этом случае фотограф соавтором художника? А, например, если художник сохраняет масштабное соотношение объектов и фона и композицию, но при этом пишет далеко не в реалистичной манере? Наверное, это можно назвать цитированием. А если он еще и помещает эти фотографии рядом со своими работами, попутно облегчая задачу будущему исследователю его творчества? Возможно, в этом случае его интересуют проблемы взаимоотношения реальности и искусства. Или это ответ на вопрос, насколько возможен взгляд на реальность глазами Другого? И если да, то что отразится в твоих собственных глазах? А может, в конце концов, художник просто таким образом отдает должное фотографии, ибо именно с ее изобретением возрастает значение личного видения. Она освободила живопись от утилитарной функции – изобразительной фиксации факта, подтолкнув оную к авангарду, обретению независимой и самодостаточной эстетической ценности.

Примерно так я рассуждала, глядя на новую живописную серию Клары Голицыной «Нарисуй мне это» на тему фотографий Анатолия Пурлика, пластически решенную в русле «Логических построений», формальных поисков последнего периода. Это удивительное совмещение конкретики и абстракции, линеарности и открытой чистоты цвета, декоративности и конструктивизма, и, наконец, плоскостности и пространственности, когда последнее возникает не за счет светотеневой моделировки, а, как это ни парадоксально, в результате схематичного изображения реального мотива, помещенного в абстрагирующие «строительные леса» лучеобразных линий.

Фотографии Пурлика отнюдь не эстетизированные. И то, что они фиксируют столь же обыденно, непритязательно – прозрачный стакан с недопитым вином, блокнот, ручка; фрагмент интерьера или архитектурной постройки, кошка, спящий бомж, двое за столиком в пивном баре, пустые консервные банки и тому подобное – собственно, все та же проза жизни и повседневность, которые и раньше привлекали Клару Голицыну, оказываясь в центре ее живописно-пластических экспериментов. Разница в данном случае в том, что рамирует изображение и задает его масштаб не художница, а автор снимков. И это уже можно интерпретировать как поворот к весьма острой сегодня теме нашего отношения к информации, поставляемой медиа. Вопрос в том, кто видит, как видит и как он это преподносит? Кто владеет средствами производства смыслов, тот и определяет образ видимого (через те же СМИ). Но должно ли ограничиваться взглядом Другого наше представление о действительности? Возможен ли доступ к исключенному, оставшемуся за пределами кем-то установленной границы?

Бытует мнение, что фотография представляет мир, захваченный врасплох, имеющий мало общего с условной статичностью изобразительного искусства, как то: картина, скульптура, графика. Картинная рама поляризует пространство внутрь, в то время как фотография имеет тенденцию бесконечно продолжаться вовне. То есть картина центростремительна, а фотография центробежна в силу незавершенности кадра в его пределах, что обусловлено самим принципом фотографирования, ведь рамка фотокадра – лишь условность, и зачастую его содержание связано с тем, что осталось за границей представленного, с тем, что «не вместилось». Клара Голицына не то чтобы опровергает это представление, скорее, наоборот, она акцентирует условность любого кадрирования.

И здесь важную роль играет само энергетически заряженное расчерченное пространство. Извлекая объекты фотографий из конкретного окружения и помещая их в абстрагированную среду, Голицына как бы освобождает их от этого вроде случайного, незаинтересованного, но на самом деле властного чужого взгляда. И одновременно она в определенном смысле соревнуется с фотографией, преступая порог недоступного ей. Но не в плане состязательности в точности имитации натуры, а именно в устремленности за пределы видимого, явленного. Хаотичная или квазилогичная геометрия линий децентрирует изображение, делая текстом все, в том числе то, что отсутствует в композиции, тем самым сообщая ему эффект ауратичности, того, «что после физики».



ЗАНИМАТЕЛЬНАЯ КРАФТОЛОГИЯ ЛЕОНИДА ТИШКОВА

Ирина Сосновская

Выставка-исследование «Правдивая история аптекаря Крафта» в Тульском историко-архитектурном музее (ТИАМ)
.

Современное искусство в регионах произрастает в самых неожиданных, но отнюдь не случайных местах. Казалось бы, есть специально отведенные пространства – художественные музеи и выставочные залы, но там среди привычных смотров «Пейзажи родного края», персональных экспозиций к очередному юбилею членов творческих союзов или гастрольных выставок столичных авторов (преимущественно тех, кто готов приехать за свой счет) вероятность его встретить крайне невелика. Как в провинциальном городе художник становится современным? Вроде учился как все, а потом что-то пошло «не так». Или человек без диплома о художественном образовании вдруг вздумает возомнить себя «актуальщиком». А то вдруг появится в городе и вовсе странная фигура – куратор, а за ним начнут подтягиваться приезжие художники при отсутствии местных желающих. Они могут даже объявить себя центром или институтом современного искусства и без бюджета, без помещения начать проводить выставочные и образовательные программы. А если такой человек получит статус руководителя учреждения культуры, то обязательно превратит его в институцию современного искусства, как бы официально оно ни называлось.

