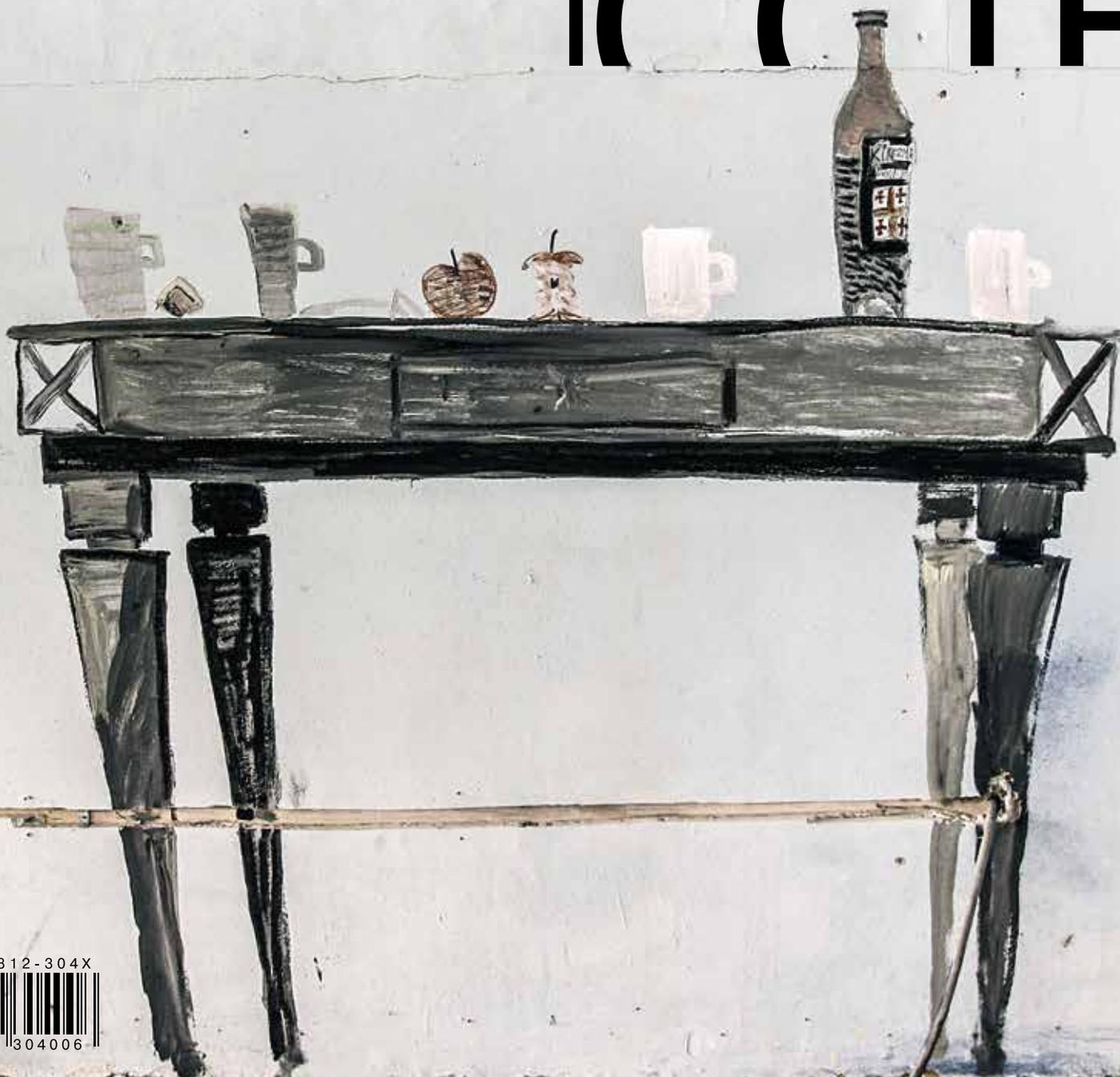


4.2014

ЖУРНАЛ
МОСКОВСКОГО
МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

тема:
культурная
самоидентификация

ДИ АЛОГ ИСКУ ССТВ



16+

ISSN 1812-304X



9 771812 304006





Этим летом привычное словосочетание «Санкт-Петербург — культурная столица» приобрело новый смысл. Город стал площадкой проведения Европейской биеннале современного искусства «Манифеста-10». С 1996 года она проходила в Роттердаме, Люксембурге, Любляне, Франкфурте-на-Майне, Сан-Себастьяне, регионах Трентино (Южный Тироль) и Мурсия. Последняя биеннале была организована в Генке (Бельгия). За эти годы на «Манифесте» демонстрировались проекты художников и кураторов разных поколений и взглядов из 40 стран мира. Куратор «Манифесты-10», Каспер Кениг так прокомментировал выбор города: «Сейчас, по прошествии двадцати лет, настало время оглянуться назад, подвести первые итоги и оценить общие достижения в области культуры и искусства. Санкт-Петербург — особое место, где подобные размышления обретают новые смыслы и трактовки. Задуманный и спроектированный как «окно в Европу», Петербург в то же время приобрел значение культурной столицы России. Рассматривая город с разных ракурсов, «Манифеста-10» анализирует исторические события и их влияние на развитие искусства в локальном и глобальном масштабе. Биеннале не в последнюю очередь нацелена на то, чтобы обнаружить «пробелы» в петербургском представлении об искусстве и восполнить их».

Томас Хиршхорн
Срез

ДИ АЛОГ ИСКУ ССТВ

ЖУРНАЛ
МОСКОВСКОГО
МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА



Журнал издается
при финансовой поддержке
Департамента культуры
города Москвы

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ада Сафарова

Зам. главного редактора
Светлана Гусарова

Исполнительный
редактор
Ирина Сосновская

Выпускающий
редактор номера
Светлана Гусарова

Дизайн
Константин Чубанов

Ответственный секретарь
Татьяна Пилия

Редакторы
Лия Адашевская
Нина Березницкая
Юлия Кульпина
Виктория Хан-Магомедова

рг-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



Ирина Васильева.
Без названия. 2014.
Роспись по стене.
Проект
«Сигнал – искусство
настоящего»

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 30.07.2014

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



М
М
ЮМА

МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ / ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ / РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ / МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ОСТРОВА
ЮРИЯ
СОБОЛЕВА

18.9

— 9.11.2014

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17



КУЛЬТУРА
МОСКВЫ cult.mos.ru

I СОДЕРЖАНИЕ I

СТР. 8



СТР. 20

СТР. 100



СТР. 56

ГОРОД

- 8 Укрытие для всех.
Александр Боровский
- 16 «Манифеста-10». Морфемы
и алломорфы. *Лия Адашевская*
- 20 Точечное зрение. *Валерий Леденев*
- 24 Перезагрузка. *Евгения Гершкович*
- 30 Чудеса Бергамо.
Виктория Хан-Магомедова

МУЗЕЙ

- 34 Немецкая динамичность:
от Вольса до Розмари Трокель.
Виктория Хан-Магомедова
- 40 Дословное в скульптуре.
Мириям Эльбурн
- 44 Разделенные границами,
объединенные мечтой.
Валерий Леденев
- 48 Полезная скука. *Сергей Хачатуров*
- 50 Любовь-Мокров. *Юлия Кульпина*
- 52 Временное бездействие.
Марта Яралова

ТЕМА

- 56 Хаос как пейзаж. *Андрей Ерофеев*
- 62 Буераки самоидентификации.
Александр Боровский
- 64 Преграда для оптики. *Антон Успенский*
- 66 Идентификация — это процесс.
Александр Дашевский
- 68 Авангард — национальный
ресурс? *Александр Балашов*

ИМЕНА

- 72 Из «золотого фонда».
*Интервью с художником
Александром Дашевским*
- 76 Праздники голода. *Ирина Кулик*
- 80 Коннотации с новейшим временем.
Юлия Матвеева
- 82 Дыхание космоса. *Юлия Кульпина*

РАКУРС

- 86 Праздник, который всегда с тобой.
Юлия Кульпина
- 90 Мне не хочется делать
из искусства работу.
*Интервью с художником
Ольгой Кройтор*
- 94 Роза ветров.
Ирина Решетникова
- 98 Парижанами не рождаются,
а становятся. *Беседа Киры Сагир
с Екатериной Зубченко*
- 100 Вертикаль,
которая никому не принадлежит.
Беседа участников «Танцлабораториум»

ОБЗОРЫ

- 102 Венецианская MOSKVA.
Евгения Гершкович
- 104 Справедливая ярмарка. *Мария Фадеева*
- 108 Парадный портрет молодого искусства.
Павел Герасименко
- 112 Энциклопедия петербургского
искусства. *Лизавета Матвеева*
- 116 Базовый элемент творчества.
Ирина Кулик
- 118 Талант видеть вещи.
Екатерина Лисицына

ПОРТФОЛИО

- 120 Анатолий Гаранин:
знаменитый и неизвестный.
Ксения Никольская
- 123 Баллада о жизни в Советской России.
Лоренс Корнет

ХРОНИКА

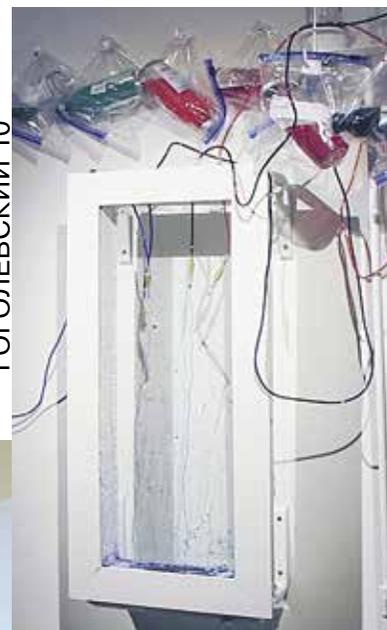
- 126 Производственная тусовка.
Лия Адашевская
- 129 Реализм как личный выбор.
Елена Воронович
- 130 Ощущение текущего времени.
Валерий Леденев
- 131 Времен связующая нить...
Юрий Подпоренко
- 134 Время места & Место времени.
Елена Богатырева
- 136 Метасимволизм
Рашида и Инессы Азбухановых.
Григорий Певцов
- 138 Большое видится при маленьком
разрешении. *Диана Мачулина*
- 140 Баннерная живопись. *Изабелла Белят*
- 141 Московский арт-дневник.
Валерий Леденев



ПЕТРОВКА 25



ГОГОЛЕВСКИЙ 10



ГОГОЛЕВСКИЙ 10



ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

АВТОРЫ НОМЕРА

Богатырева Елена — кандидат философских наук, доцент кафедры философии Самарского государственного аэрокосмического университета

Балашов Александр — искусствовед, автор ряда монографий

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

Воронович Елена — искусствовед, научный сотрудник отдела живописи ГТГ

Гершкович Евгения — арт-критик, журналист

Герасименко Павел — искусствовед, арт-критик

Дашевский Александр — художник, арт-критик

Ерофеев Андрей — искусствовед, куратор

Корнет Лоренс — куратор, корреспондент

Кулик Ирина — арт-критик, культуролог, кандидат наук, преподаватель Института проблем современного искусства, старший научный сотрудник сектора зарубежного искусства научного отдела ММСИ

Леденев Валерий — арт-критик

Лисицына Екатерина — искусствовед

Матвеева Лизавета — арт-критик, куратор

Матвеева Юлия — искусствовед, аспирант кафедры отечественного искусства МГУ им. М.В. Ломоносова, член АИС

Мачулина Диана — художник, арт-критик

Никольская Ксения — куратор, искусствовед

Певцов Григорий — член Союза писателей Москвы, Союза художников Подмосковья

Подпоренко Юрий — искусствовед, культуролог, публицист, пресс-секретарь Международной конфедерации союзов художников, главный редактор издательства «Галарт»

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

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

Успенский Антон — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея

Фадеева Мария — архитектурный критик и обозреватель, выпускница магистратуры МАРХИ, преподаватель школы МАРШ

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

Эльбурн Мирьям — историк искусств, доцент академии Замок Ротенфельс в Гагенау

Яралова Марта — студентка факультета истории искусств РГГУ

«ЧЕРНЫЕ КВАДРАТЫ» МАЛЕВИЧА В TATE MODERN



Казимир Малевич. ПОЛЕТ АЭРОПЛАНА. 1915

Масштабная выставка Казимира Малевича открылась в лондонском музее современного искусства Tate Modern. Она дает представление не только о живописных работах Малевича, но и о его связях с архитектурой и театром: в экспозиции есть его эскизы к постановке авангардной оперы «Победа над солнцем». Помимо всемирно известных работ зрители увидят редкие рисунки, наброски и скетчи как самого Малевича, так и его коллег и учеников. Собрать столь масштабную выставку Tate Modern смогла благодаря сотрудничеству с рядом музеев по всему миру – в Голландии, Греции, Германии, США, Франции и, разумеется, в России. Государственный Русский музей Санкт-Петербурга и Государственная Третьяковская галерея прислали работы из своих собраний для участия в выставке. Некоторые работы предоставили наследники Малевича. В рамках выставки впервые с 1915 года состоится «встреча» двух «Черных квадратов» Малевича. Самое знаменитое произведение художника – было центральным экспонатом выставки 1915 года «0.10». Художник повесил картину в верхний угол зала, тем самым символически заменив ею православную икону. В течение последующих пятнадцати лет он создал еще три версии «Черного квадрата» для различных выставок. Два варианта – 1923 года из Русского музея и 1929 года из ГТГ – впервые предстанут вместе. Выставка продлится до 26 октября.

ТЕРРИТОРИЯ-2014



Международный фестиваль современного искусства «Территория-2014» состоится в Москве в начале нового театрального сезона с 1 по 14 октября. В его программе 20 знаковых событий, которые пройдут на трех площадках: в Государственном театре наций, Московском музее современного искусства и Большом зале консерватории. Кроме того, в рамках фестиваля состоятся две мировые и три российские премьеры, пройдут мастер-классы ведущих европейских режиссеров, дирижеров, хореографов, художников. Впервые в России европейский режиссер Томас Остермайер и театр «Шаубюне» из Берлина покажут спектакль «Враг народа» по пьесе Генрика Ибсена, ставшей главной сенсацией фестиваля в Авиньоне. В Московском музее современного искусства развернется проект Бретта Бейли «Exhibit B». Этот цикл работ, рассказываю-

щий о смерти национальных культур коренных народов британских и других европейских колоний по всему миру, имел огромный успех на фестивалях в Авиньоне, Эдинбурге, Голландии. Специально для «Территории» Бейли пополнит проект московской частью, где героями станут российские мигранты. Завершится фестиваль на сцене Большого зала консерватории премьерой вокального цикла Шуберта «Зимний путь» в переработке композитора Ганса Цендера в исполнении камерного состава оркестра «Music Aeterna» под управлением одного из арт-директоров фестиваля, известного дирижера Теодора Курентзиса.

ТАНЦЫ В ГОРОДЕ

По вторникам и четвергам на площади перед ЦУМом до конца лета будут проходить бесплатные танцевальные мастер-классы. В июле всех желающих учили двигаться под зажигательные ритмы латины и hip-hop. Занятия пройдут в рамках проекта «Танцы в городе». Каждый вторник профессиональные танцоры преподают латину, каждый четверг – dancehall и hip-hop. Улучшить танцевальные способности удастся с 19.00 до 20.00. В дождливые дни занятия отменяются. Узнать об отмене уроков можно на сайте фестиваля «Лучший город Земли».

ШЕСТЬ ФИЛОСОФСКИХ КОРОТКОМЕТРАЖЕК



19 июля в рамках фестиваля «Summer Shorts» под открытым небом в парке «Музеон» зрителям представили победителей и номинантов премии Британской академии кино и телевидения. В программе всего шесть лент. Картина «На орбите долго и счастливо» режиссера Джейми Магнуса Стоуна была отмечена жюри четырех различных фестивалей. Это абсурдная история о том, как построить отношения, если ты живешь с сумасшедшей семейкой в космической развалюхе, а твоя возлюбленная вращается вокруг Земли в обратную сторону. Главную роль исполнил актер, снявшийся в культовом сериале «Игра престолов». Короткометражка «Камера 8» от режиссера Джеймса У. Гриффитса повествует о заключенном, которого перевели в новую камеру. Там герой обнаруживает загадочную шкатулку, открывать которую не советует предупредительный сокамерник. Лучший британский короткометражный анимационный фильм «Спать с рыбами» (режиссер Юсиф аль-Халифа), странный кинорассказ о девушке, которая сторонится людей, но легко находит общий язык с рыбами. Однажды героиня встречает свой идеал – человека, похожего на рыбу. Картина «Все, что я отсюда вижу» Сэма Тэйлора и Бьерн-Эрика Аскима о незадачливом футболисте, который закинул мяч слишком высоко. Эта ошибка привела к настоящему межгалактическому конфликту. Героиня короткометражки «Разобраться с Джонсами» – жена члена парламента Га-

рольда Джонса, которую берут в заложники два бандита. Путешествие в глубины подсознания грустного музыканта предлагает создатель короткометражки «Я – Том Мууди» Эйнсли Хендерсон. Картина интересна тем, что музыкант пытается совладать с душевным недугом – кризисом идентичности.

БЕСПЛАТНАЯ МЕДИАТЕКА В ЦЕНТРЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО



Центр документального кино (ЦДК) представил публичную со свободным входом медиатеку документального кино – первое в России цифровое собрание архивных лент. В ее коллекцию вошли наиболее значимые советские документальные картины, дополненные образцами современной отечественной документалистики, а также пакетами образовательных фильмов международных культурных представительств в Москве. Коллекция подготовлена при участии экспертного совета, возглавляет который президент «Кинотавра» Александр Роднянский. Медиатека создавалась больше года. За это время были оцифрованы десятки картин производства Центральной студии документальных фильмов и Свердловской киностудии. В коллекцию также войдут материалы из архивов Госфильмофонда, Санкт-Петербургской студии документальных фильмов (бывшая ЛСДФ), фильмофонда Ленфильма и Мосфильма, в том числе фильмы Романа Кармена, Михаила Ромма, Элема Климова, Ефима Учителя, Павла Когана, Александра Сокурова, Семена Арановича, программные работы классиков – Дзиги Вертова, Александра Медведкина, Михаила Калатозова, Фридриха Эрмлера, военная хроника, картины Артавазда Пелешяна, Герца Франка, Александра Довженко и Юриса Подниекса.

АНАТОЛИЙ КАПЛАН В ЕВРЕЙСКОМ МУЗЕЕ



15 мая состоялась открытие экспозиции с работами советского художника Анатолия Каплана, которые коллекционер Исаак Кушнир торжественно передал в дар Еврейскому музею и центру толерантности. Творчество художника на протяжении всей жизни было тесно связано с еврейским фольклором и литературой на идише, ему принадлежат иллюстрации к произведениям классиков еврейской литературы, а также еврейским народным песням. Хранитель коллекции Исаак Кушнир подарил

уже более полутора сотен листов с работами Каплана ГМИИ им. А.С. Пушкина, Музею Марка Шагала в Витебске, Русскому музею и Государственной Третьяковской галерее. Среди работ, подаренных Еврейскому музею: «Мужчина в талесе» (1974, бумага, карандаш), «Семья» (1970, картон, темпера, гуашь), «Еврейские народные песни. Еврейская колхозная песня» (1960, бумага, темпера), «Мой дед Матес Казаков» (1970, шамот, цветные глазури).

РОССИЙСКИЕ ТЕЛЕСЕРИАЛЫ УВИДЯТ В США

Отечественные сериалы теперь могут увидеть американские зрители. Один из зарубежных видеосервисов приобрел права на трансляцию российских многосерийных картин, шанс оценить которые теперь появится у иностранцев. Вниманию жителей США предлагаются, в частности, подростковая мелодрама «Ранетки», апокалиптическая картина «Выжить после», драма о хоккее «Молодежка». Трансляция будет проходить на портале Hulu в оригинале с английскими субтитрами. Телекартины появились на видеосервисе благодаря контракту, который медиахолдинг «СТС Медиа» заключил с компанией «Digital Media Rights». Кроме сериалов, подписчикам сервиса доступны к просмотру и некоторые отечественные фильмы.

ОБЪЯВЛЕН ШОРТ-ЛИСТ ПРЕМИИ КАНДИНСКОГО



Богдан Малюнов. ТРАНКВИЛИЗАЦИЯ ПАМЯТИ. 2014

Международное жюри сформировало короткий список номинантов премии Кандинского 2014 года. Работы кандидатов выставят в помещении бывшего кинотеатра «Ударник» в Москве, принадлежащем фонду Шалвы Бреуса.



В этом году в состав жюри премии, в частности, вошли директор ГМИИ имени А.С. Пушкина Марина Лошак и директор Государственного музея современного искусства в Салониках Мария Тсантаноглу. Организаторы премии получили рекордное число заявок: на суд жюри художники прислали 418 работ. Из них для номинации «Проект года» были отобраны 18 произведений. Еще 12 произведений попали в короткий список номинации «Молодой художник». В этом году премия будет вручена в новой номинации «Научная работа. История и теория современного искусства». Для выбора победителей в этой номинации сформировали специальные жюри и экспертный совет, в состав которых входят специалисты

в области академического искусствознания. Призом станет издание победившей работы на русском или английском языке. Выставка пройдет с 19 сентября по 30 ноября.

ГЛАВНЫЙ ПРИЗ «КИНОТАВРА»

В Сочи в июне прошел XXV Открытый российский кинофестиваль «Кинотавр». Председателем жюри в этом году был Андрей Звягинцев, а его картина «Левиафан» (приз 67-го Каннского кинофестиваля за лучший сценарий), закрыла юбилейный фестиваль. Триумфатором кинофорума стала картина Александра Котта «Испытание», которая получила сразу три награды. Драма, повествующая об отце и дочери из Семипалатинска и влюбленных в девушку местного жителя и ассистенте оператора из Москвы, завоевала главный приз кинофестиваля. Картина также удостоилась награды за лучшую операторскую работу и получила приз Гильдии киноведов и кинокритиков.



Кадр из фильма Александра Котта «Испытание»



Лучшим режиссером названа Анна Меликян за работу над картиной «Звезда». Приз за лучший сценарий достался Юрию Быкову за фильм «Дурак». Лучшей актрисой признана Северия Янушаскайте, сыгравшая в фильме Анны Меликян «Звезда». Лучшим актером стал Алексей Филимонов за роль в фильме Оксаны Бычковой «Еще один год». Лучшим дебютом в этом году стал фильм «Класс коррекции» документалиста Ивана Твердовского. Картина удостоилась и приза жюри кинопркатчиков. Главный приз конкурса «Кинотавр. Короткий метр» достался работе Жоры Крыжовникова.

ИНТЕРНЕТ-КАТАЛОГ МАТЕРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Деятели культуры подготовят каталог наиболее известных произведений искусства, где использована ненормативная лексика. Реестр будет размещен на специальном сайте, который будет посвящен искусству, запрещенному после вступления в силу федерального закона № 101-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон „О государственном языке Российской Федерации“ и отдельные законодательные акты Российской Федерации в связи с совершенствованием правового регулирования в сфере использования русского языка». На сайте планируется и размещение петиции с просьбой переработать и смягчить закон, запрещающий мат на

сцене и в кино. На сайте будет 4 реестра произведений искусства – «Театр», «Литература», «Музыка» и «Кино». В разделе «Видеоблог» разместят критику нового закона от лица различных культурных и политических деятелей.

ОПЕРА ПУЧЧИНИ «ДЕВУШКА С ЗАПАДА» В КИНОТЕАТРАХ МОСКВЫ



В рамках летнего театрального фестиваля 18 и 20 июля в столичных кинотеатрах сети «Формула кино» показали оперу Пуччини «Девушка с Запада». Эта не самая известная работа итальянского композитора изобилует погонями и стрельбой, драками в салунах и прочей романтикой Дикого Запада. Премьера состоялась в 1910 году в «Метрополитен-опера» с Энрико Карузо в одной из главных партий. В 2010 году в честь столетнего юбилея оперы постановку восстановили. В качестве музыкального сопровождения выбраны джаз и индийский фольклор. Сюжет оперы построен на любовном треугольнике. Местный шериф влюблен в хозяйку трактира Минни, которая пылает страстью к главарю мексиканской банды. Чтобы вырвать любимого из рук полиции, отчаянная девушка предлагает шерифу партию в покер. Главную роль исполняет Дебора Войт.

СТОЛИЧНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ АЛФАВИТ



Музей Вадима Сидура
Фото: Андрей Гордеев

В Москве обсуждается создание бесплатного справочника «Столичный культурный алфавит» с афишей культурных мероприятий. По замыслу это будет красочное полиграфическое издание с постоянно обновляющейся информацией. Для запуска проекта планируется привлечь спонсорские средства. Также предполагается создание интернет-портала, на котором можно будет приобрести билеты в театры, кино и т.д. Напомним, что в апреле заработал портал cult.mos.ru, где можно узнать обо всем происходящем в сфере культуры в Москве.

МОРЕ СПАЛЬНОГО РАЙОНА

Наверное, каждый хоть раз мечтал оказаться у моря без утомительного перелета прямо с планшетом и в кровати, но только художнику и куратору Марине Звягинцевой удалось воплотить эту фантазию. В инсталляции для арт-пляжа «Море спального района» московского парка «Кузьминки» она сделала целых 12 кроватей с волнообразными матрасами из мягких трубок. Кровать – символ спального района – образ, объединяющий ряд проектов в области публичного искусства для общественных пространств города. «Море спального района» течет в водопроводных трубах. Трубы – еще один постоянный элемент инсталляции Марины Звягинцевой, обычно они расписаны в фирменной технике художника – монотипии. Водопровод и Интернет – кровеносная система мегаполиса, с этими опутывающая весь город.



Даже в природе человек больше не может обходиться без связи, и поэтому на арт-пляже есть «Энергетическое дерево» – лавочка с розетками для зарядки мобильных телефонов разных моделей. Этот объект пользовался особой популярностью у посетителей парка, но только до конца июля, так как «Энергетическое дерево» переехало на фестиваль «Архстояние» в Калужской области. Инсталляция «Ни капли даром» сделана из водопроводных труб с счетчиками воды, которые фиксируют не ее потребление, а ведут учет душевного тепла, расхода эмоций, потребления информации и культуры. «Фонтан ЖКХ» создан из пяти ванн, в которых вместо воды песок – напоминание о том, что раз в год море в наших краях пересыхает. В «Джакузи для гастарбайтера» холодная и ржавая вода в ванне бурлит, как будто подогревается кипятильниками. Песок наполняет и «Бассейн районного масштаба», бортики которого также расписаны в стиле монотипии. Арт-пляж будет работать до 31 октября.

ЛУЧШИЙ АКУСТИК ФЕСТ



20 июля в Измайловском парке впервые прошел джазовый фестиваль «Акустик фест», где выступили лауреаты всероссийских и международных конкурсов. В их числе вокалистка Алиса Франка, композитор и вокалист Вадим Цымбал, гитарист Александр Родовский, их зарубежные коллеги. Организаторы фестиваля надеются, что он завоеует поклонников впечатляющей игрой исполнителей и станет традиционным.

МИНИ-СЕРИАЛ 2013 ГОДА



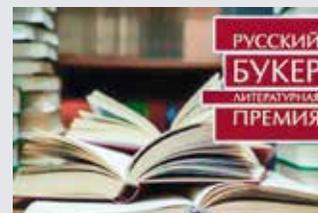
Кадр из сериала «Оттепель»

Ассоциация продюсеров кино и телевидения вручила свою профессиональную премию лучшим сериалам, их создателям и актерам. Наибольшее количество наград собрала «Оттепель» режиссера Валерия Тодоровского. Она признана лучшим мини-сериалом (5–24 серии) 2013 года и стала лауреатом еще в семи номинациях. Виктория Исакова за роль Инги признана актрисой года, а Тодоровский – лучшим режиссером. Приз в категории «Лучшая оригинальная музыка к телевизионному фильму/сериалу» получил Константин Меладзе. Также наград удостоились художники по костюмам и гриму, операторы и звукорежиссеры «Оттепели». За звание лучшего мини-сериала также боролись «Крик совы», «Пепел» и «Шулер». В шорт-лист номинации «Лучшая режиссерская работа» вошли Петр Буслов («Высоцкий. Спасибо, что живой»), Олег Погodin («Крик совы»), Вадим Перельман и Тимур Вайнштейн («Пепел»), Сергей Гинзбург («Убить Сталина») и Эдуард Парри («Шулер»). Картина «Высоцкий. Спасибо, что живой» признана лучшим телевизионным фильмом (1–4 серии). Лучшим сериалом длительностью более 24 серий стал проект СТС «Молодежка», лучшим комедийным сериалом – «Кухня. Новые серии».



ОБЪЯВЛЕН ЛОНГ-ЛИСТ ПРЕМИИ «РУССКИЙ БУКЕР»

В него вошли 24 романа, опубликованных в 2013–2014 годах на русском языке. Председатель жюри литературный критик Андрей Арьев отметил, что по прочтении всех номинированных романов складывается картина «слегка декадентская»: большинство авторов отходят от реального мира в сторону фэнтези и мистики. Награда победителю составляет 1,5 млн рублей, финалисты получат по 150 тыс. рублей. Короткий список из шести финалистов жюри объявит 8 октября. Имя лауреата назовут 5 декабря.



УКРЫТИЕ ДЛЯ ВСЕХ

АЛЕКСАНДР
БОРОВСКИЙ





ИДЕЯ ПРОВЕСТИ «МАНИФЕСТУ-10» в Эрмитаже носила в себе что-то вроде «Хроники объявленной смерти»: существовало слишком много для одной выставки опасных обременений институционального и, главное, политического характера. Взять хотя бы сотрудничество с мегамузеем. «Прописка» неизбежно меняла аранжировку проекта: привычный «либерально-антибуржуазный» формат — развивающийся художник в развивающихся социальных средах — в эрмитажных стенах воспринимался бы слишком уж, как бы это сказать, факультативно... Каспер Кениг — забегу вперед — прекрасно услышал это, выдвинув в качестве лейтмотива, мягко говоря, не популярные в среде актуализированного искусства темы эстетического и этического порядка. Предчувствие подобной переакцентировки возбудило многих персонификаторов contemporary. Ведь в глазах многих конечный продукт contemporary art — критика любого истеблишмента. Появились великие мастера на деньги истеблишмента посредством, по-ленински говоря, «полезных идиотов» — еврокультурчиновников стимулировать производство (в промышленных объемах) этого критического вещества. То, что «Манифеста» в Эрмитаже вынуждена будет сойти с этой колеи, многих не радовало. Я уже не говорю об обременениях политического характера. Политическая ситуация во время подготовки к «Манифесту» осложнялась, в момент открытия даже драматизировалась. Все это стимулировало реакции отказа, обструкции, неприятия факта осуществления проекта как легитимизации нынешнего положения дел. Все это понятно. Но мне ближе более простая цивилизационная, культуртрегерская позиция, подразумевающая приоритеты бытования искусства над логикой политизированного сознания (кстати сказать, вполне допускающей карьерные выгоды «ухода в отказ»). Так вот, приоритеты бытования современного искусства, интересы художников и зрителей, пусть и в ущерб политикам и арт-политикам, все-таки сводятся к следующему: не сдавать город наступающему обскурантизму, не уступать медийное поле исправно поставляемым вестям о перформансах ряженных казаков, акциям обиженных домохозяек, требующих фигового листа на каждое музейное тело, и медийным жестам упоенного своим статусом натурала депутата-гееборца.

Поэтому снимаю шляпу перед М.Б. Пиотровским, отделом Дмитрия Озеркова и вообще эрмитажным коллективом: реализован грандиозный проект, исключительно важный именно в современных условиях. Разумеется, поклон Касперу Кенигу и его кураторской команде: за ними контент «Манифесты-10, что уж тут говорить. Но еще раз подчеркну: главные риски (те, кто в теме, меня прекрасно понимают) за Эрмитажем. Благодаря этому событию художественный Петербург показал свой масштаб и свое достоинство. Разумеется, никакой выставке не по силам «умиление злых сердец». И я вовсе не считаю, что маргиналы куда-то растворились. Они скорее затаились в щели, как герой выставленной в Главном штабе инсталляции Хуана Муньеса. Но главное, я увидел массу молодых лиц, прежде всего волонтеров. Это для меня важнее даже присутствия верхушки профессиональной арт-элиты. Еще раз подчеркну: Эрмитаж, поддержанный на этот раз руководством городской культуры, проявив спокойную волю, не поддавшись страхам текущей конъюнктуры, подтвердил общественный заказ на современное искусство,

2

выявил существование большой (в отличие от привычной нам тусовки) аудитории, для которой это искусство неизбежно, встряхнул автоматизм нашей профессиональной жизни, инспирировав большую и разветвленную параллельную программу.

Теперь о «Манифесте» как таковой, о том, за что отвечают, собственно, Каспер Кениг и приглашенные им кураторы. Типология подобной выставки предполагает два момента, обеспечивающих ее содержательность. Первый — выраженность концепции и ее соотнесенность с вызовами времени, то есть актуальность (под вызовами понимается социальная фактура, хотя в принципе таким вызовом может быть и резкий поворот в самом искусстве). Второй — выбор имен, его осмысленность и соотнесенность с концепцией.

Начну со второго. Интереснее всего, конечно, вещи, созданные специально «под Эрмитаж». Думаю, главная здесь удача — инсталляция Томаса Хиршхорна «Срез». Я никогда не был особым почитателем Хиршхорна, он всегда казался мне первым и любимым учеником в школе той усредненно-левой конъюнктуры современного искусства, которая возвращена еврокураторами и поощрена еврочиновниками. Помню его «Памятник Батаю» на одной из «Документ», идущий от разнообразных конструктивистских «культурных очагов» и изб-читален в плане содержательной типологии, но антиконструктивистский по сумбурной слепленности из

треша. В этом монументе-очаге на окраине Касселя предполагалась учеба пролетариата «по Батаю». В результате местные гастарбайтеры смотрели там по дармовым телевизорам футбол. Думаю, это вполне устраивало автора: все-таки «искусство в массы». Мне всегда казалось, что конъюнктура у Хиршхорна носит многомерный характер: он как бы удовлетворяет запрос на левизну (в данном случае адаптацию философствования для масс, то есть типичная евросоюзовская практика вовлеченности посредством «малых дел») и иронизирует над этим запросом: мы-то с вами понимаем, откуда ноги растут («Как танцевать Грамши»). На этот раз, полагаю, Хиршхорн выставил свою лучшую, серьезнейшую, без конъюнктурного подмигивания, работу. Развалина некоей пятиэтажки (не важно, вообще типового коммунального жилья). За этим «типовым» — идущее от авангарда (нашего конструктивизма и Баухауза, проектов Миса и Корбюзье) и вплоть до хрущевок стремление к унификации, к пространственным ячейкам, достаточным для жизнеобеспечения единицы социума. Пролетариатолобие, возникшее от благородных жизнестроительных идей авангарда и выродившееся в тотальную унификацию хрущевок, — вот что стоит за этими развалинами. Но благородство помыслов засчитано, ибо в оставшейся неразрушенной части дома развешаны оригиналы произведений русского авангарда. Это важно: именно оригиналы, из Русского музея. Они здесь не в качестве искусства, тем более

3



«искусства в массы», потому как еле видны. Они здесь в качестве тотемов. Итак, типового дома проект оказался несостоятельным и как-то сам собой рухнул. Тотемы, естественно, не умирают, пока есть поклоняющиеся. Но и руины, следы ошибок и тотальных просчетов, тоже музеефицированы. Музеефицированию подлежит все, И. Кабаков был неправ, когда писал: «В будущее возьмут не всех». Все и всех возьмут, и этот шлак распада. Музей как укрытие для всего. Запомним этот вывод, он еще пригодится.

Второй важный момент, подтверждающий статус этой биеннале как явления, оперирующей все-таки свежим, незасвеченным материалом, — показ серии Бориса Михайлова «Театр войны». Эта серия вроде бы на острие новостной политической конъюнктуры: события Майдана, ничего более. Однако ничего более неконъюнктурного я давно не видел. Большие цветные фотографии погружены в реалии майданского быта — в них нескрываем документальный план. Есть и событийная острота — художник вовсе не отворачивается от действия: когда ситуация требует, снимает и его. Есть здесь план аллюзий на хоровые русские картины типа «Запорожцев», в то же время и мысли не возникает по поводу стилизации или постмодернистской деконструкции. Здесь другое. Под злободневным Михайлов нащупывает, причем чисто визуальными средствами, что-то глубоко архаично-телесное, заглавленное в народном бунте. Когда-то AES показали удачную серию прогностически трансформированных видов европейских городов: урбанистическая среда вокруг франк-ллойд-райтовского Гуггенхайма прорастает минаретом, бедуины со своими осликами разбивают стоянку на римских площадях. Ну и везде бородатые моджахеды с автоматами. Здесь была все-таки умышленность, проектность, чего вовсе нет у Михайлова. Он идет как раз от фактуры реальности, всматривания в бытовую гущу (кстати сказать, примеры этого специфического быта, многомесячного «стояния» воспринимаются уже вполне этнографически). В городской среде «прорастает» архаическое, военно-племенное, кочевое, площадь оборачивается «диким полем». Вольница (вот тут содержится привет репинским «Запорожцам») привлекает и одновременно пугает своей диковатой витальностью, разрушительностью, «плотскостью» (недаром здесь, уверен, не отрефлектировано, схвачено так много ситуаций кормления, поглощения пищи. Это, конечно, не «Театр войны», как назвал свою серию Михайлов. Это антропология и физиология современного бунта в его архаических связях. Третьей работой, не только созданной под эрмитажную «прописку» биеннале, но и прямо ориентированной на петербургскую ситуацию, я бы назвал серию «Нетрадиционные отношения» Марлен Дюма. Видимо, художник была наслышана об антигейских эскападах питерских законодателей со всеми сопутствующими им эксцессами и не смогла не высказаться по этому поводу. Высказаться с непривычной для нее камерностью. Это — небольшие графические портреты великих людей «нетрадиционной ориентации» (естественно, с акцентом на персоналии питерской культуры), выполненные в размытой «лирической» акварельной манере, с трогательной непривычной для автора и потому неуверенной нотой «похожести». Установка на «альбомность» (вполне считаваемая, несмотря на то что «альбом» расформатирован) очень уместна: в альбомах содержится нечто интимное, сопротивляю-

- 1, 2. Отто Цитко. **Этюд**. 2014
3. Лара Фаваретто. **Пинание**. 2012. Бетон, железо, 6 частей
4. Ганс Питер Фельдман. **Венера**.



щеся идентификации по принципу большинства: фокусировка на индивидуальную, избирательную память. При этом камерность Дюма неуступчива: альбом не передают в чужие руки, не бьют им по голове в споре. Альбом для своих. Своих не по сексуальной ориентации, а по гуманной ориентации. «Законы призваны помочь нам любить не меньше, а больше». Ау, депутаты!.. Нет ответа...

И конечно, Ясумато Маримура — трогательное, не дежурное посвящение блокадному Эрмитажу. Монументализированная музейная фотография сегодня — особый жанр, построенный на возможности фотомедии эксплицитно медиальный ресурс музейной экспозиции. Глядя на эрмитажную серию, думаешь не о медиальном — о бытийном. Художник вживается не в произведения, а как бы в отсутствие произведений: серия создана на основе рисунков музейщиков В. Милютиной и В. Кучумова, сделанных непосредственно по следам эвакуации музейных ценностей. Феномен пустотности, трактованной как ожидаемость (музей продолжает свою функцию сбережения и защиты, «спрятав» свое «детище», в этом есть какая-то древняя символика испытаний ради возрождения) — вот, пожалуй, содержание серии. Это важнее

внешних, достаточно востребованных приемов реконструкции и вовлеченности (автор снимает себя в виде реставратора в ватнике), это — более глубокий контакт.

Конечно, есть еще «адресные» вещи... Правда, они представляются мне несколько иллюстративными. Или случайными. Так, Ринке Декстра ни на шаг не отступила от своей эстетики, разве что происхождением своих моделей (русская танцевальная школа, как же!) отметившись в русской гостевой книге. Или вот привлекающая зрителей инсталляция Эрика ван Лисхаута — милая поделка на темы мифологии эрмитажных кошек. Даже вездесущий Тильманс... Скажем прямо, глубоко русскую ниву не вспахал... Франс Алис специально для «Манифесты» сделал роуд-муви, причем на «копейке». В конце путешествия он как бы разбивает ее, врезавшись в дерево (не где-нибудь — во дворе Зимнего, где эту «ладу» и установили). Мило, если бы не помнить все эти, с конца 1960-х, документированные объектами роуд-видео (хотя бы Х.А. Шульга, гонявшего по Германии и оставлявшего в качестве документации в музеях «стоптанные» колеса. Я уж не говорю о народной комедии покойного Ивана Дыховичного «Копейка»). Жорди Коломер «русифицировал» свой

5



давний проект «NOFUTURE», заменив эту надпись на «С чего начать?» (в каталоге, по крайней мере).

Уважаемые, давно начали. Пора перейти к противоречиям концепции Кенига, как я ее понимаю. Точнее, в побудительных причинах этой концепции. Дело в том, что, как мне представляется, опытейший куратор задался целью промониторить только текущую (плюс-минус пару лет) ситуацию в питерском искусстве. Это немудрено: в ходе подготовки «Манифесты» он наслушался и посмотрелся всякого. Взять хотя бы реалии нашей массмедийной новостной жизни, прежде всего петербургской. Далее события большой политики, во всем противоречии их восприятия. Соответственно висящие в воздухе требования не затронуть каким-либо боком ненароком «традиционные ценности», не говоря уже о персонах, и в то же время требования, причем уже не висящие в воздухе, а вполне сформулированные, — отказаться от «Манифесты» напрочь, бойкотировать ее или использовать как инструмент политического давления. Все это создавало такой агрессивный фон, что на исследование истории вопроса бытования contemporary в Северной столице, видимо, сил просто не хватило. А ведь Петербург со времен «Территории искусств» Понтюса Хюлтена и образовавшихся вокруг нее событий (боже мой, это ведь еще 1990-й, Ленинград!) знавал мощные вбросы современного искусства, причем самого радикального. И за это время сформировалась среда, по крайней мере профессиональная, достаточно рассмотренная, подвижная, не пропускающая биеннале и прочие «Документы». Так что, повторюсь, начали мы давно, культуртрегерская проблема, конечно, никогда не решается в полной мере, но по крайней мере ею занимаются здесь много лет. Кениг «сдавать» «Манифесту» не стал, за что ему спасибо. Но ситуация заставила его действовать с большой осторожностью. Прежде всего он отстранил «Манифесту» от злобы дня: почти никакого арт-визма, оперативных реакций на злобу дня (все виды резистанса, как я понимаю, отошли в прямом смысле в эрмитажный подвал: в кино и публичную программу). Правда, глубокие вещи Михайлова и Дюма (о которых уже упоминалось) возвращали «Манифесту» на грешную нашу землю, но основательно, слоем глубже новостных страстей. Главное, однако, в другом. Конечно, под прессингом текущих обстоятельств у Кенига сложилась односторонняя картина нашей художественной жизни. Без ее предыстории. Его можно понять: если в новостных программах сплошные мохнатые лица, готовые схарчить contemporary на корню, то дело, видимо, совсем запущено. Надо укрыться в «крепости Эрмитаж» и начинать с азов. «Впередсмотрящесть», социальная актуальность, конечно, терпят ущерб. Но парадоксальным образом «отыгрывается» новое качество. Внешние обстоятельства, агрессивная среда, даже, пожалуй, просчеты в оценке ресурса местной художественной традиции в какой-то степени сыграли на руку Кенигу, позволили ему сосредоточиться на внутренней жизни музея и произведениях современного искусства, в их пересечениях, формальных и семантических переключках и т.д. (вообще, с акцентом на морфологию). Арт-деятелю его репутации судьба послала возможность не вымучивать очередные концепции, а масштабно продемонстрировать такие архаические кураторские качества, как уважение к художнику в его исторических связях, к контекстуальному и пространственному бытию произведений. Про-

демонстрировать, скорее всего в ущерб другим возможностям, но бескомпромиссно. Музей подыгрывал как мог, предоставляя для Кенига и эрмитажных Кабакова и Пригова, и чуть ли не Матисса, не говоря уже о возможности внедрения в любую работающую экспозицию. Не скажу, что вся концепция была подчинена этой игре. Мне кажется, Кениг ухватил и показал несколько важных моментов современного арт-движения. Сгустилось, несмотря на пространственное разделение произведений, состояние некой фигуративности. Для кого-то враждебное, кем-то давно ожидаемое. Причем в связи всего с двумя мини-выставками. Небольшая персоналия боевой старушки Марии Лассниг, запоздавшая звезда которой взшла на прошлой Венецианской биеннале, получилась очень мощной. Николь Айзенман, поколениями моложе, замесала свой нарратив на самых разных визуальных источниках, от комикса до порнографии, тем не менее «переварила» все во вполне авторский, суггестивный story-telling. Открытием, для меня по крайней мере, было и видео Ваэля Шавки. Но таких выходов вонне немного.

Главное — увлекательная игра контекстов, перекрестная рифмовка произведений современного искусства, музейных объектов и экспозиционно-интерьерных сред, выявление их неожиданных связей и отталкиваний. Здесь



5. Йозеф Бойс. Экономические ценности.

Промышленные товары из ГДР, картины из собрания принимающего музея

6. Катарина Фрич. Дама с собачкой. Полиэстер, сталь, дерево, краска. Собрание Стефана Т. Эдлса, Чикаго

есть несомненные удачи. Чего стоит сопоставление, скажем, скульптурного «Этюда с натуры» Л. Буржуа, этого симбиоза антропо- и биоморфности, со сглаженным музейно-благостным восприятием, а теперь высвобожденным барочно-телесным фантазмом пиранезевской Вазы! А роскошное нисхождение «Эмы» Г. Рихтера в эрмитажную толпу — какая неожиданная переключка с академизмом! А скульптура Катарины Фрич, концептуально работающей в парадигме HighandLow (соответственно с бросовыми, как бы демократическими материалами). Императорский будуар с его тенями фижм и кринолинов все поставил с ног на голову: поверхность ракушки, треша из трешей, отрады японских туристов, неожиданно дает почти тактильное ощущение ампирных парадных плиссировок... Есть еще несколько сопоставлений, активизирующих искусствоведение: М. Хаймовиц в Музыкальном салоне, что-то еще... Конечно, всегда интересно, как поведет себя в новом месте Й. Бойс (правда, и музейных пространств, куда бы его ни «пристраивали», почти не осталось). Или Брюс Науман. Повторюсь: интеллектуальное или чисто знаточеско-гастрономическое смакование ситуационных связей — дело беспроектное, давно уже ставшее предметом специальной музейной фокусировки. (Возьмем хотя бы давнюю, 1999 года, выставку в МОМА «The Museum as Muse»). Да и мы в Русском сравнитель-

8



7

но недавно, в другом масштабе, естественно, эксплицировали этот прием — «Искусство про искусство».) Однако Кениг актуализировал эту игру «учетом» внешних обстоятельств, придал ей определенный контекст драматизма. Конечно, одно дело — подобная игра в поисках новых смыслопорождений, другое — когда она окрашена сильным акцентом пропедевтики. Вот это мне кажется слабым местом проекта (обусловленным недооценкой питерского зрительского бэкграунда) — установка на пропедевтику. Краткий курс молодого бойца contemporary. Тут уж бойцов не напасешься. И Кениг пускает в ход вещи, так сказать, типологического плана. Интересные не новаторством и масштабом, а эффективностью «работы по специальности». Карла Блэк в Двенадцатиколонном зале идеально закрывает нишу «физическое — спиритуальное» простым, как опыты в школьном кабинете, способом: белый порошковый ковер на полу, знаменующий «природное», взаимодействуя со вполне структурированной архитектурой, готов и к дематериализации, и к полету. Оливье Мессе — пожалуйста, цвет как монументальный реди-мейд. Отто Цитко — монументальная цветочная средняя агрессия. Анна Янсенс — аквариумно-лабораторный подход: исследования феноменов дифракции. Вадим Фишкин — работа с временными режимами. Вещи добротные, но, как бы это сказать, не то чтобы просто не радикальные, но совсем уж «в русле». Перед каждым автором арт-практика десятка предшественников. Тот же Фишкин, работающий теперь в Любляне, — художник явно четкого, современного мышления. Но сколько можно манипулировать, условно говоря, циферблатом! Ведь десятки имен только на последних выставках приходят на ум... Конечно, тема неисчерпаема, но... типологичность пугает. Кстати, выбор российских (с поправкой на изменение гражданства и местоположения) имен на подобные выставки всегда заставляет задуматься.



9

Ну Е. Ковылина, работа отличная, известная, переадресованная «под» Зимний дворец. П. Пепперштейн — фигура выставочно-вездесущая, блестящая, узнаваемая. Правда, боюсь признаться, последнее время это качество стало едва ли не главным содержанием его вещей: похоже, его остроумное, легкое, хваткое рисование существует как бы для того, чтобы свободно течь, развиваться и... узнаваться. А. Сухарева вполне профессиональна и... пока типологична. В целом «русский выбор» достаточно произволен (впрочем, это общая проблема участия в транснациональных смотрах представителей не самых продвинутых арт-истеблишментов). Тимур Новиков и Владик Монро — тут как раз все понятно. Установка Кенига на музеефикацию как спасение и источник обновления совпадает с задачей наших кураторов на музеефикацию действительно важных имен. Эта задача, в сущности, экспортного показа и включения в транснациональные иерархии вполне внятная и хорошо осуществленная, правда, несколько в ущерб отечественному зрителю, ждущему от «Манифесты» новых впечатлений: у нас оба художника показываются настойчиво много. Проблема экспортности встает особенно остро в параллельной программе. Художники и галеристы — их можно понять — стараются донести до возможно широкой аудитории (добавим, чего греха таить, наиболее ценной частью которой являются западные профессионалы — кураторы и собиратели) наиболее казовые

вещи. А это, как правило, вещи уже прокатанные, нашей профессиональной аудиторией виденные, таковых немало в Кадетском корпусе (но в целом интереснейшая параллельная программа — особая статья).

Рассматривая же такой масштабный проект, как «Манифеста в Эрмитаже», скажу следующее. Сотрудничество с мегамузеем, к тому же в сложных обстоятельствах беспокойного внешнего мира, располагает к идее музея как крепости (образ спасения, перегруппировки сил, подготовки — пропедевтика! — кадров, пересмотра стратегий). Эта линия реализована Кенигом безупречно. Но «Манифеста» по статусу своему — все-таки форпост, зона риска, позиция сорвиголов (радикалов, по-нынешнему говоря). Драматургия этого события развивается (разрывается!) между двумя образами-концептами. Увлекательное зрелище! ♣

7. Карла Блэк. **Природа поступает просто**. 2011. Гипсовый порошок, сухая краска, смешанная техника

8. Жюль Терлинкс. **(Красная) комната**. Адаптация проекта **A Stretch Museum Scale 1:1**, 2002–2014. Инсталляция, цветная бумага, текст

9. Тимур Новиков. Серия работ **«Горизонты»**, 1980–1991. Акрил на ткани

МАНИФЕСТА-10.

МОРФЕМЫ И АЛЛОМОРФЫ

ЛИЯ
АДАШЕВСКАЯ

ВЫ КОГДА-НИБУДЬ ПРОБОВАЛИ обойти Эрмитаж за несколько часов? И не просто обойти, но еще и разыскать в его нескончаемых, запутанных анфиладах строго определенные произведения. Это еще то приключение. Настоящий бег с препятствиями и опыт ориентирования по карте. Каспер Кениг подарил такую возможность всем желающим посмотреть главную выставку «Манифесты-10». Для любителей и ценителей именно современного искусства — вещь не бесполезная. Я, к своему стыду, последний раз совершала такую всеохватывающую прогулку по Зимнему дворцу еще в студенческие годы. Однако, дабы насладиться, уж коль случилась такая оказия, было до невозможности мало времени. Во всяком случае у явившихся на превью журналистов. И тем не менее.

— Итак, на этом этаже следующий по списку Ясумаса Моримура, — сообщила коллега. — Проект «Эрмитаж. 1941–2014» основан на рисунках, сделанных в блокадном Эрмитаже сотрудниками музея Верой Малютиной и Василием Кучумовым... Рисунки Малютиной и Кучумова запечатлели облик музея, лишившегося своих произведений. Моримура решил воспроизвести некоторые из них средствами фотографии. Он сам «вошел в кадр», одевшись подобно своим героям... и подверг снимки, сделанные в современном Эрмитаже, ручной обработке, убрав из рам картины, отсутствовавшие во время войны, — прочла она пояснение в карманном гиде к «Манифесту». — Это в Новом Эрмитаже. Смотрим по карте.

Мы погрузились в изучение плана, но тут же решили, что, пожалуй, быстрее будет обратиться за помощью к смотрительнице. Но не успели мы задать вопрос, где искать фотографии и коллажи Моримуры, как она, быстро идентифицировав нас, едва ли не с раздражением воскликнула: «И что вы все тут сегодня ищете? Нет здесь ничего». «Все» — это журналисты, аккредитованные на превью, отличавшиеся от прочих посетителей Эрмитажа оранжевыми бейджами и сумками, а также растерянно ищущим взглядом. Вооруженные камерами, они бороздили музей, почти не отвлекаясь на шедевры, и вдруг замирали перед розовой пластмассовой увеличенной до реального человеческого роста сувенирной поделкой из морских раковин, нагло вторгшейся в барочный будуар Екатерины Великой (Катарина Фрич, «Дама с собачкой»), или бумажными цветами в бывшем музыкальном салоне императрицы Марии Александровны (инсталляция Марка Камиля Хаймовица).

— Извините, должно быть, — возразили мы смотрительнице и показали карту музея с пометками.

Как выяснилось, одна из работ Моримуры находилась в трех метрах от нас, и смотрительница нам ее показала, когда поняла, что мы ищем не настоящее произведение искусства, а то чужое, с ее точки зрения, которое поселилось во вверенном ей зале. Вообще, реакция зрителей Зимнего дворца и Ново-

го Эрмитажа на вторжение современного искусства — отдельная история. Их отношение можно определить как с трудом сдерживаемая оскорбленная добродетель. Например, в зале с инсталляцией Йозефа Бойса «Экономические ценности» 1968 года работники носят респираторы, поскольку их привыкшие к запаху классики носы улавливают неуместные ароматы — ну хотя бы исходящие от куска масла, покрытого воском. И им нет никакого дела до иронического поколенческого диалога, который выстроил куратор. Дело в том, что по указанию Бойса эту его работу должны окружать картины из собрания того музея, где она в данный момент экспонируется, причем созданные в период между 1813–1883 годами, датами жизни Карла Маркса. Каспер Кениг, известный своим пиететом к художникам, выполнил завет Бойса: его инсталляция возвышается на фоне картин Фридриха Эдуарда Мейерхайма, художника дюссельдорфской школы живописи XIX века. К слову, Бойс тоже родом из Дюссельдорфа.

Подлинный интерес к новым произведениям нам довелось наблюдать только у одной из служительниц, которая





1. Брюс Науман. Картографирование мастерской I (Ни в коем случае Джон Кейдж). 2001. Видеоинсталляция, 7 проекций
 2. Эрик Лисхаут. В подвале. 2014
 3. Доминика Гонсалес-Ферстер. Опера носового платка, 2014. Смешанная техника

3

приглядывала за инсталляцией Тацу Ниси «Жилая комната». В одном из залов художник построил дом, внутреннее пространство которого являло обычную меблированную комнату с хрустальной люстрой эпохи 1970-х в СССР. Правда, люстра не вполне обычная — реальная парадная люстра Зимнего дворца, вокруг которой Ниси и соорудил свою конструкцию, приподняв пол постройки. В музее как дома? Смотрительница буквально отнеслась к этой одной из возможных интерпретаций и настоятельно рекомендовала художнику переставить вазу с искусственными цветами с полки серванта на журнальный столик, над которым низко свисала царская люстра. «Я помню эти времена, — радостно рассказывала женщина. — Такие вазы стояли в центре стола». Тацу Ниси с истинно японской вежливостью, желая сделать даме приятное, переставил вазу. Однако, едва мы успели покинуть пространство инсталлированной комнаты, ваза была возвращена на место. Похоже, внутри художник недоумевал: как можно быть такими нечувствительными к форме, ведь люстра и ваза в таком соединении спорят друг с другом, при чем здесь документальная подлинность? Это же поэзия!

Поблагодарив служительницу, которая помогла нам найти работы Моримур, мы продолжили блуждания по Эрмитажу.

— Так что же здесь все-таки происходит? — почти в спину нам поинтересовалась смотрительница. Очевидно, объяснений и инструкций Кенига ей оказалось недостаточно.

О том, что где-то здесь, в городе на Неве, проходит «Манифеста» — блуждающая биеннале, крупнейший форум современного искусства (во всяком случае, из обычных жителей и гостей Санкт-Петербурга), знали немногие. Самому событию предшествовал ряд демаршей, что вполне можно соотнести с невольной рекламой.

Обсуждения места проведения «Манифесты-10» и ее куратора начались еще прошлым летом. Тогда всех прежде всего волновали вопросы: почему Россия? Почему Санкт-Петербург? И наконец, почему Каспер Кениг? Кстати, второй раз подряд «Манифеста» изменяет одному из своих принципов — биеннале курирует не коллегия кураторов, а один человек.

Что касается ответа на первые два вопроса, если не подозревать комитет «Манифесты» в меркантильности, то есть не сосредотачиваться на финансовом аспекте, а принять на веру «не корысти для, а токмо ради» прекрасных идей, которыми заразился мир после распада советского блока и падения железного занавеса (ведь «Манифеста», зародившаяся в географических, социальных и политических ситуациях начала 1990-х и своей устремленностью в будущее, и ставкой на просвещение, и кочевым характером, и коллективным кураторством призвана была воплощать динамику актуального художественного процесса, следуя концепции единой Европы), то решение провести биеннале в России, и именно в городе, который вдруг оказался весьма чувствителен к европейскому сквозняку, следует расценивать не иначе, как бросок на амбразуру. Дитя прекраснородной романтической эпохи, миссионерски ориентированная «Манифеста», как свидетельствует прошлое, не чужда подобных жестов.

В адрес выбранного куратора Кенига звучали даже обвинения, что он готов «жертвовать репутацией и работать в условиях весьма вероятной цензуры»¹ ради взаимовыгодного сотрудничества — «Манифеста», воспользовавшись деньгами российских спонсоров, как-то перекантуется, а там ко времени проведения одиннадцатой биеннале в Цюрихе экономический кризис, может, того и гляди и рассосется, Россия же предстанет государством, в котором возможно проведение не только собственных крупных форумов современного искусства (как то



4



5

Московская биеннале), но и европейских инициатив (ну а уж какая поддержка для Эрмитажа, ведущего разве что не рукопашный бой с местными охранителями морали — и говорить нечего). Однако Кениг — отнюдь не конформист, но и не альтруист. У него есть выработанные годами принципы, благодаря которым его кандидатура удовлетворяет многим условиям сложившейся на сегодняшний день ситуации.

Он прекрасно знает, что такое музейная работа. Помимо многочисленных кураторских проектов, он с 2000 по 2012 год занимал пост директора музея Людвиг в Кельне.

Еще в 2007 году Кениг сформулировал свою позицию в отношении музейных проектов: «Музейная выставка должна всегда устанавливать связь с собственной коллекцией музея, помещая ее в центр или интерпретируя, тем самым поднимая диалектические проблемы музея как места хранения и пространства современности»².

Кроме того, Кениг никогда не был сторонником использования выставок «политическими активистами в качестве платформы для высказывания» и категорически сопротивлялся идее инструментализации проекта. В общем, поговорили и успокоились. Однако с зимы в связи с обострением социально-политической ситуации в мире снова вспомнили о готовящейся «Манифесте».

Международное художественное сообщество (включая и отечественных художников, и кураторов) сочло необходимым вновь поднять вопрос о возможности и необходимости проведения биеннале. Мнения разделились. Часть художников призывала к бойкоту, некоторые — сменить место, другие — отсрочить время проведения форума. В результате руководство Эрмитажа и «Манифесты» сочло необходимым сделать ответные официальные заявления. Оно считает «продолжение работы над проектом своим долгом, остановка работы фонда «Манифеста-10» по подготовке биеннале сейчас может быть воспринята как продолжение риторики в духе холодной войны и не будет достойным ответом на сложность существующей геополитической ситуации», выставка «является только частью более глобального проекта, включающего в себя искусство, публичные дискуссии, образовательную и публичную программы. Благодаря этой многогранности «Манифеста» имеет возможность исследовать сложности и противоречия местного культурного и социального контекста», «цель должна состоять и состоит в том, чтобы, используя ограниченные возможности искусства, сделать выставку, которая приглашает к диалогу, которая задает вопросы и которая оставит после себя важный след и после ее закрытия осенью 2014 года»³.

Как бы там ни было, а «Манифеста-10» состоялась. В Главном штабе экспозиция начинается с «Красного вагона» Ильи Кабакова и инсталляции Хуана Миньоса «В ожидании Джерри». Последняя представляет собой затемненную комнату со светящейся мышинной норкой. Впервые воспроизведенная в 1991 году работа Миньоса задумывалась как иронический комментарий на обилие на выставках темных блоков для демонстрации видео. И кроме того, она была посвящением мышонку из знаменитого мультсериала «Том и Джерри». Как ее прочитывать сегодня — вопрос. Можно критически — гипотетическое возвращение части художников в подполье (и вагон Кабакова вроде как располагает к такой интерпретации), а можно как рифму к находящейся на этом же этаже инсталляции Эрика ван Лисхаута, посвященную эрмитажным кошкам. Художник провел полгода в подвалах Эрмитажа, отвечая на вопрос, может ли искусство сделать жизнь лучше. В данном случае жизнь кошек. Что ж, благодаря стараниям Лисхаута жилищные условия охотников за мышами стали значительно комфортнее, о чем и повествует фильм.

В одном из залов экспонируется небольшая ретроспектива Тимура Новикова, состоящая из текстильных работ из серии «Горизонты». Здесь же видеодокументация перформанса Елены Ковылиной «Равенство», проведенного на сей раз на Дворцовой площади, а также гигантские носовые платки, превратившиеся в театральные занавесы, Доминики Гонсалес-Ферстер. Но самая впечатляющая и запоминающаяся работа, возможно всей «Манифесты-10», — масштабная инсталляция Томаса Хиршхорна «Срез», занявшая полностью один из внутренних дворики Главного штаба. Она представляет собой руину типового дома, фасад которого разрушен — можно интерпретировать как срез истории. Взору открываются шесть комнат, расположенных на двух верхних этажах, обставленных столь же унифицированно: диван, стол, телевизор, сервант и т.д. Стены же их украшают оригиналы произведений Малевича, Филонова и Розановой, предоставленные Русским музеем. Оммаж русскому авангарду, чьи идеи о стирании границ между искусством и повседневной жизнью, потерпели крах.

Участники нынешней «Манифесты» — авторы преимущественно именитые. Здесь и Герхард Рихтер (в Зимнем представлена одна из его самых знаменитых работ «Эма, или Акт, спускающийся по лестнице»), и Марк Камиль Хаймовиц, Брюс Науман, Вадим Фишкин, Павел Пепперштейн, Луиза Буржуа и Джованни Баттиста Пиранези, Владислав Мамышев-Монро, Вольфганг Тильманс. И даже Матисс, занимающий целых три зала: его картины перекочевали из Зимнего в Главный штаб, а их место заняли живописные работы Марии Лассинг, Марлен Дюма и Николь Айзенман.

Молодых авторов совсем мало (что любопытно, ведь «Манифеста» начиналась как форум молодого искусства). Из российских — Александра Сухарева с тонкой и красивой инсталляцией «Это есть, тебя нет», посвященной блокадему Ленинграду.

В целом выставка получилась весьма осторожная. Не критичная. Не концептуальная. Не злободневная. Не дерзкая. Несуетная. Предстала скорее какая-то отдельная жизнь искусства. Так, как мы бы смотрели на него через энное количество лет, оценивая и наслаждаясь формально-поэтической составляющей. Морфемы и их алломорфы. Формоизменения. Рифмы. Выявление неожиданных связей. То есть такое абстрагированное исследование языка искусства (возможно, не случайно на выставке было много абстрактных работ). А в этом разрезе острота высказывания или провокативность жеста — вещи не основополагающие. То есть сегодняшние проблемы затрагиваются, как, например, события Майдана в серии Бориса Михайлова «Театр войны», или акварельный цикл Марлен Дюма «Нетрадиционные отношения» (портреты известных гомосексуалистов, внесших значительный вклад в мировую культуру и живших в Петербурге), но в той сглаженной, несколько отстраненной манере и как бы через запятую. Фактически звучит мысль: все преходяще, а искусство вечно. И вот это, которое мы называем современным, тоже вечно. Ведь все то, что хранится в Эрмитаже, тоже когда-то было современным, то есть созданным в определенное время и равным тому времени. Но оно оказывается равно и нашему времени, уж коль скоро наличествует в нем. И в этом смысле искусство всегда не-свое-временно. Оно не принадлежит только настоящему.

То есть драматургически выставка выстроена последовательно. Однако, уж коль скоро «Манифеста» всегда работает с местным контекстом, встает вопрос, насколько она дает представление о самом Петербурге, как историческом, так и современном.

«Манифеста» включает в себя и публичную программу (куратор Иоанна Варша), которая сосредоточена на политических и социальных аспектах. Иными словами, критическая составляющая хотя и вынесена за рамки собственно выставки, наличествует в самой «Манифесте». Ну и кроме того обширная параллельная программа, охватывающая буквально весь город, очевидно, восполнит некоторые лакуны биеннале.

Что же касается «следа», который, как ожидают многие, «Манифеста» оставит после себя, эти надежды, похоже, небезосновательны. Во всяком случае, ходят слухи, что в Петербурге скоро будет своя биеннале современного искусства. ■

*Фоторепортаж ДИ /
Светлана Гусарова, Ирина Сосновская*

¹ <http://www.kommersant.ru/doc/2256583>

² <http://www.goethe.de/kue/bku/kur/hl/koe/sta/enindex.htm>

³ <http://www.colta.ru/news/2384>

4. Анри Матисс. **Разговор**. 1909–1912. Холст, масло

5. Павел Пепперштейн. **Европа в опасности**. 2013

6. 7. Тацу Ниси. **Гостиная (Русский дом)**, 2014.

Инсталляция, металлическая конструкция



ТОЧЕЧНОЕ ЗРЕНИЕ

ВАЛЕРИЙ
ЛЕДЕНЕВ



БИЕННАЛЕ МОЛОДОГО ИСКУССТВА проходит уже в четвертый раз, однако «надлежащий» вид обрела лишь недавно, когда третий ее выпуск было решено сделать «организованным» (основной проект и несколько параллельных) и назначить единоличного куратора, которым в 2012 году стала Катрин Беккер. Биеннале, казалось бы, обрела внутренний стержень в противовес хаосу предыдущих лет, за который ее ругали. В нынешнем году — вопреки возможным ожиданиям — никакой идейной целостности проект не обещает. Предложенная куратором Дэвидом Эллиотом тема «Время мечтать», хоть и отсылает косвенно к речи Мартина Лютера Кинга «I have a dream» и не кажется столь уж «бес-

ставке много. Биеннале получилась не зрительским набором легкоусваиваемых зрелищ, но зрительным путешествием, сулящим тонкую гамму «региональных» удовольствий.

Экспозиция открывается проектом Альберта Сэмрета «Форс-мажор». В клетке вокруг письменного стола, вкопанного в землю и поросшего сорняками, летает живой попугай жако. Этот вид попугаев знаменит способностью запоминать до двух тысяч слов и даже ассоциировать их с предметами. По всей клетке висят радиоприемники — потенциальный источник «знаний» птицы, но неизвестно, к каким вещам она их применит. Привычные ассоциации понятий с реальностью меняются и komponуются заново, а точки инициации



2

плотной», звучит все же слишком общо. Да и сам Эллиот, судя по его интервью, приглашение в Москву воспринял как повод самому изучить условное «молодое» поколение авторов, граница которого также проведена условно — по паспортному возрасту участников, не превышающему 35 лет.

В проекте Эллиота, занявшем два этажа Музея Москвы, как и следовало ожидать, «настоящих» звезд нет. Есть, конечно, «местные знаменитости» (например, группировка ЗИП), но с селебритис вроде Ильи и Эмилии Кабаковых или Билла Виолы, привезенных Эллиотом на подведомственную ему в 2012 году Киевскую биеннале, их не сравнить. Тем не менее проект получился невероятно ярким и зрелищным, и в данном случае это скорее комплимент.

Биеннале в этом году кажется в принципе сочувственной и дружественной к зрителю. Инсталляции и объекты — читаемые и запоминающиеся, видео — с небольшим хронометражем, искусно продуманные и красиво снятые (большинство тяготеет к экспериментальной анимации). Будет несправедливым упрекать Эллиота в конъюнктурности и намеренном обхождении социальных проблем — их на вы-

идей не видны за выросшей травой (как и письменный стол, за которым эти идеи родились). Работа лишней раз акцентирует постмодерную оптику всего проекта. Существует не текст, но потоки текстов. Не язык, но слова.

Примерно в этом же духе и поясняет Эллиот смысл темы биеннале: мечты как «версии реальности», которые «однажды могут воплотиться в жизнь» (если уже не воплощены). Именно такие «версии» создают участники проекта, обращаясь либо к миру коммерции и рекламы (барельеф «Ключи от рая» группы «Recycle», выполненный из строительной сетки и отсылающий к живописным композициям Ренессанса), либо к царству ушедшей красоты (тряпичные «лепнины» Олега Матрохина, прекрасно вписавшиеся в архитектуру музея), современным перипетиям и мутациям традиционных культур (инсталляция из овечьей шерсти Гульнур Мукажановой в виде юрты и рядом женского торса в куклуксклановском колпаке) или углубленному самосозерцанию, когда во время привычного завтрака человек проваливается к экзистенциальную бездну (почти годаровский «размышляющий» фильм Чэнь Чжоу «Доброе утро!»).

У биеннале словно не оказывается единой, большой темы. Представленные здесь работы сложить в целостное высказывание можно лишь с натяжкой. Тем затронуто множество, и смысловые мосты между ними, возможно, иногда есть, но выстроены нарочито. За попугаем Сэмрета зрителя встречает инсталляция Олега Устинова «Администрация», наверное, одна из самых острых работ на выставке, посвященная закону о «пропаганде гомосексуализма». В ее основе — скандальный инцидент с листовками, призывающими «доносить» в соответствующие органы на субъектов, подозреваемых в «пропаганде», таковые в один прекрасный день обнаружили на стенах своих домов жители Ростова-на-Дону. Случай стал темой программы НТВ, начавшейся с общего порицания возврата к «стукачеству» и пришедшей к его аполотетике, не признав, однако, этого открыто. Саморазоблачение свершилось без вспомогательных средств, язык деконструировал себя. Этот проект (стоит отдать должное, не самый частый тип экспонатов на площадках Москвы) соседствует с фильмом «Пир» Войтека Дорошука: аппетитный «живой» натюрморт поедают сначала черви и насекомые, а после — голодные собаки, разнося гурманское изобилие на осколки и мусор. Современные вариации на тему *vanitas* в лучших живописных традициях — с сочной фактурой кадра, продуманной композицией и проработкой светотени. Своеобразным «переходником» между ними можно считать документацию перформанса Ивон Хабровски «Постизображение / Протест», участники которого изображают сцены драк и насилия, своими телами выстраивая мизансцены и застывая в меланхолических позах на манер моделей АЕС+Ф. Но в чем здесь смысловая связь? Борьба за свои права и страдания индивидуального тела — все заканчивается тленом? По этой ли канве выпол-

нено почти кафкианское видео Анук Миладинович «Доступ» (лифт, который постоянно тормозят опоздавшие и который не может уехать, эскалатор, начинающий движение в рекламном щите в метро, и пр.) как упор на бессмысленность и тщетность происходящего?

Сумма «точечных» высказываний — такой диагноз нынешней биеннале будет наиболее верным. Суровая урбанистика Павла Отдельнова — городские пейзажи, нарисованные «с натуры» в районе Дегунина, но на деле формально и композиционно цитирующие работы других художников (например, Сиприена Гайяра). Бутылочные джунгли Донны Онг: «заросли» зеленого стекла с «лесным» саундтреком. Объекты «гражданского сопротивления» краснодарцев ЗИП: вышка с громкоговорителем, передвижное деревянное убежище для потенциальных преследуемых. Фотографические «аккумуляции» восточных религиозных атрибутов Пратиша Сутхатхонгтая то ли вырождаются в сувенирную продукцию, то ли, собранные вместе, обретают мистическую силу. Разные миры. Слишком яркие и зрелищные, чтобы пройти мимо. Слишком различные, чтобы быть связанными.

Примечательно, что многим художникам на выставке свойственно обостренное, почти физиологическое восприятие течения жизни. Их чувствительность, однако, не всегда материализуется в конкретных образах, но вынесена на поверхность абстрактно — как «мясо жизни», чьи жилы пронизывают мысли, а запах разлит в воздухе. Квинтэссенция этого — инсталляция Лек М. Гьелоши «Также известная как “сопротивляемость”»: белый павильон с шипами, отпугивающими птиц под потолком, фотографией слепого человека на стене и защитной «пузыристой» пленкой на полу. Когда оказываешься внутри, все три элемента резко складываются в единый гештальт. Спицы, глаза и нечто лопающееся под ногами, неожиданно между ними возникает связь, и наступать на «пузыри» становится неприятно. В видео Ма Цюша «Радуга» одетые в белое фигуристки давят коньками помидоры, рассыпанные на льду катка, превращая его в красное месиво. Самая эффектная анимация на выставке — работа Сунь Сюня «Некоторые поступки, которые еще не были описаны революцией», состоящая из сотен «оживших» ксилографий, складывающихся в панораму современной истории Китая с непрекращающейся военной резней и культурно-промышленными революциями, увиденными в полубреду (часть действия происходит в психиатрической больнице, а иногда, кажется, буквально в голове у героя). Искрометный мультфильм Лу Яна «Человек-матка» в стиле японских аниме: путь рождения супергероя, метафорически представленный как этапы развития плода в утробе. Анимированные сцены поражают натуралистичностью.

Другая особенность выставки — внимание, что ожидаемо, большинства авторов к проблеме идентичности. Самая пронзительная фотосерия на биеннале — «True Self» Ирины Максимовой — посвящена трансгендерам (людям, чей биологический пол не совпадает с социальным), для которых проблемным является не столько осознание и принятие своего истинного пола, сколько выстраивание отношений с нетерпимым социумом. Основной сентимент большинства героев (судя по коротким интервью, сопровождающим их портреты) — одиночество и боль от неприятия окружающими, но также и сожаление многих о том, что они не соверши-



- 3. Донна Онг (Сингапур, Германия). **Лес отвечает**. 2014. Инсталляция
- 4. Бунсри Тангтронгсин (Таиланд, Швеция). **Супербарби спасает мир**. 2013. Анимация
- 5. Группировка ЗИП (Россия). **Танк**. 2013. Фанера, акрил
- 6. Владимир Чернышов, Артем Филатов (Россия). **Пустой дом**. 2014. Инсталляция



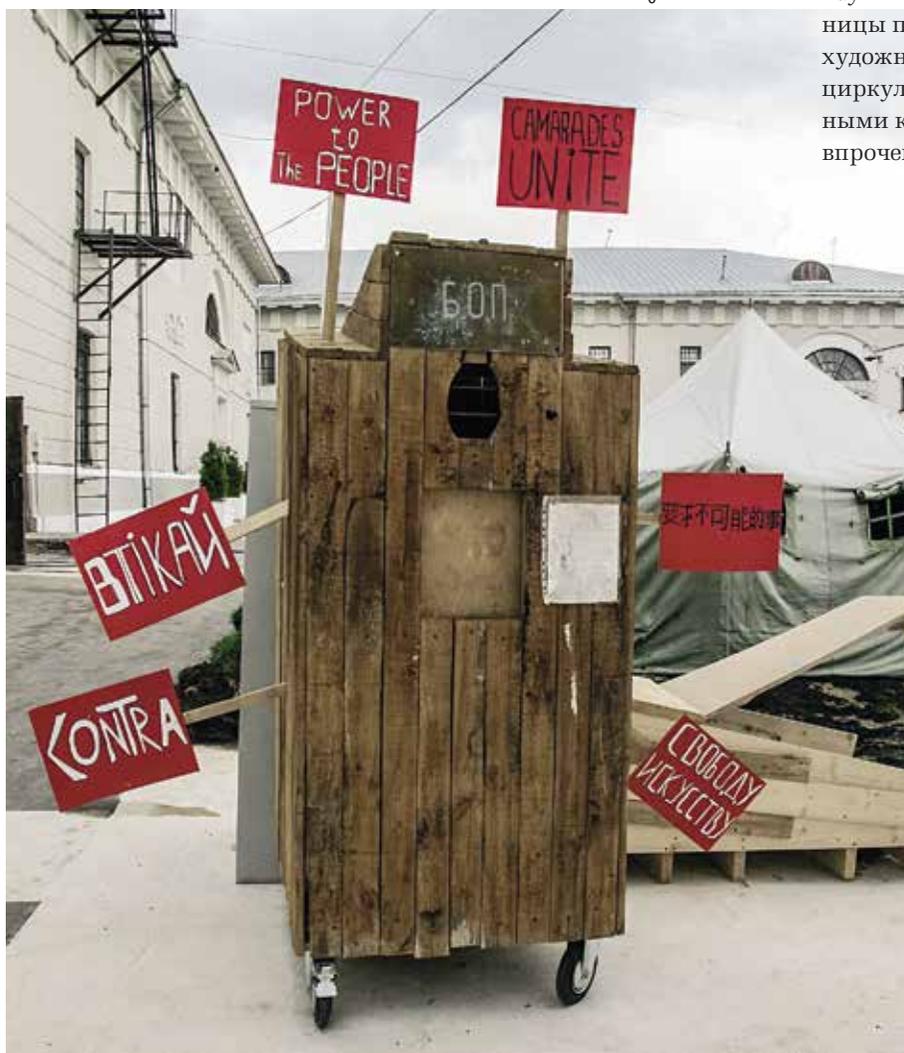
4

ли «переход» раньше и не начали жить в согласии с собой 10 или 20 лет назад (препятствовали семья, невыросшие дети, социальные связи). «Запрещенная» идентичность — тема фильма Кристиана Немета «Решетка»: молодой человек признается на исповеди, что он гей, и священник, до этого момента готовый впустить «сына» в лоно церкви, едва ли не изгоняет его прочь до избавления от «порочного греха». Как быть верующему, не желающему отказываться от себя, но дорожающему своим религиозным выбором?

Политическая идеология и философские убеждения оказываются физиологичными, а анатомия тела — следуя заветам Фуко — политической. Не случайно наиболее традици-

оналистские взгляды на быт и семейные отношения в работе Анастасии Вепревой «Должна» озвучиваются голосом Елены Малышевой, ведущей популярной телепрограммы «Здоровье». А в работе Евгения Гранильщикова «Похороны Курбе» реальные тела героев оказываются буквально растворены в языковых играх, сопровождающих нашу жизнь — от кухонных разговоров до бесед об искусстве или протестных митингов, а то и вовсе случайных картин, непроизвольно всплывающих в памяти. Символична фигура французского художника Гюстава Курбе, известного не только изобретением реалистической живописи, но и участием в Парижской коммуне и разрушении Вандомской колонны. Интерес к этому художнику актуален и по сей день в работах ведущих теоретиков — от Геральда Раунига до Линды Нохлин (по совпадению, исследовательницы проблемы телесности в искусстве). Новые поколения художников и есть те напластования, в которых продолжает циркулировать знание, доселе обремененное дополнительными контекстами и интерпретациями. Чувствовать их, как, впрочем, и распутывать весь клубок, и есть удел молодых. ❧

5



Фоторепортаж ДИ | Светлана Гусарова



6

1. **Центральный павильон. 1954.**
Архитекторы Ю.В. Шуко, Е.А. Столяров.
Интерьеры — при участии архитекторов П.Х. Платонова,
Р.А. Бегунца, С.И. Никулина, Р.А. Никитина; конструктор
В.Е. Каплан; скульпторы Л.И. Мотовилов, М.Г. Манизер.
Авторы барельефа Е.В. Вучетич, П.З. Фридман,
Л.Д. Муравин, Н.П. Белугин, Д.И. Никитин, Г.Н. Постников
Фото ДИ / Светлана Гусарова



ПЕРЕЗАГРУЗКА

ЕВГЕНИЯ
ГЕРШКОВИЧ

ВДНХ — объект уникальный во многих аспектах: архитектурном, художественном, идеологическом, как витрина государства, как пример монументальной пропаганды, как форум для обмена передовым опытом в области сельского хозяйства и организации новой жизни на селе, как образец национальной самоидентификации. Главный выставочный комплекс страны трижды становился экспериментальной площадкой для выработки архитектурного стиля.

ВДНХ ЖДЕТ СВЕТЛОЕ будущее, строительство которого обещано завершить за несколько лет. Главная выставочная площадка страны глобально и стремительно благоустраивается. В ноябре 2013 года был подписан указ о передаче 70 % собственности Всероссийского выставочного центра из федерального подчинения Москве, до этого владевшей 30%. Это территория 236,9 га с обширными зелеными зонами, 70 павильонами, 49 объектами культурного наследия и еще 200 учреждений торговли и общепита, в большинстве незаконных. Новую дирекцию возглавил Владимир Погребенко (ранее заместитель руководителя Департамента городского имущества Москвы), его замом стала Екатерина Проничева (бывший первый заместитель руководителя Департамента культуры Москвы). Штаб по возрождению выставки возглавил мэр С.С. Собянин. Набрал небывалый темп, в апреле стартовали масштабные благоустроительные работы. За считанные дни аллеи и площади очистили от рекламных щитов, снесли временные палатки и ларьки, поменяли асфальт и даже песенный репертуар на «Радио ВВЦ». «Нам очень хочется, чтобы москвичи воспринимали ВДНХ как мультикультурный архитектурно-парковый комплекс», — заявил Сергей Капков, министр культуры московского правительства. Каждому павильону планируют вернуть его первоначальную функцию, выставочную или музейную. Взятый на обновление курс, однако, смешался с сильным ностальгическим переживанием: городские власти приняли решение вернуть ВВЦ его историческое название — ВДНХ. Это повлекло за собой и ряд следующих шагов, а именно возврат исторических фасадов некоторым павильонам, которые, по словам главы Мосгорнаследия Александра Кибовского, «были обшиты некими саркофагами, которые скрыли от людей на многие десятилетия авторские мозаики». Демонтаж уже свершился, исчезли модернистские фасады 1960-х годов павильонов № 14 «Вычислительная техника» (в 1963 году перестроенный из павильона «Азербайджан»), № 13 «Здоровье» (бывш. «Армения») и наконец объекта культуры федерального значения № 15 — «Радиоэлектроника» (бывш. «Поволжье», 1939). К майским праздникам работы были произведены за несколько дней авральным методом, без какого-либо предваряющего общественного и экспертного обсуждения, без разработки реставрационной концепции, без проведения историко-культурной экспертизы. Члены Прези-





2. Скульптура у павильона «Кролиководство и пушное звероводство». 1954. Скульпторы Н.И. Розов, Э.С. Снигирь, В.А. Ватагин.