Весной этого года в Туле в доме № 25 по проспекту Ленина, недавно переданному музею ТИАМ, где в XIX веке располагалась аптека Константина Андреевича Крафта, был реализован проект, в котором приняли участие 14 художников из Москвы, Екатеринбурга и Ижевска. Куратором художественной части «Правдивой истории аптекаря Крафта» стал Леонид Тишков (Москва), автор идеи – директор музея Лилия Кашенцева (Тула).

Магия таких выставок в их особой атмосфере, возникающей из энтузиазма художников и куратора, непременно проявляющейся в ауре созданных для проекта произведениях. Это, наверное, самая продуктивная стратегия для обживания новых музейных пространств и начала работы институции. Например, так происходило в Саратове с проектом «След сада», когда давно исчезнувший сад Павла Кузнецова по воле художников отбрасывал тени, опылялись и плодоносили его воображаемые деревья.

1

2

3

Вот и для аптеки Крафта провели арт-реконструкцию. Воссозданный образ заведомо далек от реальности, «все события и персонажи вымышлены, всякое сходство является случайным...», но именно в зазорах реальности и художественной условности пронзительно зияет правда искусства, а вымышленный сценарий судьбы аптекаря абсолютно совпадает с неумолимой логикой истории, в которой были и аптека, и холера, и война, и революция, и все это уживается с домыслами и фантазиями художников. А дом Крафта выступает главным инструментом этой «пространственно-временной компрессии», а также свидетелем и гарантом возможности существования современного искусства в российском провинциальном городе.

И потому нельзя не поверить в то, что современный художник и перформансист Вилли Мельников действительно владеет всеми древними языками (доказательствами стали его лингвогобелены и перформанс «Визуальная поэзия»), что Лев Николаевич Толстой заходил в гости к Константину Андреевичу Крафту (перформанс с мягкой скульптурой Ирины Кориной), что низкие температуры могут порождать звуки («Криофон» Дмитрия Морозова), а самые обычные вещи (разбитые тарелки, осколки химической и аптечной посуды, упаковки из-под лекарств) способны трансформироваться в арт-объекты (инсталляция и мастер-класс «Фабрика свободного времени» арт-группы «Город Устинов»). А предложение после вернисажа отправиться на кладбище тоже вполне объяснимо: Тульский историко-архитектурный музей совсем недавно был музеем «Тульский некрополь». Возможно, тулякам действительно что-то известно о тайнах жизни и смерти, недаром философ Николай Федоров какое-то время жил в их губернии (работал учителем в Одоеве). Может быть, здесь проблематизацию городской среды и «музеефикацию» повседневности и надо начинать именно с кладбищ?

На выставке доказательством земного существования аптекаря Крафта стали выполненный Аркадием Насоновм его живописный портрет, графическая летопись жизни (альбом «История Крафта») и визуальная формула молекулы фосфора, жизненно важного элемента, созданные Леонидом Тишковым. Тема жизни была продолжена в «Пирамиде» Татьяны и Сергея Костриковых, их инсталляция из скорлупы гигантских яиц напоминала о циклах природы. Флортекстиль Зои Лебедевой поддержал аптечную тематику популярным во времена Крафта траволечением. Картины «Знаки и символы» Сергея Шутова, инсталляции «Великий элексир» Владимира Селезнева и «Воскрешение в доме Крафта» Валерия Корчагина свидетельствуют о том, что попытки человека постичь тайны вечной жизни неискоренимы. Сергей Катран продолжил свое исследование магии времени, воссоздав химическую лабораторию во флигеле аптекарского дома.

В проекте представлены практически все жанры современного искусства – от книги художника до саунд- и видеоарта. К вернисажу была приурочена газета «Хроники ТИАМА», ее дизайнер Юрий Сурков принимал участие в проекте с момента его обсуждения. Готовится издание каталога, в который войдет переписка директора музея Лилии Кашенцевой, куратора Леонида Тишкова

1. Леонид Тишков. **Phosphorus**. 2014. Световой объект

2. Аркадий Насонов. **Незримые стихи Крафта**. 2014. Холст, масло

3. Сергей Катран. **Locus Arcano**. Инсталляция

4. Вилли Мельников. **Муфтолингвогобелены**. 2014. Инсалляция

и художников проекта. Этот своеобразный дневник раскрывает алхимию создания «Правдивой истории...», очевидно, не случайно один из участников переписки проговаривается и называет ее куратора именем персонажа.

В современном искусстве сложилась традиция арт-мистификаций. Взгляду в будущее через образы-химеры прошлого была посвящена выставка «Бестиарий», показанная в рамках 3-й Молодежной биеннале в Москве (2012) и в 2013-м году в нижегородском Арсенале. Параллельно с выставкой-исследованием в Туле в волжских городах проходит проект «Ниже Нижнего», в котором авторская мифология и литературное псевдокраеведение одноименной книги проиллюстрированы работами художников.