3. Фонтан «Каменный цветок». 1954. Создан по проекту художника-архитектора К.Т. Топуридзе, скульптор П.И. Добрынин
Фото ДИ / Дарья Болховитина

диума DOCOMOMO–Россия, встревоженные такой ситуацией, обратились с открытым письмом к мэру. Выяснилось, что столичные власти планируют заказать экспертам разработку концепции развития территории выставки, но еще не ясно, будет ли это конкурс международный. Инвестиционная оценка реставрации объектов составила около 60 миллиардов рублей, столичные власти уже выделили 3 миллиарда рублей на разработку фирменного стиля выставки, озеленение, создание новых скамеек по историческим образцам, детских площадок и противоаварийные работы в 118 строениях, в том числе в 25 объектах культурного наследия. К концу лета должны быть приведены в порядок павильоны «Космос», «Украина», Зеленый театр, в зале которого меж ступеней до недавнего времени росли стройные березы.

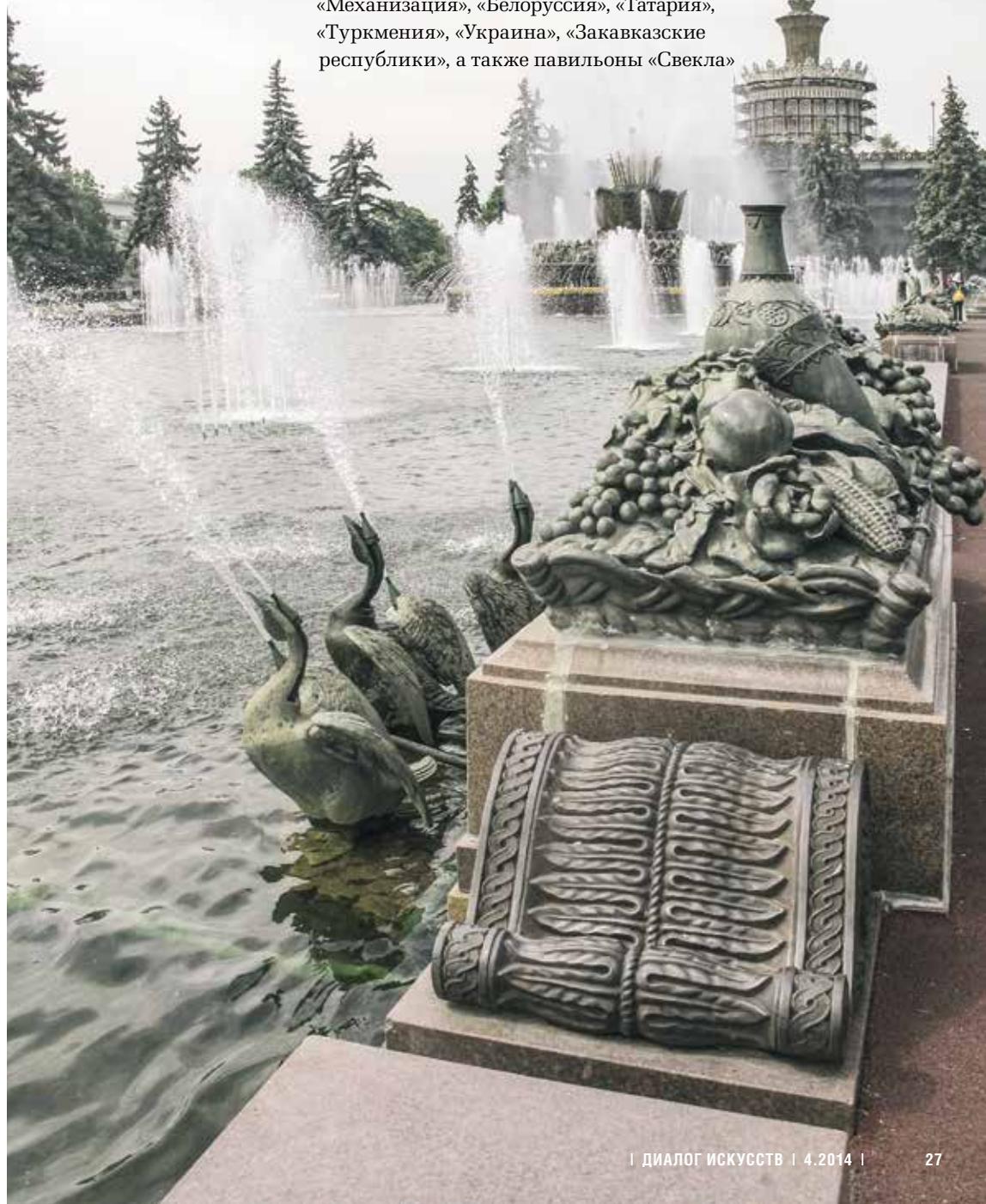
У советских людей к 1935 году сложилась уверенность, что чудеса возможны. Стахановцы только силой воли повышали производительность труда. Хрупкие женщины орудовали отбойными молотками на строительстве метро, простые строители, летчики, полярники становились творцами реальной жизни. Природа покорялась человеку: коровы удваивали удои, свиноматки приносили по двадцать поросят, «народный академик» Лысенко превращал одни виды растений в другие. Советское крестьянство перешло от деревенской сохи к тракторному плугу, от серпа к комбайну. Двадцатая годовщина Октября была уже не за горами, страна шла к перевыполнению третьего пятилетнего плана.

ВДНХ — КУСТАРНАЯ ВЫСТАВКА

После голода, разрухи и Гражданской войны наконец возникла возможность говорить о достижениях. Принимается постановление ВЦИК о проведении Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки. Место, 100 гектаров, выбрано — городская свалка на берегу Москвы-реки у Крымского Вала. На осуществление мероприятия были брошены лучшие профессионалы: главный архитектор академик А.В. Щусев, главный конструктор А.В. Кузнецов. Генплан составлял И.В. Жолтовский, он же стал и автором главного павильона, так называемого шестигранника. Павильоны «Известия ВЦИК» и «Красная Нива» возводились по проекту В. Мухиной и А. Экстер. Первым осуществленным проектом К. Мельникова стал павильон «Махорка». После закрытия выставки — опытного поля русского авангарда — на ее территории в 1928 году открылся Парк культуры и отдыха с аттракционами.



2



3

Очередной съезд констатировал «полную победу социализма в деревне», отсюда возникла идея Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Близ усадьбы Останкино графов Шереметевых под выставочный городок отвели 150 гектаров. По Генплану реконструкции Москвы, от Кремля должны были расходиться — как от солнца лучи — магистрали, завершением одной из них и следовало стать новой выставке. В 1935 году был объявлен конкурс на лучший проект будущей ВСХВ, председателем выставочного комитета назначен народный комиссар земледелия М. Чернов, главным архитектором ВСХВ стал В.К. Олтаржевский, ранее принимавший участие в строительстве Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки. Одни архитекторы предлагали в центре комплекса установить грандиозный световой обелиск — аналог Дворца Советов, другие — колонну, третьи — колоссальную фигуру Сталина... На стройке работали комсомольские бригады, а также осужденные на небольшие сроки заключенные — «бытовики». Выставку планировали открыть в 1937 году, к 20-летию советской власти, но дело шло медленно. В июле 1937 года были готовы лишь деревянные павильоны «Механизация», «Белоруссия», «Татария», «Туркмения», «Украина», «Закавказские республики», а также павильоны «Свекла»



4



5



6

и «Овощи». Техника использовалась самая примитивная. Котлованы рыли вручную. В зимнее время промерзлый грунт отогревали кострами, в результате деревянный павильон «Туркмения», почти уже готовый, сторел. На его месте пришлось возводить такой же, но теперь из камня, а это требовало времени. Из-за срыва сроков нарком земледелия был расстрелян. Олтаржевского сослали в Воркуту, где он с тех пор проектировал одноэтажные бараки, декорированные элементами из классического арсенала. Там же, за Полярным кругом, из киножурнала, что крутили в лагерном клубе, архитектор и узнал об открытии выставки. Построенный им павильон «Механизация» решили снести: здание вредительно закрывало перспективу, создавая «неверное представление о масштабе выставки и ее истинном размахе». Говорили еще, что острую кромку серпа, который планировалось установить на павильоне, злоумышленник-архитектор направил к молоту нарочно, чтобы «поссорить рабочий класс с крестьянским». Среди прочих «вредительств» за Олтаржевским числилась намеренная ориентация на север оранжереи «Субтропики», а заодно втрое меньше положенного заглубление колонн павильона «Узбекистан». Следующим наркомом земледелия и председателем Главвыставкома стал Роберт Эйхе, но в мае и его лишили свободы. После долгих перипетий было решено перед главным павильоном на Площади колхозов, во многом превышавшей размеры Красной площади, воздвигнуть циклопические фигуры Ленина и Сталина, «организаторов великих побед», а на 52-метровую башню водрузить 70-тонный монумент «Тракторист и колхозница», поддерживающие золотистый сноп (скульптор Г. Мотовилов). В 1939 году выставку открыл В.М. Молотов. Всего было сооружено 250 зданий, экспозиция развернулась в 32 отраслевых и 20 зональных павильонах. Вдоль главной аллеи, утопавшей в цветах, выстроилось 24 трактора новейшей конструкции. Беседки в мавританском стиле, греческие портики, ассирийские фонтаны, итальянские палаццо — все словно наполняло среднерусский ландшафт средиземноморскими ароматами. Диорамы преображенных советских ландшафтов получили на ВСХВ особенно широкое распространение. Здания увенчивала скульптура. Лучшие зодчие, художники и мастера народного искусства — архитекторы В. Щуко, Л. Поляков, Д. Чечулин, скульпторы В. Мухина, С. Коненков, живописцы А. Дейнека, А. Герасимов, график Д. Шмаринов — создавали декоративные панно, фрески, керамику, витражи. Композитор Исаак Дунаевский на торжественном открытии дирижировал хором. Газета «Известия» отозвалась статьей Алексея Толстого «Фундамент счастья»: «Некогда нищая Россия вынеслась далеко вперед самых передовых стран...»

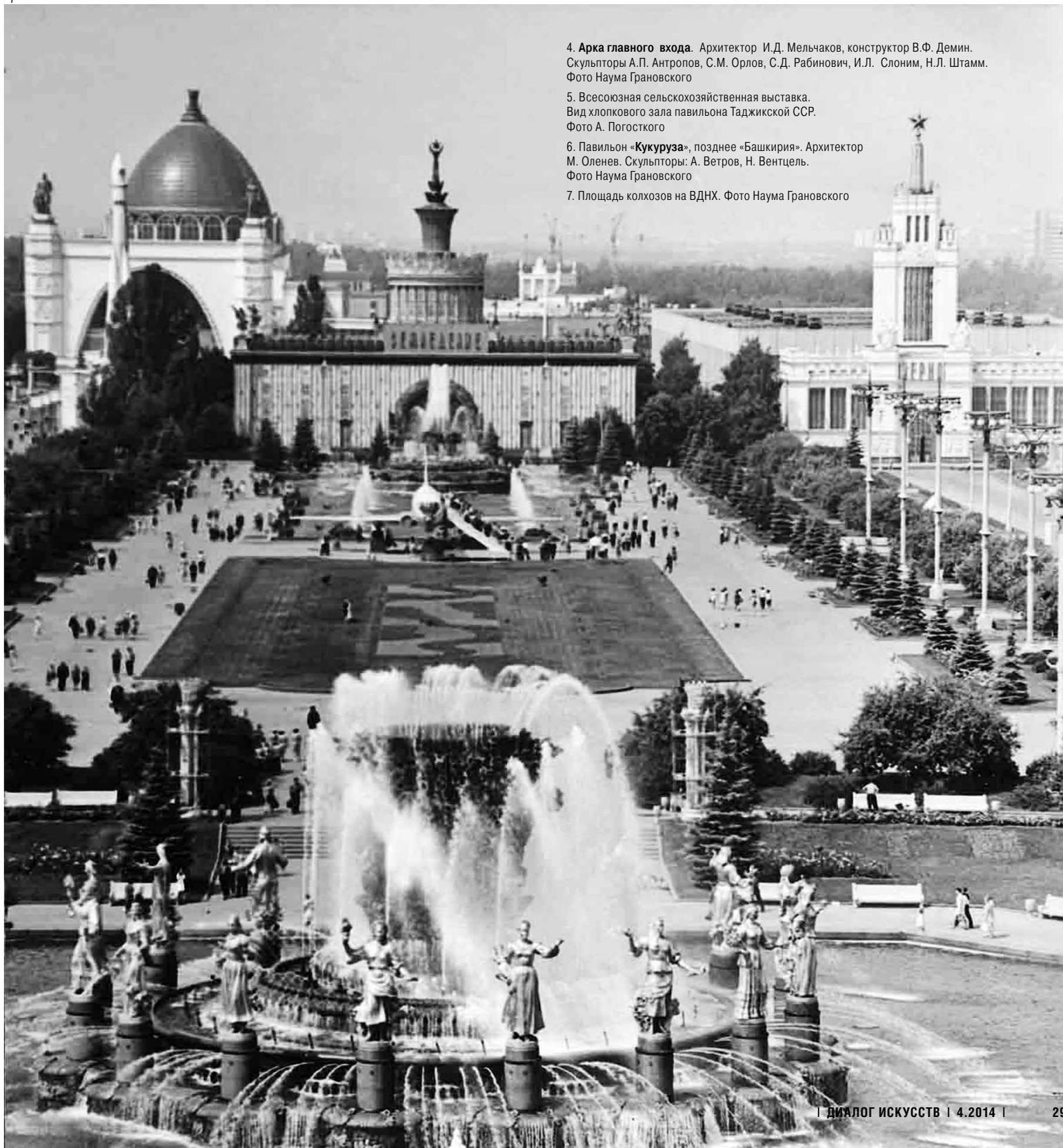
За 85 дней работы ВСХВ в 1939 году ее посетили более 3 миллионов человек, в 1940 году выставка действовала пять месяцев, в 1941-м — месяц и пять дней. Во время войны экспозицию эвакуировали в Челябинск. Кстати, в начале войны, в 1941-м, на территории ВСХВ Иван Пырьев снимал памятные кадры киноленты «Свинарка и пастух». В 1950–1954 годах обветшавший комплекс ВСХВ подвергся масштабной перестройке, которой руководили архитектор А. Жуков и скульптор Е. Вучетич. Выставка торжественно открылась лишь в 1954 году, в 1959-м ее переименовали в ВДНХ, Выставку достижений народного хозяйства, отныне организованную по отраслевому принципу, где павильоны представляли области народного хозяйства страны. Переформатирование спустя четыре года после

инициированной Хрущевым строительной реформы привело к появлению на выставке «оттепельной» архитектуры. Реконструкция 1967 года изменила фасады павильонов «Казахская ССР», «Армянская ССР», «Азербайджанская ССР», «Поволжье». Павильон «Грузинская ССР» был разрушен, «Дальний Восток» стал «Советской книгой». Оригинальные новые здания продолжали строиться на ВДНХ и в 1970–1980-х годах. В 1989-м ВДНХ стала ВВЦ (Всесоюзный выставочный центр), а в 1992-м — акционерным обществом ГАО «Всероссийский выставочный центр». По основному профилю выставка уже практически не работала,

многие павильоны сдавались в аренду под торговые точки и склады. Однако бывшая витрина советских достижений остается признанным шедевром советского зодчества, полноценным музеем истории советской архитектуры начиная с 1930-х годов. Каждому этапу развития соответствовал и свой вариант синтеза искусств, и особый подход к дизайну экспозиции. ВДНХ — одновременно идеальная площадка для определения принципов работы с памятниками.

В августе 2014 года выставке исполняется 75 лет, судьба ее нуждается в общественном обсуждении. ❧

7



4. Арка главного входа. Архитектор И.Д. Мельчаков, конструктор В.Ф. Демин. Скульпторы А.П. Антропов, С.М. Орлов, С.Д. Рабинович, И.Л. Слоним, Н.Л. Штамм. Фото Наума Грановского

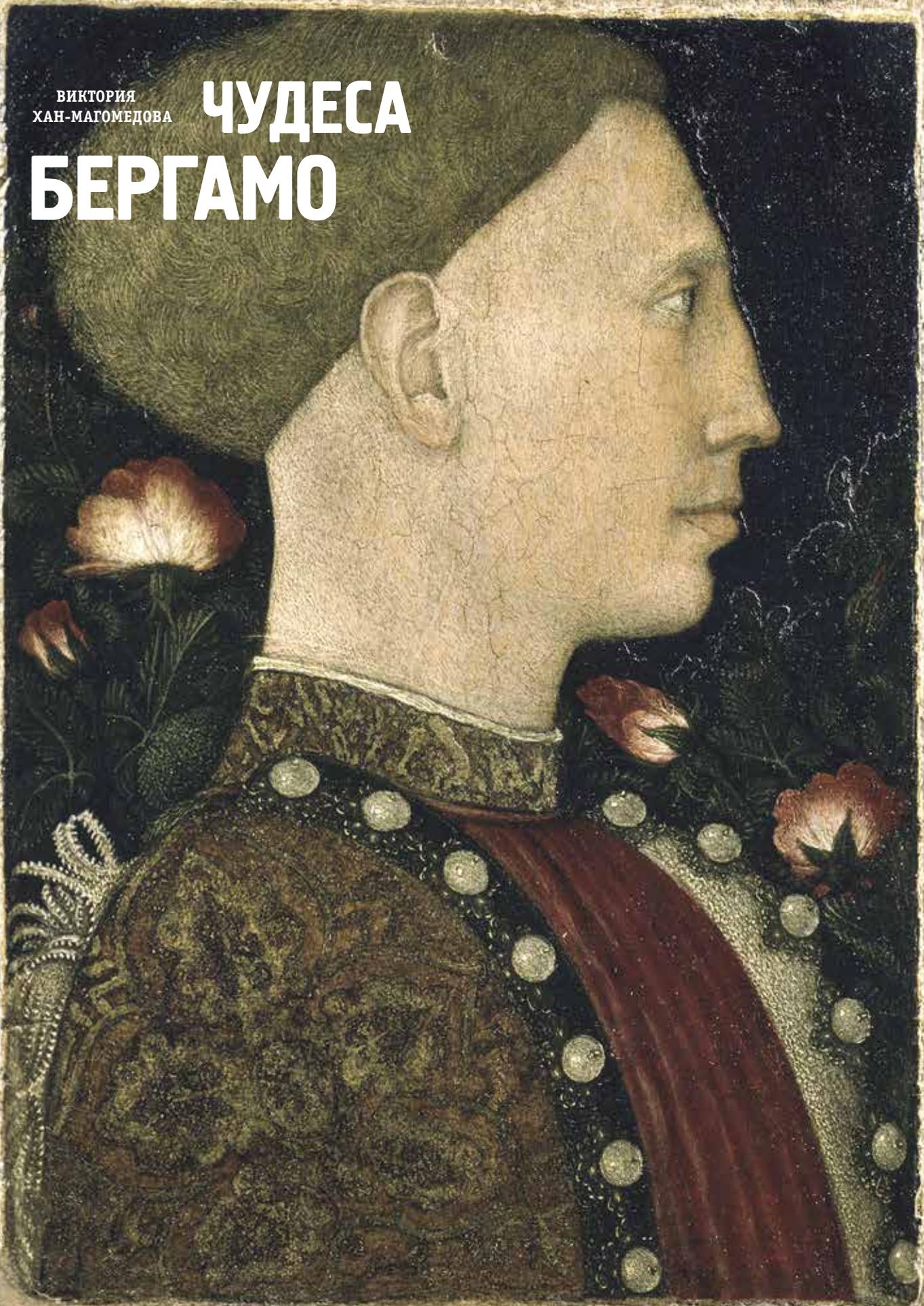
5. Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. Вид хлопкового зала павильона Таджикской ССР. Фото А. Погостского

6. Павильон «Кукуруза», позднее «Башкирия». Архитектор М. Оленев. Скульпторы: А. Ветров, Н. Вентцель. Фото Наума Грановского

7. Площадь колхозов на ВДНХ. Фото Наума Грановского

ВИКТОРИЯ
ХАН-МАГОМЕДОВА

ЧУДЕСА БЕРГАМО



«**ПОПАВ В ВЕРХНИЙ** Бергамо, вы словно оказываетесь в миниатюрных городках, которые держат в руках святые покровители, как прекрасный сосуд...

Внутри верхнего Бергамо есть кольцо пустоты... Это придает всему городу, запертому в церквях, дворцах, легкость, свет, разреженное пространство». Так историк искусства Чезаре Бранди прославляет красоту ломбардского города, уточняя, что чудеса Бергамо не открываются сразу, его следует познавать шаг за шагом. Прогуливаясь по городу от церкви к церкви, обнаруживаешь творения Лоренцо Лотто, художника, который оказывается «великим, гениальным, неожиданным». Именно этот эксцентричный гуру итальянского Возрождения, проживший в Бергамо чуть более десяти лет (1513–1525), нашел здесь идеальную атмосферу для творчества: его фресковые циклы с чудесами святых, алтарные картины и портреты заказчиков наполняют город, определяя его живописную культуру. Творчество Лотто повлияло на все художественное сообщество Бергамо, в котором Якопо Пальма Старший, Андреа Превитали, Джованни Батиста Морони поддерживали связь с венецианской культурой.

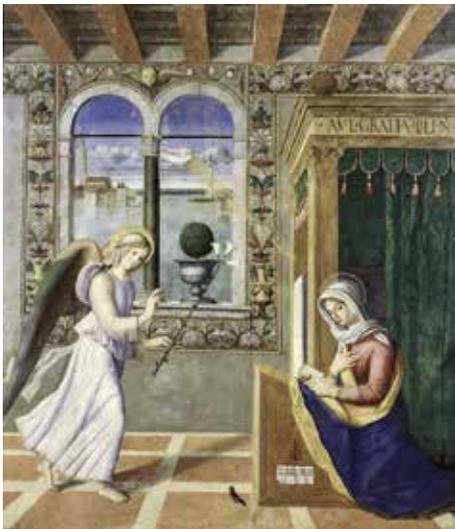
Если верхний Бергамо, свободный от движения транспорта, воспринимается как воплощение идеальной средневековой и ренессансной миниатюры, с замком, возвышающимся над ломбардской равниной, то нижний Бергамо — город более поздний и современный. Но именно здесь, как бы распространяя атмосферу старого города, расположилась Академия Каррара, основанная в XIX веке страстным коллекционером, графом Джорджо де Каррара. Собрание академии включает коллекции и двух других собирателей. Сегодня в музее более 1800 картин художников XV–XIX веков, отличная коллекция искусства Ренессанса из Венеции, Ломбардии, Флоренции.

Недавно Бергамо «приехал» в Москву. Академия Каррара закрылась на реставрацию, и появилась возможность на выставке «Великие живописцы Ренессанса из Академии Каррара в Бергамо» показать в ГМИИ им. А.С. Пушкина 58 живописных работ: от Пизанелло до Джованни Беллини, от Боттичелли до Перуджино, от Лотто до Карпаччо, панорама итальянского Возрождения на примере произведений представителей трех региональных художественных школ — Венето, Тосканы, Ломбардии. Куратор выставки Джовани Валагусса предпринял попытку внедрить работы в исторический, культурный, географический контекст, чтобы сделать их более понятными, акцентировать их высокий уровень исполнения, представить сферу деятельности художников. Характерный пример — три работы Боттичелли: парадный «Портрет Джулиано де Медичи» (1480), религиозный «Благословляющий Спаситель» (1495–1500), жанровая «История из жизни Виргинии» (1510). Посмертный портрет брата Лоренцо Великолепного считают одним из высоких образцов этого жанра, лицо модели говорит о гордом, надменном человеке, осознающем свою силу. В конце 1490-х — начале 1500-х Боттичелли находился под сильным влиянием проповедей Савонаролы и писал картины на исторические и религиозные сюжеты, которые напоминали морализаторские послания. В «Истории св. Виргинии» Боттичелли воспроизвел рассказ историка Тита Ливия о печальных приключениях героини: похищение децемвиром Аппием Клавдием, смерть от руки отца в попытке защитить честь и народное восстание. В этой насыщенной символикой картине усматривают намек на протест против диктатуры во времена Савонаролы. Трагедию молодой девушки, чья смерть спасла Римскую республику, Боттичелли представил как театральную сцену в трех актах, поместив персонажей в среду величественной архитектуры.

1. Антонио Пизано Пизанелло. **Портрет Лионелло де Эсте**. 1441. Академия Каррара, Бергамо
2. Пьетро Перуджино. **Рождество Христово**. 1504. Академия Каррара, Бергамо
3. Франческо ди Симоне да Сантакроче. **Благовещение**. 1504. Академия Каррара, Бергамо



2



3

Экспозиция состоит из трех разделов: «Поздняя готика и Раннее Возрождение», «Триумф Ренессанса XVI века» и «Кризис Возрождения». Особенность выставки в том, что сделан акцент на картинах Раннего Возрождения. Написанные темперой на деревянной основе, они требуют особого режима хранения, потому редко покидают Бергамо. Немногие знают, что знаменитый «Портрет герцога Лионелло Д'Эсте» (1441) Пизанелло, воспроизведенный почти во всех книгах по истории искусства, находится в музее этого маленького города на севере Италии. Странный это портрет — остро характерный профиль, неожиданная для эпохи прическа, глаза чуть навыкате, подчеркнутые детали: розы, блики на жемчужинах, тончайшие оттенки кожи, тень от бороды, едва обозначенная на подбородке. Эмблематическим образом все свидетельствует о переходе от готического стиля к ренессансному. В персонаже угадываются гуманистические черты человека эпохи Возрождения.

На выставке представлены прекрасные изображения мадонны с младенцем (Джованни Беллини, Карьяни, Превитали, Косме Тура, Антонелло да Мессина), портреты и картины со сложными сюжетами и многочисленными персонажами, иллюстрирующие библейские события или литературные сюжеты. Один из самых просветленных образов — «Мадонна с младенцем» (1488) Джованни Беллини поражает тонкими и мягкими цветовыми градациями. Художники из Бергамо часто совершенствовались мастерство в Венеции, в их творчестве ощущается влияние венецианских живописцев. В картине «Мадонна с младенцем и святыми» (1520), заказанной Андреа Превитали богатым торговцем Паоло Кассотти, угадываются прототипы Беллини. Кассотти и его жена изображены стоящими к мадонне ближе, чем святые. В 1520 году «почетные» места можно было купить.

«Голгофа» (1450) — одно из самых значительных творений Винченцо Фоппы, крупного представителя ломбардской школы, открывшего новые грани в искусстве Возрождения. В цветовой гамме доминируют серебристо-серые тона. Классическая арка открывает сцену, которая разворачивается в зачарованном пейзаже, позднеготические замки уводят взгляд к горизонту. Тела распятых Христа и разбойников моделированы светотенью, написаны со знанием законов пер-

спективы. У художников ломбардской школы прослеживается связь с реальным пейзажем, есть интерес к необычным деталям и отказ от идеализации.

Два столетия итальянского искусства (XV–XVI) стали основой традиции европейской живописи. Помимо великих Рафаэля и Тициана ее формировали и такие знаменитые художники, как Косме Тура, Карпаччо, Лотто, Перуджино, Морони, представленные на выставке. Одни работы редко, другие вообще никогда не показывали в Москве. Венецианский художник Карпаччо — автор наивно-повествовательных, немного пестроватых картин. Его «Рождество Девы» (1506) свидетельствует о виртуозности и маэстрии графического решения, доминирующего над цветовыми градациями. Неслучайно его назвали жанровым живописцем.

Вместе с Тицианом Лоренцо Лотто считается одним из интеллектуальных и тонких живописцев эпохи Возрождения. Он знаковая фигура для периода кризиса, который привел к упадку гуманистической культуры. Хотя произведения Лотто экспонировались в Москве, нынешняя встреча открывает неожиданные нюансы искусства этого мастера бергамского периода. Картина «Мистическое обручение св. Екатерины» (1523) написана незадолго до отъезда из Бергамо в качестве платы домовладельцу за проживание. Это увлекательный рассказ, переданный прекрасной живописью с широкими, интенсивными по цветовым планам сложными пространственными соотношениями, прозрачной атмосферой, вниманием к деталям и нововведениями в иконографии. Младенец, поддерживаемый Марией в сверкающих красных одеяниях, надевает обручальное кольцо св. Екатерине. О ее высоком статусе принцессы напоминают пышные одежды и роскошные ювелирные украшения. Лотто умело раскрывает сложные психологические переживания своих персонажей. Художник жил в период кризиса традиционных церковных доктрин, что повлияло на этого склонного к меланхолии человека. В его персонажах с их нарочитостью и искусственностью («Св. Доминик», «Св. Стефан») ощущается связь с работами маньеристов. Манера художника свидетельствует, что он был знаком и с нидерландским искусством, и с произведениями Босха, Альддорфера и Дюрера. В работах Лотто привлекают странность, психологическая сложность и глубокая поэтичность. В них много загадочных аллегорий, сложных каламбуров. Кажется, в его картинах большее значение имеет рисунок, нежели цвет. Но и колористом он был прекрасным, предпочитавшим яркие цвета: изумрудно-зеленый, пурпурный, небесно-голубой.

Портретами Морони восхищался Тициан. «Девочка из семьи Редетти» (1566–1570) — самый очаровательный из его портретов на выставке. Ребенок изображен в золотисто-черном богатом одеянии, украшенном драгоценными камнями, с жемчужным ожерельем в руке, коралловым браслетом на запястье — детали, призванные защищать его здоровье. Рядом «Портрет молодого человека» (1567) — психологическое проникновение в характер человека пронизательного, уверенного в себе.

Выставка из Академии Каррара открывает новые грани в живописи итальянского Возрождения, дает возможность увидеть динамику ее развития, появление новых тем, рождение перспективы, разнообразие живописных техник. И возникает образ Ренессанса, который формировался во многом в произведениях художников Северной Италии. ■

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



ПОРТРЕТ САЛОМЕИ АНДРОНИКОВОЙ-ГАЛПЕРИН. 1921 г. Из коллекции Московского музея современного искусства

ВАСИЛИЙ ШУХАЕВ

1887
 — 1973

РЕТРОСПЕКТИВА

ПЕТРОВКА 25
 23.9 — 23.11.14

медиапартнеры

НЕМЕЦКАЯ ДИНАМИЧНОСТЬ:

ОТ ВОЛЬСА

ВИКТОРИЯ
ХАН-МАГОМЕДОВА

ДО РОЗМАРИ ТРОККЕЛЬ

На выставке «Пути немецкого искусства с 1949 до сегодняшнего дня» в ММОМА представлено 400 работ ста художников — живопись, скульптура, инсталляции, графика, фотография, видео — из коллекции Института связей с зарубежными странами (ifa). Генеральным партнером выставки выступила компания E.ON, один из организаторов — Гете-институт в Москве, кураторы М. Флюгге и М. Винцен.

КОЛЛЕКЦИЯ НЕМЕЦКОГО ИСКУССТВА ifa охватывает 60 лет. По большей части это работы, о которых невозможно судить на основе привычных моделей презентации.

Произведения знаменитых художников соседствуют с вещами еще неизвестных нам творцов, которые открывают новые, неожиданные грани в искусстве Германии. Может показаться, что на выставке главные течения представлены недостаточно весомо, но это не так. Отсутствие произведений таких прославленных мастеров, как А. Кифер и Й. Иммендорф восполняет яркая и противоречивая картина развития искусства Германии за 60 лет. Наброски и эскизы ключевых художников демонстрируются рядом с основными работами. В экспонатах кураторы попытались выявить причины, объясняющие, почему видео и видеоскульптура все чаще привлекают внимание художников; как с 1950-х фотография стала вторгаться в живопись, другие искусства; почему в 1970-е все большую роль начинает играть искусство женщин-художников — на выставке работы У. Озенбах, Р. Хорн, Р. Троккель, К. Фрич. Игрушки, церковную утварь К. Фрич трансформирует, изменяя масштаб, цвет, материал, превращая свои работы в нечто странное и загадочное, нарушая соотношение между оригиналом и копией. Ее скульптура «Пантера» (1990) состоит из восьми одинаковых черных фигур животных. Скалящиеся пантеры образовали на полу круг, объединившись в пугающем ритуальном танце. Так через выявление наших глубоко запрятанных страхов Фрич открывает мир мифа, религии, культурной истории и повседневной жизни. Это одна из знаковых работ на выставке.

Важная особенность выставки — рассмотрение искусства ГДР в контексте общего развития немецкого искусства, без политических аллюзий. В Восточном Берлине и Кельне, Аннаберге и Касселе, Дрездене и Мюнхене в процессе творчества у художников обнаруживаются параллели в поисках новых тем и техник. Это видно при сравнении работ Г. Альтенбурга и рисунков Й. Бойса, творений С. Бергеманн и Б. Клемм. Выставка



хронологически структурирована с выделением тематических блоков: послевоенное искусство, между реализмом и абстракцией, поп-арт, флюксус, социально ориентированная авторская фотография, Бехеры и их школа...

После войны в Германии начался трудный процесс восстановления — экономического, культурного, духовного. Столкнувшись с реалиями конфронтации и травматическим прошлым, немецкие художники в послевоенную эру искали выход в экспериментах. Кошмарное и поэтическое странно соседствуют в коллажах Х. Хех («Ночь снов», 1940). Маленькие сюрреалистические фото Вольса сочетают, казалось бы, несочетаемое: случайные комбинации предметов напоминают о бренности земного бытия. В акварелях этого пионера ташизм



2

ма любопытно проследить, как изображения постепенно лишаются предметности.

Интерес к знаку объединяет художников В. Баумайстера, Ф. Винтера, Г. Глекнера (из ГДР), композиции которых можно рассматривать как талисманы. А в работах Бойса, К. Клауса (из ГДР), Б. Шульце, Г. Альтенбурга прослеживается интерес к утопии и фантазии. Интуитивные рисунки Бойса, полагавшего, что искусство способно изменить общество, предвосхитили его последующие акции и инвайронменты. Рисунки, объекты вводят в священный театр этого шамана и утописта, позволяют ощутить мощную энергетику автора.

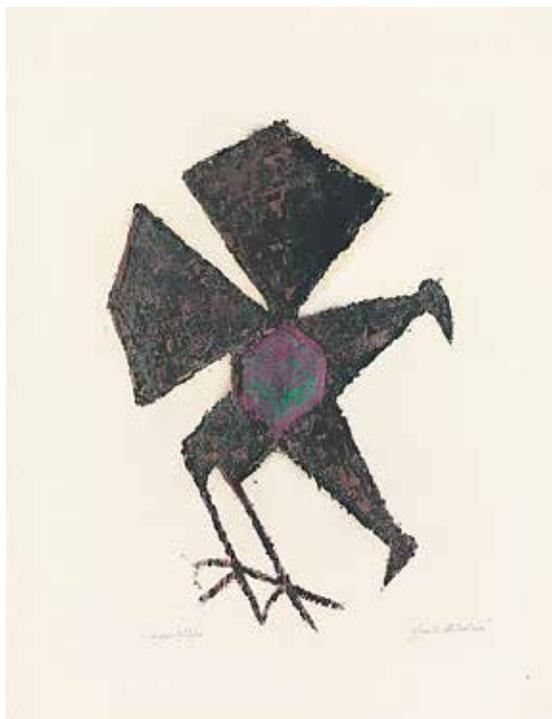
Хорошо подобранные работы воссоздают художественную ситуацию Германии, предлагают совершить краткий любопытный экскурс в прошлое и настоящее, увидеть ведущие тенденции и неожиданные отклонения. Так, Альтенбург, художник, сформировавшийся в ГДР, прибегает к особой системе упрощений, обращается к гротеску, иронии, создает фантастические образы («Похороны Муссолини», 1950).

Информалисты Э. Шумахер, К.О. Гетц используют в работах приемы стирания и разрушения, по-своему отображая события войны (Шумахер, «В-3», 1973). Картины Гетца рожают удивительное ощущение движения красочных мазков благодаря необычной технике: на покрытый клейстером холст наносятся мазки кистями различных размеров, а затем краски



3

1. Вольс. **Без названия**. Ок. 1945. Акварель, тушь, перо, бумага
2. Вилли Баумайстер. **Argu 5 b**. 1955. Цветная трафаретная печать, картон
3. Ими Кнебель. **Рисунок-решение**. 1980–1982. Лак-краска, пленка, бумага, картон



4

перемешиваются резиновым ракелем. Гетц оказал огромное влияние на последующих художников. Его учениками были Г. Граубнер, З. Польке, Г. Рихтер.

Художники флюксуса, новаторы, экспериментаторы, стремились к размытию границ между традиционными жанрами искусства и жизнью. Первопроходец медийного искусства Н.Д. Пайк трактует фильм и видео как гибкую и динамичную форму мультитекстуального искусства. Используя телевидение и модальности одноканальной видеозаписи, форматы скульптуры и инсталляции, он открыл в электронном движущемся образе новые возможности. Весьма необычны картины и объекты Д. Рота, работавшего с органическими материалами, одержимого исследованием распада и гибели. Так появился «Заяц из кроличьего помета» (1967), «Литературная колбаса из жира» (1967). Члены группы «Зеро» О. Пине, Х. Мак, Г. Юккер применяли новые материалы, изобретательно экспериментировали со светом (Мак, «Белый ротор», 1967). У перформансистов произведение возникает лишь в момент активной деятельности (например, Хорн превращает свое тело в скульптуры с помощью перьев, протезов). Феминистка Розенбах нашла новые способы взаимодействия природы, культуры и человека.

Среди концептуальных фотографий на выставке больше всего озадачивает 9-частная серия «Встреча» (1975)



5

Ю. Клауке, в которой он играет две роли, мистифицирует зрителей в целях поиска идентичности. «Беседа» художника с самим собой исполнена тоски и отчаяния. Опытом знаком Польке стала растровая точка в качестве абстрактного элемента, разрушающего фигуративность. Во многих работах он использовал образы из искусства разных эпох. Особенно впечатляют его рисунки — беглые, эскизные. Для Р. Рефельда значимым стал мейл-арт, позволяющий преодолевать временные границы и политические барьеры — тема, актуальная для художника, жившего в ГДР.

Отличительная особенность выставки — обилие фотографий, рассказывающих о поисках, экспериментах, разочарованиях художников, фиксирующих острые моменты в истории Германии и ее современной жизни. Работающей в авторской фотографии Клемм принадлежит знаковый снимок Брандта и Брежнева и знаменитый «Братский поцелуй» (1973) Хонеккера и Брежнева. Г.Ш. Эльдови снимает маргиналов в бедных кварталах Восточного Берлина, жизнь которых наполнена страхом и тяготами, но при этом художница подчеркивает в персонажах внутреннее достоинство. Х. и Б. Бехеры запечатлели пустынные индустриальные ландшафты, дым фабричных комплексов, изношенные структуры. Серое небо, отсутствие людей, симметричные композиции — все демон-

стрирует монотонность современной жизни. В Академии Дюссельдорфа учениками Бехеров были фотографы А. Гурски, Т. Руфф, К. Хефер. Крупноформатные фото Хефер пустых общественных пространств (1980-е) свидетельствуют об усвоении «уроков» Бехеров. Автору удалось передать то, что она называет «психологией социальной архитектуры», которую Хефер выражает через образы людей, нашедших приют в этой среде. В снимках Хефер нет ничего необычного, они располагают к выстраиванию своих сценариев, увлекают странными превращениями пространств на ее статичных фотографиях.

В зале Рихтера представлены роскошные абстрактные картины, выполненные в традициях американского абстрактного экспрессионизма и немецкого экспрессионизма, но написанные в нарочито элегантной манере с размытыми изображениями. А И. Кнебель создает хаотичные структуры из коллажей, вырезанных ножом. Свое отношение к миру демонстрирует А.Р. Пенк в знаковых картинах с изображением «человечков из черточек». А опознавательным знаком М. Люперца является стальная солдатская каска, которая, по словам автора, обладает сюрреалистической агрессивностью, «наделяет живопись новыми провокациями». Впрочем, его странные пейзажи с касками не выглядят агрессивно.

На выставке явно не хватает мощных, брутальных, экспрессивных работ Кифера, Иммендорфа, Г. Базелица, но есть продолжение «Новых диких». Художник из Восточной Германии М. Ламмерт, представитель лейпцигской школы, показал четыре холста с изображением торса цвета мяса (влияние М. Бекмана, Х. Сутина). Эти неприятные, пугающие телесные оболочки — символ бренности бытия, напоминание о смерти. Апокалиптические отсылки вызывает и картина «Женщина с телевизором» (1986) Т. Вендиша: эффектная театрализация в духе холстов «новых диких». Радикальный художник Р. Муха, блестяще владеющий различными материалами, создал работы из дерева, войлока, алюминия, стекла. На выставке в Москве он ставит в тупик зрителя: помещенный на стену объект «Библис» (1998) представляет собой найденный на свалке матрас.

Что общего между голубями на площади Сан-Марко, плывущими по каналу гондолами в Венеции и образами диктаторов и политических деятелей — Гитлера, Рейгана, Горбачева, Коля? Все это герои видеоинсталляции М. Оденба-



4. Ханс Ульман. **Фетиш II**. 1959. Сталь
5. Райнер Рутенбек. **Стол с резиновым тросом**. 1984. Дерево, резина. Фото ДИ / Светлана Гусарова
6. Нам Джун Пайк. **Улыбающийся Будда (Buddha Looking at Old Candle TV)**. 1992. Монитор, бронза, свеча



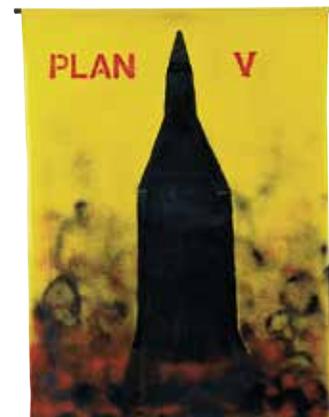
ха «Птица, ешь или умри» (1989). Эту сложную форму повествования из видео и графических работ художник создает с помощью уникальной коллажной техники из записанных на пленку фильмов и телевизионных серий, архивных материалов и своих картин. Его интригующие истории — монтаж из событий общественной и частной жизни — насыщен эмоциями и моментами из собственной биографии. «Птица» — это размышление о насилии и власти.