Как правило, в грантовых выставках, гастролирующих по регионам, одни и те же художники переходят из проекта в проект, а их кураторы знакомы друг с другом, поэтому в какой-то момент возникает ощущение, что существует арт-процесс, параллельный столичному мейнстриму. Выставочные проекты, замаскированные под краеведческие или литературные экспозиции, выглядят скромно (малобюджетно), интеллигентно и занимательно. Зрители оказываются как бы приобщенными к современному искусству, даже не догадываясь, что оно может быть и совсем другим. Есть города, где эта иллюзия живет годами.

Технология столичных выставок в регионах нередко еще более далека от поисков искусства, это скорее разновидность профессионального арт-туризма, поездок ради получения в послужном списке строки об участии в очередной музейной выставке.

Для того чтобы современное искусство стало частью жизни города, нужны последовательная программа, система работы со зрителем, а также связь сюжетов искусства с темами, близкими горожанам, как, например, в Ижевске, где частью новой городской мифологии стал родник Д.А. Пригова. Тогда появляются новые художники, кураторы, критики, институции современного искусства, а город становится его региональным центром. Возможно, благодаря ТИАМ таким центром станет и Тула. Опыт первых выставок, а «Истории Крафта» предшествовала «Жизньсконца. Воспоминания о будущем», организованная ГЦСИ (2012), дает для этой надежды определенные основания.

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

От: **Leonid Tishkov**
Дата: **19 July 2013 14:18**
Кому: **Lylia Kashentzeva**
Тема: **Тула-музей «Тульский некрополь»**
...Идея выставки про аптекаря и его дом мне нравится. Очень заманчиво, тем более что у меня был подобный опыт в Перми с художником Субботиным-Пермяком, про которого мало осталось сведений. А также выставка и альбом о Малевиче, в котором я рассказываю о происхождении архитектонов. Но в случае с аптекарем мне видится более фантастическая история. В ней реальность и выдумка должны переплетаться.

От: **Vladimir Seleznev**
Дата: **12 October 2013**
Кому: **Leonid Tishkov**
...хочу развить мысль, что настоящий философский камень — это человеческая память!

От: **Leonid Tishkov**
Дата: **16 October 2013**
Кому: **Vladimir Seleznev**
Давай подумаем. Тема жильцов старинного дома, нескольких поколений, история немцев-лютеран, потери, куда они все пропали? Я удивляюсь, что жили-жили, а тут раз — и никого нет. Пустой дом. И еще воспоминания о прошлых жизнях, они ведь тоже помнили своих бабушек и дедушек, что остались в Германии. Комната большая, пустоты много. Что еще? Может, на стенах люди, люди... Как на фресках, множество людей, ушедших и на секунды воскресших, когда свет гаснет... Потом загорается и ничего, пусто, только на маленькой тумбочке стоит колба... Мерцающая точка, видная и при свете. Очень яркая, маленькая точка.

От: **Sergej Katran**
Дата: **14 January 2014 14:47**
Кому: **Leonid Tishkov**
На словах же спешу сообщить, что стеллажи будут укомплектованы различного рода предметами. Например, аквариумами, химической посудой, лампами (не исключаю один-два мини-проектора) и большим количеством фотографий препаратов из Британского музея естественной истории, которые благодаря особой оптике будут выглядеть как настоящие...
В центре может быть расположен некий мистический объект, например, черный гроб в виде креста, зеркальный внутри, но это не точно.

Facebook
14/01/2014 19:12
Leonid Tishkov Зое Лебедевой
...название «о чем молчит трава» — это очень хорошее название, так и оставим.

От: **Leonid Tishkov**
Дата: **16 January 2014 0:32**
Кому: **Sergey Katran**
Я назвал твою инсталляцию по латыни Locus Arcano. Это переводится как таинственная комната или тайное место, секретная комната, и потом в слове «аркано» зашифрована твоя фамилия. Как ты думаешь?

От: **Leonid Tishkov**
Дата: **17 January 2014**
Кому: **Arkady Nasonov**
Алхимия (орденская химия или высшая химия) розенкрейцеров имела целью возрождение утраченного человеком совершенства. Побочными «продуктами» на этом пути стали создание философского камня (камня мудрости), с помощью которого можно превращать любой металл в золото, и создание панацеи, лекарства от всех болезней (также на основе золота). Обязательным условием успешной алхимической практики было предварительное контактирование с миром духов.

От: **Arkady Nasonov**
Дата: **23 January 2014**
Кому: **Leonid Tishkov**
Инсталляция — посвящение утопиям тайных обществ (идея и рисунки 1992 года). Инсталляция представляет собой затемненную комнату, в центре которой установлен прямоугольный стол с большим, накрытым крышкой баком в центре. По периметру стола расставлено два десятка тарелок с нанесенными на поверхность дна рисунками из набора бланков Облачной комиссии... На экране на потолке «небесная» проекция того же стола, но за этим столом сидят едоки, руки которых мы видим в кадре, они ловко орудуют столовыми приборами, и содержимое тарелок уменьшается, пока не обнажаются рисунки на дне. Затем все руки тянутся к одной тарелке, начинается спиритический сеанс, появляется дух и застилает собой весь кадр, сюжет вновь и вновь повторяется. Пар, выходящий из-под крышки кастрюли, стоящей на реальном столе, появляется синхронно с духом на экране... Эта пульсация двух сюжетов — поглощения пищи и спиритического сеанса — иллюстрирует периодически (в основном в «голодные» времена исторических катаклизмов) вспыхиваемую тягу общества к миру запредельному, к эзотерике, мистике, тайному знанию, поиску неведомого...

От: **Lylia Kashentzeva**
Дата: **19 February 2014 13:32**
Кому: Leonid Tishkov
...сотрудники тульского архива (возбужденные нами) нашли свидетельства о Крафте!!! Клятву какую-то нашли и свидетельство, что Крафт лечил горожан от холеры!

От: **Lylia Kashentzeva**
Дата: **20 February 2014**
Кому: **Leonid Tishkov**
...эти архивные находки нужно попридержать до открытия. Получаются уже две истории — история о Крафте и история о выставке. Не было ничего, потом... искали... нашли-таки свидетельства в архиве. Может быть, это вы их туда подкинули?. А если обнаружится, что Крафт, хоть и жил, но совсем не в этом доме?.. Пускай это будет бесконечная история...

Дмитрий Венков, Антонина Баевер
ВРЕМЕНИ БОЛЬШЕ НЕ БУДЕТ

22 марта – 13 апреля, Медиатека Центра культуры и искусства «МедиаАртЛаб», ЦВЗ «Манеж»

Куратором и соавтором выставки выступил критик Валентин Дьяконов, протагонист работы «Невремя», пародии на late night show, иронической и одновременно печальной и в чем-то задающей тон всей экспозиции. Сюжеты «программы» (репортаж о спецподразделении по современному искусству при Минобороны, интервью художника Валерия Чтака о том, чего он не станет делать в будущем, и новость о включении шоу в сетку Первого канала благодаря краудфандингу) при всем их юморе скорее свидетельство разочарования. Художники вынуждены оставить за кадром мир нынешний, где все предельно застроено и уплотнено, стерильно и насквозь искусственно. Они, как герои их шоу, согласны каламбурить и фантазировать о будущем, в шутке упаковывая долю маловероятной, но пугающей правды. Или обыгрывать искусственность окружающей среды – как в фильме «Словно Солнце» с тремя сюжетными линиями: психогеографический дрейф по хмурым окраинам, утопический мир «просветленного» социализма и аризонская экостанция «Биосфера-2», где выращивают едва ли не джунгли. Но есть и четвертая – чудесное рождение дивного нового мира, где зажгутся два солнца, но, возможно, не изменится больше ничего. Главное для Венкова и Баевер – попытка в этом стерильном вакууме и тотальном безвременье (время в их фильмах и правда будто остановилось) найти воздушную капсулу, которая позволит вписать самих себя в окружающий порядок вещей, даже если он мечта и сон. И если это пространство не обнаруживается, его можно создать самим. Тогда даже безличные фразы корпоративного этикета из инсталляции Баевер «Оставайтесь со мной» наподобие «Ваш визит очень важен для меня» (фразы намеренно искажены художницей) приобретают едва уловимый персональный оттенок.

Антонина Баевер, Валентин Дьяконов и Дмитрий Венков. Фото для плаката выставки «Времени больше не будет»

Софья Гаврилова
ВООБРАЖАЕМЫЕ ТЕРРИТОРИИ

22 апреля – 18 мая, Медиатека Центра культуры и искусства «МедиаАртЛаб», ЦВЗ «Манеж»