Весьма радикальным образом показали кураторы скульптуру 1990-х. Г. Херольд, Э. Габриэль, О. Метцель, И. Генцкен в тщательно продуманных инсталляциях обращаются к банальному и случайно-бытовому. Для отображения атмосферы эпохи они решились разрушать, подвергать сомнению прежние ценности. «Кокаиновая гора» (1990) Херольда, на первый взгляд символ крайнего богатства и бессмысленности, кажется абсурдной. Но сложная форма языковой идентификации умножает возможные значения и толкования.

Г. Пиллер, Д. Кисслинг, Т. Руфф, авторы интеллектуальных фоторабот, размышляют о новых возможностях фотографии сегодня, анализируют образность изображения, исследуют зрительские привычки и специфическую условность. Любопытный пример имитации фотографии средствами видео — работы Кисслинга. В инсталляции «Без названия» (1990) две камеры наблюдают друг за другом и снимают друг друга. Уже в ранней серии фотографий «Интерьеры» (1983) Руфф продемонстрировал стремление искать новые пути в искусстве фотографии. Он снимал интерьеры жестко, отстраненно, без сентиментальности. И банальные обои, диваны обретали новое значение. Этот прием он применяет и в своей знаменитой серии «Портреты» (1986). Крупномасштабные снимки бесстрастных персонажей, друзей по академии, выглядят странно анонимными. Портреты притягивают как отвлеченные образы, вид фотографической живописи, но не как встреча с индивидуальными персонажами.

На выставке кураторы знакомят и с новыми поисками в области рисунка, показывая работы К. Хинсберг, Й. Фогт, М. Бранденбурга. В рисунках серии «Берлин» (2012), свободных и элегантных, Фогт анализирует различные явления культуры и природы. Для своих изысканий она использует логические построения, но при рассматривании рисунков это не ощущается, в них есть легкость и импровизационность. Не менее сложный подход к созданию рисунков у Бранденбурга. Трансформируя фотографии и иллюстрации, прибегая к искажениям, используя компьютер и ксерокс, он переосмысляет рисунок и создает весьма некомфортную реальность.

Флюгге и Винцен выстроили впечатляющую панораму этапов послевоенного развития искусства Германии, основываясь на коллекции ifa с ее неизбежными лакунами. Наряду с индивидуальными творческими высказываниями показаны художественные группировки, школы, движения, учителя и ученики. Особенность выставки в том, что индивидуальные точки зрения кураторов сталкиваются с общепризнанными позициями. На выставке нарушена традиция демонстрация искусства Германии на основе схемы ФРГ — ГДР. Сделана попытка проследить развитие искусства Германии за четыре десятилетия без всяких политических оговорок, с параллельным исследованием творчества западно- и восточногерманских художников, прослеживая их



8. Томас Шютте.
Работы из серии «План».
1981. Акриловый лак, клеенка



связи, сходства и различия. Это стало возможным благодаря новым закупкам ifa искусства и фотографии Восточной Германии (работы Альгенбурга, Клауса, Глюкнера, Бергеман). Кураторы сделали акцент на фотографии Восточной Германии. Достоинство выставки и в том, что продемонстрированы любопытные графические работы Хех, Н. Крикке, З. Польке, Фогт, Бранденбурга. Хронологически структурированная выставка с выявлением отдельных жанров, техник, материалов, блоков дает яркое, хотя и порой неоднозначное, представление о путях развития послевоенного немецкого искусства и сегодня почти через сто лет после появления немецкого экспрессионизма художники Германии различных поколений активно заявляют о себе на мировой арт-сцене. ❖



ДОСЛОВНОЕ В СКУЛЬПТУРЕ

МИРЬЯМ
ЭЛЬБУРН

Статья из каталога «Пути немецкого искусства с 1949 до сегодняшнего дня», который ММОМА при поддержке Института связей с зарубежными странами (ifa), компании E.ON и Гете-института в Москве издал к выставке. Эта своеобразная антология искусства Германии носит академический всеохватывающий характер.

МОЛОДОЕ ИСКУССТВО, СЛОЖИВШЕЕСЯ в 1980-е годы в Дюссельдорфе, Кельне, Гамбурге, Мюнхене и Берлине, вернуло фигуративность в скульптуру и инсталляцию.

Поколение Катарина Фрич, Мартина Хонерта, Томаса Шютте, Асты Гретинг, Карин Зандер, Германа Питца и других таким образом отмежевалось от антииллюзионистского и серийного концептуализма предыдущего поколения. «Перед нами тогда встала проблема: будучи учениками и студентами героев, мы, молодые люди середины 1970-х годов, должны были открыть маленькую потайную дверь»¹, — констатирует Томас Шютте в 2004 году. Но фигуративность вернулась не без потерь. Человеческие образы, животные, бытовые предметы или архитектурные детали были у Фрич, Шютте или Хонерта скорее носителями сомнений, фигурами без контекста, находились в контрастной или амбивалентной позиции по отношению к собственному образному окружению. Да, фигуры, но гораздо менее самостоятельные, чем округлые, сугубо материальные, квадратные, прямоугольные, полированные объекты художников «ZERO» или немецких продолжателей «концепта» и минимал-арта.

Головы, лица, тела, образы животных. Такие мотивы казались архаичными предшествующему поколению, потому они стали интересными для искусства 1980-х годов. Молодые художники использовали фигуративность, чтобы вернуться к художественно продуктивной неопределенности, как это выразила Катарина Фрич: «То, о чем я говорю, это момент до языка, того, что я вижу, нет в языке, есть только образ, и поэтому я не могу включить его в социальный или иной контекст, оно существует само по себе, как феномен»².

Телесный образ человека оказался подходящим языковым выразительным средством для отмежевания от художе-



ственных экспериментов конца 1970-х, требовавших пространственных объяснений.

Фигуративность, дискредитированная ранее как утративший содержание знак, подходила для стратегии накопления нового, амбивалентного потенциала. Характерно, что возвращение художников нового поколения к предметности и фигуративности вовсе не означало разрыв с поколением предшественников, это был осознанный и целенаправленный поворот.

При этом Томас Шютте с большим уважением высказывался о Класе Олденбурге и Брюсе Наумане³, а Катарина Фрич использовала определенные принципы минимал-арта в своих работах: «Заострение внимания возможно лишь при наличии формальной ясности и точной меры. Это обусловлено существующими закономерностями восприятия. Или же, если бы я «Слона» или «Крысиного короля» сделала чуть-чуть другого цвета, все было бы совсем не так. Это такие вещи, которые требуют ясности, и я хочу их сделать понятными. Никакого секрета здесь нет»⁴.

Катарина Фрич (Katharina Fritsch, р. 1956, Эссен) совершила настоящий прорыв, приняв участие в обзорной выставке «Отсюда — 12 месяцев нового немецкого искусства» в Дюссельдорфе, куратором которой был Каспер Кениг⁵. Она показала работу «Восемь столов с восемью предметами» (1984). Минимальным вмешательством она лишила функциональности обыденные предметы, расставив их на восьмиугольном столе с отверстием посередине. Эта ранняя работа предвосхитила будущие симметричные композиции из бытовых предметов вокруг пустой или вызывающей вопросы середины. Вроде бы знакомая вещь производит чуждое, особое впечатление. Фрич удавалось придавать копиям дешевых массовых товаров ауру уникальности, магии, святости. Она перевернула соотношение между копией и оригиналом, так поработав над дешевой поделкой, что та приобретала необыкновенно солидный вид⁶. Вазы, фигуры Девы Марии и каминные фигурки отливаются из гипса, скульптурно перерабатываются и, наконец, изначально изготовленные вручную и потом растажирированные обретают новую уникальность, а затем по иронии искусства опять поступают в сферу широкого потребления — например, в «Подставке для товаров» (1979–1984) или «Столе свободного выбора» (1988).





2

1. Карин Зандер. **Полированное куриное яйцо**. 1994. Сырое куриное яйцо
2. Мартин Хонерт. Сценическая модель фильма **«Летающая класная комната»**. 1995–1997. Полистирол, эпоксидная смола, раскрашенное дерево
3. Герман Питц. **Пражский Град**. 1981. Объект из бумаги, чемоданчик с инструментами

В работе «Пантера» (1992–1994) использована фарфоровая статуэтка, которую раньше производили для украшения домашнего интерьера. Фрич в несколько раз увеличила ее и сделала восемь одинаковых фигур. Скалящихся пантер Фрич поставила в кружок — композиция напоминает «танец силы вокруг середины». Ясная форма, симметрия и повторение у Фрич не приводят к однозначному прочтению смысла произведения. Художница так описывает тиражирование матово-черной мужской фигуры в работе «Застолье» (1988, ММК, Франкфурт-на-Майне): «В связи с “Застольем” я думала о заболеваниях, о наркотиках, о сумасшествии, то есть об искаженном восприятии. В плену у самого себя, ходит мыслями по кругу, это чистый аутизм. В работе также показана боязнь исчезнуть как личность. Это работа о страхе. Мне иногда нравится, когда в моих работах есть что-то пугающее»⁷.

Аста Гретинг (Asta Gröting, р. 1961, Херфорд) вместе с Катариной Фрич участвовала в передвижной выставке института ifa «Телесный логос — 14 художниц из Германии»⁸. Несмотря на формальное сходство, идея у Гретинг другая. Восемь черных кожаных курток натянуты на каркасы из железной проволоки и как бы исполняют звериный танец. Гретинг описывает долгий путь кожаных курток от отходов производства баранины до статусного символа, который носят мужчины.

Гретинг сосредоточилась на невидимом и для других неслышном внутреннем голосе, не поддающемся контролю. Двадцать три чревовещателя из одиннадцати стран с помощью созданной Гретинг куклы произносят текст, каждый на своем языке⁹. Здесь снова проявился ее интерес к исследованию человеческих побуждений и мотивов, дан анализ современности, ощущается присутствие художницы, ее критичное отношение к себе и окружающим.

3



Сделать «зримым то, что уже существует, но не воспринимается»¹⁰ — намерение Карин Зандер (Karin Sander, р. 1957, Бенсберг), сосредоточенной на том, что ее непосредственно окружает, ограничиваясь «внешне малым вмешательством»¹¹. Но «с минималистской традицией я мало связана», — говорит она в одном из интервью. Зандер работает с вещами, которые ей попадаются, ей не важна оригинальность рабочего процесса. Так, для шлифованных «Кусков стены» (1994—1996) она превращает стену выставочного помещения в отражающую поверхность, в которой становятся видны окружающее пространство, посетители и выставленные произведения. Аналогично обработано «Полированное куриное яйцо» (1994), представленное на выставке «Телесный логос». Художница шлифовала скорлупу до тех пор, пока не стал виден желток. Она возвращает скульптуру на предметный уровень. В основе работ Зандер лежит свободная концепция скульптуры. Она использует обычные средства, выступая против обыденности, анализирует архитектурные, общественные, а также символические пространства, сосредотачивает внимание на социальном, институциональном, символическом. Это требует порой активного участия зрителя, например, в экскурсии с аудиогидом «Показ» (2009—2010). Здесь произведения, описанные только звуком, незримы¹². В то же время на ее выставке в Государственной галерее в Штутгарте можно было видеть изображения посетителей в виде маленьких гипсовых фигурок. Каждый посетитель мог за плату заказать собственное трехмерное изображение в масштабе 1:8, изготовленное с помощью компьютерного сканера. Фигурка затем выставлялась в галерее как портрет спонсора.

Так состоялось возвращение фигуративности. Детское удивление и впечатления «до языка» (Фрич) — этим путем идет и Мартин Хонерт (Martin Honert, р. 1953, Боттроп) в своих скульптурах, рельефах, пластических воспроизведениях собственных детских рисунков или старых черно-белых фотографий из семейного альбома. «Гиганты» (2007) — слишком буквальное, слишком точное, слишком реалистичное воспроизведение парадоксальным и неизбежным образом обращается в разрушение иллюзии. Однако Хонерт берет материал из своего детства не из сентиментальности и не по автобиографическим причинам. Художник утверждает, что из того жизненного периода он не помнит «ничего, кроме смертельной скуки. “Как хорошо было в детстве” и “наслаждайся юностью” — все это ерунда»¹³. Его интересуют не столько личные воспоминания, сколько структура воспоминаний, запечатленные в памяти образы, память как внутренняя психическая конструкция, как ретроспективная проекция. На Биеннале в Венеции в 1995 году Хонерт показал «Сценическую модель “Летающей классной комнаты”» (1995—1997). Литературные фигуры театральной пьесы «Летающая классная комната» (1954) Эриха Кестнера Хонерт превратил в многочастный настенный рельеф и полупластические фигуры. Двухсторонние полурельефы на небольших постаментах похожи на оловянные фигурки, сильно увеличенные в размере. Детали сцен видны одновременно, всю пьесу можно окинуть одним взглядом. Многоступенчатый перевод линейной литературной структуры в синхронную, визуально-пластическую форму и является темой Хонерта.

Увидеть все произведение Хонерта можно только с определенной фронтальной дистанции. Если подойти ближе или смотреть сбоку, взаимосвязь фигур распадается. Это противоречие между взглядом издали и с близкого расстояния струк-

турно напоминает процесс воспоминаний. Целостная, плотная картина прошлого стоит у человека перед глазами. Но как только он замечает, что занят воспоминаниями, как бы ближе подходя к картине памяти, картина воспоминаний распадается. Переводя ориентированные на время ментальные процессы в пространственные композиции, Хонерт заставляет фигуры рассказывать о процессе воспоминаний.

Характерный для этого поколения художников случай: Герман Питц (Hermann Pitz, р. 1956, Ольденбург), обучавшийся живописи у Раймунда Гирке в Берлине, отошел от живописи и занялся пространственными инсталляциями. Уже в 1987 году он был представлен на «documenta», затем получил приглашение на «Arco 88» в рамках Венецианской биеннале, а в 1992 году — на «documenta». Питц рано стал исследовать механизмы выставочной экономики, занимался поиском новых путей в создании и показе искусства. Методы мэппинга, измерения и анализа географических, исторических и символических пространств еще с начала 1980-х годов находятся в центре его внимания.

Определенную роль у него играет изменение масштаба, в частности, миниатюризация, а также смешение пространственных и временных уровней. Скульптура или инсталляция, находки, фотографии и собственные фрагментарные воспоминания становятся основой скульптур и инсталляций открытого характера. Иногда отдельные скульптуры внедряются в другие работы, группируются, комбинируются или модифицируются. «У меня всегда был такой метод работы, когда одно возникало из другого. Я люблю работать с фрагментами, неготовыми вещами и оставляю процессы открытыми»¹⁴.

Когда Томаса Шютте (Thomas Schütte, р. 1954, Ольденбург) спросили, не нужда ли заставила его приделать вспомогательную ногу очень выразительным трехногим человечкам, сделанным из воска или керамики («Призраки», «Чужаки» на выставке «documenta 9»), он ответил: «Это можно назвать амбивалентностью»¹⁵. С 1980-х годов Шютте все более последовательно продвигает фигуративные работы на рынок искусства, чтобы как-то оживить дискуссию: «В фигуре меня в принципе интересуют прямота, самоценность, независимость от мнений, чьих-то мнений, мнений тетушки»¹⁶.

В начале 1980-х Томас Шютте в 2005 году получил «Золотого льва» на Венецианской биеннале за свои фиктивные архитектурные модели. Баллончик с краской, прогибающиеся древесно-стружечные плиты для цоколей и конструкции из транспортных поддонов, пенополистирол и гипс — из этого он делал парадоксально-патетичные, театральные и странные объекты. Его архитектурные объекты были зачастую гибридами скульптуры и модели, эскизный характер малых моделей вызывал у зрителей еще более монументальные фантазии.

Шютте загрязняет возвышенную абстракцию из недавней истории искусств — минимал-арт — столь же нерезкими и приблизительными образами современных страхов: атомный гриб, города в упадке, печи, напоминающие о Холокосте. Сочетание у него образов и текстов («ПЛАН I», «ПЛАН II»...) не дает легкости толкования. Пронумерованные тексты отнюдь не служат разъяснению схем. Импровизированное техническое исполнение (Шютте утверждал, что не способен ни к какому ремеслу) — это одновременно тонкая стилизация.

Формальная точность и содержательная серьезность этих художников свидетельствуют, насколько мало характеризует их творчество модное в свое время словечко «постмодернизм»¹⁷. ■

¹ Лотар Франкенберг и Фабиан Вайнеке, «diskurs», интервью с Томасом Шютте 01.07.2004: kunstaspekte, www.kunstaspekte.de/z-schuette-i (посещение 30.12.2012).

² Matthias Winzen, Katharina Fritsch. Ein Gespräch, in: Das Kunst-Bulletin, Nr. 1–2, 1994 [Винцен Маттиас, Фрич Катарина. Беседа // Художественный бюллетень, № 1-2, 1994. С. 10–21.

³ Winzen 1994 (см. прим. 2).

⁴ Winzen 1994 (см. прим. 2), с. 14–15.

⁵ Von hier aus — Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf, hg. v. Kasper König, Ausst.-Kat. [отсюда — два месяца нового немецкого искусства в Дюссельдорфе, под ред. Каспера Кенига, каталог выставки], Köln, 1984.

⁶ Винцен описывает этот процесс на примере дешевых сувениров: «Катарина Фрич <...> серьезно относится к пленительному зерну безделушек. <...> Вместо того чтобы отмежевать плохую форму, дешёвизну и массовость от своего высокого искусства, Катарина Фрич распознает в сувенирном китче скрытую и коммерциализованную, но реальную потребность в субъективно наполненном и значимом отношении к вещи, реабилитируя ее. Точное восприятие пленяющего зерна сувенира воплощается у Фрич в сильном укрупнении и уникализации». Matthias Winzen, Warum Skulptur?, in: Bodycheck. 10. Triennale Fellbach, hg. v. Matthias Winzen, Stadt Fellbach [Винцен Маттиас, Почему скульптура? Bodycheck. 10-я Триеннале в Фельбахе, под ред. Маттиаса Винцена, Фельбах], Fellbach, 2007, с. 8–18.

⁷ Winzen 1994 (см. прим. 2).

⁸ Leiblicher Logos — 14 Künstlerinnen aus Deutschland, hg. v. Institut für Auslandsbeziehungen, Ausst.-Kat. [Телесный Логос — 14 художниц из Германии, издание Института связей с зарубежными странами, каталог выставки], Stuttgart, 1995.

⁹ Видео: Asta Grötting im Neuen Berliner Kunstverein (см. прим. 13).

¹⁰ Карин Зандер в интервью Харальду Вельдери: Über das Sichtbarmachen. Ein Gespräch [О том, как сделать зримым. Беседа], www.karinsander.de/index.php?id=d5 (посещение 06.12.2012) а также: Karin Sander, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart [Карин Зандер, каталог выставки, Государственная галерея, Штутгарт], Stuttgart 2002.

¹¹ Harald Welzer, Karin Sander, in: Leiblicher Logos 1995 (см. прим. 12), с. 103–105, здесь с. 105.

¹² Ср. видео о выставке во временном Кунстхалле в Берлине, www.art-in-tv.de/art-tv-now.php?id=1441 (посещение 07.01.2013).

¹³ Winzen 1995 (см. прим. 4), с. 14.

¹⁴ Герман Питц в беседе с Сюзанной Ригер и Герхардом Йохеном, 2008, цит. по: Wulffen (см. прим. 32).

¹⁵ Winzen 1994 (см. прим. 3), с. 19.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Ср. об этом недоразумении также: Anja Oswald und Katia Reich, Nach der Wende. Die deutschen Beiträge 1993–2007, in: Die deutschen Beiträge zur Biennale 1895–2007, hg. v. Ursula Zeller und Institut für Auslandsbeziehungen [Аня Освальд и Катя Райх. После поворота. Немецкое участие 1993–2007. Немецкое участие в Биеннале 1895–2007. Stuttgart 2007. Издание Урсулы Целлер и Института связей с зарубежными странами]. С. 147–165, здесь с. 150.

4

4. Катарина Фрич. Пантеры и стенд с 8 фигурами. Фрагмент. 1992–1994. Полиэстер, краска, дерево, гипс

РАЗДЕЛЕННЫЕ ГРАНИЦАМИ, ОБЪЕДИНЕННЫЕ МЕЧТОЙ

ВАЛЕРИЙ
ЛЕДЕНЕВ

Стратегические проекты ММОМА и ГЦСИ
в рамках IV Московской биеннале
молодого искусства

ИЗНАНКА ПЛАСТИКОВОГО ПЛЯЖА

Выставка молодых азербайджанских художников «Astar» (куратор Наила Аллахвердиева) открывается работой Фархада Фарзалиева «Торпанк»: пирамида из кружек с шедеврами соц-сетевого «арта» и портретами телезвезд. Рядом «Ассорти-хит» Эльгурана Мамедова: диски музыкантов — аборигенов местных деревень и сел, которых часто приглашают поиграть на здешних свадьбах. Записи можно послушать в наушниках, а обложки с характерным «трещевым» оформлением висят на стене, вклеенные в постеры с морем и пальма-

ми. Название выставки отчасти отсылает в латинскому *astra* (звезда), но с азербайджанского переводится как «подкладка» — материальная изнанка, на которую ложится «приличная наружность» вещи.

Современный Азербайджан, как и большинство государств с развивающейся экономикой, активно наводняют потоки глобализованной культуры, новых технологий и деконтекстуализованных образов и ритуалов. Оседая в местном контексте, они с «изнанки» подшиваются локальными традициями, а заодно остатками «советской цивилизации», присутствие которых молодое поколение остро ощущает и сейчас.

Ядро выставки составляет дуэт двух инсталляций: «Летний хит» Фархада Фарзалиева (настенная видеопроекция морского побережья и настоящий пластмассовый шезлонг) обдувает вентиляторное «воинство» Самира Салахова («Чангли и его армия»). Пространство ныне закрывшегося бакинского завода кондиционеров, к истории которого отсылают обе работы, в прошлом году освоил арт-фонд «YARAT!», поддержавший и выставку «Астар». В современном мегаполисе, однако,



настоящего пляжа не найти — разве что его имитацию из дешевого ширпотреба (как вентиляторы у «моря»), а культурные топосы становятся открытками для туристов или пластиковыми сувенирами на память.

Местные традиции и верования при этом никуда не деваются, но вынуждены адаптироваться к новым реалиям и ценностям. Происходит это непросто: западный либерализм и толерантность здесь сталкиваются со строгостью моральных и религиозных норм, о чем напоминает фотосерия Тамини Али «Пустой дом» с женщинами, решившимися нарушить табу и раздеться для откровенной съемки, но попросившими не снимать их лиц. Но когда-то привычный порядок, который казался естественным, стал маргинальным и теперь воспринимается в штыки. Например, жестокая гендерная дискриминация, о ней рассказывают героини фильма Ситары Ибрагимовой, подвергающиеся унижению из-за того, что родили дочь, а не сына.

Выставка — не об утрате корней и не поиске национальной идентичности, она о стремлении вписать себя в меняющийся социальный и культурный порядок. Глубоко личные вещи — как в заглавном для выставки фильме «Астар» Замира Сулейманова и Эмин Азизбеги — остаются с тобой всегда. Но это не мешает рассказывать о себе языком актуальных медиа — экспрессивной абстракции и стрит-арта (картины Агилы Абдуллаева — текст дневника на полотнах в стиле Твомбли



2

и Баскии). И конечно, находить глубоко интимное в нескончаемых информационных потоках («СМС-диаграмма» Фархада Фарзалиева), когда вопрос «Как дела?» на экране смартфона может очень многое значить.

СМУТНЫЙ ОБЪЕКТ БОКОВОГО ЗРЕНИЯ

В отличие от проекта азербайджанских художников, поражающего почти калейдоскопической пестротой, участники чешского проекта «Периферическое зрение» (куратор Вацлав Яношчик) работают не просто более сдержанно, но как будто настороженно относятся к самой области визуального. Не стремясь полностью элиминировать зрелищность, большинство авторов нарочито эксплицируют метод, при помощи которого сделаны их проекты, не усложняя вещи по смыслу, но стремясь обнаружить изобразительный потенциал там, где, казалось бы, его совсем не может быть. Ярче всего это иллюстрирует проект «Ч/Б» Яна Лесака: художник засвечивает пленку белым светом и печатает с нее абсолютно черные фотографии, а затем обрезает каждый снимок до вытянутой узкой полоски, превращая фото в объекты. Павел Пршикаский и Мирка Вечержова разливают по траве густой химический состав, цветом напоминающий фактуру/текстуру скошенного луга, природное и искусственное дополняют друг друга, удваивая изображение. С ним зарифмовано другое видео с покачивающимся на воде куском льда — этакая кино-абстракция, манерой съемок и текстурой вещей отсылающая к эффектам компьютерной графики.

Некоторым художникам для производства образов оказалось не нужно ничего изобретать. Роман Штетина выставил две работы: реконструкцию типового занавеса, висевшего в одной из чешских радиостудий (оригинал не сохранился), и архивное фото из этой же киностудии. Художник не просто «спасает» предмет, выпавший из обихода, но извлекает из него новый смысловой резонанс. Занавес использовался, чтобы скрыть колонки, служил материальным барьером между зримым и слышимым.

Тип визуальности, полюбившийся молодым чешским художникам, обладает еще одной существенной особенностью: он неизменно связан с движением. И не только потому, что создание любого произведения — процесс динамический, но и потому, что любая вещь, изменив положение в пространстве, в некотором роде становится другой. В своем перформансе Луциэ Долежалова, одетая в белое, разливает на себя и вокруг черную краску. Художница «цитирует» не только американскую «живопись действия» или японку Сигеко Кубота, рисовавшую абстракции фактически своим нутром, но и знаменитые кляйновские «Антропометрии» и



3

венских акционистов, чье рисование телом («Нарисуй себя сам» Гюнтера Бруса) также продолжило модернистскую линию расширения представлений о живописи. Другую работу можно полноценно рассмотреть лишь в движении — в буквальном смысле мимо нее нужно пройти. Инсталляция Яна Хлупа, Луциэ Кордачовой и Луциэ Котвановой «Разлом» внешне напоминает кристалл, на его «границы» проецируется изображение кухни, оно реагирует на шаги посетителей, перематывается вперед или назад, и запускается «продолжение» сюжета. Проект, лишенный стабильности и статичной конфигурации, и в прямом смысле раскрывается на ходу. Проекция создает зрелище, которое легко и не заметить.

ШИПЫ И ШЕСТЕРЕНКИ ТРАВМЫ

Молодое украинское искусство всегда отличалось чувствительностью к социальным вопросам, потому от кураторской выставки Сергея Климко и Леси Кульчинской «Эксплуатация воображаемого» легко было ожидать политического высказывания. Наиболее острым высказыванием экспозиции можно считать фильм художника и критика Алексея Радинского «Референдум», в котором пожилая жительница Крыма рассказывает о бомбежке ее дома немцами и последующей депортации крымских татар, к коим принадлежит сама. Ее рассказ заканчивается словами: «Сейчас пойду на референдум, а что больше будет — не знаю», в которых сквозит какое-то отчаяние, навеянное не текущим моментом, но многолетним наблюдением за жерновами истории, перемалывающими всех, не разбирая чинов, имен и лиц. Вокруг нее плакаты и атрибуты убогого праздника с песнями. Реалии актуальных политических пертурбаций здесь вынесены на поверхность, но без готовых интерпретаций, споров, срывающихся на крик.

Представленных на выставке авторов, впрочем, в гораздо большей степени волнует не столько внешняя, сколько внутренняя политика их страны, застывшей в состоянии перехода и затянувшегося определения своей идентичности, в том числе и относительно идеологической границы, определяемой условно как «Запад». Владимир Воротнев на старом советском ковре нарисовал белый крест наподобие тех, что украшают флаги многих европейских государств (проект «WentWest») — символ устремления на Запад при нерешенных внутренних проблемах. Более «зрелищно» об этом высказался Евгений Самборский, он построил сарай из деревяшек и металлолома, а его интерьер нарочито обставил в стиле хай-тек: даже лампа, блокнот и ручка на столе выкрашены в холодный белый цвет. Наскоро сколоченный сарай после «евроремонта» в реальности не выглядит привлекательным и не учитывает желаний тех, кто собирается в нем жить.

Но в корне неверным было бы воспринимать высказывания художников в русле пресловутого антизападничества или поиска «собственного пути». Участники проекта живут внутри ситуации, которую критикуют, и их рефлексия — опасность очаровываться картинками и образами, когда легко принять необдуманное решение. Политические процессы сложнее и многомернее, чем кажутся, а ожидаемые перемены нельзя срежиссировать, покрасив, перефразируя кэрролловскую «Алису», красные розы в белый, да еще и строительной краской. Критика репрезентации — завершающий аккорд экспозиции от киевской художницы Zigendemonic: многока-



4



5



6



7

1. Фархад Фарзалиев. **Летний хит.** Инсталляция
2. Замир Сулейманов. **Чингли и его армия.** Инсталляция
3. Люция Долежалова. V. 2014. Видео-перформанс
4. Евгений Самборский. **Амнезия.** Инсталляция
5. Санг Джин Ким. **Очиститель воздуха.** 2011. Очиститель воздуха, живые цветы, вода, стеклянные панели
6. Чулиэрнрон Сирипхол. **Myth of Modernity.** 2014. Видео
7. Муздумил Рухел. **Yak Yak Yak.** 2012. Медиаинсталляция
8. Луиз Биир. **Мона.** 2014. Хромогенная печать, плексиглас, алюминий

нальная проекция «Травма» с анимированными образами в эстетике панк-роковых обложек и зинов, перемежающихся изображениями искаленных тел и человеческих внутренностей. Насилие разрывает картину мира, и художники не могут не говорить об этом, даже если кому-то это не по душе.

ГРАНИЦЫ, ЧИТАЕМЫЕ МЕЖДУ СТРОК

В отличие от многих проектов в ММОА тайская выставка «Краткая история памяти» (куратор Лаурен Райд) выдержана в едином ключе. Все работы (четыре фильма) сняты в сновидческой, галлюцинозной оптике, герой вещает из потустороннего, а не реального мира. Телесность и «трезвость», уравнивающую психоделизм, фильмам добавляет привязка к биографическим событиям и политическим реалиям, как, например, в давшем название выставке видео Чулиэрннот Сирипхол: монолог женщины, потерявшей сына во время беспорядков с участием «краснорубашечников» (сторонников нынешнего правительства страны). Фон ее рассказа — городские фотопейзажи с вкраплениями анимации. Фильм Тулапоп Сенгарозн — письмо сыну от отца, которого нет в живых. Но подобная «надмирность» взгляда — не эскапизм или бегство от реальности. Политический климат в Таиланде с его жесткой цензурой и нестабильностью едва ли оказывается благоприятным для прямого высказывания, поэтому и завуалированы намеки, зашифрованы послания. В другом фильме Чулиэрннот Сирипхол герой, играющий ученого-урбаниста, рассказывает о традиционной тайской храмовой архитектуре, вытесняемой более «правильными» западными пирамидальными конструкциями. Они встречаются в городе везде (вплоть до офисов) и символически призваны, по словам рассказчика, нормализовать жизнь в стране. Но такую же форму имеет и палатка в протестном лагере на площади Бангкока, кадрами которого заканчивается фильм. В конце видео герой, примерив всевозможные маски (от народных до масок Анонимуса, полюбившихся движению «Оккупай»), улетает в космос, населенный теми же мистическими пирамидами. Космология, повседневность и политика обнаруживают внутреннее сходство и связываются в единое целое. В основе работы Нонтават Нумбенчапол «Вглядись и услышь» — сказка о принце-завоевателе, чья миссия — объединить Таиланд и править. Фоновый видеоряд — агрессивная психоделическая абстракция — выполнен в цветах национального флага: политика здесь не уходит на второй план, но «сочится» из самой ткани повествования.

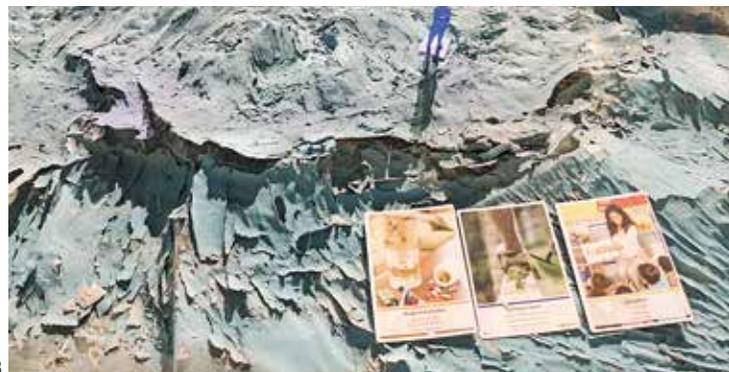
Более остро о политике высказываются художники Пакистана в кураторском проекте Хаджры Хайдер «Пастбище еще зеленое?». Зритель проходит через зал с инсталляцией Муззумила Рухела «Болтовня»: множество телевизоров, настроенных на новостные каналы. В соседнем зале работа Фазала Ризви «Ниже по реке я встретил мальчика»: видео-изображение реки Лиари, протекающей через самый криминальный город страны Карачи, куда никто не решается поехать. Намеренно оказавшись там, художник записал свой разговор с местным ребенком, распечатал его и развесил листы по городу. Поверхностность и пустота новостных потоков, запутывающих, а не проясняющих картину реальности, противопоставляются «включенному» антропологическому исследованию на территории, оказавшейся ничейной землей, вычеркнутой из общественного сознания.

МАКЕТ МЕЧТЫ

Выставка «Мечтающая машина» куратора Саши Бурхановой получилась компактной и камерной, однако пространство ГЦСИ оказалось для нее слишком просторным. Работы шести художников, участвующих в проекте, с трудом заполняют целый зал. Авторы решили поразмышлять, как выглядел бы искусственный интеллект, если бы его удалось создать и наделить антропоморфными чертами. Название всей экспозиции концептуально роднит ее с основным проектом биеннале, рамочная тема которого — «Время мечтать».

Художнические мечты о «постчеловеческом» на деле оборачиваются почти полным отсутствием артикулированного высказывания. В центре экспозиции — инсталляция корейца Санг Джин Кима, который, будучи заядлым курильщиком, приобрел очиститель воздуха, неожиданно начавший реагировать за аромат цветов так же, как на сигаретный дым. Машина, нюхающая цветы, — образ забавный, но не более того. В двух своих фильмах художница Алекс Аникина попыталась представить, как воспримет будущее поколение текстовый массив, оставленный предшественниками. Компьютерный голос, читающий фрагменты из разных произведений, звучит на фоне разрозненных архивных видеосъемок. Однако опознать оригинал невозможно, да и архив редко приходит к нам столь фрагментированным и неупорядоченным — над систематизацией текстов обычно трудятся десятки людей. Гаррет Оуэн Ллойд в проекте «Возможные сценарии будущего» воплощает грядущие утопии и дистопии, мир абсолютного равенства или землю, где все границы на замке. Однако по четырем макетам, изображающим различные ландшафты земли, понять эту идею нет никакой возможности. Проект напоминает скорее групповой психологический тренинг, участникам которого предлагается сначала пометить о будущем, затем «воплотить» его при помощи пластилина, бумаги и красок, а после жить так, чтобы персональная утопия стала явью.

Кураторы очарованы самыми простыми и наивными вещами вроде фотосерии корейки Руби Квон, сканировавшей обычные зеркала, в которых отражение лазера отдаленно напоминало карту звездного неба. Или снимками Луиз Бир из серии «Мбна», которая фотографировала лунный свет, проникавший в темное помещение, и обрабатывала кадры до тех пор, пока изображение на них принимало почти скульптурные очертания. Сфокусированность биеннале именно на молодости художников, судя по всему, была трактована слишком буквально — как романтическая возможность пометить при луне. ❖



8



ПОЛЕЗНАЯ СКУЖА

СЕРГЕЙ
ХАЧАТУРОВ

ПОСЛЕ ПРОСМОТРА ВЫСТАВКИ «Детектив» у меня состоялся нешуточный спор с одним из ее участников, Сергеем Лоцмановым. Сергей обиделся на некоторое эпитеты, которые были предложены мной для характеристики большинства работ экспозиции. Добрую половину выбранных куратором Валентином Дьяконовым для выставки опусов составляют произведения художников, близких к эстетическим приоритетам кураторов московской Галереи 21. Работы художников этой галереи (Сергея Огурцова, Станислава Шурипы, Анны Титовой, Михаила Толмачева, Николая Алексеева) чем-то подобны клаузурам, проектным предложениям архитекторов. Они по определению разомкнуты в пространстве интерпретации, эскизны в плане воплощения, минималистичны, требуют специальной интеллектуальной подготовки и совсем не зрелищны, не аттрактивны. Мало что могут сказать тем, кто получил классическое художественное воспитание. Я посчитал, что для зрителя со стороны, для того, кто не знает правил игры внутри арт-лаборатории Галереи 21 многие выставленные на Гоголевском бульваре работы совсем не общительны, герметичны. Слово «не общительны»

очень не понравилось Сергею Лоцманову. И в качестве контраргумента он привел факты регулярно проводимых в галерее круглых столов и семинаров. Занятно, но предложенные им доказательства «общительности» искусства апологетов идей Шурипы и Огурцова как раз, по моему мнению, свидетельствуют об обратном. Контакт с произведениями труден, и, чтобы «разговорить» объекты, требуется привлечение дополнительных ресурсов коммуникации, метаязыка, языка описаний и комментариев. А они, как известно, и моделируются на всяких круглых столах и коллоквиумах.

Полагаю, что эта вот «необщительность» многих выставленных в программе «Детектива» опусов была принята куратором Валентином Дьяконовым как раз за козырную масть экспозиции. Пространство ее, срежиссированное архитектором Ольгой Трейвас, уподоблено лаборатории какого-то ставшего жертвой перестройки и дикого рынка советского закрытого НИИ. Залы разделяют дешевые клеенчатые занавески, за которыми прячутся по-ученому основательно откомментированные Дьяконовым артефакты. В большинстве случаев они совсем не хотят нравиться зрителю и услаждать

глаз. Они подобны самодостаточным и честным в своей неспешной обусловленности вещдокам проводимого эксперимента. Может быть, узко понятого — следственного. А может быть, шире — антропософского. Каждый экспонат требует от зрителя усидчивого и неспешного расследования. Среди проектов имеются целые модели музеев тайных знаний о жизни планеты Земля (серия скульптур Ивана Горшкова «Кодло» на тему дарвиновской теории эволюции человека, витрины Ильи Долгова с его наукообразной версией появления «азоидов» — энергий, движущих мир к самопознанию).

Встречаются и программы, в которых рельефно выделен социологический аспект исследования-расследования. Например, несколько проектов посвящены жилью граждан России с сознательным нарушением логики жизнедеятельности и инфраструктуры. Кирилл Глуценко вынимает из обычной рекламы агентств по продаже недвижимости картинку квартир, размещенных на сайте, и делает их экспонатами. Создается впечатление, что мы, будто сыщики, наблюдаем в микроскоп за логикой устройства чужой жизни. Тема полустертых свидетельств культурной памяти, хранимой в интерьерах советских квартир, изысканно инсталлирована Дарьей Иринчевой. Макеты книг стоят на типичных советских полках, однако названия наполовину выветрились из памяти, и зритель может прочесть только отдельные, запомнившиеся художнику по начертанию и типографскому набору буквы и слова. Илья Орлов воссоздал интерьер целой квартиры российского интеллигента средних лет, у которого шкафы из ДСП, стулья венские, недорогие кресла, в меру обшарпанные обеденный и письменные столы. На стенах картины с притаившейся природой в духе Юбера Робера или Констебля. На столах и кушетках книги разных авторов: от Гегеля до Бориса Савинкова. Такое соседство разных предметов убедительно складывается в социальный и психологический портрет хозяина квартиры: симпатизирующего левой идее, воспитанного еще в «совке» интеллектуала. Его приверженность романтической поэтике может быть опасной для него и заразной для общества, как соблазн мыслью о возможности преступления ради общего блага. Такой может быть преступником, а может — жертвой.

Переход от общих философских, социокультурных проблем к плоти детективного жанра удачно поддержан работами АЕС+Ф (с 14 портретами подозреваемых девочек, из которых лишь половина совершила преступления), Арсения Жилева с распластанной на полу фигурой хипстера в курточке с капюшоном, неоэкспрессионистической живописью Наталии Турновой из серии «Преступления»...

Работы многих представленных на выставке художников поколения тридцатилетних куратор Валентин Дьяконов когда-то объединил лихим определением «новые скучные». Оказывается, эта скука — сущностное свойство творческого состояния души. Разъятие мира на непримечательные вроде бы банальности создает условия для возникновения подлинного интеллектуального азарта, желания включиться в разгадку предложенной системы улик. К тому же смоделированное «фасеточное» зрение мира вполне согласуется с нашим восприятием культурной информации, в которой давно нарушена классическая логика интерпретации, а реальность принимается не только декартовой, но и виртуальной. ■



2



3

1. Дарья Иринчева. **Пустое знание.** 2011–2012. Смешанная техника
 2. Александр Повзнер. **I am sorry.** 2009. Найденные объекты
 3. Иван Горшков. Скульптурная группа «Кодло». 2014. Железо, сварка, эмаль
- Фото ДИ / Светлана Гусарова



ЮЛИЯ
КУЛЬПИНА

ЛЮБОВЬ-МОКРОВ

*Tres tristes tigres tragaron tres tazas
de trigo y se atragantaron.*

*(Три грустных тигра поедают
три корзины с пшеницей и давятся.)*

Испанская скороговорка

*Очень хорошая выставка. Подсмотрела несколько
интересных идей для свадьбы подруги.*

Катя. Из книги отзывов

*И пока он говорил это, знаешь, молекулы на его
лице они словно перестроились.*

Кинофильм «СчастливыСпасибоЕщеПожалуйста»

«СПРЯЧЬ В ЛАДОНЬ новорожденный огонь» — вот так лирично называется выставка в Московском музее современного искусства на Гоголевском бульваре. Строкой из свадебной клятвы озаглавлена тотальная инсталляция медиа-работ Романа Мокрова, который в числе прочего для полного погружения в праздничную атмосферу даже предложил желающим погулять с размахом на всамделишной свадьбе, случившейся на открытии выставки.