Фотографии Гавриловой всегда «просторны» и всегда играют с границами пространства, которое фиксируют. Оно либо ограничено физически, но стремится прорвать материальную завесу и продолжиться вглубь кадра (университетские интерьеры из серии «ГЗ МГУ»), либо обнаруживается там, где в реальности, казалось бы, его вовсе нет из-за плотности среды (городские виды из проекта «Панорама»), а то и вовсе оказывается материальным продолжением каждой вещи, возникающим вокруг нее в строго отведенных пропорциях (совместный с Алексеем Корси проект «Кому принадлежит тень от зонтика»). Новую выставку художницы в Манеже населяют типовые ландшафты: леса, берега и степи, либо «безликие» урбанистические пейзажи, городские окраины, переходящие в пустоту. Ландшафты Гавриловой человеку несоразмерны (ступишь – проглотят), но отмечены печатью рукотворности. Расчерчены скоростными шоссе, размечены квадратами и прямоугольниками железобетона. Пугающе гигантические, но хорошо укомплектованные для человеческого восприятия. Статичные и в то же время меняющиеся на глазах (в видео «Территориальные целостности» куски фотографий соединяются, образуя новые снимки). Проект Гавриловой, впрочем, не о пертурбациях материальной реальности, а о сомнении в репрезентации и изображении как таковом. Визуальность становится у художницы не просто конструктом, она обнаруживает в себе зияния, почти космические дыры или непрозрачные зоны (зимние пейзажи с наложенными зеркалами – серия «Непроницаемая любовь русского пейзажа»), которые не затрудняют, а буквально блокируют зрение, оборачивая глаз на самого смотрящего. В видеоинсталляции «Шурфы» статичное, слегка подрагивающее, как всегда на цифровых носителях, изображение рождает неясное ощущение тревоги. Смутный сигнал патологии картинки, готовой перемениться или взорваться в любой момент.

Софья Гаврилова. Непроницаемая любовь русского пейзажа. 2014.

Шурфы. 2014

Михаил Толмачев
ВНЕ ЗОНЫ ВИДИМОСТИ

24 апреля – 1 июля, Центральный музей Вооруженных сил

Новая выставка молодого художника Михаила Толмачева, организованная фондом V-A-C, примечательна прежде всего тем, где она открылась. Не так часто площадки вроде Музея Вооруженных сил пускают «чужаков», да еще из области contemporary art, с которым, как известно, разногласия у них не только эстетические, но и стратегические. При этом эстетику музея Толмачев формально не нарушил – выставка состоит преимущественно из музейных архивов и интегрирована в постоянную экспозицию почти до неразличимости, разве что экспонирована более технологично. Художник исследует образы, порождаемые войной или ее угрозой, эксплицируя условия, в которых они зарождаются и циркулируют, и смещая акценты в их восприятии. Артефакты из музейных запасников, выставленные в «родственном» окружении, не подпитываются героико-патриотическим пафосом музея, а выявляют свою ангажированность и тенденциозность. Давний телесюжет о достижениях спутниковой съемки – хроники 1990–1999 годов – становится документом, все стратегического противостояния, все еще актуальным в министерских кабинетах. Графические репортажи советских художников из Вьетнама и Афганистана (извлеченные из «закромов» рисунки Марата Самсонова и Николая Соломина), не содержащие ни единой батальной сцены, оказываются более убедительными, чем газетные фотохроники военных событий. Военный фотокор не нейтрален: он всегда ассоциирован с одной из воюющих сторон, что неизбежно влияет на «настройку оптики» (в одной из работ снимавшие войну современные фотографы комментируют для художника свои любимые снимки). Смысловым центром выставки оказывается зал временных проектов, в котором остались пустые витрины после демонтажа предыдущей выставки. Среди этих проектов – аудиоинсталляция с записями высказываний людей – участников конфликта 2008 года вокруг Абхазии и Южной Осетии. Голоса, срывающиеся на крик, пронизаны иррациональной яростью.

Рисунки Марата Самсонова из серии «Героический Вьетнам сражается» (1966) и фото из газет «Правда», «Литературная газеты» и др.

ТЕНЬ СОМНЕНИЯ

11 апреля – 4 мая, Центр современной культуры «Гараж»

Кураторская выставка Марии Чехонадских и Ильи Будрайтскиса, задуманная давно и в ином политическом ландшафте, поразительно резонирует с днем сегодняшним. Тема проекта – сомнение и состояние тревоги, источник которых невозможно для себя объяснить. Неосознаваемые страхи при этом быстро находят свой предмет, и его выбор не только бывает иррациональным, но и легко поддается манипуляциям в угоду идеологии или сиюминутным политическим интересам. Портрет врага, теория заговора, картины «всеобщего единения» – череда образов, симулятивных конструкций и репрезентаций, реальность которых как раз и следует поставить под вопрос и сделать главным предметом всяческих сомнений. Не фокусируясь излишне на языке и механизмах власти, кураторы обратили внимание на вещи привычные или вроде бы не заметные глазу, разоблачая их кажущиеся естественность и нейтральность. Досталось не только мейнстриму глобализованного арт-мира, который в иронично-насмешливых комиксах сербов «Zampa di Leone» предстал чередой спланированных и продуманных акций кураторов и институций. Николай Ридный рассказывает о подземных бомбоубежищах (самое надежное из которых – метро) и сопровождающей их инфраструктуре по воспроизводству охранительных установок и недоверия. Детская площадка, созданная Александром Повзнером, прежде всего инструмент контроля и ограничения. Кульминация выставки – фильм эстонской художницы Кристины Норман, посвященный скандалу с переносом памятника «Бронзовый солдат» (1947) из центра на окраину Таллина в 2007 году с последовавшими за этим беспорядками. Аргументы людей поверхностны и субъективны (для кого-то памятник – символ победы, для кого-то – память о ненавистном советском прошлом). Норман предельно заостряет позиции всех участников, где восприятие оказывается тенденциозным и избирательным, а трезвость и логика заменяются идеологическими эскападами. Истинность их легко оспорить, но преодолеть и нейтрализовать их влияние едва ли удастся.

Кадр из фильма «Тень сомнения». 1943. Режиссер Альфред Хичкок

Микаэла
ПЕРФОРМАНС «СЦЕНА»

19 апреля,
Частная квартира, Москва

Феминистская художница Микаэла известна своими граффити о русских женщинах-революционерках, трафаретами о популярных стереотипах женственности, а также перформансом «Пока он на работе» (автор мыла комнату своими волосами и платьем). Работы художницы продолжают феменистическую линию пересмотра гендерных иерархий. В центре проектов Микаэлы остаются виктимность субъекта, уязвленность и жертвенность, но не добровольная, а вынужденная, «натурализованная» социальным порядком. В логически продолжающей эту линию «Сцене» художница

Микаэла. Сцена. 2014.
Перформанс.

решает взбунтоваться против такого расклада, но не выходя на улицу с плакатом, а устроив дома от безысходности истерику. Микаэла била посуду, озвучивая вещи, которые кажутся несправедливыми и приводят в ярость, но которые нет сил и возможности изменить. Девушке обычно не пожимают руку, словно ее нет в помещении. Карьера зависит от пола – это верно везде. Кураторы не склонны принимать всерьез феминистских художниц, а общество часто считает их мужененавистницами-истеричками. Грохот бьющейся посуды создавал атмосферу отчаяния, подчеркивал уверенность говорившей в своих словах: ярость, долго таившаяся внутри, перед тем как стать звенящими осколками, не может быть необоснованной. Психолог по образованию, Микаэла осмысляет агрессию с точки зрения экзистенциальной психологии, когда ярость из деструктивности «против» мира превращается во внутреннюю силу «для» строительства жизни в нем, утрачивая негативный потенциал (концепция Ролло Мэя). Интересно вот что. Для художницы важны искренность и речь от собственного лица. Но «Сцена» оставляла ощущение, что искренность здесь отчасти рациональна. Перечисляя то, что вызывает гнев, автор словно разумно брала по чуть-чуть отовсюду (арт-мир, семья, работа, общественное мнение). «Темы» казались отчасти продуманными и лишенными ожидаемой спонтанности, перечисление – довольно кратким, а сама «сцена» обретала постановочный вид. И не без оснований, речь ведь о феминистской оптике. Так что и эта интерпретация, вероятно, тоже зависит от взгляда того, кто говорит.

Лиза Морозова
ПЕРФОРМАНС «РОДИНА-МАТЬ»

Музей современного искусства
«Гараж», 30 апреля

На открытии выставки «Do it» в Гараже, где все проекты делались каждым художником по инструкциям других, едва ли не единственная «самостоятельная» работа принадлежала Лизе Морозовой. Во время вернисажа в переполненном зале обнаженная художница передвигалась по залу с игрушечным танком на голове, примотанным скотчем так, что лента полностью закрывала ей глаза. Желающие могли «поиграть» танком при помощи пульта управления, пока перформансистка ходила и ощупывала окружающее пространство. Время от времени

Лиза Морозова. Родина-мать. 2014.
Перформанс.

Лиза пыталась разбить танк об пол или стену. В этом перформансе переплелись характерные линии и приемы, свойственные ее прошлым работам (например, «Идентификация», 2005), персональная включенность и глубокое проживание ситуации плюс семантическая насыщенность действия. Кричащая уязвимость художницы, способной не только освоить пространство, но и обезоружить толпу, боящуюся прямого взаимодействия с ней. Нарушение привычной ситуации светского общения и всеобщей отстраненности на открытии выставки (критика арт-системы – сквозная тема всех ее работ). Но перформанс, как не сложно понять, антивоенный, и легко предположить, каким событиям он посвящен. Но перед нами не пацифистские призывы зарыть топор войны, не разбирая правых и виноватых, не интеллигентские сетования, что разруха – в головах, и даже не констатация вслед за феминисткой Мартой Рослер непреложного факта, что война наступает всегда «с доставкой на дом». Каждый выстрел, сделанный тем, у кого оказался пульт, «ударял» художнице в голову, заставляя вздрагивать. Метафорические невидимые нити, протянутые от игрушечных (и настоящих) танков, оплетают всех людей, независимо от их желания, и влияют на жизнь во всех ее сферах, пусть даже кто-то и предпочитает закрыть глаза и не видеть происходящего. После акции художница отметила нежелание зала взаимодействовать с ней. А танк, как ни билась она головой о стены, разбить не удалось. И эти детали тоже о многом говорят.