Надо полагать, что автор, давно совместивший в своей жизни два культурных компонента — столичный и провинциальный, будучи одной ногой в Москве, а другой в Немоскве (как он обозначает местоположение своего присутствия), мог легко предугадать реакцию рядового зрителя на свой проект. Брезгливый смешок гламурной московской публики и заинтересованное созерцание жителями нестолицы роскошного собрания документально зафиксированных свадебных шаблонов. Словом, смех и радость Мокров приносит людям, отражая в представленных на выставке фотографиях, видео и инсталляциях бесконечную череду штампов, которые по обыкновению отыгрываются участниками праздничного мероприятия с удивительной прилежностью и самозабвением.

Свадьба — событие не произвольное, она как нельзя лучше, достовернее и полнее свидетельствует о социальных и культурных возможностях брачующихся. Во внутренней жизни постсоветской нестоличной действительности свадебные стереотипы нарочито пошлы, под стать самому их контексту — беспросветно жалкой обыденности. Многочисленные детали быта — крикливые мелочи жизни — вульгарный китч ковров, бантиков, звериных принтов, бижутерии и в целом вопиющей нищеты и торжествующей безвкусицы — запечатлены в проекте Мокрова с поразительной откровенностью, но и с какой-то нежностью.

Да, он и сам из той же среды, и, представляя перечень периферийных образцов торжеств и быта, Роман Мокров не раздражается, не иронизирует, не философствует, не сострадает и не проявляет высокомерия, между прочим. Он умудряется радоваться такой искренней и доброй радостью, которую даже сами участники события не всегда в состоянии до конца почувствовать.

Мокров уже не вполне разделяет эту незамысловатую жизнь, ограниченную мертвым бетоном пятиэтажек с изрытовыми стенами, но он не отрицает и не презирает ее по причине простой и безусловной: «Можно получать удовольствие от маленьких вещей — от купанья на матрасе, от поездки на электричке». И верно, если ты способен радоваться малому, то и сама радость жизни будет присуща именно тебе. Жизнь не ускользнет, не утечет песком сквозь пальцы, когда ты ощущаешь заведомую значимость, весомость и полноту каждого ее мгновения, вглядываясь, вслушиваясь, вчувствуясь в те маленькие вещи, которыми она наполнена.

Как бы ни был душен и замкнут этот аляповатый мирок, но среди ковровых зомби всегда находятся люди, умеющие эту действительность чувствовать, способные мыслить и проживать, люди, для которых ценность их существования не обусловлена внешними проявлениями и вообще не сильно зависима от материальной составляющей жизни. Именно такие свидетельства обнаруживаются в любом произведе-

нии Романа Мокрова. Его видеоинсталляции особенно ясно визуализируют это мировосприятие: невидимая реальность накладывается на видимую, и они оказываются нераздельны, целостны и пластичны, видимый мир совершенно преобразуется, приобретая значение и содержание, и определяющим становится не внешний контекст, а глубина и чуткость неравнодушного личного восприятия.

Не отступая от законов жанра свадебной фотографии, Мокров фиксирует ординарные сцены, стандартно формирующие событие, но не ограничивается штампами. С видимым удовольствием он выходит за пределы шаблонов, расширяет пространство происходящего, насыщает его, открывает смыслы, которые давно уже не улавливает наш «замыленный» взор. Он отшелушивает действительность, удаляется от поверхностного, очевидного, плоского, преодолевая пределы обыденности.

Мокров постоянно отодвигает границы. Даже если в качестве штампа выступает контекст, художник находит внешнее смысловое вместилище и ему. Столкновение штампа с многосложной реальностью выглядит обычно смешно и абсурдно, парадоксально, иногда грустно (ведь «у абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического», как писал В. Набоков).

В том, как невесты, приподнимая пышные синтетические платья, идут по грязному снегу или торопливо поднимаются по лестнице обшарпанного, замаранного подъезда в родном доме, есть что-то трогательное, что и улавливает художник: праздник отрывает нас от обыденности, показывает другую, лучшую грань действительности.

В праздничной кутерьме художник «вылавливает» мгновения, в которых его герои неожиданно открываются или проявляет себя сама ситуация, сбрасывая маску шаблона. Авторское назначение Мокров видит в «расставлении кавычек». Он отводит себе особую роль — нейтрального присутствия. Он не смущает своих героев, и они не позируют, не играют, они не чувствуют внешнего контроля, не видят в художнике наблюдателя.

На фотографиях они словно пойманы врасплох. Точно герои русских портретов XVIII века, они выражают неловкость, общее смущение. Одетые в непривычную одежду и не знающие как себя вести, хотя все роли свадебного спектакля давно разучены. За редким исключением это не особенно счастливые, растерянные, слегка задумчивые лица, часто невыразительные внешне, так же как невыразительна их жизнь. Лица людей с их обнаженными простыми чувствами неожиданно (и, возможно, лишь на мгновение) полностью раскрывшимися в них.

Но интересно, как же Мокрову удастся заставить врасплох сразу полтора десятка человек? В многофигурных композициях он следует привычным русским художественным традициям — изобразить в качестве героя толпу, персонифицировав персонажей.

Одна из таких работ проекта особенно хороша. Толпа, звучащая разными голосами, слагаемая из многих лиц, где каждый занимает свое место, но в то же время каждый отвечает за свой сюжет. Невеста бросает букет, свидетельница, изумительно изгибаясь, упускает его, так же как и девочка с гримаской разочарования, едва сменившей настырность устремления, одна из женщин глядит в камеру, являя олим-

пийское спокойствие (не иначе как замужняя), за спиной невесты сгучились прочие не менее выразительные особы, а в зале гости, сгучающие или любопытствующие, и наконец, в центр композиции неожиданно врывается жених, уверенно поддерживающий ритм вытянутых вверх рук. Нет, он ловит не цветы, а пробку, вылетевшую из бутылки шампанского...

Эту фотографию можно рассматривать часами и с удовольствием куда более исчерпывающим, чем при лицезрении «Последнего дня Помпеи». Все-то в ней радуется. И праздник, несомненно, удался. Вот она во плоти, русская обыденность абсурда, насыщенная, драматичная и смешная, обладающая расширенной логикой, разрывающей самую ничтожную, уродливую профанную реальность вещного мира.

Юный остроумец Рома Мокров позволяет нам в сюжетах торжественной обыденности разглядеть повод для действия искусства. Он предлагает увидеть прекрасное в отталкивающем, откровенно безобразном и полюбить его. Он открывает путь для восприятия мира как ценности, словно пряча в руках обжигающий и яркий свет всегда близкой и всегда ускользающей жизни. ■

1,2. Вид экспозиции.

Фото ДИ / Константин Чубанов



ВРЕМЕННОЕ БЕЗДЕЙСТВИЕ

МАРТА
ЯРАЛОВА

«ГРАНИЦЫ ДЕЙСТВИЯ» — ДИПЛОМНЫЙ проект кураторов — выпускников школы современного искусства «Свободные мастерские» при ММОМА — представил несколько вариантов подхода к репрезентации молодого искусства. С одной стороны, выставка стала демонстрацией достижений школы в обучении кураторов актуального искусства, с другой — это показ работ художников, обученных в школе, ИПСИ, МедиаАртЛабе и школе Родченко. Но вместе с тем выставка вошла в состав специальной программы Московской международной биеннале молодого искусства.

Перед кураторами-дипломниками Софьей Панфиловой и Дарьей Болховитиной стояла задача раскрыть и продемонстрировать в своем первом самостоятельном проекте идею границ искусства. Конечно, молодые кураторы лучше понимают молодых художников, но, несмотря на это, начинающему куратору весьма непросто показать и донести свои идеи и представления до зрителя. Молодое искусство зачастую требует определенной подачи для адекватного представления заложенных в нем идей. Куратору предстоит отобрать работы художников, которые должны сложиться в цельную экспозицию, демонстрирующую кураторскую идею создать экспозиционные и смысловые переключки, объяснить их текстом. Со всеми этими навыками куратор в начале своей деятельности знаком только в теории, ему предстоит всему научиться в процессе работы, как и молодой художник, он будет постепенно набирать опыт, создавая экспозиции, спо-

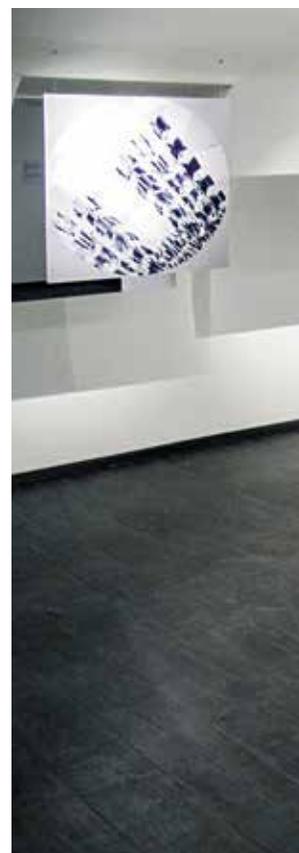
собные точно и четко презентовать идею. Необходимо отдать должное смелости кураторов, только начинающих профессиональную практику, взявшихся за столь сложную задачу.

Нацеленные на работу с молодыми художниками кураторы попытались вместить в концепцию «Границ» широкий круг проблем, рассказать и об ограниченности мышления, и об опасностях таких клише, как миф о «загадочной русской душе» и о том, как все это непосредственно отражается на творчестве молодых, которым предстоит создавать искусство будущего. Кураторская идея не имела единого вектора, потому отобранные для выставки работы говорили сразу обо всем, складываясь тем не менее в четкое высказывание.

Одно из самых во всех смыслах ярких произведений — «Икона» Сергея Прокофьева — предлагает зрителю войти внутрь пространства, очерченного светом лампочек, расположенных по контуру, напоминающему матрешку. Работа трактует границу не как разделительную линию, но как обозначающую пространство, глубину, требуя осмысления того, что внутри, а также того, в чем смысл границы, очерченной светом ламп.

Работа группы студентов школы Родченко (Анастасия Голуб, Илья Коробков, Татьяна Эфрусси, Максим Лукьянов) — видео DCD затрагивает понятие временной границы, воспоминания, разделяющего прошлое и настоящее мальчика, которого везут на санках по лесу, и старика, вспоминающего свое детство.

В целом все авторы стремились раскрыть тему, несмотря на множественность ее трактовок кураторами, как проблему, порождаемую границами, понятую широко. В одних работах возникала тема границы как некоего наложения, заслонения, смешения нескольких сфер, объектов (Мария Агапкина «Gun is gone», Кирилл Жилкин «Дуальность»), то есть исследовались ситуация скорее отсутствия границ или проблемы, возникающие от их невнятности.

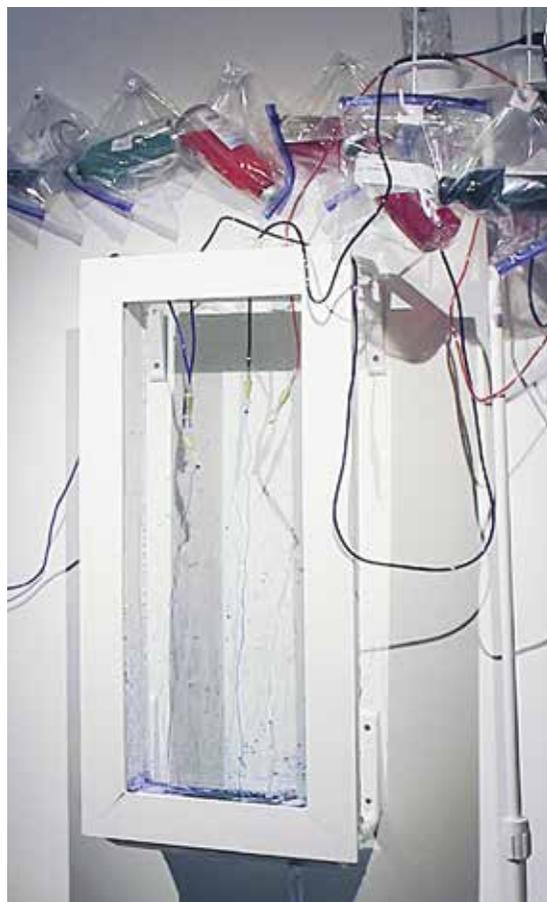


«Границы действия» — тема сложная для решения еще и потому, что она уже не раз интерпретировалась в актуальном искусстве, и том числе в идейно близких проектах в рамках московских международных биеннале и непосредственно Школы современного искусства («Между» — «Мастерская '04», «Миграция» — «Мастерская '08», «Границы» — тема 2-й Московской биеннале молодого искусства). Однако, пытаясь определить место данного проекта в происходящих сегодня процессах, будем иметь в виду, что это учебная работа, первая и для кураторов, и для художников, и для учителя, поэтому повторяемость идей, невольные отсылки к уже существующим работам — все это необходимые и неизбежные этапы обучения, без которых невозможно выйти на новый уровень. Важнее на этой выставке другое — работа молодых кураторов с молодыми же художниками. При таком формате взаимодействия определение «молодое», как маркер, обозначает особое пространство, где искусство творится и осмысливается в соответствии с быстро меняющейся реальностью, создается новый стиль взаимодействия куратора и художника и возникают новые реакции на происходящее. ❖

1. Елена Чугунова. **Как все**. 2013–2014. Видеоинсталляция
2. Илья Федотов-Федоров. **Точки**. 2012–2013. Фотография
3. Наталья Александер. **Мечта**. 2013. Инсталляция
4. Мария Агапкина. **Gun is gone**. 2013–2014. Отходы оружейного производства, фотография
5. Ольга Карякина. **The Tolerance**. 2012. Инсталляция
6. Ирина Кравчина. **Алхимия пятого элемента**. 2013. Инсталляция



4



5



3



6





Можно представить себе и идеальный тип актуального художника. Сегодня найдется не так много художников, способных ощутить себя как multicultural personality, то есть личностью с тысячью лиц, — почти каждая грань такой личности может отражаться в отдельной художественной практике, не отстраняя другую. Субъект актуального искусства будущего — обладатель подвижного Dasein, ему присущи полиморфность, плазмообразность, виртуальная миметичность, как если бы из него был вынут костяк, и теперь вся его телесная плазма вибрирует в такт замыслу, готовая к актуализации... Такие художники будущего уже есть, может быть, они пока только сталкеры... но они уже на сцене, мы их видим, мы им аплодируем. Их можно назвать универсальными (или абсолютными) артистами, писателями, поэтами, художниками, чья невероятно развитая способность к симуляции/имитации всего того, что мы относим к реальному, становится основной целью творчества. Никаких внутренних, сдерживающих эту способность нравственных и других ограничений. Это своего рода регрессия на более архаичный уровень миметизма, когда желание не быть собой разрушает идентичность Эго (но больше некому заметить это).

Валерий Подорога.
KAÏROS. КРИТИЧЕСКИЙ МОМЕНТ.
Актуальное произведение искусства
на марше

Александр Виноградов,
Владимир Дубосарский.
Барби. 2002. Холст, масло

Dubossarsky
Vinogradov 2002

ХАОС

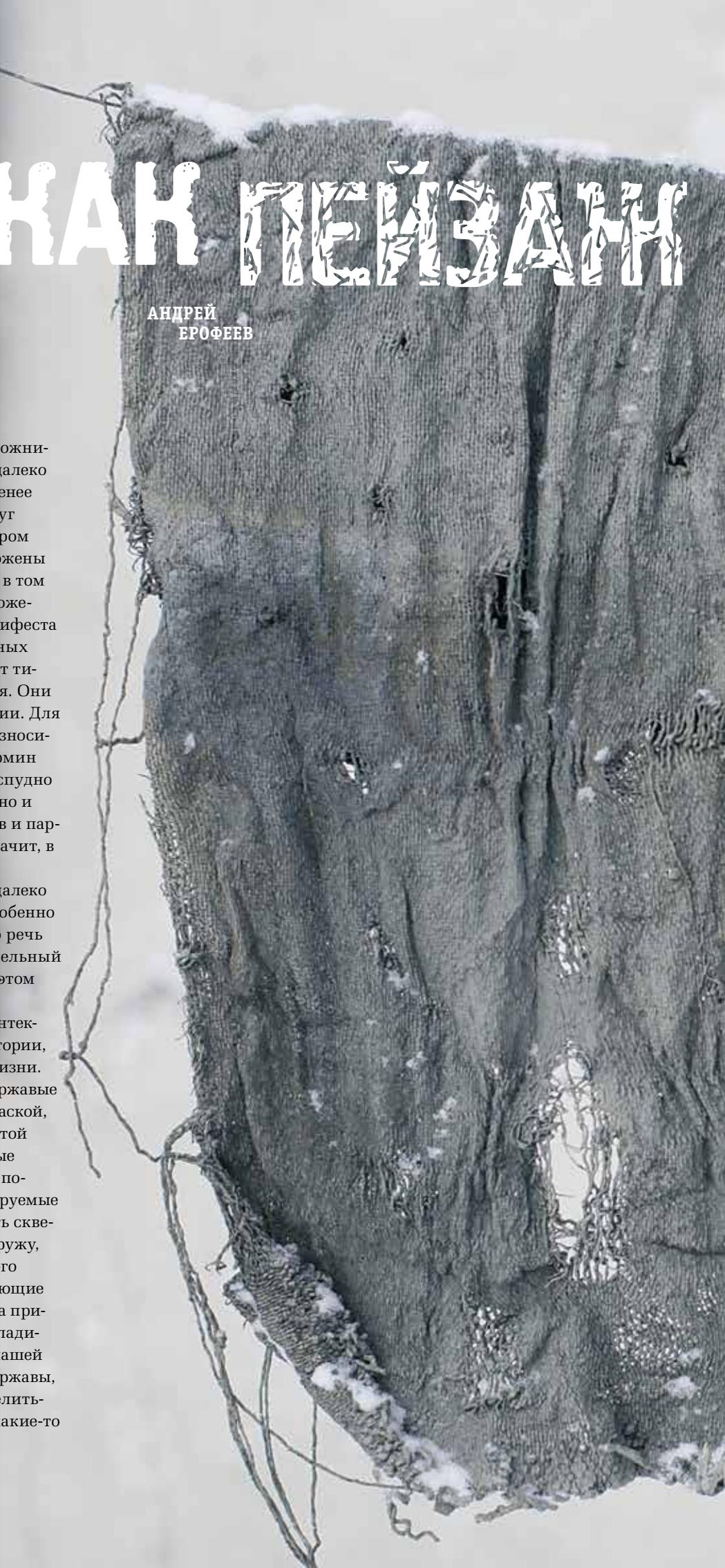
НАН ПЕЙЗАЖИ

АНДРЕЙ
ЕРОФЕЕВ

ТЕНДЕНЦИОЗНЫЙ ВЗГЛЯД на реальность присущ ряду художников разных поколений и профессий, которые далеко не всегда даже знакомы между собой. Тем не менее создаваемые ими произведения близки и созвучны друг другу. Совместно они выстраивают образ мира, в котором не только присутствует внешняя реальность, но и заложены определенные этические и эстетические императивы, в том числе понятие о новой красоте. Это и называется «художественное направление», пусть оно лишено общего манифеста и входящие в него авторы не устраивают революционных шоу по ниспровержению конкурентов, а предпочитают тихую и скромную работу на краю художественного поля. Они даже не выработали громкого названия своей тенденции. Для ее обозначения приходится использовать трудно произносимый, вымученный в курилках какого-нибудь НИИ термин «контекстуализм». Это направление существует и подспудно меняет не только стилистику современного арт-мира, но и искусство, архитектуру, дизайн, проектирование садов и парков. Оно трансформирует наше восприятие мира, а значит, в конечном счете и нас самих.

На выставке в галереи «Беляево» представлен далеко не весь круг контекстуалистов. Многие художники (особенно зарубежные) не смогли принять в ней участие. Так что речь идет о показе отдельных образцов, по которым внимательный зритель может составить некоторое представление об этом художественном явлении.

Первое, что следует отметить, произведения контекстуалистов не переносят зрителя в заоблачную даль истории, географии или фантазий о будущей (потусторонней) жизни. Они демонстрируют нам знакомые объекты и мотивы: ржавые гаражи-ракушки, лестничные стены с осыпавшейся краской, разводы бензина, потеки моторных масел, пятна пролитой краски на асфальте, грязный снег обочин, желто-зеленые ограждения газонов. Неказистые вещи, на скорую руку построенные «без всякой архитектуры» дома, неконтролируемые заросли кустов, которые язык не поворачивается назвать скверами... Достаточно выглянуть из выставочного зала наружу, чтобы вся эта красота сразу вам бросилась в глаза. Такого рода достопримечательности — неперменные составляющие нашего пейзажа. Они встречаются не только в Москве, а присутствуют в любой точке России от Калининграда до Владивостока. При этом они двигаются вместе с границами нашей страны. Пока, например, Прибалтика была в составе державы, они там тоже повсеместно наблюдались. Стоило ей отделиться — они там сразу исчезли. То есть очевидно, что это какие-то сугубо местные отходы жизнедеятельности.







2

Долгое время считалось, что смесь плохих материалов, доморощенного проектирования и дилетантского исполнения — следствие дурных советских методов хозяйствования и воспитания. Но знакомство с русской литературой, с текстами историков и картинами передвижников опровергает идиллическое видение очищенной, отмытой, ухоженной царской России, которую мы-де, мол, потеряли. Наверное, такой страны и вовсе никогда не существовало. Приметы упрощенно и приблизительно обустроенной повседневной жизни заметны от истоков нашей истории и вплоть до сегодняшнего дня. Тем не менее мало кто считал и считает эти приметы принципиальными, культуuroобразующими, то есть проявляющими наше национально-региональное видение мира. Торжествует иная точка зрения, согласно которой эти явления суть доказательства недостаточной «культурности», то есть некомпетентности и недобросовестности определенной части наших соотечественников. Полагают, что «плохие вещи» рождены нерасторопностью, ленью, безразличием, немотивированной агрессией хулиганов и халтурщиков, а потому они заслуживают морального и профессионального осуждения. И даже если в количественном отношении «плохие вещи» доминируют в нашем окружении, они все-таки составляют не ядро культуры, а лишь ее периферию, не текст, а контекст нашего существования. И потому их не следует принимать во внимание. Их нужно «не видеть», а для этого скрыть.

Многие художники и чиновники видят свою общественную миссию в том, чтобы учить население не замечать контекста повседневной жизни и обращать внимание на все культурные ценности — эстетику, нравственность, истину — лишь на горизонте идеального бытия. Да и для свободных художников их духовность — следствие ухода, отлета, отталкивания от «низкой» реальности. Примерно на это же настраивают и религиозные догмы о греховности земного существования. Какая, мол, красота во грехе? Воспитанные на этих представлениях люди, видя на выставке или в кино отражение своего обыденного поведения, обычно громко возмущаются: разве же это искусство? Это же безобразие какое-то! Безобразием они именуют, в сущности, собственные дела и поступки. Подобное самоуничижение есть прямое влияние российской культуры. Ведь Россия, как известно, страна критического реализма. Художник у нас любит нагнетать ужасы до невозможного предела и представлять жизнь цепочкой эстетических и нравственных падений. Причем страсть к «чернухе» не является у нас самодостаточной. Это не смакование своеобразной культуры «дна», а сильно действующее средство социального протеста. Художники-передвижники (и их последователи в современной культуре) обличают власть и осуждают общество. С помощью «чернухи» они провоцируют рвотный инстинкт зрителя, вызывая физиологическое неприятие виновников бедности, нищеты, ущербности, поро-

дивших этот ужасный низовой контекст. Контекст не изучается, не осмысливается и не воспевается нашей культурой в его пластическом своеобразии, в его колористической смелости, а в прямом смысле слова очерняется. На изображенную, например, Перовым московскую уличную жизнь невозможно смотреть без омерзения. Колоритные детали народного быта трактованы как свидетельства трагической обреченности русского человека на унылую жизнь на помойке.

Контекстуалисты же искренне восхищаются «плохими вещами». В их представлении именно периферия, провинция, маргиналы, дилетанты в наилучшей степени проявляют живое чувство формы, хотя и не осознают свою деятельность в эстетических параметрах. Задача художника, однако, не сводится к тому, чтобы заменить одни — чистые, новые и дорогие — предметы на старье, мусор, тряпье и щекотать нервы публики грубыми поделками. Речь идет о куда более принципиальных вещах, которые традиционно приняты в русской культуре — о свободе, о преодолении страха. Обретение гармонии мыслится контекстуалистами не в эскапическом бегстве от реального мира с его угрозами, агрессией социальных и природных сил, не в его огульном осуждении и проклятии меняющейся жизни, не в отчаянной борьбе с беспорядком в себе и в окружающем мире, а в обживании и позитивной оценке естественных и неподконтрольных процессов самозарождающейся жизни.

1. Антон Ольшванг. **Половые тряпки**. 2011. Три объекта, никель. Собственность автора

2. Семен Файбисович. **Всеобщее поздравление**. 1997. Фрагменты инсталляции

3. Валерий Кошляков. **Проекты городских урн**. 2013. Серия объектов, картон, акрил

4. Владимир Марин. **Забор 3D**. 2014. Ассамбляж из найденных объектов. Собственность автора. Предоставлено галереей «11.12»



3



4

Культ естественных, никем не направляемых процессов роста, развития и угасания форм — сектантская религия контекстуалистов. В отличие от тотального поклонения разуму и воле творца, которое объединяет представителей противоположных течений культуры, контекстуалисты убеждены, что нормальная, разумная жизнь общества наладится лишь с отказом от установок на ее рациональное проектирование. С их точки зрения, жизнь не верифицирует прогрессистские проекты будущего, а, напротив, раз за разом более или менее категорично их опровергает. Эта убежденность, несомненно, порождена отрицательным опытом истории России. На протяжении трех веков наша страна находилась в лихорадочных поисках проекта будущего, бросаясь то в европейское просветительство, то в неовизантийское православие, то в революционный анархизм, то в тоталитаризм. Эти эксперименты продолжают, кстати, и поныне. Выход — добровольно сложить оружие, опустить руки и отказаться от сочинительства новых программ. Показательно, что к аналогичному выводу пришли и самые прозорливые российские писатели. Владимир Сорокин в одном из недавних интервью заявил: «Писатель должен иметь мужество не писать». Кредит доверия к позитивному эффекту результатов планового воздействия человека на мир исчерпан. Вспоминая заветную формулу врачей «не навреди», художник хватается за руку, выпускает из рук инструменты порождения новых форм и переходит в разряд деятелей иного плана — наблюдателей и собирателей. Собственно, толчком к развитию российского контекстуализма стал показательный поступок архитектора-художника Александра Бродского, который можно обозначить как «предательство профессии». Без каких-либо широковещательных деклараций Бродский отринул концепции новейшей архитектуры и за основу работы взял пригородный анонимный самострой. Все, над чем в дилетантском дачном строительстве потешались профессионалы — кривизна, отсутствие системы «вертикаль — горизонталь», случайность композиции, использование б/у или бракованных материалов, карликовые пропорции, — Бродский возвел в принцип и сделал эстетической нормой. Спустя десятилетие этот поступок превратил Бродского в одного из влиятельнейших художников мира.

Понятно, что изъяны и огрехи доморощенного творчества (строительства, лепки или рисования), которые с радостью открывают и берут на вооружение контекстуалисты, в работе дилетантов возникают непреднамеренно. Дилетант

не планирует сделать криво, стойку поставить на 95 градусов, пол накренить, а кистью, щедро заливающей забор свежей краской, захватить на соседнее дерево. Все это получается случайно, и если не исправляется, то вовсе не по причине вкусового решения, а из сугубо прагматических соображений. В ориентации на случайность, на непроизвольно возникающее решение, на слепую внеличностную созидательную силу коренится существенное отличие контекстуализма от такого вида современного искусства, как неопримитивизм, кубизм или поп-арт, которое программно взаимодействует с «низовой» эстетикой. Ибо там речь идет о налаживании диалога между двумя, хоть и предельно удаленными друг от друга, авторами-художниками, между их противостоящими эстетиками. В случае же контекстуализма заимствуется форма, не имеющая авторства, не прошедшая эстетического осмысления, форма первичная, первоначальная. Именно и только в творчестве контекстуалистов эта форма поднимается на эстетический горизонт, в поле которого происходит ее оценка и осмысление. Ориентация на природную естественную форму как носитель эстетического эталона и есть главный видовой признак контекстуального направления.

Но в отличие от художников стиля модерн, которые тоже, как известно, абсолютизировали природные формы, внимание контекстуалистов обращено главным образом на природу второй степени — цивилизационный урбанистический контекст. Причем главным объектом рассмотрения выступает теневая сторона этого явления — «бракованная среда»: испорченные, сломанные, разложившиеся, недоделанные вещи и их скопления, заросли городских свалок и брошенных территорий. Контекстуалисты поворачиваются к этому отвергнутому миру брака наподобие художников-романтиков, открывших в свое время аномативный по меркам классицизма горный или морской ландшафт. Они его воспринимают как пейзаж, то есть как объект эстетического любования.

Любование хаосом как пейзажем — известная романтическая эстетическая практика — предполагает дистанцию удаления и маркированную границу между наблюдателем и объектом его интереса. Зритель находится в укрытии, где чувствует себя в полной безопасности. Этим укрытием выступает огороженный и ранжированный мир цивилизации. Из зоны порядка романтик наблюдает за клокотанием хаоса в отдаленном — исторически или географически — пространстве. Но если суденышко перевернется или крыша над укрытием обвалится, то «живописный» пейзаж тут же превратится в устрашающую, леденящую ужасом катастрофическую среду. Именно так, например, хаос переживался в России, где цивилизационная пленка была слишком слабой, ненадежной, и практически никакой дистанции отстранения не существовало. «Страшно, страшно поневоле среди неведомых равнин», — восклицал Пушкин. Ужас перед стихией толкал и население, и власти конструировать жесткие и мощные преграды. Результатом этих усилий стал и политический катаклизм русского XX века с обвалом страны в авторитарное бюрократическое общественное устройство.

Сегодняшнее любование хаосом у художников-концептуалистов обеспечено не чувством защищенности тыла, а физическим, почти физиологическим отторжением местной жизни. Вопреки известной цитероновской поговорке контекстуалисты убеждены, что регламентированный профессиональными технологами человеческий «худой мир» несравненно хуже доброй смуты неудержимых и неконтролируемых природных процессов. Ее признаки и предпосылки контекстуалисты старательно коллекционируют, находя пластические метафоры бунта, воли к жизни и свободе в кривизне и щелях заборов, в трещинах бетонных плит, сквозь которые пробивается непокорная флора и пробивается несанкционированная фауна. Это отторжение эстетики и этики тотальной регламентации и формирует искомую смотровую площадку, порождающую «пейзажное» мировосприятие контекстуалистов.

Отбор и экспонирование мотива — таковы главные элементы творческого акта художника-контекстуалиста, которого поэтому логично назвать экспозиционером контекста. Метод контекстуалистов можно описать следующим образом. Вырванный из контекста элемент отчищается от гуманитарных и утилитарных примесей, сохраняется лишь эстетическое звучание, которое маркируется каким-либо (как правило, собственным) именем. Далее, как орнитолог птицу, контекстуалист его отпускает на волю, где этот элемент функ-



ционирует в новом качестве знака вернакулярной культуры. Так, коммунальные квартиры прочно связались с именем Ильи Кабакова, а подъезды и дворовые территории спальных районов — с именем Михаила Рогинского.

Вместо долговечности и неизменности в качестве базовых свойств искусства контекстуалисты выдвигают принцип изменчивости и уязвимости произведения. Его жизнь коротка. Произведение проходит те же циклы, что и биологическая форма, и в своем распаде оно не менее привлекательно и интересно, чем в момент становления. Произведение — это процесс. Сопровождающие его проявления — ржавление, гниение, комплекс внешних воздействий, влияние климата, агрессия вандалов — элементы его эволюции. Не случайно в работы часто вводятся природные элементы, растения и живые существа. Произведение не равно своему замыслу. Оно не иллюстрация проектной концепции, а материальный предмет, проживший определенную жизнь. Следы ее даже более существенны, чем исходный проект. Это обстоятельство по-новому ставит вопрос об авторстве. В кругу этих художников говорится о «разделенном авторстве», ибо при подобном понимании произведения художник невольно оказывается окруженным сонмом одушевленных и неодушевленных соавторов.

Главная особенность контекстуализма — делать видимым эстетические ресурсы прагматических и функциональных предметов обихода, которые формируют контекст. Работая с неприглядным предметом, художники нейтрализуют, купируют его опасные, оскорбительные аспекты. Более того, заповедник неприглядных форм представляется ими образцовым собранием эталонов, на основе которых может сложиться и их усилиями уже начинают формироваться новая предметно-пространственная урбанистическая среда, архитектура, дизайн и мода, выдержанные в эстетике, которая не противостоит естественным процессам природной и социальной стихии, а сливается с ними. ❖

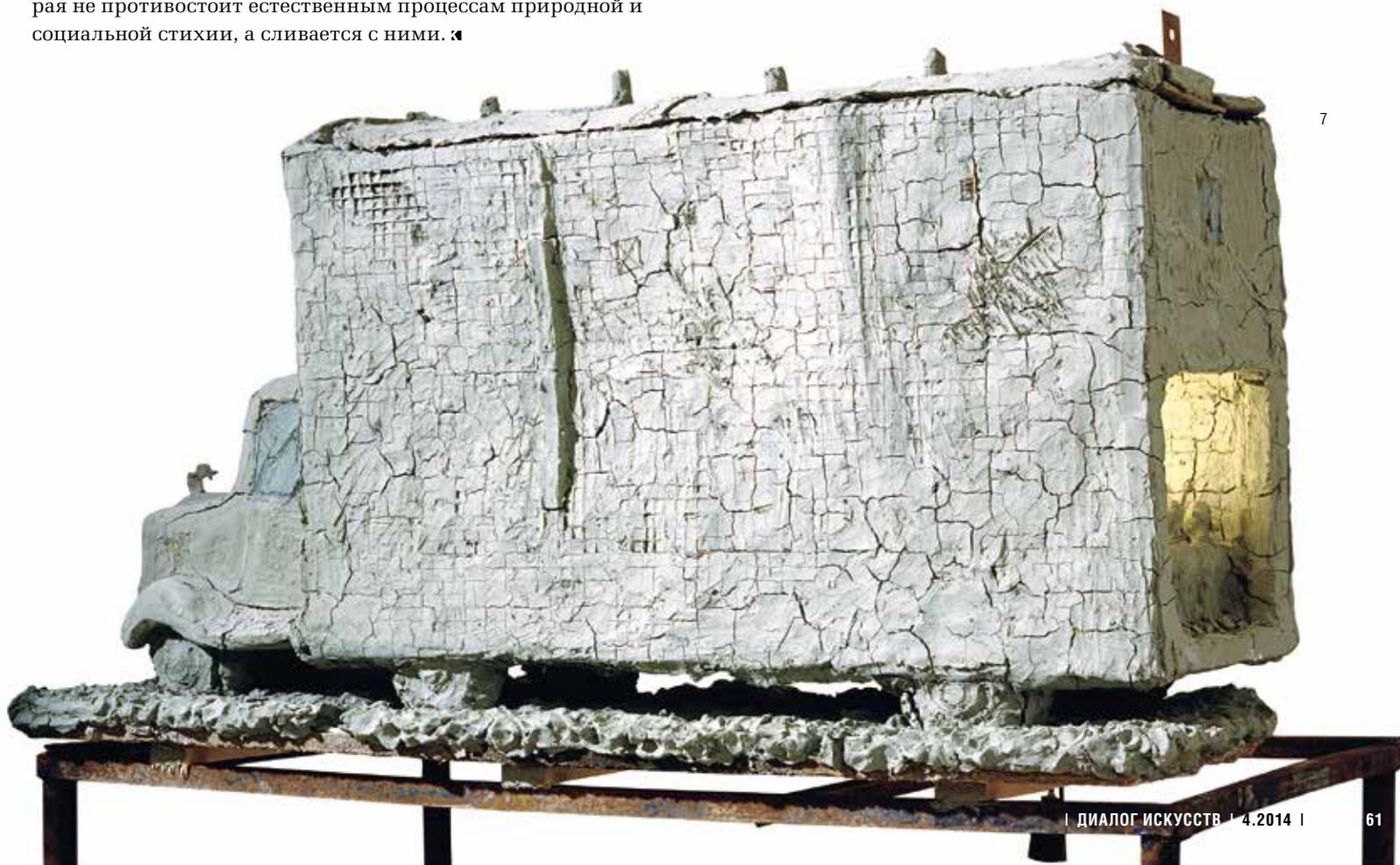


6

5. Евгений Асс. **Вход**. 2009. Цветное фото на бумаге. Собственность автора

6. Леонид Тишков. **4 мая 1953**. 2010. Хлеб, светодиоды, соль

7. Александр Бродский. **Психоделический фургон**. 1997. Необожженная глина, металл



7

БУЕРАКИ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

АЛЕКСАНДР
БОРОВСКИЙ

(САМО) ИДЕНТИФИКАЦИЯ — настолько расхожий термин contemporary art, что применяется чаще всего инерционно. Если стереть машинальность и придать ему некую осмысленность, окажется, что он одинаково пригоден и для искусствопонимания, и для искусстворазоблачения. Просто наш коллективный хозяин дискурса застоялся. Мышей не ловит. Полезно вернуться во времена, когда и слова этого, «дискурс», в заводе не было, как, впрочем, и термина «идентификация». Термина не было, а прием был. Вспомним

поразил заказчиков, неприязнь к художнику только усилилась. Первичная идентификация по социальному признаку углубилась: молчаливость и холодность художника мотивировались фактором зависти «чужого» к эталонному, правильно-должному: «Вронский... в глубине души верил этому (мотивации. — А.Б.), потому что, по его понятию, человек другого, низшего мира должен был завидовать». Толстой беспощаден по отношению к некоему усредненному горизонту представлений людей своего круга (компенсирующей эмпатией к художнику из низов он тоже не страдает — достаточно вспомнить хотя бы «вертлявость походки»). Но дело здесь не в социально окрашенной сатире (хотя и она в слегка затушеванном виде присутствует). Целый веер идентификаций, как мне представляется, нужен Толстому в художественных целях. Как иначе характеризовать зеркальную хрупкость, опосредованность, отраженность бытия той страты общества, к которой принадлежат главные герои романа, да и сам писатель, как не показав эту систему бесконечных взаимоопознаваний (сословных, образовательных, культурных, поведенческих, моральных и пр.). Я бы сказал, вне этого постоянного процесса взаимоидентификаций страта общества теряет идентичность. Эта система ранжирует сущее, выхолащивает бытийное содержание, предпочитает внутреннюю пустоту субъекта разрыву шаблона. И если герои все же идут на разрыв шаблона, система работает на их уничтожение.

Художник Михайлов, при всей трезвости оценки Толстым его поведенческих, говоря современным языком, комплексов, практически вне процесса идентификаций. Казалось бы, ему на роду (в буквальном даже смысле — как сыну придворного лакея) было написано комплексовать по поводу существования богатого и знатного дилетанта (по формуле философа К. Свасьяна: «Ты оценивается как некая социально-фатальная несправедливость по отношению к Я...») Но поразительным образом бедный, невидный, несветский Михайлов не испытывает к Вронскому, вопреки уверениям Голенищева («они все это ненавидят»), зависти. Он вообще не идентифицирует себя с Вронским. Конечно, «он создавал себе понятие об этих лицах», но не более того. Как художник он Вронского... жалеет. Интереснейший момент — веер идентификаций, который распахивает Толстой, характеризуя мир Анны и Вронского, складывается, когда он занят Михайловым. Конечно, и у того был момент, когда художник «переносился мысленно на их точку зрения», но он быстро теряет значение. Михайлов интересен тем, что схватывает и проглатывает впечатление, «прячет его куда-то, откуда вынет его, когда понадобится». То есть Михайлов, по Толстому,



несколько страниц из «Анны Карениной»: пребывание Анны и Вронского в «небольшом итальянском городе». Толстой сразу же идентифицирует Вронского и Голенищева как представителей русского высшего общества по национальному и сословному признаку: хотя бы привычке говорить при слугах по-французски, достаточно нелепой в Европе. Вронский же немедленно идентифицирует Голенищева и по отношению к Анне — «должному». Анна, Вронский и Голенищев, в свою очередь, идентифицируют художника Михайлова по социальному принципу: внешность — «обыкновенность лица», вертлявая походка, манера одеваться и, главное — «неприятное впечатление», производимое «единением выражения робости и желания соблюсти свое достоинство». В дальнейшем, несмотря на то что портрет Анны, написанный Михайловым,

работает с натурой, с материалом жизни, претворяет его. Это не раз подтвержденное в тексте заключение удивительно: по жизненной канве (ученичество в Италии, выбор сюжета для главной картины, понимание «техники» и пр.). Михайлов принадлежит к типу художника-академиста. Его становление с первых шагов требует постоянной самоидентификации — цеховой (кто он, «портретной», как говорили в академии, или исторический), служебной, главное — в выборе высоких образцов. Толстой же в описании Михайлова напирал на естественность, непосредственность и избирательность видения художника. Здесь он выше собственных теоретических представлений о искусстве, по преимуществу миметически окрашенных. И так, Михайлов-художник не озабочен самоидентификацией. Более того, этим он в глазах Толстого и отличается от дилетанта, Вронского, который «понимал все роды и мог вдохновляться и тем и другим».