КРАСОТА НЕПРИГЛЯДНОСТИ. ИСКУССТВО КОНТЕКСТУАЛЬНОГО НАПРАВЛЕНИЯ

15 апреля – 11 мая,
галерея «Беляево»

Проект куратора Андрея Ерофеева отметил «ребрендинг» московских районных выставочных залов – итог специальной городской программы. В «Красоте неприглядности» работы художников эстетически не выбиваются из окружающей их среды московских окраин. Елизавета Коновалова фотографирует стену, о которую много раз тушили окурки. Александр Бродский – городские сараи, какие есть наверняка в любом районе. Анастасия Потемкина зарисовала выходы вентиляционных отверстий и подвалов, служащих прибежищем городской

Ирина Корина. Часовня. 2013.
Инсталляция

фауне. Аня Желудь представила живописные натюрморты с «народной этимологией»: внутренности мусорных урн или кафельные стены с отбитой плиткой – фигуративность и абстракция, окружающая нас. Ирина Корина, подвергла отстранению повседневность: за сплошной забор из гофрированной жести поместила конструкцию – подобие торгового ларька из брезента, обрамляющего витраж героической тематики, который невозможно рассмотреть из-за забора. «Заборную» тему продолжил Владимир Марин: из заградительных досок выложил минималистические ассамбляжи. Несколько неожиданно выступил Семен Файбисович: его работы – мухоловки с прилипшими мухами (вроде и ожидаемый от художника реализм, но одновременно почти что абстракция в духе Ниле Торони). Куратор Андрей Ерофеев выявляет, из какого сора растет современное русское искусство. Каким образом автор, сохраняя узнаваемый почерк, оказывается привязан к «родной» фактуре и материалам, которые можно читать и интерпретировать, как настоящий текст. Но в гуще этого хлама обитают не только голуби, кошки и крысы, как показала Потемкина. Здесь происходят народные ксенофобские сходки (видео Хаима Сокола «Из Западного Бирюлева в Южное Чертаново»), случаются «праздники со слезами на глазах» (фото Викентия Нилина «Драка на свадьбе»), да и все живое мутирует непонятно во что. Красота неприглядности оборачивается «обителью зла».

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ВИДЕОАРТА «СЕЙЧАС@ПОТОМ»

2–30 апреля, Государственный
музей истории ГУЛАГа

Четвертый выпуск фестиваля проходил в Музее ГУЛАГа и, что предсказуемо, был посвящен теме памяти. Тема неисчерпаемая и оставляющая поле для трактовок и интерпретаций. Отобранные фестивальным жюри художники зачастую трактуют память метафорически. В фильме Сеит Баттал Курт жизнерадостная пони гарцует на фоне обветшалого дома. Мария Леон записывает на бумаге мысли, которые никогда не высказывала любимому человеку вслух – одну поверх другой до неразличимости. Прозрачная вода в пробирках в работе Анастасии Левиной неожиданно окрашивается в черное – аллегория памяти, прорастающей опухолью в настоящем. Высказывания художников зачастую размыты и нечетки. Они указывают на свойство человека помнить о прошлом, но вчерашние события для них не точки смыслообразования или поворотные моменты, а случайные открытки, извлекаемые из коробки наугад. Наиболее сильные вещи – те, что привязаны к контексту либо посвящены живым историям. Чанг Джин Ли брала интервью у «женщин для утешения», похищенных японскими солдатами во время Второй мировой войны. Украинец Михаил Алексеенко в фильме 2014 года «Пыль» стачивает гипсовую маску рубанком. Но о чем повествует работа Моники К. Адлер «Непроизвольная память» о внуке узника ГУЛАГа, посещающего территории бывших лагерей, какова здесь позиция говорящего? Какую реальность описывают (и что из нее исключают) Чайя Хертог и Нир Надлер, натравливая полицейских на оливковые деревца? Что предшествовало этой ужасающей агрессии и что изменится, узнай мы более полную (или правдивую?) картину? Примечательно, что одна из участниц программы Елена Артеменко, снявшая ролик, рекламирующий «набор профессионального революционера», как раз обыгрывает подобную клишированность позиций, подаваемых как политические, а на деле оборачивающихся чрезмерной обобщенностью и недостатком рефлексии.