К чему я веду? Конечно, самоидентификация — необходимый компонент современного художественного мышления. Ныне художник вынужден выстраивать себя в условиях не только конкуренции, но и постоянных сложных вызовов со стороны арт-сообщества и общества в целом. Сущностно важен вопрос об уровнях самоидентификации. Скажем, национальном, политическом, этическом, гендерном и пр. Есть некие векторы, действующие на всех этих уровнях, в частности, «левый» вектор (правый едва ли может рассчитывать на укорененность в contemporary art: для него существует другое пространство — огосударственное искусство или клубный райтизм). Левый же организует вокруг себя ряд направлений contemporary — от политического активизма до арт-феминизма. Так вот, каждое из этих направлений нуждается в самоидентификации. По отношению друг к другу. Обществу с его институтами. Недавнему прошлому современного искусства (чем, скажем, отличается арт-активизм от ситуационизма 1960-х, жизнестроительные практики тех же 1960-х от движения «Оккупай!»). Самоидентификация «по родам искусства» (привет Вронскому!) малоперспективна: тропинка истоптана, сантиметр вправо-влево — попадешь на давно застолбленный участок. Чаще всего происходит самоидентификационная подмена. Социальная жизнь выдвигает новые или актуализирует старые кризисные проблемы миро(не)устройства. Мониторить болевые узлы общественного развития увлекательнее и, чего уж там, легче. Подмена почти не видна: художник идентифицирует себя с некой жизненной проблемой, точнее, с ее диагностикой. Иногда свое место художники просто уступают «носителям проблем». Так, устроители «Феминистского карандаша-2» «уступили слово» документации гендерного неравенства, зафиксированной малоизвестными художницами «с мест». Как осуществляется эта до- или «вместохудожественная» самоидентификация? Прежде всего возгонкой дискурса вокруг каждого явления. Как правило, руководит возгонкой сам художник (роль критика, якобы продвигающего во всех смыслах художника, отошла в сферу мифологии). Дискурсивные практики облегчены тем, что для

многих представителей молодого поколения современное искусство является «специфической рефлексивной, лабораторной практикой». Дискурсивно-текстуальная самоидентификация, не опирающаяся на материальный план произведения как нечто самостоятельно выношенное (все то же, михайловское: проглотил впечатление и спрятал, и вынет, когда понадобится), становится инстанцией сущностной подмены, замещения художественного бытия. Заикливание на «Я — художник», как подмечал еще Ницше в «Ресентименте», до добра не доводит. Заикливание на подмене «Я — художник» на «Я — политический активист», «Я — социальный работник», «Я — борец за права сексменьшинств», «Я — музеолог» (А. Жилев) — тоже. Вообще, ложная самоидентификация и вне искусства опасна. Был такой военно-исторический реконструктор, шил себе исторические мундиры и битвы разыгрывал. Досоидентифицировался до того, что теперь где-то в приграничье бунты организывает.

Цитату об искусстве «как специфической рефлексивной практике» я взял из отличной публикации Г. Напреенко и А. Новоженовой «Стоп-статья» в Colta.ru, как раз посвященной молодому искусству в его самоидентификации. Среди



прочего авторы описывают один художнический жест на выставке «Феминистский карандаш-2»: молодая художница А. Галкина поверх некоторых работ нарисовала <кое-что> (небольшие изображения, чаще встречающиеся на заборах — ред). Своего рода поплавки. Авторы дают этому хулиганскому жесту умные и правильные толкования. Я позволю предложить свое, гораздо более простое: на фиг в своей самоидентификации заныривать слишком глубоко. Назад не выплыть. ❧

Рисунки Георгия Литичевского

ПРЕГРАДА АНТОН УСПЕНСКИЙ ДЛЯ ОПТИКИ

ЗАБОРЫ — ПЕРВОЕ, чем меня несколько лет назад встретила родина. Я попытался и не смог вспомнить финские заборы — то ли их не было, то ли они были ничтожны по сравнению с нашими. У нас начинают строительство с ограды, причем стоимость ее сравнима с тем, что она прячет. Ее высота такова, что даже заблудившийся двухэтажный британский автобус почувствует себя недорослем, пробираясь в пригородном поселке у подножия семиметровых глухих стен, прячущих нажитое. Забор прежде всего от сглаза, от дурного глаза, которого так много развелось в нашей пристальной стране.

Поэт Роберт Фрост приводит поговорку: «Сосед хорош, когда забор хорош». Следуя ей, у нас превосходные соседи, лучше не бывает. Однако английское выражение «сидеть на заборе» — то есть раздумывать, пережидать, разоблачает их нравы: высота такого насеста всего ничего, с плетень высотой, речь идет о ковбойской загородке для скота, сидя на которой, ты не выше всадника. И приблизительно на таком же пристраиваются герои в «Зеркале» Тарковского:

- Ну... Что вы здесь сидите?
- Я здесь живу.
- Где? На заборе живете?

Но поговорить толком не удается: «Приятно упасть с интересной женщиной!» — на русской жердине не усидеть, не переждать. Сцена падения с забора из «Зеркала» потрясла Ларса фон Триера, он говорил, что это его самый мощный эмоциональный опыт в кино.

Язык подсказывает: забористый — крепкий, едкий, насыщенный. Пространство в России избыточно, неопределенно, расслабленно, чтобы не пропасть в нем, его надо ограничить, запереть в стенах, как-то остановить эту беспредельность пейзажа, мучающую глаз и душу. Заборы забирают необходимое и достаточное, дают возможность занять себя решаемой задачей: копать от него и до обеда, словом, они ставят реальный предел для Ultima Thule наших просторов.

Русский забор — главное место встречи означающего и означаемого, решающий аргумент в спорах между теми, кто доверяет слову: «Там так было написано!», — и теми, кто его проверяет: «На заборе тоже написано!». Это полевой блокнот яacobсоноведов и наша версия игры Магритта — Фуко. Отечественные художники-концептуалисты широко использовали принцип слова на преграде и слова как преграды. Функции свободного выражения сегодня с реальных загородок перешли на виртуальные в социальных сетях, но суть та же — преграда для оптики становится поводом для поэтики. Я при случае с интересом читаю заборные надписи, это та маргиналия, где прирастает, мутирует и обновляется язык, где он неподцензурен и независим. От высоколобого цитирования классики: «Не выходи из комнаты, не совершай ошибки...» до первых самостоятельных метафор: «Витя Иванов — писька навозного жука». Эти стены — предшественники блогов. Например, к объявлению «Найдены часы, звоните по телефону...» вручную приписан комментарий: «Скажу сколько время». Наш забор не для краски, эффект Тома Сойера оборо-



чивается в логозависимой стране палимпсестом анонимных тайн, лозунгов и афоризмов.

Функция забора как ширмы имеет характеристики тайны, запретности, игры. Разговоры и свидания через ограды, рукопожатия и поцелуи сквозь прорехи — сколько эротизма они суггестивно добавляют грубой решетке или неструганому частоколу! Какие следы остаются от встречных любовных усилий на ограждениях военных училищ или женских общежитий, сколько антропоморфной пластичности добавляется в унылую сварную конструкцию, уступающую плотскому напору! И конечно, обратная сторона границ для телесного — агрессия, садистская изобретательность, с которой вокруг закрытого госучреждения или ничтожной дачки сооружается стена с завершием из битых стекол и колючей проволоки. Но куда деваться от генетического пени-тенциарного опыта и генетической же страсти по собственному интимному пространству? Желание оградить и защитить свое малое сидит внутри так сильно, что я сам, лишь привезя оградку на дорогую могилу, понял, что зачем-то заказал ее почти по грудь. «Ведь лошади тут не ходят», — корил меня монтировавший ее могильщик.

Специфика национальной преграды раскрывается через родной язык, он же подсказывает выход из заборной тематики и подзаборной перспективы. Недаром существует уникальный русский забор, в своем словесном значении соединяющий, дарующий и человечный по своему предназначению — забор крови. ❖



1. Леха Гарикович, Сергей Прокофьев.
Тихий свет. 2014. Инсталляция

2. Антон Успенский. **Забор**

3. Александр Бродский. **Кровать**



ИДЕНТИФИКАЦИЯ — АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ ЭТО ПРОЦЕСС

ПРОБЛЕМА ЛОКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРНОЙ идентификации неоднозначна. Слишком велико желание на скорую руку опереться на классику, докопаться до сути, отыскать набор констант, раз и навсегда закрывающих вопрос. Сейчас, когда формирование национальной (добираются и до региональной) идентичности вновь поставлено в зависимость от политических нужд, простые ответы самые опасные.

Помимо того глобализация, хотя и не сделала весь мир одинаковым, однако ослабила местные особенности.

Локальная культурная идентичность предполагает, что у ее носителей есть нечто общее — ценности, авторитеты, поведенческая модель. В чистых лабораторных условиях эта идентичность может развиваться во времени и связывать поколения. Но где же такие условия найти?

Понятно, что говорить о каких-то отличительных чертах и устойчивых качествах населения, скажем, Петербурга, нужно с большой осторожностью. Культурный петроградец образца 1914 года, ленинградец 1964-го и петербуржец 2014 года на гипотетической встрече едва ли сойдутся во мнениях даже по базовым вопросам, и обсуждать их будут на трех разных выговорах. Меняются национальный состав населения, численность, язык, произношение, межличностные отношения, ценности, уровень образования. Меняется облик города, его размер, меняются Эрмитаж и Русский музей, Петропавловка и стрелка Васильевского острова. Даже климат, который, наполовину в шутку, винят в особенностях петербуржцев, меняется.

Идентификация — это процесс. Культурная идентификация — процесс циклический и бесконечный. Она то ощущается густее в воздухе, как это было на рубеже 1980–1990-х годов, то изредка колыхнется легкой дымкой, как сейчас. Трещины, прошедшие через все слои российского общества, затрагивают и культурную сферу, и локальные комьюнити.



Дмитрий Пригов. Красота вся. Репродукция, шариковая ручка. Иллюстрации: Фонд Пригова, ГТГ. Выставка «Дмитрий Пригов: от Ренессанса до концептуализма и далее». ГТГ

В то же время незаметно существует мифический собирательный обитатель (у каждого свой и так же меняющийся во времени) мифического города на Неве, чье призрачное присутствие за спиной ощущается и аберрирует зрение и поведение. Эдакая внутренняя бабушка — хранительница «эталонных» культурных ценностей, образец цивилизованного образа жизни, чей немигающий взгляд заставляет даже IT-директоров и офис-менеджеров раз в год тащить своих зевающих чад в Мариинку и вверх по коврам Иорданской лестницы.

Тот же взгляд медленно наполняет онтологическим содержанием все, что прошло 30–50-летнюю выдержку: здания, мосты, памятники, районы. За последние двадцать лет в широком петербургском сознании легитимизированы конструктивизм, сталинский ампи́р, в процессе советский модернизм и искусство андеграунда. Миф отстает от роста города.

Мифологическое сознание насыщено, поэтично, образно, но не критично. Любой дровяной сарай начала XX века выглядит более значимым и важным, чем технологичный элегантный дом начала нашего столетия. Поэтому и петербургский художник чаще адресуется к чувствам и памяти зрителя, ждет от него сопереживания, чем апеллирует к уму и предлагает оценить интеллектуальный ход. Потому же

современный петербургский искусствовед предпочитает поэтическое описание произведения его анализу.

В Петербурге все происходит неспешно, поскольку время, еще не ставшее историей, не ценно, его можно расходовать, и по возможности весело. Отсюда культ мелких несетевых барчиков и едален, вечеринок и посиделок, длинных прогулок и опозданий на встречи, неоконченных фраз и недоделанных дел.

Эта легкая прокрастинация позволяет современной культуре Петербурга выполнять функции заповедника. Оказавшись на периферии формировавшегося рынка, не получая больших финансовых вливаний, жизнь притаилась в небольших дружеских компаниях, где за неторопливыми обсуждениями формировалась своя история искусства, усваивался международный опыт. Тут выжили и развились художественные практики, обреченные на маргинализацию и увядание в любом другом месте.

Основными двигателями культуры в Петербурге на протяжении последних пятнадцати лет были и остаются одиночки-энтузиасты, а не институции. Возникновение нерентабельного со всех (кроме моральной) точек зрения ощущения ответственности перед культурой, местом и мифом и гордости, едва ли оправданной, вероятно, и есть тот механизм, который отвечает за своеобразие жизни в городе на Неве. ❖

АВАНГАРД — НАЦИОНАЛЬНЫЙ РЕСУРС?

АЛЕКСАНДР
БАЛАШОВ

АВАНГАРД — ИСКУССТВО, в котором XX век мечтал похоронить век XIX и, следует заметить, в значительной мере сумел исполнить задуманное. Себя новое искусство понимало как намерение Нового времени, точнее, как язык, используя который Новое время стремилось выразить свое намерение спроектировать, собрать и реализовать принципиально другую модель человеческого существования и совершенно незнакомую истории социально-культурную формацию. Вероятно, так и случилось. Только совпадают ли ценности авангарда и современного общества? В какой степени совпадают? Став одним из механизмов запуска новой реальности, воплотил ли авангард в ней свои идеалы? Как и в какой степени проект авангарда реализовался в человеческом обществе и культуре XX столетия?

От эпохи авангарда нас отделяет сто лет. Почему сегодня это искусство снова становится важным и особенно актуальным? Как мы сами относимся к тому, что, приходя в музей, задаем те же самые вопросы и говорим почти те же самые слова, которые задавали и произносили современники Ларионова, Малевича, Родченко и Филонова?

Но всегда ли мы уверенно отвечаем на первый вопрос — что такое авангард? Может ли быть одно общее понимание этого искусства и может ли вообще быть единогласное понимание какого бы то ни было искусства? В коротком предисловии к недавно вышедшей в Москве двухтомной Энциклопедии авангарда сказано, что признаки авангарда наблюдаются уже в творчестве Михаила Врубеля; далеко не все искусствоведы сегодня согласятся с такой точкой зрения в отношении как Врубеля, так и авангарда; складывается впечатление, что мы имеем в виду одни и те же факты, а понимаем их совершенно по-разному. Много ли существует признаков, на основании которых мы идентифицируем факты культуры авангарда и объединяем различные явления понятием «авангард»? На каком основании мы соглашаемся с тем, что в ряду событий одного хронологического отрезка в истории модернистской культуры есть те, которые мы признаем событиями авангарда, а другим, очень близким им, отказываем в этом определении? Насколько важную роль в определении авангарда играют временные границы его как культурного явления? И в какой степени авангард является специфическим русским фактом культуры?

Много вопросов. Мы отвечали на них прежде и все же должны снова отвечать на них сегодня. В нашем сознании смыслы культурных событий прошлого не остаются неизменными. От того, как мы отвечаем на эти основополагающие вопросы, во многом зависит наше самоопределение в истории культуры, наше понимание своей культурной реальности. В частности, зависит то, как мы относимся к предположению, что авангард лежит у истоков современного искусства. Так ли это на самом деле? Это будет похоже на правду, если мы разрешим себе принимать существование и преобладание устойчивых смыслов в неопределенной исторической длительности, то есть если мы будем видеть в авангарде исторический процесс, в котором некоторые смыслы сохраняются неизмен-

ными на протяжении относительно долгого времени. Тогда мы сможем наблюдать рождение, генезис и разрушение определенного смысла, важного в одной культурной ситуации и утраченного или сохранившего эту ценность в другой; и если мы примем для себя за правило различать больше, чем объединять, то скорее всего получим карту дискретных событий и мало связанных между собой намерений, а это может и не позволить нам прийти к выводу, что некоторые инициативы авангарда имели логическое продолжение и развитие в культуре. Кроме того, мы заметим, что период, когда искусство действительно могло быть авангардом, необычайно короток. То есть авангард был давно и недолго. Но это тоже вопрос.

Авангард — эксперимент в области социального функционирования искусства. Этим, кстати, он отличается от модернизма: не только изменение роли искусства в обществе, изменение общества через искусство. Этика в русском искусстве как цель художественного высказывания очень часто преобладает над эстетикой, и, испытывая влияние европейского экспрессионизма, оно не видит препятствий к тому, чтобы приступить к рассмотрению внеэстетического измерения искусства. Эстетизация авангарда и превращение авангарда в стилизованное явление, которое происходит в 1920-х годах как составная часть программы ар-деко, делает его приемлемым, но быть приемлемым не может быть целью авангардного искусства. Оно не может быть приемлемым, цель его прямо противоположна, и остается открытым вопрос, не стали ли эти приемлемость и нормативность, то есть интегрированность вчерашнего авангарда в европейский стиль 1920-х, одним из итогов работы авангарда над проектом «Новый человек»?

Как часто мы отдаем себе отчет в том, что происходит, когда событие, ограниченное рамками небольшого сообщества посвященных, становится фактом, определяющим смысл культурной реальности и истории? Откуда появляется уверенность в решении экстраполировать ценности узкого круга творческой интеллигенции, идеи и умонастроения маргиналов на понимание характера и содержания целой исторической эпохи, например, чтобы называть какой-то отрезок нашей культурной истории эпохой авангарда? Какие намерения современности стоят за этим? Поиск «исторической правды» или что-то совсем иное? Что происходит, если вдруг в исторической перспективе эта культурная модель поведения становится выигральной? Как скоро вызов и реальный протест становятся нормой, стереотипом поведения художника в мире искусства, предполагающем, что всякое агрессивное поведение заслуживает особого внимания хотя бы потому, что легко транслируется в медиапространстве? Прежде всего, это вопрос о понимании содержания культуры середины XX века в России.

Итак, отвечая на поставленный вопрос, искусство конца XX — начала XXI века называет себя актуальным и апеллирует к авангарду как культуре, созданной ограниченным сообществом и обращенной к предельно узкому кругу единомышленников и сподвижников. Авангард понимается как искусство не для всех. Справедливо ли это? Как можно

не распознать в авангарде стремления быть языком демократической культуры, культуры многих, может быть, культуры всех в новом мире? Разве авангард выражал намерение быть искусством элиты? Разве не в отказе быть культурой элиты смысл нового искусства и одно из принципиальных отличий авангарда от декаданса? Актуальное искусство (или искусство «креативного класса») претендует на то, что оно тоже и так же значимо в обществе и истории культуры, причем значимо уже сейчас, что оно является таким же передовым, как авангард столет назад, а поэтому неадаптированным, непонятным огромной массе зрителей, и как принят сегодня авангард, так же и современное искусство будет абсолютно ценно, но дивиденды от этой обещанной ценности участники процесса требуют сегодня. Как видится им и нам значение и роль искусства авангарда в нашей истории? Ведь воспроизведение одной и той же формы едва ли возможно в мире современного искусства, которое, претендуя на роль нового авангарда, представляет себя клубом избранных, прогрессивных и подготовленных людей. В этом пункте очень важно понимание существенной разницы: авангард рождается из стремления говорить о человеке, живущем в решительно изменяющемся мире, из стремления стать языком этого человека вовсе не потому, что человек лучше того, что был вчера и уж тем более не потому, что одни люди в современном мире более образованны, развиты и подготовлены к восприятию такого искусства, которое не отвечает ожиданиям и запросам большинства. Совсем наоборот, художник обращается к изменяющемуся и рождающемуся большинству, ко всем людям, какими бы чудовищами они ни представлялись культурной элите. Может быть, такого человека еще вовсе нет, но это другой человек. Этот человек по-другому видит мир, человек другой культуры и другого искусства; он происходит из этого искусства, чтобы стать другим, и художник появляется из осознания необходимости существования другого, нового языка искусства, которым мог бы говорить о себе рождающийся новый мир.

Авангард как культурное намерение решительно лишен снобизма, какими бы снобами ни выглядели иногда его представители.

Для того чтобы этот разговор об авангарде и современности имел смысл, необходимо осознать заповедные страхи и некоторые табу современной культуры, потому что история авангарда апеллирует к ценностям, которые современное общество не разделяет. Это искусство появляется из отрицания иерархического устройства современного ему пространства художественной культуры и, более того, всего уклада общественной жизни людей. Ниспровергая ценности этого общества, искусство Ларионова, Татлина, Филонова, Хлебникова, Маяковского и Родченко не столько отрицает художественные факты прошлого, это было бы слишком поверхностно, сколько обвиняет в лицемерии культуру, разделяющую высокое искусство и низкую повседневность, культуру, отказывающую повседневности в праве иметь свой художественный язык. Это не народническое и социал-демократическое искусство критического реализма, когда образованные профессиональные мастера говорят о жизни повседневности на языке того же образованного класса, приватизирующего искусство и размещающего его в своих музеях и галереях. Это язык, нарушающий и отменяющий культурную монополию элиты и саму идею культурной элиты как производителя и потребителя культуры.



Авангард — признак укоренения в обществе социалистической идеи. Авангард любит идею равенства людей и в качестве базовой ценности принимает их культурное равноправие, потому что культуру авангард понимает как практику духовной жизни человека, культура авангарда — прежде всего культура духовная; и авангард остается холоден к скептическому отношению постмодернизма к понятию «духовность».

Современное сообщество мира искусства стремится описать опыт истории XX века, опираясь на самую консервативную концепцию социальной организации современного мира, построенного на принципах неравенства и неравноправия людей. Именно поэтому современное культурное сообщество так много говорит о равных правах социальных групп, которые оно определяет понятием «меньшинство». Очевидно, что в современном обществе нет проблем с правами и положением «большинства», и это большинство, становясь массой потребителей культурного суррогата, само несет ответственность за свое положение. Став элементом жизни современного истеблишмента, современное искусство симулирует интеллектуальность, демократичность, плюралистичность, но главным его качеством сегодня видится снобизм.

Современное искусство стало частью индустрии, создающей продукт, который ассоциируется с особым статусом тех, кто его производит и им обладает. Так происходит со звездами киноиндустрии, так происходит в мире музыки и в мире искусства. Но поскольку мир этот значительно меньше других отраслей популярной культуры, он вынужден в большей степени спекулировать на интеллектуальной элитарности своих продуктов.

В апреле 2014 года в Манеже открылась выставка, точнее, видеоинсталляция Питера Гринуэя, посвященная художникам русского авангарда. Работа очень эффектная технически и более чем скромная по своему содержанию. Первое, что слышится в этом сообщении, что лица из истории русской культуры начала века — такие же молодые люди, как теперешние, социально адаптированные и устремленные к успеху, благополучные и в какой-то момент обманутые или преданные властью, лишённые возможности реализовать свои жизненные проекты. Но каково содержание этих проектов — создание нового мира? Не странно ли, что в транскрипции Гринуэя Лиля Брик и Владимир Маяковский на равных основаниях представляют культуру и время? Как эти фигуры оказываются равнозначными? Это очень важный момент в сообщении авто-

ра инсталляции, и это смысл стирания различий: современные художники понимают художников авангарда и принципиально не отличаются от них, те и другие принадлежат одной культуре. И это неправда. Здесь все немного сложнее.

Как ни парадоксально, утверждение, что авангард разбился о государственно-бюрократические препоны, верно только в той степени, в какой искусство авангарда ассоциировалось с языком власти. В более же широком смысле история русского авангарда служит доказательством того, что жизнь культурного события не зависит от разрешений и запретов государства. Авангард появляется из предчувствия необходимости и неизбежности секуляризации культуры и существует в этом пространстве аполитического и акратического намерения культуры. В то же время значительная часть художников авангарда недвусмысленно выражала стремление к участию в политической деятельности. Авангард противоречив, он противится поверхностным обобщениям и политическому ангажированию.

История, рассказанная в Манеже, это история для краткого курса русского искусства в средней школе. Перечисление ряда громких имен, почти исключительно звезд авангарда. Но будем считать, что это не важно. Важно, что общество стало больше говорить об авангарде в искусстве, что громко озвучена точка зрения на искусство, которая слишком во многом кажется частным мнением и опытом личного восприятия. Очень важно говорить и думать об искусстве авангарда, напоминая себе и собеседникам, что это явление не может иметь один интерпретационный код, один ключ, одно понимание для всех. Сегодня увеличивается число тех, кому это представляется значимым элементом современной культуры, а не предметом аудиторного исторического знания. Что происходит в нашей культуре такого, что авангард привлекает к себе такое пристальное внимание? Впрочем, нетрудно заметить, что в

современной культуре история стала элементом политического дискурса, и то же происходит в мире искусства.

В конце концов, когда мы говорим об авангарде, мы говорим о нашем опыте его понимания и прочтения, и множественность интерпретаций отражает современное состояние как неготовность общества принять одну точку зрения, что свидетельствует об интеллектуальном и культурном развитии общества. Работа же английского режиссера больше всего совпадает с намерением современной культурной элиты апроприировать авангард как аргумент и инструмент своей власти, экономической свободы и благополучия и представить его частью своей приватизированной реальности.

Есть еще более существенное несовпадение: Гринуэй говорит об авангарде, как о событии, понятном европейцу, как о шаге навстречу Европе, о намерении быть Европой, как о взаимопонимании. Стоит задуматься, а не является ли в авангарде преобладающим намерением преодолеть в себе желание быть Европой, осознать в себе этот комплекс провинциальности и изжить его, учась говорить о времени по-русски, чему в немалой степени способствовало образование синтетического комплекса нового искусства — живописи, поэзии и театра? Как быстро учится русское искусство быть «диким», как быстро проживает запоздалое освоение кубизма и отправляется на поиски решения совсем иных задач и отказывается признавать в Маринетти своего наставника. Не культивировал ли авангард нежелание соответствовать европейскому пониманию нового, и, глядя на Европу из России, русские художники учились в Европе, учились у Европы, но с удвоенной энергией они готовы были передать ей свой опыт радикального революционного преобразования культуры, опыт, которому демократическая Европа 1920-х годов не могла не сочувствовать, поскольку не могла не замечать его огромного культурного потенциала. Но буржуазная Европа стремилась эстетизировать и адаптировать достижения русского модернизма, что сказалось на характере русского искусства в эмиграции и печальных с точки зрения истории искусства творческих судьбах Ларионова, Гончаровой, Мансурова, не говоря уже о фундаментальном изменении характера искусства Шагала.

Говоря сегодня об авангарде, необходимо отойти от цитирования его манифестов и деклараций, важно не то, каким оно хочет казаться, а то, чем оно являлось на самом деле, пусть даже в представлении ограниченного круга наших современников. Понимание не может быть результатом компромисса, безнравственно «договариваться о терминах», этика диалога требует понимания, какой смысл вкладывает говорящий в слова, которыми называет реальность.

Художники авангарда создавали новое искусство, чтобы обрести культурную идентичность в мировой системе культуры, в том числе, национальную идентичность, потому что Ларионову, Татлину, Чекрыгину, Филонову и другим национальная художественная традиция представлялась набором ценностей, с которыми одна культура входит в пространство системы диалога культур, в поле осознания многокультурного мира. Это фундамент отношений в мире искусства, и до сих пор современные русские художники воспринимаются в мире как наследники русского авангарда.

Общим местом стало понимание искусства как диалога, однако следует напоминать, что искусство в равной мере способно выражать стремление нарушить стабильное диалогич-



2

ческое поле. Оно может демонстрировать намерение прервать предсказуемость и автоматизм смыслов, которые символизируют в нем усталую культуру, прекратить диалог и покинуть поле диалога, нарушив соглашение о взаимных правах. Это важно в понимании авангарда.

Еще один момент в понимании авангарда — авангард не равен модернизму. Модернистская культура в России не ограничивалась и не исчерпывалась авангардом даже на коротком временном отрезке. В жизни художника может быть одно авангардистское высказывание, один революционный шаг, который завершается по очень разным, часто очень личным, не связанным с большой политикой причинам.

Вероятно, авангард и модернизм — не столько разные явления, сколько разные смыслы, хотя долгая и богатая история модернизма — это абсолютизация ценности смысла нового. За основу их различия может быть принята принципиальная обращенность модернизма к настоящему, к существованию в настоящем, а не к разрушению этого настоящего. Модернизм рассчитывает на то, что искусство, создающее новые художественные формы, общество поймет, оценит и усвоит сейчас, оно мыслит в категориях эстетики и экономики, но этическая программа преимущественно консервативна; термином «модернизм» можно назвать искусство богемы, небольшого сообщества единомышленников. Авангард — одно из состояний модернистской культуры, когда она осознает себя как часть политической программы обновления системы человеческих отношений, ценность нового вырастает и расширяется до смыслов нового общества и нового человека, искусство авангарда решается создавать новый язык новой культуры еще не рожденного мира и мыслит в категориях этики и политики.

Авангард проявляется в понимании искусства как языка и языка как материала и стратегии. Авангард утопичен только в том смысле, что разделяет идею, будто человек изменится и изменится в лучшую сторону, когда будут созданы новые социально-экономические условия, когда он будет жить в новом пространстве; авангард думает о новом человеке, обращается к нему и стремится к созданию нового пространства существования человека. Можно обсуждать и критиковать эту идею с разных сторон, но отказывать ей в человеческой ценности нельзя.

Авангард проектирует и аккумулирует социальный конфликт и создает матрицу радикального переустройства общества ради справедливости и свободы человека.

Авангард происходит из ощущения необходимости перемен, таких глубоких и решительных, что с большей энергией разрушает системы сборки культуры, системы оформления мысли и языка, чем создает и собирает себя; поэтому иногда много вопросов вызывает самоуверенность художника-авангардиста, заклинаящего весь мир: делай, как я!

Авангард не чуждается насилия; он и есть это само действие, оно опровергает нормативность, корректность и толерантность доминирующей системы культуры. Именно поэтому искусство авангардистов до 1918 года и после — два различных состояния культуры, однако это вовсе не означает, что все искусство после революции утрачивает авангардистское содержание и пассионарность. Оно ведет себя, как власть, представляет себя властью, играет во власть и, может быть, даже играет с властью, но властью не является. Складывается впечатление, что искусство авангарда в России всегда остается

акратическим, то есть вневластным, языком, и, размышляя об авангарде, необходимо чувствовать грань, где язык искусства из маргинального и акратического переходит в состояние, когда он претендует быть языком оформления государства и власти, когда он начинает вести себя, как закон, хотя еще вчера упивался тем, что он — преступление.

Еще один интереснейший вопрос, имеем ли мы основания говорить об авангарде в Европе и если да, то что такое европейский авангард и авангардизм и в чем различие между русской и европейской версиями авангарда?

Можем ли мы предположить, что авангардизм в искусстве Западной Европы связан с осознанием предельных (пограничных) состояний живописи как языка европейской культуры (Василий Кандинский) и постепенным уходом искусства из пространства языка живописи (Марсель Дюшан)? Можем ли мы связывать с авангардом какие бы то ни было радикальные события в языке искусства, пока они не становятся проектом таких же радикальных перемен в социальной системе? Можем ли мы не осознавать того, что какими бы провокационными и эпатажными ни были открытия французских художников после импрессионизма, они касались эстетической нормативности, пределов открытости к формам высказываний художников, но не оспаривали границ и пределов своего социального бытования? Они, безусловно, были вызваны внутренним требованием свободы языка современного искусства как правды своего личного права, но без изменения социально-культурного бытования и функционирования искусства; в некоторой степени эти открытия связаны с последовательной демократизацией культуры, однако это намерение очень далеко от революционизирующей тенденции русского авангарда 1910-х годов.

Итальянский футуризм — это модернизм или авангард? И не потому ли дадаизм и сюрреализм видятся сегодня как безусловно авангардистские явления, что это искусство становится культурной реакцией человека на масштабные социально-политические процессы и попыткой научить человека по-новому говорить с им же самим созданным космосом?

Можем ли делать какие-то умозаключения на основании того факта, что французское искусство открывает для себя в конце XIX века искусство Японии, а в начале следующего — Африку, создавая проект будущего интернационального стиля, и здесь стиль является ключевым словом; в то же время в России и в значительной степени в Германии поиск корней нового художественного языка уводит художников в Средневековье, в народное искусство, к иконе, живописи на стекле, лубку, вывеске, о чем много и подробно писал исследователь «Бубнового вала» Г.Г. Поспелов.

Здесь мы подходим к пониманию того, что неопримиитивизм в России является структурным, фундаментальным элементом программы реорганизации системы национальной культуры, выражением ожидания глубоких реформ, которые должны были затронуть не только академическую систему художественного образования и нормативности художественного языка, но саму систему культуры России, перерастающую концепцию сословно-элитарного системы культуры и существования искусства в обществе.

1. Леон Шила. *Динамическая композиция*. 1924

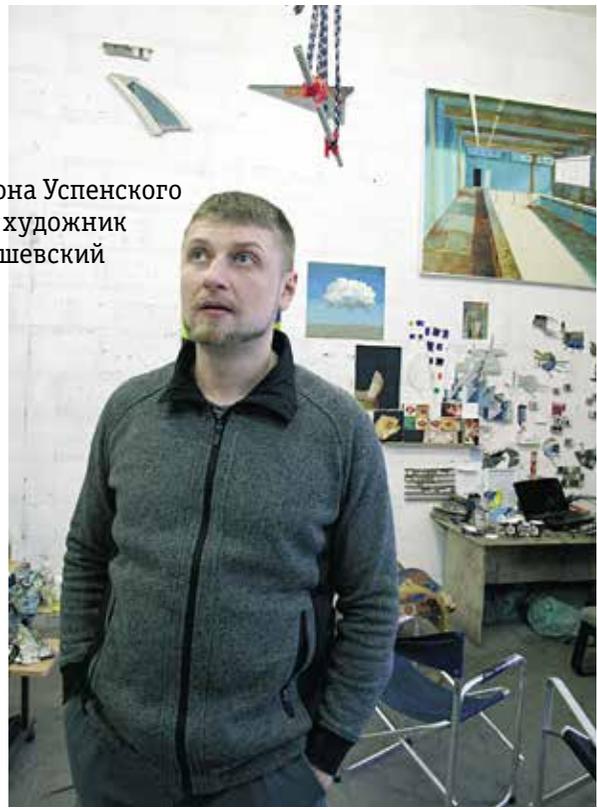
2. Михаил Соколов. *Композиция*. Около 1920

ИЗ ЗОЛОТОГО ФОНДА

На вопросы Антона Успенского
отвечает художник
Александр Дашевский

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Твоя новая мастерская располагается в корпусах бывшего завода «Красный треугольник» на Обводном канале. Для чего ты сюда переехал?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Художник, работающий в маленькой мастерской, как большинство в Петербурге, заболевает пластической агорафобией. Полусознательно форма произведения начинает определяться низким дверным проемом, высотой антресолей, седьмым этажом без лифта и пр. Вылупляясь из тесной мастерской, работа оказывается несомасштабна выставочному пространству. Ей нужны условия репрезентации, приближенные к условиям создания — темно, тесно, без отхода. Не то чтобы это было однозначным недостатком. В отечественном искусстве много авторов, мной высоко ценимых,



чья работы имеют следы этого «испанского сапога». Но для себя хотелось бы иного. Вот я и снял в разгар кризиса коммерческую недвижимость. Зато потолки четыре с половиной метра.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Ты подбираешь мастерскую под себя, под свой город? То, что ты пишешь, это Петербург или город вообще?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Мастерскую я подбираю под задачи, бумажник и территориальную близость. Пишу я всегда конкретную вещь. Архитектура или тело, кафель или трубы — это то, с помощью чего можно передать ощущение времени. Или точнее, это время выявить и сохранить.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. У тебя внутри сидит какое-то ленинградское время?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Время у меня дашевское. Мне чужда ностальгия по советскому периоду. Когда я работал с темой, например, советского модернизма в его типовом массовом изводе, я говорил о его современном существовании, месте в культурном сознании. Да и вообще живопись для меня — всегда акт проживания.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Ты родился в Ленинграде и жил в спальнях районах, окруженных высотками и пустырями?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Да я провел первые пять детских лет в Колпино, в брежневском модернистском микро-

районе посреди полей. Первые визуальные впечатления, масштаб человека по отношению к пространству, сформировались там.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. А потом?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Очнулся среди этого ужаса, модерна, барокко, пыли, лепнины, дворов-колодцев и куполов. Здесь, в Адмиралтейском районе. Без линии горизонта, теплого ветра, разбивающегося о дома Пятьсот четвертой серии и армии засохшего репейника, вмержшей в снег.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Как я понимаю, для тебя более естественна ситуация новостроек?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Я сейчас живу в конструктивизме. Сменял бы на барочный интерьер не задумываясь. Особенно с увеличением площади. Ходил бы под амурами, между колоннами и раздумывал. Отрабатывал бы домашние заготовки, чтобы потом блеснуть на выставке или в дискуссии.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Для чего тебе вот эти домашние заготовки?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Это ясная мысль, получившая элегантную форму. Или пластический ход в поисках смысла, или форма, накапливающая содержание. Потом в нужный момент можно изящно это вытащить из рукава, под аплодисменты зала.



АНТОН УСПЕНСКИЙ. Тебе ближе жизнь регулярная, последовательная, иерархичная, нечто похожее на процесс строительства?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Дисциплина, иерархия, расписание. Ordnung muss sein, в прямом смысле, без исторического контекста. Хотя это скорее идеал и процесс погони за ним, чем ежедневная практика.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Жизнь вокруг мастерской в хаосе?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Мастерская не герметична. Кишение и копошение как снаружи, так и внутри.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Для работы нужна изоляция? Отстранение, погружение в свой собственный мир?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. К сожалению, у меня нет своего собственного мира. Приходится жить в этом — общественном. Для работы нужны концентрация и собранность. Уединение и отстранение — вещи инструментальные. Они не самоцель. Я очень люблю рестораны и огонечки. Нервических красоток и смачную шутку. Но иногда нужно в одиночестве клеить фанеру на бетонном полу в течение двадцати рабочих часов. С перерывом на поедание чего-то в углу грязными руками с газеты, сидя на корточках в темноте.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. У тебя бывают импровизационные работы?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Бывают, конечно. Пятнадцать лет в арт-бизнесе, сотня выставок, тридцать кубометров картин, сотни домашних заготовок, эскизов, проб. И все для того, чтобы в час X чувствовать себя раскрепощенно и уверенно. И тогда хоп!

АНТОН УСПЕНСКИЙ. В какой момент вот этот «хоп!» случается?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Иногда в процессе реализации чего-то другого. Иногда просто в потоке работы. Однако последнее время все чаще аппетит приходит во время еды.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Это ты рассказал про свою жизнь?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Работа и жизнь — между ними нет непроницаемых переборок. И не должно быть. И так сфера контемпорари для мно-

гих — пространство вычурных мыслей, рассказанных вычурным языком. И так половина отечественного современного искусства поражена интеллектуальным жеманством, передвигается по своему культурному гетто на котурнах и спорит о несуществующих проблемах. Живет гражданин своей вполне розовощекой жизнью, а входя в искусство, надевает маску «сатанического уroda», левака, шамана или бессребренника. Что в итоге? Гадость. Скучаю я по художнику, у которого жизнь и творчество в состоянии калокатагии.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Какое слово ты сейчас произнес?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Калокатагия? Единство совершенной души и тела. Этического и эстетического. Античный идеал.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Влияют ли события личной жизни на творчество?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Творчество и есть событие личной жизни. А в смыс-

ле «дали на улице в рожу — начался красный период». Я люблю, чтобы эти связи выстраивались не топорно.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. А вообще как ты определяешь то, чем занимаешься? Живописью?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Живописью.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Ты постоянно участвуешь в международных выставках, работы продаются в галереях? Что в твоих ленинградских работах видит европеец? Это экзотика или узнаваемая стереотипическая особенность существования города?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Среднестатистический европеец в моей среднестатистической картине не видит ничего. Хорошо, что на ярмарки ходит мало среднестатистических европейцев, а я не пишу среднестатистических картин. Был случай, когда швейцарский банковский управленец купил у меня в две тысячи восьмом году картину «Кризис». Или католик купил картину «троица», где три унитаза незаметно

2



отсылали к знакомой иконографии. У меня нет какого-то одного месседжа, который бы я талдычил из года в год. И ленинградское в моей живописи... как пишут на упаковках «может содержать следы арахиса и других орехов».

АНТОН УСПЕНСКИЙ. В твоей живописи есть только следы людей, места, где они бывают, а сейчас сами люди в работах стали появляться чаще?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Образ человека сейчас — то, с чем работать не просто. Он нечеток, размыт, протечен. О нем сложно что-то утверждать. Тем более непонятным становится его положение в мире, масштаб, позиция и ее устойчивость. Получается, что о маске «хипстера», «революционере», «олигархе», «домохозяйке», «гастарбайтере» есть что сказать, а о человеке нечего. Но работать с темой надо.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Ты живешь в старом районе Петербурга, в Адмиралтейском. Дом старый, тебе в нем комфортно? Или ты хотел бы жить в новостройке?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. «Дома новые, но предрассудки старые»... Я занимался новостройками не из желания там жить, а потому что они белое пятно в постсоветском урбанистическом самосознании.



3

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Как появляются идеи? Они все твои личные?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Идея оформляется, когда все уже сделано. Изначально есть ощущения, интуиция.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Тогда в чем проблема современных выставок, для чего они нужны, например, тебе?

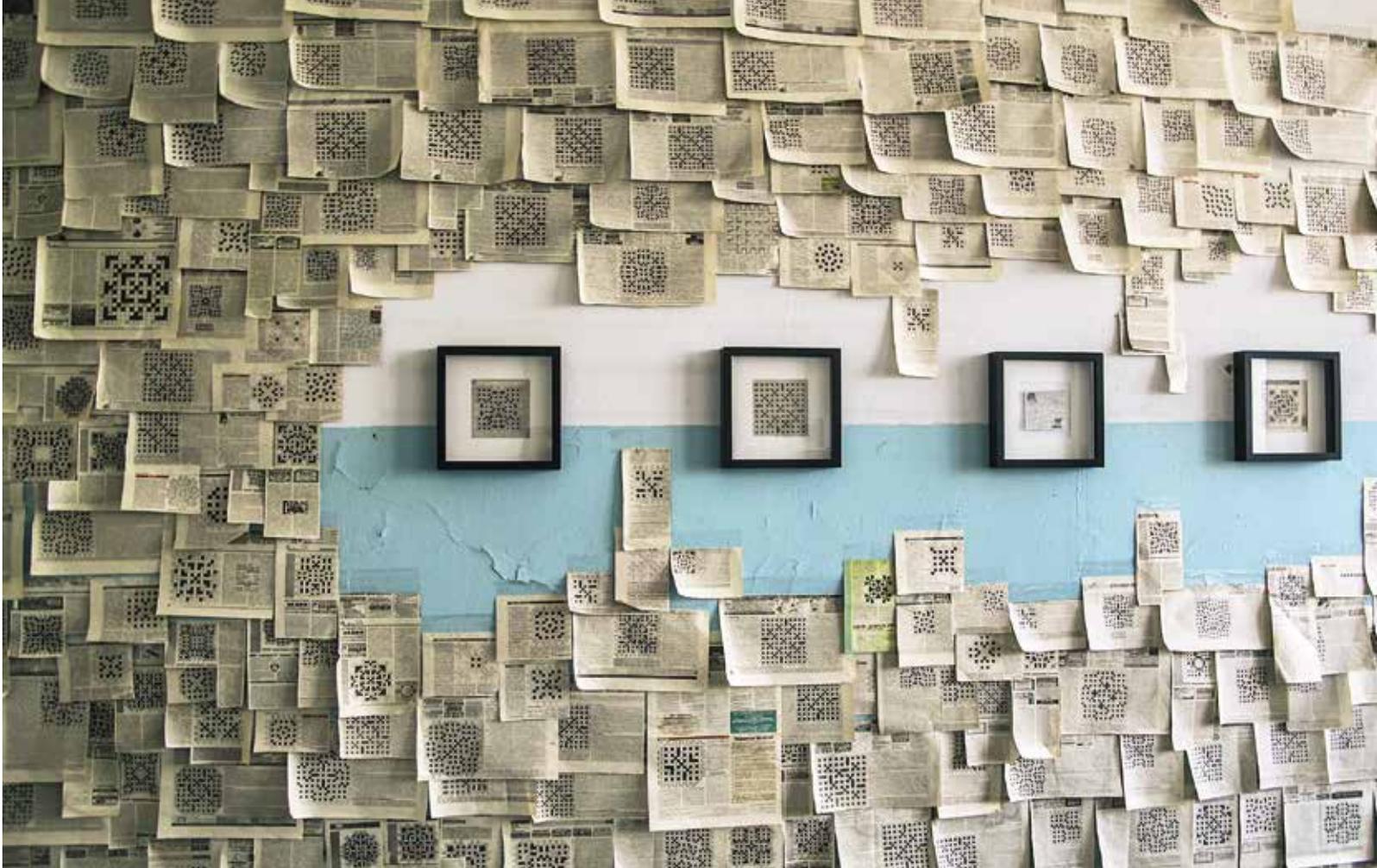
АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Большинство выставок в сфере контемпорари в России никому не нужны. Получилось так, что выставочных площадок, арт-контор и прочего значительно

больше, чем добротного искусства. Поэтому большинство событий — проходные. Но иногда достаточно самого вялого повода, чтобы высказать то, что давно зрело. И в этом смысле выставки незаменимы.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Ты художник не только известный, продаваемый и востребованный, но и музеефицированный: в галерее «Эрарта» есть твой зал. Как ты себя там чувствуешь, когда туда заходишь?

4





5

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Мое произведение развинтили и отправили в долгосрочные гастроли по провинции. А так я чувствую себя спокойно. Хорошее произведение в сносном зале. Не стыдно.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Что больше всего мешает художнику работать?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Недостаток времени, денег, смелости и самоорганизации. Впрочем, даже когда этого всего в избытке, искусство автоматически из этого не возникает. У моих учителей не было и трети того, что есть у меня сейчас. Но делали же они искусство?!
АНТОН УСПЕНСКИЙ. А кто учителя?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Михаил Иванов в первую очередь. Его, к сожалению, помнят немногие. В семидесятых — восьмидесятых заметный человек на ленинградской художественной сцене. Нонконформист в прямом смысле этого слова. Остальные — учителя поневоле. В свое время на меня произвел сильное впечатление Шинкарев. Он показал мне, что язык фигуративной живописи может быть осязаемо современен. Многие другие художники, с которыми я лично не общался, чьи каталоги я собираю, о чьей жизни читаю, тоже учителя.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Как ты оцениваешь свое раннее творчество? Прошло время, а работы сохранили свои качества?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. С девяносто девятого года я из каждой удавшейся серии откладываю по две-четыре лучшие картины. Назвал это «Золотой фонд». Там около ста двадцати работ. Иногда я уединяюсь в хранилище, когда у меня кризис. Смотришь на картину пятнадцатилетней давности и вспоминаешь проблемы того времени. По аналогии тупик сегодняшнего дня перестает быть безысходным. Да и вообще, интересно подхватить что-то несказанное из старого.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Не хочешь сделать выставку «Золотого фонда?»

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Я сделал такую выставку на своей свадьбе.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Что ты любишь больше: жизнь или искусство?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Больше всего я люблю свежие персики. И своих детей. От жизни никуда не деться, а искусство — это способ проживания личного времени.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Он дает жизни больше полноты?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Он минимально вредит внешнему миру. Из всего того, на что я мог бы тратить свои силы, процесс создания произведения меньше всего портит окружающее.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Это мучительный процесс или радостный?

АЛЕКСАНДР ДАШЕВСКИЙ. Когда как. Старшие товарищи говорят: «Сначала работаешь для кайфа, а потом, чтобы не ломало». ❖

Материал в рамках проекта «Действующие лица: московская и петербургская школа» подготовлен при поддержке министерства культуры РФ.

1. Александр Дашевский. Интерьер мастерской
2. Артек. Интерьер. 2010. Холст, масло
3. Кафель и трубы. 2010. Холст, масло
4. Кондиционеры. 14 частей. 2013. Холст, масло
5. Досуг несвободного человека. 2014. Старые разгаданные кроссворды

ПРАЗДНИКИ ГОЛОДА

ИРИНА
КУЛИК

ВЫСТАВКУ «ВСЕ — ВНУТРИ» («Everything is Inside»), прошедшую в начале этого года в Национальной галерее современного искусства в Дели (мне удалось ее там посмотреть) Субодх Гупта считает самой главной в своей карьере, хотя и не хочет называть ее ретроспективой. Его карьера — образцово-показательная история успеха, но подводить итоги художник, в этом году отмечающий пятидесятилетие, еще не готов. Выходец из рабочего класса, Субодх Гупта в детстве мечтал стать актером и даже пять лет проработал в театре, где, впрочем, отметили не его сценические дарования, а умение рисовать афиши, что и определило дальнейший выбор профессии. Начинать он с живописи, на выставке в Дели можно увидеть его работы середины 1990-х в духе итальянского трансавангарда. В конце тысячелетия он снимал видео, видимо, стремясь реализовать в том числе и свой актерский потенциал. В 2000-е годы Субодх Гупта начинает активно выставляться по всему миру — в Японии и Корее, Европе и США. В 2005-м его работы можно было видеть на первой Московской международной биеннале современного искусства, для которой команда прославленных кураторов выбирала восходящих звезд мирового искусства. На ней Гупта показывал именно то, что принесло ему международную известность — инсталляции, в которых он обыгрывал индийскую кухонную утварь из нержавеющей стали. Два года спустя его гигантский череп, собранный из множества сверкающих кастрюль, красовался перед палаццо Грасси и стал одним из

самых запоминающихся образов Венецианской биеннале, хотя и не в рамках основного проекта, а на первой выставке собрания знаменитого коллекционера Франсуа Пино, в тот момент только-только обосновавшегося в венецианском дворце. Череп тогда был одним из самых популярных сюжетов современного искусства, и Гупту стали называть индийским Херстом. В 2009 году кастрюльный череп доехал до Москвы — на выставку коллекции Пино в Гараже, а в 2010-м индийский художник сотрудничал с Большим театром как сценограф балета «А дальше — тысячелетие покоя» французского хореографа Анжелена Прельжокажа.

Гупта — едва ли не самый знаменитый современный индийский художник. И хотя он говорит, что язык искусства един для всего мира, трудно не признать, что своей заслуженной популярностью он обязан в том числе и тому, что смог найти емкий и эффектный образ для своей национальной идентичности, выбрав для этого путь, опробованный феноменально успешным китайским contemporary art. Субодх Гупта нашел собственную, неожиданную форму индийской экзотики, ничуть не похожую на нью-эйджовое почитание индийской духовностью или же более позднее увлечение индийским китчем, проявившееся, например, у Пьера и Жилия. Индия Гупты — это не древние храмы, не «болливудское» кино и даже не красочные пигменты праздника Холи, которые обыгрывал в своих ранних работах англичанин индийского происхождения Аниш Капур. У Гупты не тот экзотизм, в поисках которого отправляются в Индию, но тот, с которым неизбежно сталкиваются. Даже короткого отпуска на Гоа достаточно, чтобы увидеть «Гупту-реди-мейд», все эти сверкающие сотейники и кастрюли, штабелями высящиеся на уличных базарах или даже головокружительными пирамидами навьюченные на мопеды — главный вид местного транспорта.

Эта индийская посуда не очень ассоциируется с традиционностью как чего-то восходящего к древности: изготовлена она промышленным способом из современных материалов. Но и на кухне любой другой страны мира ей делать нечего, если речь идет, конечно, не об индийском ресторане. Хотя Субодх Гупту интересует отнюдь не ее дизайн или декоративно-прикладные качества, но, собственно, еда. Гупта утверждает, что если бы он не стал художником, то был бы шеф-поваром, и говорит, что именно еда является сквозной темой его искусства. Он ведет живописный дневник еды («Note to Self» — «Записка



Субодх Гупта.

1. Все находится внутри. 2007
2. Дорога к дому. 2014. Стекло-волокно и посуда из нержавеющей стали.
3. Гигантский стальной ковш с каскадом мелких, падающих из него ковшиков. 2014

себе») — натюрморты, представляющие остатки его трапез, и уверяет, что изображает только те блюда, которые ему понравились. А его «Семейный портрет» (2013) представляет собой кухонные полки с заманчиво блестящим набором утвари — убедительный образ домашнего очага. А не так давно на нью-йоркском фестивале «Perfogma» Субодх Гупта устраивал трапезы, где потчевал гостей собственноручно приготовленными блюдами индийской кухни. Он не настаивает на том, чтобы считать эту вечеринку искусством, но вспоминает индийские обычаи раздавать еду на свадьбах и похоронах.

Впрочем, публика «Perfogma» скорее вспомнит тайского художника Риркрита Тираванийю, чьи перформансы-трапезы, которые он делает с начала 1990-х годов, стали классическим примером «эстетики взаимоотношений». В европейском искусстве еда была одним из главных сюжетов на протяжении веков. Гупта, например, с удовольствием вспоминает старинные натюрморты с рыбинами, плодами, дичью и жанровую живопись, представляющую кухню и готовку. Да и перформансы с едой первым начал делать даже не Тираванийя, тайский художник ссылается как на предшественника на американца Гордона Матта-Кларка, который еще до своих знаменитых произведений с разрезанием обреченных на снос домов держал в Сохо артистический ресторан «Food», где в том числе занимался приготовлением не всегда съедобной еды — например, сэндвичей из кусков стен. Но именно Тираванийя первым связал кухню и географию, напомнив публике Венецианской биеннале, что именно лапша — то, что сближает культуры Италии и Китая, представив в качестве художественного проекта приготовление традиционной тайской еды, а также оставшуюся после готовки посуду, кстати, очень похожую на индийскую утварь, которую использует Гупта.

Кухня — весьма существенная часть национальной идентичности. Гастрономические пристрастия могут быть самой устойчивой составляющей любви к родине, как, например, эффект «пирожного Мадлен». Кухня — самая эфемерная, но часто и самая древняя составляющая цивилизации, вполне возможно, что вкус карри или лепешек древнее, чем все сохранившиеся памятники культуры (самые ранние ступка и пестик для пряностей обнаружены археологами на территории Индии, их относят к 2600 году до нашей эры). Для Гупты еда — это не столько натюрморт, сколько, как говорит в одном из интервью художник, пейзаж или даже травелог. Кухня — как раз та родина, которую можно унести с собой, то, что пускает корни на чужой почве, и то, через что чужеземцы приобщаются к иным культурам, не покидая родных городов. Чтобы отведать карри, уже давно не нужно ехать в Азию.

Одна из самых впечатляющих инсталляций Гупты — «Вера имеет значение» (2007). Пирамиды судков для еды движутся на гигантском конвейере, образуя нечто вроде модели футуристического мегаполиса, где небоскребы уже не служат берегами для потока машин, а находятся в вечном движении. Еда для Гупты, как следует из названия, — подобие если не религии, то ритуала, а посуда, как он говорил в одном из интервью, — домашние идолы, которых он то ли похищает, то ли просто берет с собой на новое место. Утварь в его инсталляциях готова путешествовать и более традиционными способами. Индийский скульптор представляет велосипеды, мотоциклы и тележки велорикш с навьюченными на них пирамидами бидонов, котелков, пиал для риса. А апофеозом этих странствий



2



3



4

Субодх Гупта
 4. **There is always cinema (III).**
 Найденные объекты, медь
 5. **Без названия.** 1995. Смешанная техника



5

выглядит работа 2012–2013 года «Все в одной лодке» — этакий Ноев ковчег, висящая в воздухе лодка, перегруженная всевозможной тарой с торчащими из нее вентиляторами, которые выглядят пропеллерами, из последних сил пытающимися удержать утлое судно в полете.

Собственно, путешествия и багаж — также одна из центральных тем Гупты. Такова, например, его инсталляция «Дубай — Калькутта» (2006), сделанные из бронзы и алюминия «памятники» аэропортовским тележкам с сиротливыми тюками индийских гастарбайтеров. Те же громоздкие бронзовые тюки буквально вдавливают в пол почти по самую крышу желтое индийское такси в инсталляции 2004 года «Все — внутри», давшей название выставке в Национальной галерее Дели. Субодх Гупта не только воздвигает монументы современной индийской повседневности, но и показывает, как она, буквально бронзовая, грузом тянет за собой в прошлое. Такова его пронзительная серия «Всегда есть кино»: найденные объекты — старенькие кинопроекторы, выщербленные раковины и унитазы и их медные двойники — сверкающие, новенькие, но совершенно бесполезные.

Такой же монументально-несъедобной у него оказывается и еда: бронзовый, но очень убедительно покрашенный и даже присыпанный мукой ком теста на кухонном столе, бронзовые же картофелины в авоське. И даже то, что несметное количество посуды, и правда предназначенной для еды, начинает вызывать сомнения. «Представьте, сколько в Индии людей, у которых есть посуда, но нет еды», — сказал в одном из интервью художник. «Живая» еда у Гупты почти не присутствует (пирушка на «Perfogma» — не в счет). А посуда остается девственно чистой и вопиюще пустой. Название выставки «Все — внутри» звучит почти издевательски, так как внутри образующих инсталляции Гупты сосудов нет ничего. Гигантский череп, показанный на Венецианской биеннале, кстати, назывался «Очень голодный бог» и выглядел идолом, требующим жертвоприношений. Груды предметов у Гупты парадоксальным образом создают образ всепоглощающей пустоты, как в инсталляции 2008 года «Mind Shut Down» — выплескивающийся из комнаты на ступени и готовый смести все на своем пути поток пустых посуды, разверстых, точно голодные рты, фонтан из множества чахлах кранов, текущая из которых вода не в силах наполнить груды кастрюль.

«Все — внутри» — первая крупная музейная выставка Субодха Гупты в Индии. Можно представить, что его работы на родине воспринимаются, наверное, иначе, чем на крупных выставках на Западе. Там они выглядят как перевод экзотических индийских реалий на международный язык современного искусства — от реди-мейдов Марселя Дюшана и отлитых в бронзе пивных банок Джаспера Джонса до «надувных» игрушек из нержавеющей стали Джефа Кунса и черепов Дэмиена Херста. В Индии Гупта скорее всего должен выполнить обратный перевод — перевести современное искусство на язык индийских реалий. На выставке в Национальной галерее есть довольно давнее, 1999 года, видео художника «Чистота». Человек стоит под душем, а так как запись пущена в обратную сторону, не отмывается, но, напротив, покрывается коркой грязи, чтобы в конце концов выйти из ванной задом наперед, сплошь покрытым глиной. «Почвенное» и просто земное, которое не так просто было разглядеть в сверкающих, как хирургические инструменты, работах Гупты на международных выставках, в Индии вновь «налипает» на них, но отнюдь их не портит, как не портит посуду дымящаяся в ней пряная еда. ❖

ПУТИ НЕМЕЦКОГО ИСКУССТВА

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

С 1949 ГОДА ПО
СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ



ifa Institut für
Auslandsbeziehungen



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

МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

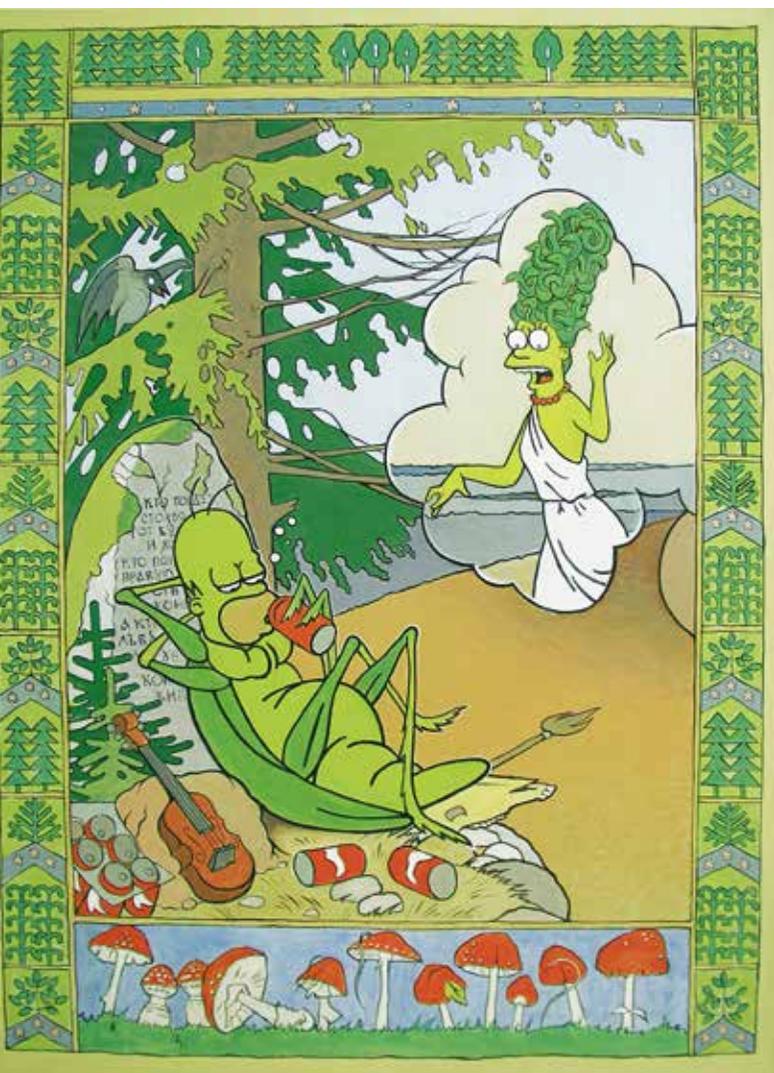
КОННОТАЦИИ С НОВЕЙШИМ ВРЕМЕНЕМ

ЮЛИЯ
МАТВЕЕВА

Мы продолжаем знакомить читателей с авторами и их произведениями из собрания Московского музея современного искусства.

ДЛЯ ХУДОЖНИКОВ ОКАЗАЛАСЬ заманчивой работа с темами и образами массовой культуры, возможность помещать их в иной контекст. Этот прием использовали по-разному мастера разных поколений.

В свое время шокирующей, хулиганской выходкой выглядела работа «Завтрак на траве» Эдуарда Мане, одевшего обнаженные мужские фигуры с гравюры на известный античный сюжет Маркантонио Раймонди в соответствующие его времени костюмы, тем самым актуализировав его, заставив по-иному посмотреть на этот изобразительный ряд.



Эпоха постмодернизма легитимизировала использование готового художественного произведения как один из вариантов создания художественной формы своего произведения.

Активное освоение этой стратегии на российской почве совпало с социальными и политическими изменениями, которые переживала страна в 1990-е годы. Активно работавшие в Москве художники, многие из которых приехали в столицу из южных регионов, (для мастеров которых характерно трепетное отношение к живописному материалу вообще и к мировому живописному наследию в особенности) собирались в сквоты, в том числе на Бауманской, 13. Одним из главных импульсов к использованию классических работ стало желание, как это ни парадоксально, отразить текущую ситуацию в искусстве через ее сопоставление с историческим наследием.

Так использовал Авдей Тер-Оганьян «Натюрморт с подсвечником» П. Пикассо для акцентирования живописных проблем, напрямую с оригинальным произведением не связанных. Валерий Кошляков брал фрагменты античного искусства для размышлений о нашем сегодняшнем понимании образов прошлого.

Внедрение персонажей западных мультсериалов в ткань собственных работ стало одним из любимейших приемов Александра Савко. Поп-арт разработал приемы включения образов массовой культуры, в том числе героев популярных фильмов и комиксов в область современного искусства. Для Савко «осовременивание» советских хрестоматийных произведений (среди которых работы Билибина и знаковых художников соцреализма) началось с внедрения по-новому одетого персонажа с атрибутами остросовременной жизни в авторскую композицию.

В эпоху гласности стремительно менялись вещественные приметы времени, например, сотовый телефон. Герои зарубежных мультфильмов, в массовых количествах появившиеся на телеэкранах, в произведениях Савко дают бесспорную коннотацию с Новейшим временем.



Александр Савко.

1. **Симпсон-кузнецик.** 2005. Холст, акрил. Частная коллекция

2. **Герника 2.** 2003. Холст, масло. Собрание Московского музея современного искусства

3. **Тезисы.** 2000. Холст, масло. Частная коллекция

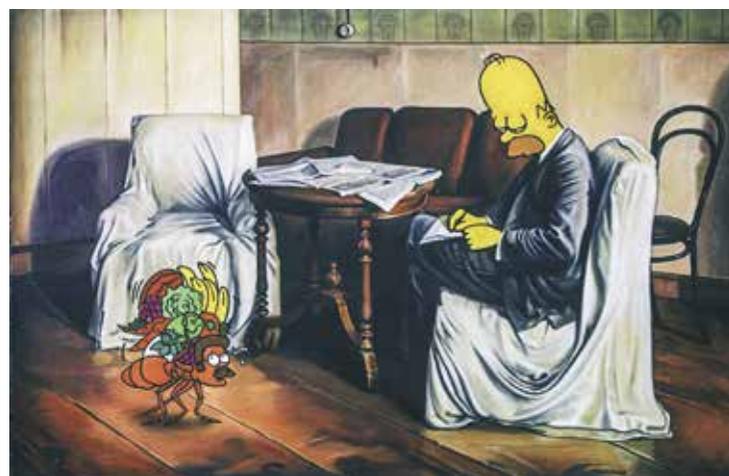
Населяя хрестоматийные произведения этими, по новым законам функционирующими существами, автор сталкивает разные идеологические миры. Валентин Дьяконов, представляя произведения художника на премию Кандинского, отмечал, что в «работах Савко происходит столкновение эстетики западного сериала и концепции повседневного героизма советского человека, согласно которой «каждый гражданин СССР ежедневно совершает трудовой подвиг, выполняя норму или даже просто приходя на работу. В советской живописи героическое начало раскрывается в рядовом члене общества, everywhere. Массовая культура вводит фигуру супермена, человека с особыми способностями».

Прием замены классического персонажа причудливого вида мультипликационными образами выявляет множество смысловых выходов. Сюжеты из античных легенд, рассказанные с помощью мультперсонажей, формируются в сознании нового поколения как миф и таким образом оказываются соотнесены с их изначальной поэтикой. Подобный прием может восприниматься как идеологический. За сюжет работы из проекта «Путешествие Микки-Мауса по истории искусств» суд Калуги предъявил автору обвинение.

Персональные выставки Александра Савко многократно проходили в галерее Марата Гельмана, галерее «Айдан», на различных площадках в России и за рубежом и всегда были откликом автора на новую ситуацию в культуре.

После проведения в Германии выставки «Heile, heile Welt» берлинская галерея Паулы Беттчер представила работы Александра Савко на ярмарке «Арт-Москва-2003». Триптих «Герника-2», приобретенный в коллекцию Московского музея современного искусства, можно соотнести с работами из серии «Симпсоны», которую художник начал создавать на рубеже 2002–2003 годов, оммажи на историю искусства.

Это произведение является одним из главных в творчестве автора, и его включение в серию весьма условно, так



как оно самодостаточно не только по масштабу, но и по смысловой нагрузке. Автор позиционирует эту работу вне серии как активное политическое высказывание.

Продолжая тему, поднятую Пабло Пикассо, Савко откликается на непрекращающиеся конфликты во всех частях планеты, рассматривает возможность их развития в мировую катастрофу. Введение в ткань работы героев мультсериала «Симпсоны» придает иронию авторскому взгляду по поводу ангажированного освещения трагедий в средствах массовой информации. Такая подача конфликтов «оттягивает от трагичности событий и превращает их в фарс».

На юбилейной выставке Московского музея современного искусства в честь его десятилетия куратор Юрий Аввакумов расположил триптих Савко рядом с работой «Кинотеатр» Шеховцова. Акцентируя тему обоих произведений, поверх них пустили видеоряд, создававший визуальный шум и гул, что еще более нивелировало «неудобную» тему. ❧

ДЫХАНИЕ КОСМОСА

ЮЛИЯ
КУЛЬПИНА

ЗА ФРАГМЕНТАМИ ПОЛУСТЕРТЫХ фресок мы умеем ощутить иную жизнь и парадоксальным образом в ее воздушных цветных тенях воспринимаем ее целостно.

Неполнота изображения подталкивает сознание к домысливанию реального, а не вымышленного, не к продолжению прерванных линий и форм, а к реконструкции первообраза, не к созерцанию, а к возможности соприкосновения, минуя материю и время. Сходное чувство возникает от работ Виталия Копачева. Они распахиваются особым миром, космосом лично-

го существования, полностью открытым для зрительских глаз. Характерное для искусства авангарда изображение — сложная совокупность отдельных элементов, тяготение к последовательному увеличению масштаба картины, градации цвета, неизменно близкие природным краскам, — все это обретает внешнее визуальное сходство со старой фреской, измененной временем, отслоившейся, с осыпавшимися живописными слоями, но сохранившей хотя бы частично утраченное изображение. Есть и другие ассоциативные связи между произведениями Копачева с такими изображениями: фрагментированное, «размытое» видение, где элементы паритетны и обладают подвижностью и непостоянством, свойственны нашему внутреннему зрению, охватывающему и воспоминания, и фантазии. В искусстве так происходит, когда бессознательное сумело усыпить контроль сознания, тогда художник дерзает освободить психическую, энергетическую, духовную сферу личного существования от кокона материи. Это свойственно зрению,

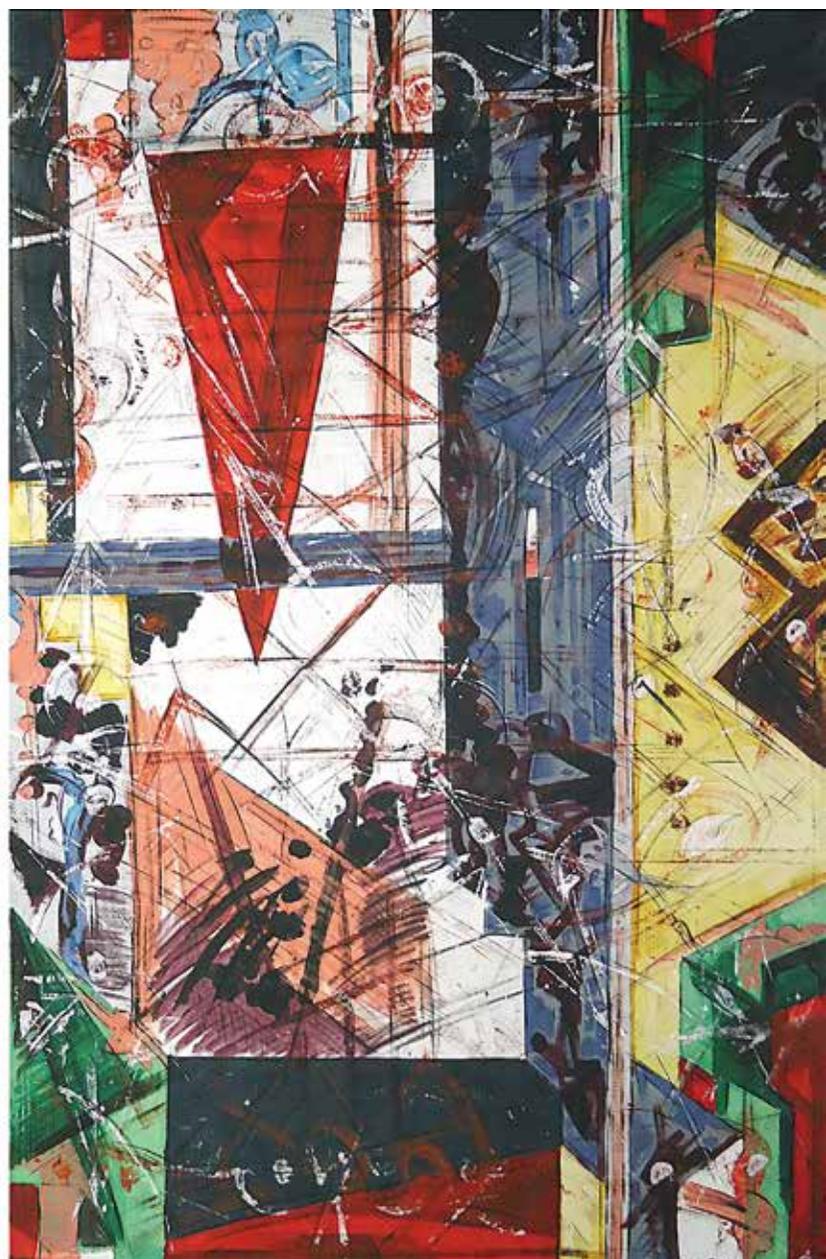


по-сезанновски «цветом лепящему предметы», образно выявляющему идеи, как у Пикассо (рисующего, по его словам, то, о чем он думал, а не то, что видел), стремящемуся к восприятию нуля форм Малевича. Здесь присутствует приоритет цвета над формой, аморфного пространства над упорядоченностью.

Наиболее ярко и полно эта творческая стратегия проявилась в авангарде, но потребность отражать бессознательное — особенность искусства в целом. Об этом писал Ф.В.Й. Шеллинг: «В произведении искусства отражается тождество сознательной и бессознательной деятельностей... Художник как бы инстинктивно привносит в свое произведение помимо того, что выражено им с явным намерением, некую бесконечность, полностью раскрыть которую не способен ни один конечный рассудок... Так обстоит дело с каждым истинным произведением искусства; каждое как будто содержит бесконечное число замыслов, допуская тем самым бесконечное число толкований, и при этом никогда нельзя установить, за-

ключена ли эта бесконечность в самом художнике или только в произведении искусства как таковом». Говоря о бесконечности, Шеллинг дает определение бессознательному не только как явлению психической деятельности человека, способной через искусство обнажить скрытую, интимную сторону жизни художника. Философ говорит о некоем прорыве из душевной сферы в духовную, о способе раскрытия внутреннего потенциала, о выходе за пределы личного мировосприятия.

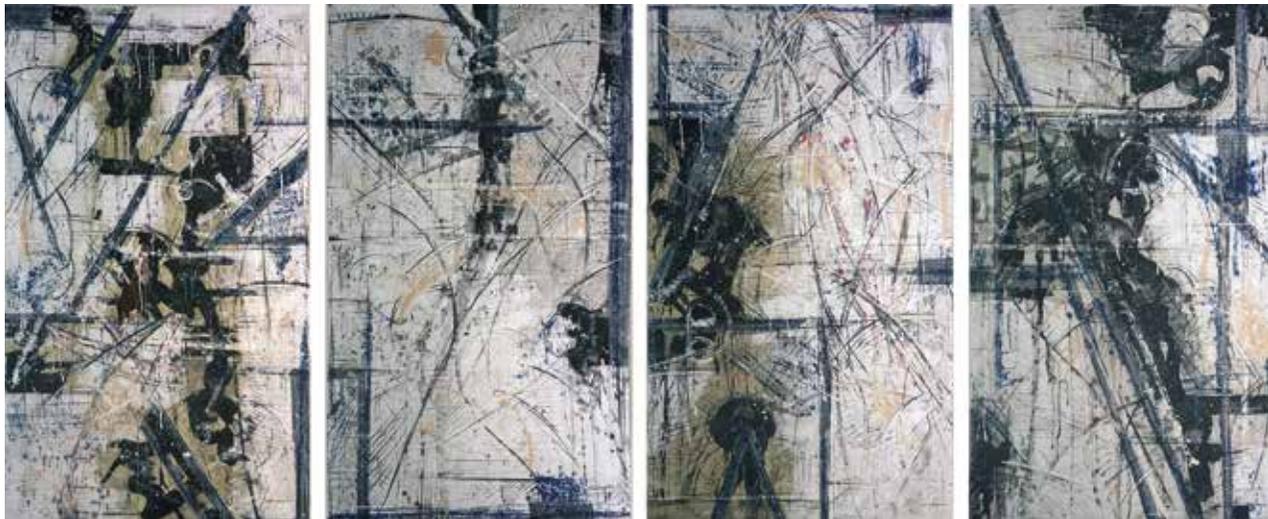
Знакомство с работами Копачева разных лет позволяет предположить, что молчаливого присутствия наблюдателя может оказаться вполне достаточно, его непосредственная вовлеченность в диалог с произведением вовсе не обязательна. Эта интересная особенность связана с тем, что, несмотря на присущую произведениям художника открытость, внутренняя сдержанность работ (вследствие их самодостаточности) не позволяет спонтанно развязаться диалогу. При этом картины Копачева оказываются диалогичны без участия зрителя.



Они похожи на неторопливые разговоры об искусстве и о человеке в искусстве. Каждая картина способна быть воспринята как часть такого диалога с паузами-раздумьями. Вот сквозь культурные слои памяти проступают фрагменты давно виденных артефактов, они, как воображаемые разговоры с древними мастерами, что пытались в орнаментах и геометрии нащупать для себя опору в непредсказуемом мире, и сегодня художник предлагает свои варианты ответов, сохраняя в дробности формы разрывы времени, которые тем не менее складываются в более сложной геометрии.

Но все же именно Кандинский смог описать сущность языка форм, красок и пространства в своих теоретических трудах. Музыка его произведений становится внутренним током жизни, опознанием живого, наполняющим материю.

Словно отталкиваясь от первой абстрактной акварели Василия Кандинского 1910 года, Виталий Копачев последовательно выбирает тот же вектор творческого движения. Вначале он рассуждает о знаках, извлекая из памяти образы, на которые наводят эти знаки, чтобы искать сходства означаемого с означаемым, потом отдает предпочтение линиям, их изгибам,



Художник легко находит предмет для разговора с этрусскими и критскими мастерами, сквозь нежные краски сохранившихся артефактов открывает хронику повседневности, во фресках слышит пение, вобравшее звуки текущей жизни. Их строй близок к работам В. Копачева: движение, которым пронизаны его произведения, подобно музыке ветра, свободное, насыщенное, но созвучное общим законам жизни.

С Гомером и античными философами он говорит о чувственно осязаемом космосе, жизненасыщенном и конечном. Но самые захватывающие разговоры, пожалуй, возможны с Кандинским, который, как и древние мыслители, чувствует пульсацию космоса и ищет живописную технику для возможности ее отобразить, сохраняя значимые подробности личного представления о космогонии.

«Живопись, — пишет он, — есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собой создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос, — оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающимся в конце концов в симфонию, имя которой — музыка сфер». Музыка, не способная к мимесису видимого, к иллюстрированию жизни, но ее звучание вмещает наши душевные, эмоциональные состояния. Кандинский сблизил живопись и музыку, он слышал движение линии и цвета, ощущал пульсацию пространства, провидел мерцание точки, потому его танцующий космос постепенно все более удаляется от направляющих линий, от форм к чистому образу, почти не опознаваемому вер-

изломам (словно вновь иллюстрируя теоретические работы Кандинского), а затем формирует свободные цветовые пульсации и движения взаимодействующих цветов, приобретающих все более самостоятельное значение.

Словно во сне, в омуте нашего восприятия отдельные формы, ассоциативно узнаваемые элементы связуют видимый мир с той жизнью, что обращена вглубь личного бытия, неподвластного быть полностью определенным словом или формой. То есть Копачев, говоря словами Кандинского, следует от «мира как факта суждения» к «миру как факту вне суждения».

Линии и цветовые пятна ложатся на холст фрагментами воспоминаний, внезапными идеями, всплесками чувств, образуют единое пространство, становятся внешними признаками космографии внутренней духовной жизни. Запечатлеть свой мир, свой космос, донести его образы, его порядок и хаос, его красоту, издревле улавливаемую художниками, это и есть потребность Копачева и бессознательная мотивация его творчества. Сквозь видения и сновидения своих произведений художник приближается к визуализации собственного опыта жизни, находящегося вне области мечтаний и фантазий. Подлинный опыт, способный совместить будущее и прошлое, оживить дремотность сознания, которая, как туман, наполняет наши дни и лишь стучается, если мы не пытаемся искать ответы о самих себе. ❧

Виталий Копачев

1. **Этапы причастности.** 2013. Холст, акрил

2. **Проявление.** 2014. Бумага, акрил

2014 МЕЖДУНАРОДНАЯ
ЯРМАРКА СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

cosmoscow

www.cosmoscow.com

19 – 21 СЕНТЯБРЯ 2014
ЦВЗ «Манеж», Москва
Манежная площадь, 1

Сергей Сапожников, "Без названия", (фрагмент, 2011) г.



PIAGET партнер



victoria –
the art of being
contemporary
victoria –
искусство быть
современным
v – a – c



ПРАЗДНИК, КОТОРЫЙ ВСЕГДА С ТОБОЙ

Юлия
Кульпина

Известно, что мы «впереди планеты всей» не только в области балета. Например, последние десятилетия мы близки к мировому первенству в поглощении крепких и не особенно крепких напитков, несмотря на общемировую тенденцию значительного увеличения потребления алкоголя. В это сомнительное соревнование включились новые участники, например государства Африки, или, что совсем удивительно, мусульманские страны, для которых подобное явление культурно не обусловлено. Некоторым территориям потребление алкоголя еще предстоит освоить. Мы же считаем, что обладаем в этой области обширным опытом, верим, что это неотъемлемая часть нашей культуры, явление обыденное, имеющее неоспоримую историческую и климатическую подоплеку. К тому же «так мыслим мы и вместе с нами все прогрессивное человечество» (как говаривал Веничка Ерофеев). Несмотря на то что алкоголизм в нашей стране приобретает масштабы гуманитарной катастрофы, мы продолжаем испытывать к нему поэтический трепет. Причины такого оптимистичного и романтического отношения до конца не ясны, возможно, они относятся к области манипулирования. Однако мифологию и стереотипы о пьянстве как национальной традиции можно и развенчать. Обратившись к истории, мы можем ответить на ряд вопросов, что заметно прояснит сложившуюся сегодня ситуацию. Итак, является ли алкоголизм частью русской культурной традиции? Когда и как пьянство перешло в область манипулирования? Как возник стереотип, что русские должны обязательно пить и нахождение в состоянии алкогольного опьянения нормально? Связано ли это явление только с воспоминаниями о детстве, полученным воспитанием, образованием индивида или с чем-то более глубоким, переходящим от поколения к поколению? Наконец почему при более высоком уровне потребления алкоголя на душу населения в странах Европы количество больных алкоголизмом там значительно ниже, чем в России?

Анализируя исторические события, можно сделать ряд выводов. Действительно, русские люди никогда не считали употребление хмельных напитков отклонением от нормы, отождествляя подобное времяпрепровождение с праздниками, и придавали ему особую, фиксированную в ритуалах ценность. Об этом подробно пишет историк, исследователь русской средневековой повседневной жизни Н.И. Костомаров. Отнюдь не худшие, а лучшие проявления человеческих чувств, по мнению ученого,

были неразрывно связаны с потреблением хмельных напитков — «радость, любовь, благосклонность находили себе выражение в вине». По его словам, русский народ «славился любовью к попойкам», приписывая пьянству почти героическую сущность (так, в старинных песнях доблесть богатыря измерялась, в частности, его способностью перепить других). Однако насколько глубоко пьянство входило в жизнь людей, можно судить также по частоте устраиваемых пиров. Вплоть до XVI века пиры давались по случаю больших праздников и различных значимых семейных событий, то есть не чаще одного раза в месяц. Простой же народ, по свидетельству Костомарова, пил редко. Таким образом, пьянство было не правилом, а исключением из повседневной жизни, которую необходимо характеризовать в целом как трезвую.

Опираясь на пословицы, собранные русским ученым В. Далем, можно сделать выводы о более дифференцированном социальном отношении к потреблению алкоголя. Наличие в словаре Даля большого числа народных выражений, пословиц и поговорок, связанных с хмельными напитками, свидетельствует, с одной стороны, о глубоких наслоениях эпох, с другой — что эти наслоения связаны в первую очередь не с крепкими спиртными напитками, которые обычно становятся основными предпосылками девиантного поведения, а с пивом, брагой, медом и вином. Интересно, что в поговорках брага и пиво употребляются в эмоционально противоположных контекстах. Пиво и мед (мед у Даля имеет примечание «сказочн.») связывают с праздниками, семейными торжествами, гостями, душевными разговорами, в то время как брага сопутствует попойкам и гульбе. Таким образом, пиво вызывает позитивные ассоциации, пьется в радости и более-менее умеренно. Брага же чаще связана с негативными ассоциациями, с неумеренным питием и как следствие социальным осуждением бражников.