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

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

№2.2014
Тема: упрощение

№1.2014
Тема: редукция смешного

№6.2013
Тема: апроприация идей

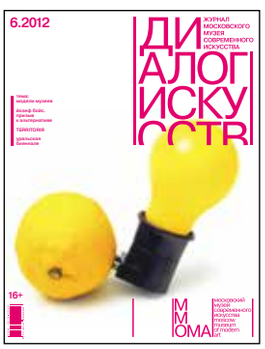
№5.2013
Тема: медиальность

№4.2013
Тема: трансгрессивность

№3.2013
Тема: перформативность

№2.2013
Тема: децентрализация

№1.2013
Тема: топология страха



№6.2012
Тема: модели музеев

ГДЕ КУПИТЬ

МОСКВА
Московский музей современного искусства
Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17, Тверской бул., 9
www.mmoma.ru

Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели
Пречистенка, 19. www.rah.ru

ГАРАЖ
Книжный магазин Центра современной культуры «Гараж»
Крымский Вал, 9, стр. 45, парк Горького
Тел. (495) 645-05-21. www.garageccc.com

ММОМ/Московский дом фотографии
Остоженка, 16. Тел. (495) 637-11-55. www.mdf.ru

ГЦСИ
Зоологическая ул., 13, стр. 2. www.ncca.ru

Магазин «КультТовары».
Крымский Вал, 10 (в фойе ЦДХ). Тел. (495) 657-99-22

РЕСПУБЛИКА
Сеть магазинов «Республика»
1-я Тверская-Ямская, 10;
Цветной бул., 15, стр. 1 (ТЦ «Tsvetnoy Central Market»,
1-й этаж); Новый Арбат, 19; Мясницкая, 24/7, стр. 1;
Красная площадь, 3 (ТД ГУМ, 3-й этаж 3-й линии)
Тел. (499) 251-65-27. www.respublica.ru

Книжный магазин «Гоголь Books»
Казакова, 8, в фойе Гоголь-центра, 1-й этаж
Тел. (925) 468-02-30

MONITOR book/box
Нижняя Сыромятническая, 10, корп. 10
Центр дизайна «Artplay на Яузе»
Тел. (905) 787-09-37. monitorbox.ru

СУПЕР АРТ МАРКЕТ ПЕРЕДВИЖНИК
Сеть магазинов художественных товаров
«Передвижник»
Ленинградское ш., 92/1; Фадеева, 6; Старосадский пер., 5/2
4-й Сыромятнический 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. Щусева
Воздвиженка, 5. Тел. (495) 697-38-74. muar.ru

Галерея pop/off/art
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6.
Тел. (495) 766-45-19. www.popoffart.com

Книжная лавка Государственного
института искусствознания
Козицкий пер., 5

Книжный магазин «Москва»
Тверская, 8, стр. 1. Тел. (495) 629-64-83
www.moscowbooks.ru

SOLYANKA VPA
Выставочный зал «Галерея на Солянке»
Солянка, 1 (вход с ул. Забелина)
Тел. (495) 621-55-72. www.solgallery.ru

Арт-маркет «Красный карандаш»
Большие Каменщики, 4
Тел. (495) 912-39-29
Крымский Вал, 10 (здание ЦДХ)
Тел. (499) 343-39-15
www.krasniykarandash.ru

Институт русского реалистического искусства
Дербеневская наб., 7, стр. 31
Тел. (495) 276-12-12. www.rusrealart.ru

PALITRAS
Галерея «Palitra-S»
Большая Новодмитровская, 36
Дизайн-завод «Флакон»
www.palitra-s.ru

Книжный интернет-магазин Libroroom
Тел. (495) 970-24-55. www.libroroom.ru

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ERARTA
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
Шейнкмана, 10
Тел. (343) 377-77-50. www.uralvisiongallery.com

САМАРА
Галерея «Виктория»
М. Горького, 125 / Некрасовская, 2
Тел. (846) 277-89-12. www.gallery-victoria.ru

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

ПО ПОЧТЕ
Объединенный каталог «Пресса России».
Подписной индекс 82688, адресная.
Объединенный каталог «Почта России».
Подписной индекс 70240, карточная.

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

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

Благотворительный
фонд В. Потанина представляет

ФЕСТИВАЛЬ

МУЗЕЙНЫЙ ГИД
MUSEUM GUIDE

4–8 ИЮНЯ

Представление программ фонда в области культуры:
- конкурса «Меняющийся музей в меняющемся мире»;
- издательской программы «Первая публикация»;
- путеводителей по музеям России.

Профессиональная программа:
дискуссии, дебаты, обсуждения, экспертные интервью.

«Лаборатория Музейного гида»:
ежедневные лекции, мастер-классы и консультации российских и международных экспертов.

В рамках фестиваля «Интермузей»
Москва, МВО «Манеж»,
Манежная пл., д. 1

Организационная группа фестиваля –
Ассоциация менеджеров культуры

www.museumguide.ru
www.museum-guide.livejournal.com
www.facebook.com/museumguide

МАНИФЕСТА 10

16+

Европейская биеннале современного искусства

www.manifesta10.org

28 Июня — 31 Октября 2014

РЕКЛАМА

Россия, Санкт-Петербург
Государственный Эрмитаж

www.manifesta10.org

facebook.com/manifestabiennial
vk.com/manifesta10_spb
instagram.com/manifestabiennial

manifesta

ЭРМИТАЖ 250

ФОНД ЭРМИТАЖ 21 ВЕК

НОВАТЭК