Бражники (гуляки и пьяницы) считаются людьми, одержимыми болезненным пристрастием к алкоголю, бездельниками, осуждаемыми обществом. То есть бражничество выступает свидетельством отклонения от нормы. То же можно сказать и о вине, которое пьют не в радости, а с горя, компенсируя психологическую потребность ухода от жизненных трудностей, ухода иллюзорного, но необходимого. Исследование историко-культурной информации, содержащейся в Словаре Даля, интересно тем, что отражает пласты культурных наслоений за несколько веков, вербализуя общественное бессознательное, подвергая сомнению предположения о патологической любви русского народа к пьянству. Когда же пьянство стало всенародным явлением, а пристрастие к нему приняло болезненные формы? Пословицы



не дают точных ответов. Зато интересно обращение к свидетельствам иностранцев: со стороны всегда лучше видно. Вплоть до XVI века иностранцам не бросались в глаза ни любовь русских к попойкам, ни привычка русской знати напиваться до бесчувствия, ни повальное пьянство народа, существенных отличий в потреблении спиртных напитков между русским и другими европейскими народами не наблюдалось.

Известный немецкий дипломат Сигизмунд Герберштейн, посетивший Московию в 1517 и 1526 годах и подробно описавший жизнь русского народа, не заметил ни пьяного разгула, ни разбоя, ни празднующихся людей. Народ напряженно трудится, отдыхая в немногие праздники. Как и принято было в то время в Европе, пила знать, но лишь по праздникам, а простой народ имел право пить только с разрешения властей и хозяев, причем его давали не всегда.

Однако к середине XVI века ситуация меняется. Когда в 1553 году в Россию приезжает английский капитан Ричард Ченслер, он замечает то, чего не видел Герберштейн: бедность, разврат, пьянство, голод и высокую плотность населения. Получается, что именно тогда за 30 лет — за смену двух поколений — пьянство принимает массовый характер.

В 1588–1589 годах, то есть через смену еще двух демографических поколений, в Россию приезжает английский посол Джильс Флетчер, который пересекает страну от Архангельска до Москвы и фиксирует социально-экономическую деградацию государства. Он отмечает резкое снижение экономического потенциала и торговли, бесправное и униженное состояние низших слоев общества, бедность, полное отсутствие порядка, грабежи, убийства, опустевшие деревни и города. Впервые, в отличие от двух прежних путешественников, Флетчер наблюдает нежелание народа работать, предаваясь «лени и пьянству».

Следующий иностранец, эмоционально описавший путешествия в Россию в 1664–1665 годах, был голландец Николас Витсен. Он живописует полное отсутствие порядка, нищету, грязь, беспорядочное пьянство дворянства, поголовное пьянство народа.

Основа русской позднесредневековой культуры была создана при благоприятных природных, климатических и социальных условиях второй половины XV века. Благодаря демографическому росту, начавшемуся в XV столетии, прежде редкая социальная ткань стала сплошной и плотной. Русь переживала экономический, политический и психологический подъем. Она освободилась от двухсотлетнего монголо-татарского ига. Возникло независимое Московское государство. Шел процесс интенсивного распахивания лесной целины, который

способствовал резкому экономическому и демографическому росту. Но вскоре в результате роста населения возник дефицит природных ресурсов. Изменения произошли стремительно и были мучительны для народа. Уже к концу XV века социально-экологический кризис нарастал вплоть до конца следующего века и стал причиной социальной дезорганизации и психологического дискомфорта в обществе.

На тот момент оказались исчерпаны возможности технологий основного производственного процесса (архаичная технология подсечно-огневого земледелия и технология безнавозно-пашенная). Освоение лесной целины сокращало возможности жизнедеятельности лесного жителя, охотника и собирателя, вынуждало сменить прежний уклад жизни и вековые привычки. Пашенный земледelec столкнулся с дефицитом целины и необходимостью перехода от экстенсивного хозяйствования (когда истощенная земля попросту забрасывалась) к интенсивному, замедляющему процесс падения плодородия земли.

Дефицит земли обусловил борьбу между безземельными крестьянами и крестьянами, имеющими землю, между вотчинниками и монастырями, между владельцами земли и крестьянами, между владельцами земли и государством, не имеющим возможности оплачивать труд своих служащих иначе, как через предоставление той же земли во временное пользование.

В Судебнике 1497 года государство юридически осуществило национализацию природных ресурсов, блокировав любую возможность развития частной собственности и перехода на интенсивное хозяйствование. Когда юридическое обоснование стало фактическим, решить проблему дефицита земли государство пыталось за счет новых природных ресурсов, приобретаемых посредством войн. Но войны оказывали негативное воздействие на социально-психологическое состояние населения. К тому же происходило глобальное изменение климата (переход к малому ледниковому периоду). От наложения политических процессов на климатические возрастала общая социальная нестабильность.

В итоге был спровоцирован катастрофический социально-экологический кризис. Демографические волны, начавшиеся в XV веке, медленно угасали. В следующем столетии земли, пригодные под пашню, были распашаны, продолжалось освоение лесной



целины, нарушалось экологическое равновесие: земля заболачивалась или превращалась в озера. В XVI–XVII веках общество находится в состоянии социально-психологического стресса. Вся естественная флора и фауна Московского княжества была уничтожена, вместо естественного ландшафта появился антропогенный, неспособный прокормить население.

Но в обществе продолжала действовать инерция сознания, сформировавшегося в предыдущее столетие, действовали прежние стереотипы поведения. Привычка к повседневному напряженному труду и редким отвлечениям от него по праздникам жила в сознании и подсознании людей. Потерявшие землю крестьяне готовы были работать на любых условиях, даже в праздники, считая, как отмечает Герберштейн, что праздновать и пьянствовать — дело господ. В это время народ еще надеялся за счет напряженного труда обеспечить свое существование. Опираясь на свидетельства иностранцев (Герберштейна, Флетчера, Ченслера), можно сделать важный вывод: пока экологический кризис не разразился, пьянство не стало всеобщим явлением. В кризис за короткое время оказываются девальвированы важнейшие ценности, ради чего стоило напряженно трудиться: дом, работа, семья.

Если еще в середине XVI века народ напряженно работает (хотя качество и уровень жизни уже меняются, а с ними и нравы людей), то во второй половине народ уже «предается лени и пьянству», «множество грабежей и убийств», человеческая жизнь перестает быть ценностью, возрастает число бедняков и люмпенов.

Нехватка земель обусловила появление бобылей, безземельных крестьян, обнищавших, одиноких, бездомных



Юрий Татьянанин

1. Пьяный Ван Гог. 2004. ДВП, масло
2. Не пуцуй! 2006. Бумага, восковые карандаши
3. Ханаанский бальзам. 2013. ДВП, масло
4. Сучий потрох. 2013. ДВП, масло
5. Слеза комсомолки. 2013. ДВП, масло
6. Дух Женева. 2013. ДВП, масло

людей, численность которых в местах доходила до 50 % населения в целом. Бобыль — нередко бомж, для которого пьянство могло стать образом жизни. Такой слой мог бы считаться маргинальным, если бы не достиг по численности половины населения. Народ с огромной долей бомжей — весьма специфическое общество, для которого девиантное поведение может считаться уже нормальным. Кризис стал комплексным — социально-экологическим: природным, хозяйственным, экономическим, социальным и политическим.

Попытки выйти из кризиса за счет территориального расширения не увенчались большими успехами. Подрайская земля Казанского ханства не решила проблему из-за последующей десятилетней засухи и восстания народов Поволжья. Попытка найти новые земли в Ливонии привела к объединению последней с Великим княжеством Литовским и западными соседями Московского государства (с перерывами на ведущую Столетнюю войну).

В течение XIV века произошло много негативных событий: безрезультатная Ливонская война (1558–1582); разгул опричнины (с 1565); непрерывные набеги крымского хана, удивившего тысячи пленных, женщин и детей, а в 1571 году захватившего и сжегшего Москву; разгром Великого Новгорода (1570), который учинил Иван Грозный, вследствие этого наступившее запустение новгородских земель. Все это вызвало резкое падение уровня и качества жизни, нищету, социальную и социально-психологическую деградацию: резкое снижение ценности жизни, чести, имущества и привело к массовой миграции населения.

Не менее щедры на тяжелые события стал и XVII век: Смуты (1605–1613), войны с Речью Посполитой (1608–1618, 1632–1634, 1654–1667) и со Швецией (1608–1617, 1656–1659, 1661), Медный гиль (восстание 1662 года).

Отъезда Флетчера и до приезда Витсена проходит 76 лет (смена четырех демографических поколений), и Витсен уже констатирует: пьют все поголовно, беспробудно. XVI–XVII столетия для России — гуманитарная катастрофа, не имеющая аналогов в мировой истории. Государство не могло дать выхода из кризисного состояния и потому не препятствовало распространению пьянства, отводя ему компенсаторную роль. Не был найден механизм взаимодействия с действительностью и обществом, общество выбрало крайнюю форму проявления девиации — уход от реальности.

Таким образом, девиантные тенденции стали откликом на животрепещущие проблемы, активно использовали арсенал культурно-исторической памяти, с одной стороны, с другой — по-своему выполняли проективную функцию. Далее оказалось, что психологическая зависимость как в жизни отдельного человека, так и нации в целом может

играть значительную роль. В кризисные моменты в подсознание закладывается матрица поведения и эмоциональная окраска происходящего. Матрица социально-экологического кризиса XVI–XVII веков связана прежде всего с отношением к труду и праздникам. Труд воспринимается как, вероятно, спасительная, но невыносимо тяжелая сторона жизни, а праздник — как его компенсаторная оборотная сторона. Таким образом закладывается механизм максимально возможного расширения пространства праздника. Слова Ивана Бунина подтверждают этот культурно-исторический тезис: «Ах, эта вечная русская потребность праздника! Как чувственны мы, как жаждем упоения жизнью, — не просто наслаждения, а именно упоения, — как тянет нас к постоянному хмелю, к запою, как скучны нам будни и планомерный труд!»

Целевая аудитория потенциально готовых приобщаться к питию людей обширна, это и малообеспеченные слои населения, и люди, не сумевшие создать семью, люди искусства и шоу-бизнеса, молодежь, не получившая образования, и, напротив, молодые образованные горожане, чей будничный непосильный офисный труд неизменно сменяется бурно празднуемыми выходными и, наконец, даже дети. Здесь нам поручкой и гусарские кутежи с интерактивными выходками, способными затмить произведения современного искусства, и творческие экстремальные попойки времен Петра Великого, и предреволюционный разгул хулиганства, мародерства и пьянства. Словом, каждому найдется, на что опереться в тяготах жизни. Пьянство из медицинской, социальной, юридической проблемы действительно переросло в психологическую, перейдя в область культурной самоидентификации нации, перейдя от компенсаторной функции в сферу досуга (удачно соотносясь с господствующими сегодня общемировыми гедонистическими представлениями о жизни).

Что касается манипулирования общественным сознанием, то сомневаться не приходится, что это планомерный, выверенный, грамотный и эффективный процесс. Очевидно, он основан на ментальных представлениях общества о мире и его самоидентификации через исторические события и актуализируемые явления художественной культуры.

Тем не менее чрезвычайно важно, что в этом нет фатализма: оказывать влияние на формирование ментальности способны и другие исторические примеры, которые сегодня пребывают в забвении. Один из таких впечатляющих примеров — отечественная государственная программа борьбы за трезвость, проводившая в период Первой мировой войны и демонстрировавшая яркие результаты. Так что возможность выбора пока остается. ■

М
М
ОМА

МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

ЛЕКТОРИЙ ММОМА

ЯСНЫЕ — МЫС
ЛИ

ПОНЯТ
НОЕ — ИСКУС
СТВО

НАЧАЛО
2 СЕНТЯБРЯ 2014

WWW.MMOMA.RU/LECTURES

МНЕ НЕ ХОЧЕТСЯ ДЕЛАТЬ ИЗ ИСКУССТВА РАБОТУ

На вопросы ДИ
отвечает художник
Ольга Кройтор



Ольга Кройтор

1. **Точка опоры.** Музей Москвы, основной проект 4-й Молодежной биеннале современного искусства. 2014
2. **Точка опоры.** Центр современной культуры «Гараж». 2013
3. **Без названия.** Архстояние. 2013

ДИ. Где вы учились и как пришли в современное искусство?

ОЛЬГА КРОЙТОР. Я училась в Центре образования № 109 (школа Ямбурга). Там классы делятся на гимназический, лингвистический, общеобразовательный и художественно-графический. Моя бабушка хотела, чтобы я поступила в гимназический, однако не получилось, но был недобор в худграф, ну меня туда и отправили. Если честно, на тот момент я не рисовала. Я писала стихи... Когда спросили рисунки, бабушка сказала: потом принесу. Но так и не принесла. После окончания школы выбора, куда поступать не было, поскольку все, что я умела на тот момент, — рисовать. И я поступила в педагогический институт на худграф, где проучилась пять лет. К курсу третьему я узнала, что существует такое современное искусство. Стала ходить на выставки. Поначалу ничего не было понятно. Казалось, что в институте нас учат действительно настоящему искусству, а тут непонятно что и непонятно зачем. Но постепенно стала воспринимать картинки, а вот перформанс и видеоарт какое-то время вообще не признавала. После института работала в юридическом издательстве, где занималась дизайном. Называлось это «художественный редактор», но по факту я делала обложки для книг, всевозможную рекламную продукцию. А параллельно ходила в Свободные мастерские при ММОМА. Но и там я ничего толком не поняла. Потом решила поступить к Бакштейну в ИПСИ. К тому моменту я рисовала мало, у меня был какой-то страх сделать собственное произведение. Поэтому в ИПСИ я поступала опять же без работ. Что-то наврала, принесла два или три эскиза, и меня взяли. Но в Институте проблем история повторилась — современное искусство мне не стало понятнее.

ДИ. Когда и как произошел перелом?

ОЛЬГА КРОЙТОР. Я училась понимать искусство через людей. Ходила на выставки, со всеми знакомилась — мне было интересно. Смотришь работу, а она словно на иностранном языке написана, и ты не можешь ее прочитать, не можешь понять, о чем это. Какая-то белиберда. А потом кто-то тебе на твоём языке объясняет. Другой человек тоже что-то рассказал. И вот так шаг за шагом начинаешь понимать и принимать все это. Постепенно учишься сам расшифровывать и интерпретировать.

ДИ. Следующим шагом должны были стать самостоятельные работы.

ОЛЬГА КРОЙТОР. Во время учебы в ИПСИ я сделала всего пару работ. А после окончания примерно полгода вообще ничего не делала. К тому моменту я уволилась с работы, сидела дома. И вот в один прекрасный момент что-то стало появляться.

Начала выклеивать коллажи с архитектурными сооружениями из комиксов.

На тот момент там еще были изображения людей. Но от этого я быстро отказалась. Удачным проектом оказались две большие работы — два на два метра — без людей. Их показывали у Гельмана. А параллельно я решила выклеивать ту же архитектуру из газет — старые советские газеты, преимущественно семидесятых — восьмидесятых — «Труд», «Комсомольская правда». Я начала их резать, но вдруг поняла, что эти красивые изображения резать просто невозможно, столь выразителен их визуальный язык. И я неосознанно начала двигать их по листу. Так получилась одна работа, потом вторая, ну и на данный момент их уже много.

ДИ. Первый перформанс?

ОЛЬГА КРОЙТОР. Первый перформанс я показала на своей первой же персональной выставке в ММОМА на Гоголевском «ЧТОНИЧТО». Я там лежала под стеклом, как произведение искусства. Впоследствии я его переосмыслила и несколько модифицировала. Вообще к перформансам я подхожу интуитивно, никогда не знаю, что получится. То есть он у меня не из логики рождается, а чувственно — словно пружина выскакивает из меня. И когда дрожь внутри испытываешь, понимаешь: это то.

ДИ. То есть образ первичен? А потом происходит его концептуализация?

ОЛЬГА КРОЙТОР. Именно. Это как Пивоваров, не помню кого цитирую, сказал: сначала интуиция, а потом интеллект. И у меня сначала визуальное... Должно быть гармоничное изображение. И так же с коллажами. Я долго в поиске композиции, самой правильной, могу неделю двигать, пока внутри не екнет и я не пойму, что попала в точку. Хорошо, что я понимаю эту историю, и она мне близка. Как будто занимаешься поиском чего-то утраченного.

ДИ. Что больше доставляет удовольствия — выклеивание коллажей или перформанс?

ОЛЬГА КРОЙТОР. Нельзя делать что-то одно продолжительное время. Становится скучно и как-то затирается. Коллажи всегда хорошо покупали, но когда я начинаю что-то делать, не думаю, что это может быть кому-то еще нужно. Выставка — да. Но что это кто-то будет покупать, я и представить когда-то не могла. А долго делать вещи в ситуации востребованности на них становится скучно.

ДИ. Современное искусство часто сокрушается по поводу своей маргинальности. Остросоциальный уклон, казалось бы, должен помочь ее преодолеть. Однако этого не происходит. Может, потому, что язык непонятен. Редкие исключения лишь подтверждают правило. Для вас это проблема?

ОЛЬГА КРОЙТОР. Я не делаю остросоциальное искусство, я делаю искусство личное, в себе копаюсь. Главное, чтобы мне

самой было интересно. А если это интересно еще кому-то, здорово. Конечно, существует проблема взаимодействия с публикой. Но людям надо объяснять, наверное, должны быть экскурсоводы на выставках. Особенно остро чувствуешь сложность взаимодействия во время демонстрации перформанса. Например, когда я показывала перформанс «Без названия» в Никола-Ленивце во время «Архстояния» прошлым летом, то много думала об этом. Я его делала сначала для ММОМА, а потом, как уже говорила, несколько переосмыслила и в Никола-Ленивце уже представила в том виде, в котором он и должен существовать. Там я лежала под стеклом в земле. Предыстория такова. Когда я в первый раз приехала в Париж, то, конечно, отправилась прямиком в Лувр и первым делом к «Моне Лизе». И у меня возникло какое-то смешанное чувство. С одной стороны, как в рассказе Гришковца, ничего не испытываю, а с другой — мне ее стало безумно жалко: вот она за стеклом, куча людей с фотоаппаратами снимают и снимают, словно она живой человек, какая-то обнаженная модель. И я стала думать о человеке как произведении, о роли художника, связи между художником и произведением, ну и, конечно, о восприятии зрителя. Там же, в Никола-Ленивце, у зрителей была возможность что угодно делать. И они делали. Кто-то ходил по стеклу, кто-то разделся и лег сверху, кто-то плакал, кто-то семечек насыпал, кто-то в стакан коньяк налил, кто-то цветочек положил сверху, кто-то принес кресло, сел рядом, пиво достал и сидел два часа. Я даже подумала: это действительно, наверное, мое лучшее произведение. Если зритель может два часа просидеть... А потом пришли какие-то люди и начали аккуратно отодвигать все травки, которые сверху нападали, протерли стекло салфеточкой. Я даже подумала, что вот им я бы с удовольствием подарила свои работы. Эти различия в реакции людей мне очень интересны. Кто-то потом мне писал и спрашивал про этот перформанс, просил объяснить. Я начала отвечать на письмо какой-то женщины, что в итоге вылилось в длинный текст. Вообще не люблю писать тексты, но здесь действительно надо было объяснить. В том числе и самой себе. И про восприятие себя как картины, и насколько нужно это произведение, насколько уместно, и отношение зрителя к нему — меня все это беспокоило. Так или иначе отождествляешь себя с тем, что делаешь.

ДИ. Сколько по времени вы лежали в земле?

ОЛЬГА КРОЙТОР. Первый день пять часов, второй — восемь.

ДИ. А в Гараже сколько длился перформанс «Изоляция», который вы показывали на выставке «Do it! Сделай это!»? И какую основную мысль вы в него закладывали?



ОЛЬГА КРОЙТОР. Час, потому что больше невозможно. Чисто физиологически. Очень было больно. Это перформанс, о местоположении человека в пространстве многочисленных коридоров. Вот ты, ищущий себя, уже отрываясь от земли, и снова какие-то коридорные дорожки, буквально врезающиеся в тебя. В итоге ты остаешься зависшим в пространстве, не чувствуя почвы под ногами и полностью неспособным воспарить над самим собой, фактически обездвиженным.

ДИ. То есть для вас важно не только психологическое, но и физическое преодоление?

ОЛЬГА КРОЙТОР. Да. Хотя я потом думаю, как бы упростить, но упростить не получается.

ДИ. Вашим перформансам свойственна статичность. Некий зафиксированный образ. В этом есть что-то от классического, традиционного искусства.

ОЛЬГА КРОЙТОР. Мне всегда казалось, что перформанс — как кадр из фильма. Что-то происходило, и вот оно застыло. Потом что-то еще будет происходить. Но это кадр. Мне тяжело дается восприятие танцевального перформанса. До этого я еще не дошла. Мне пока непонятно, с этим я еще не разобралась, если честно.

ДИ. У вас открывается персональная выставка в галерее «Комната». Что на ней будет представлено?

ОЛЬГА КРОЙТОР. Перформанс, видео и фотография, то есть все то, чего ни-

когда я не понимала. Апогей непонимания был после института, причем более всего фотографии. Я всегда думала: фотография — это искусство?

ДИ. Выставка называется «Лишние». Лишние — это кто?

ОЛЬГА КРОЙТОР. Человек, который не нужен. Эту историю я начинала когда-то с инсталляции сгоревшей комнаты. Во всех пространственных работах (инсталляциях, перформансах) я так или иначе затрагиваю тему человека, который не нужен, который не был замечен, который ушел, и о нем никто не помнит.

ДИ. Почему эта тема так волнует?

ОЛЬГА КРОЙТОР. Мне кажется, это мое личное восприятие, мои страхи, то, от чего с помощью искусства мне удастся избавиться. Ну или хотя бы понимать, как все происходит, что действительно важно. Возможно, это связано с излишней потребностью во внимании. Когда внимания становится больше — начинаешь уходить в себя, анализировать происходящее. Лишним человек оказывается не только для окружающих, но и для себя.

ДИ. У вас есть авторитеты? Среди отечественных художников или западных?

ОЛЬГА КРОЙТОР. Для меня художник неотъемлем от личности человека. Поэтому больше авторитетов получается в нашей стране, так как я могу непосредственно судить об этих людях, знаю, как они к этому пришли. Люблю, когда все по-честному. Мне

нравится, когда человек живет тем, чем занимается, а не просто зарабатывает деньги или развлекается. Тогда ему начинаешь верить. А конкретно по именам я называть не решаюсь.

ДИ. Вы преподаете черчение в Бауманке, а хотели бы иметь учеников-художников?

ОЛЬГА КРОЙТОР. Тогда мне придется кучу всего перелопатить, чтобы им все это рассказать. А не хочется делать из искусства работу. Кроме того, у меня предвзятое отношение к себе, к тому, что я делаю, и к студентам наверняка будет то же самое. Это грозит тем, что я буду навязывать им свою точку зрения, воплощать свои идеи через них. А им же надо по-своему развиваться. Мне как-то предложили курировать выставку, я отказалась.

ДИ. Вы сказали — им надо развиваться по-своему, однако наше молодое искусство сегодня часто обвиняют в том, что оно приближается к средне-статическому европейскому. Работают, как по лекалам. То есть не возникает таких, пусть вторичных, но все же своеобразных явлений как, допустим, московский акционизм или московский же концептуализм.

ОЛЬГА КРОЙТОР. Да, есть такая проблема. Можно составить две колонки с русскими и западными художниками. Иногда совпадение один в один. Вопрос тогда к кураторам: почему они это показывают? И почему критики, которые потом пишут статьи, не обращают на это внимание? А еще что касается стандартизации. Может, это потому, что их так учат? Но в то же время мне кажется, что молодые художники более свободны, меньше боятся. У них нет страха сделать что-то не так. Они не боятся создавать огромные инсталляции. Не задают во-

просов как, где же я все буду хранить, как собирать, где взять средства.

ДИ. Вот вы стали художником, а если бы...

ОЛЬГА КРОЙТОР. Хотела в театральный поступать... Была бы одна из тысячи... Однако актерам сложнее, там ты играешь роль, принимаешь чужие проблемы, а здесь со своими возишься, придаешь им форму. Здесь в первую очередь выступаешь как режиссер.

ДИ. Работы часто покупают?

ОЛЬГА КРОЙТОР. Когда они есть, покупают часто. Во всяком случае, когда я продавала сама, все было так. Но когда стала работать с галереей, дела пошли хуже... Не знаю, но мне кажется, покупателю важна личность художника. Я привыкла сохранять контакт с теми людьми, которые когда-то покупали мои работы. А когда контакта никакого нет, мне эта ситуация не нравится. Поэтому я и ушла из «Риджины». Возможно, это наивно, но для меня важно, у кого находятся работы, важно понимать этого человека.

ДИ. Планы на ближайшее будущее?

ОЛЬГА КРОЙТОР. Участие в молодежной биеннале, в «Манифесте». А вообще хочется сделать большую выставку с комиксной архитектурой, законченную историю. Я ее части всегда разрозненно показывала. Пришло время собрать объекты воедино. Если я последнее время большее значение придавала содержательной стороне работ, что и фиксирует выставка «Лишние», то теперь у меня потребность форму выстроить. Мне этого в последнее время не хватало. ■

*Беседу вела
Лия Адашевская*





М
М
ОМА

МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art



FUNDACIÓ GALA
SALVADOR DALÍ

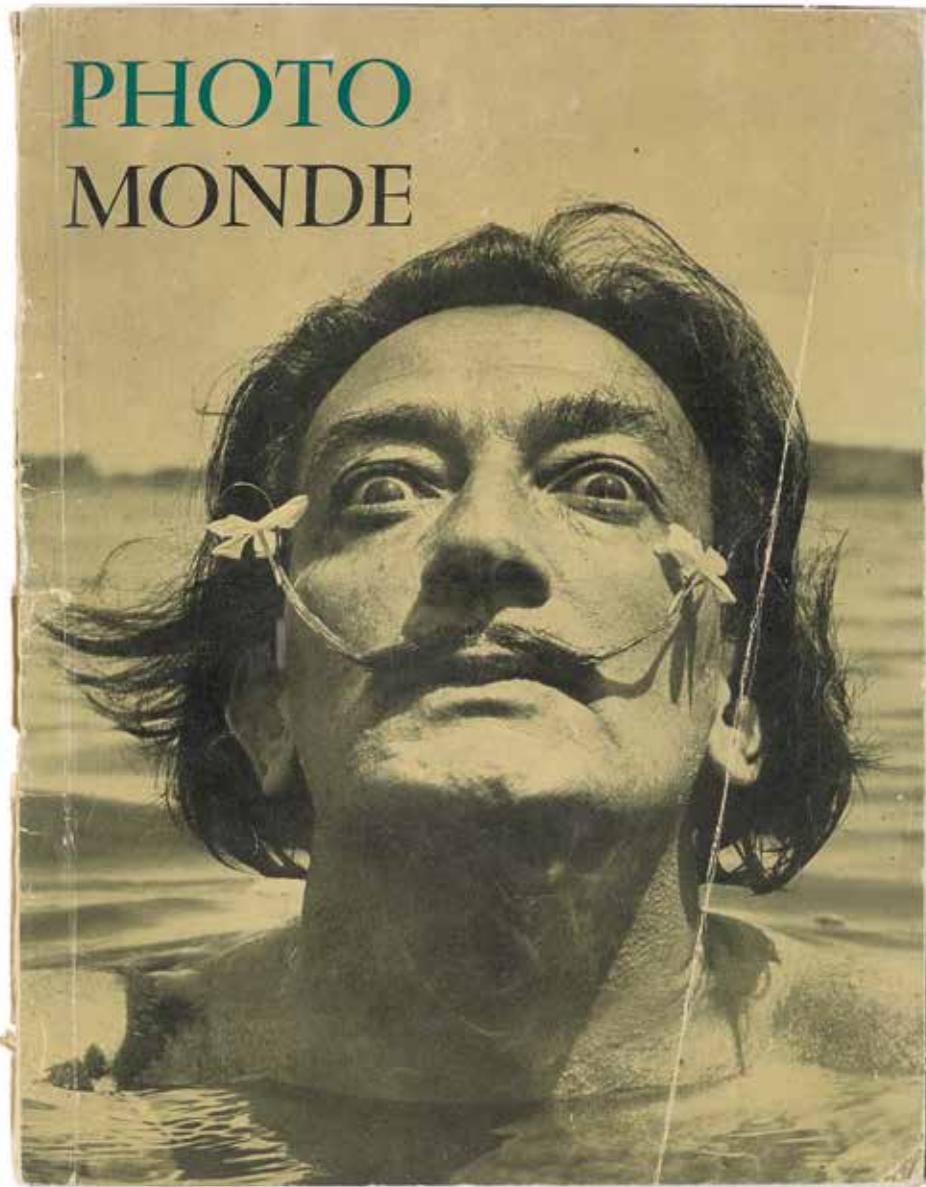


при поддержке



САЛЬВАДОР

ДА
ЛИ



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

Государственный музей
современного искусства
Российской академии
художеств
Гоголевский бульвар, 10
+7 495 231 36 60 /
www.moma.ru

И
МЕДИА

ГОГОЛЕВСКИЙ 10
30.10.14 — 01.02.15

РОЗА ВЕТРОВ

Ирина
Решетникова

Проблема исторически и бытийно существовать внутри судьбы своей страны не стоит перед польскими, английскими или французскими деятелями современного искусства. Возможно, такая проблема существует в Германии, история которой в XX веке сложилась самым дискомфортным образом для национального самолюбия, но уж совершенно точно она никогда не существовала в России. В нашем искусстве укоренилась тенденция обнаруживать негативное в русских умонастроениях и устройстве государства. За примерами не требуется далеко ходить: А.Н. Радищев по дороге из Петербурга в Москву нашел столько бед и несуразностей, что его отрицательный пафос можно сравнить с более поздней по времени критикой маркиза Астольфа де Кюстина. М.Е. Салтыков-Щедрин вообще создал образ грандиозной глупляндии, а Ф.М. Достоевский и Н.В. Гоголь разобрали русского человека на части со старательностью немецкого часовщика Э.Т.А. Гофмана.

Одним словом, отрицание русского образа жизни и неправильной государственности — традиция нашей культуры, можно даже сказать, почти банальность. Вот почему тема идентичности — неидентичности, проблема принятия — неприятия для художников особенно сложна, здесь трудно оказаться новатором, то и дело попадаешь в глубоко наезженную колею. Найти сегодня новый ракурс в 200-летней критике национальной ментальности довольно сложно. Именно это и демонстрируют четыре театральные

премьеры столицы, поставленные столь разными мастерами, что их, пожалуй, никогда не увидишь рядом. Однако тема выше пристрастий: под лупу взят русский человек как исторический феномен в спектаклях «Карамазовы», «Концерт по случаю конца света», «Мертвые души» и «Повесть».

О спектакле К. Богомолова «Карамазовы» (МХТ имени А.П. Чехова) много написано, работа поддержана московской критикой. Богомолов любит рисковать, всегда очень внимательно и въедливо прочитывает произведения и как результат — с захватывающей смелостью соединяет в спектакле, казалось бы, несопоставимое. Так, старец Зосима и Смердяков сыграны одним актером (Виктор Вержбицкий) и, следовательно, слиты в чем-то единый «смердящий» персонаж. Этот прием удвоен: роль Алеши и Лизаветы Смердящей играет Роза Хайруллина. Такое, казалось бы, парадоксальное решение абсолютно в ключе полемической эстетики Ф.М. Достоевского. Наш классик любил с каким-то сладострастием зафиксировать родство святости и отцеубийства. Писатель не случайно дал герою столь характеризующую фамилию: он и смерд (то есть раб), он и смердящий.

Не менее ярким стало решение режиссера «слепить» еще одного двойника — Федора Карамазова и Черта (обоих играет Игорь Миркурбанов). Режиссер доводит ситуацию соблазна до точки глумления. Кстати, глумливость тоже вполне согласуется с художественным инструмен-



тарием самого Федора Михайловича — писатель впускал на страницы не только мадонну, но и Содом.

Эта атмосфера моральной перверсии Карамазовых передана в сценографии Ларисы Ломаквиной: перед публикой некий предбанник ада, торжественная парадная, отчасти гламурная приемная в крематории. Для подобных представившихся VIP-персон дан соответствующий парадный антураж: большие кожаные диваны, темный мрамор, вместо гроба — пенал солиерия и прочий похоронный шик. И это ерническое отношение к смерти и ее бытовым атрибутам естественным образом взято из Достоевского. Одним словом, задавшись целью обнаружить новаторскую составляющую в критике карамазовщины и ее бесов, мы приходим к парадоксальному выводу — радикальная постановка К. Богомолова идейно традиционна по отношению к классике. В поддержке критической линии автора она порой даже благопристойна и уважительна. Постановка в русле его вселенской ипохондрии, а нотки человеконенавистничества и истеричной мизантропии, которые мелькают в первоисточнике, на сцене даже несколько пригашены (ушла, например, тема религиозных сомнений Достоевского в правильности и необходимости сотворения человека и земли вообще, что почти на грани богохульства). Светский антураж постановки, подспудный атеизм высказывания театра, который далек от религиозных метаний писателя, на наш взгляд, снижает накал первоисточника.

На этом фоне все попытки режиссера — от себя — усилить Достоевщину за счет актуальных деталей смотрятся декларативно: Катя-кровосос (Дарья Мороз) и Грушенька со смехом (Александра Ребенок) — представительницы ЛГБТ-сообщества, а проблему запаха старца бурно обсуждает ТВ Скотопригоньевска («Скотский телеканал», передача «Вера, надежда, любовь»). Возможность обсудить проблему, пусть даже пародийно, выглядит компромиссно у Достоевского, то была тайна за семью печатями. Режиссер между тем «переписывает» и финалы судеб героев: Алексей Карамазов заканчивает жизнь самоубийством, а итогом судьбы Дмитрия становится красноречивая петля. Достоевский же избегал отправлять героев так далеко — «умер», «убит», а предпочитал удлинить хождения по мукам: «нет уж, ты поживи-ка внутри падения». Приглашенный Достоевский выглядит в почти пятичасовом спектакле, как его поверхностный эпигон — Леонид Андреев. Объясняя в одном из интервью свой замысел работы по Достоевскому, Богомолов говорит, в частности, об ощущении конца света, каким, на его взгляд, проникнута культура XX века... В этом с ним, видимо, неожиданно солидарен



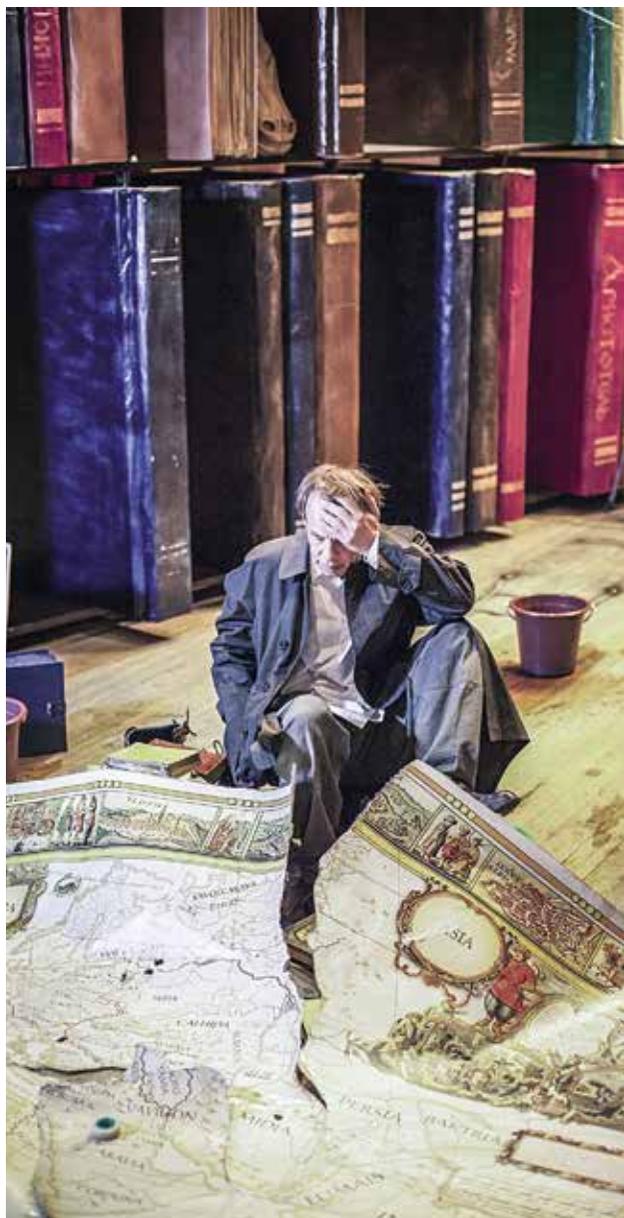
2

1–3. Концерт по случаю конца света.
Фото: Сергей Милуков, Анна Шторм, Мария Рябкова

3



режиссер иного унастроения и иного понимания радикализма. В «Содружестве актеров Таганки» Николай Губенко задействовал всю труппу и поставил свой концерт по случаю предполагаемого конца света. Сегодня эстетические и



идеологические взгляды этого театра для многих критиков воспринимаются как чуть ли не античная архаика в московской реальности. Тем интересней эти построения Губенко для размышлений сторонних. Название спектакля отчасти иронично, однако, по мнению постановщика, «есть элементы близкого Апокалипсиса уже сейчас: разобщение людей, незнание истории, забвение ее уроков, оскудение морали». Об этом работа театра, поданная, кстати, как репетиция, фирменный знак Таганки времен Ю.П. Любимова, когда мастер показывал репетиции, не будучи уверенным, что спектакль разрешат к показу. В чем-то репетиция сильнее премьеры, и это Губенко почувствовал точно. На сцене царит советский концертный коллаж, где в один зрелищный венок сплелась история России со времен Минина и Пожарского до наших дней, где осознанно льется в публику пафос патриотизма и проклятия врагам отечества. Говорить об эстетической значимости этого монументального произведения несколько проблематично, оно сделано в традициях старой Таганки. Понимая его уязвимость, Губенко остроумно, если не сказать мудро, встраивает в



этот крестный ход (иначе не скажешь) с хоругвями и красными знаменами ауру Интернета, и неожиданно панорама вызывающего русофильства приобретает тон документальности. Возникает шоковая картина тотальной школярской беспамятности нового поколения. Впечатляющие интервью из «YouTube»: наши милые мальчики и девочки не знают исторические даты нашей страны: 22 июня, тем более о дуэли Лермонтова и, главное, с кем (как версия — с Булгаковым), а филологи не могут вспомнить автора строчек «у лукоморья дуб зеленый»... Здесь скептическое отношение к сценической помпезности зрелища уходит на второй план, ведь в эту бездну беспамятства вот-вот рухнет моральная основа современного бытия, будут забыты Муссолини, Равенсбрюк и Треблинка, исправительно-трудовой лагерь СЛОН... Холокост перепутают с Хеллоуином. Будут потеряны все эмблематические ключи к современности: что страшного в том, как чудесно на телеэкране танцуют «Лебединое озеро»?!

Заметим, тотальное беспамятство Губенко считает заразным моральным СПИДом, и уже не важно, что в его режиссерской позиции явно чрезмерна возвышенная любовь к народу-богоносцу, которую поддевал еще И. Бунин в «Суходоле» или М. Булгаков в «Записках юного врача». Удивительным образом свое историческое зрелище Губенко с помощью интернет-фона превращает в заостренный по звучанию философский театр.doc. Находит адекватную современную форму и — признаемся — завоевывает симпатии публики. Посыл утонувшей истории вызывает минимум понимания и максимум сопереживания. Хореографический привет от «маленьких лебедей» смотрится мультизаставкой к распаду СССР, камнепад которого все еще угрожает будущему. Традиция Таганки в этом шоу от Губенко неожиданно достигла искомого уровня опасности, без которого Таганка Любимова и К° была невозможна. С уходом советской цензуры вся антисоветская проблематика потеряла остроту, писать об этом — тавтология. Удивительно, но патетическая ода России смотрелась в театре «Содружества...» почти что крамольно. И в мятежности Губенко неожиданно-негаданно обрел второе дыхание, рефреном постмодернистской Таганки стали произнесенные им финальные слова: «Русь, куда несешься ты? Не дает ответа...»

Беды русской ментальности режиссер видит в забывчивости, в скоростной смене эпох, в том, что даже самая неподвижная субстанция из всех — история — стала черной дырой. Продолжая отслеживать тему национальной идентичности и ее парадоксальной проблематики, размышляя о метаморфозах неприязни, смотрим постановку К. Серебренникова «Мертвые души» (Гоголь-центр). Из сотни возможных инструментов режиссер выбрал отвращение, отвращение к монстрам русской ментальности. Постановщик де-

монстрирует его с каким-то магическим мастерством. Как разрубленные части свиной туши в мясном ряду где-нибудь на Центральном рынке на мраморной полке, проходят перед нами гоголевские персонажи. Причем все роли, в том числе и женские, играет мужская часть труппы. Играет смачно, брутально и изобретательно. Режиссер акцентирует изображения отрицательной стороны жизни, зрелище видений из серы ему удалось. Особенно впечатляет эпизод с Плюшкиным (Алексей Девотченко). На сцене мертвецкая, слуги героя — тоже усопшие. Разговаривая с ними, он имитирует чревоушателя.

Однако эта московская премьера, по сути, калька спектакля Серебренникова, поставленного в Национальном театре Латвии, который привозили в столицу еще в 2010 году на фестиваль. В прибалтийском варианте вся гоголевская братия на сцене существовала словно за стеклом, была не опасна и вызывала улыбку. На московской сцене произошел сдвиг: национальная школа, от которой у нас так часто яростно отрещиваются, порой «бьет рикошетом, попадая наповал». Прекрасная латышская труппа играла слаженно и строго по лекалам режиссуры. В Гоголь-центре подобного единения не случилось. Тот же А. Девотченко в роли Плюшкина выказывал политический азарт отрицания всякой русскости, а Олег Гуцин в роли Коробочки, наоборот, то и дело, сопротивляясь, «выходил» из формы, но этим добивался удивительной правдивости образа. Результат налицо: московский спектакль при замечательных актерских работах потерял в конструкторской слаженности латышских «душ».

Спектакль Гоголь-центра буквально напоен отрицательным пафосом. Россия как мертвецкая, на этом прочтении Гоголь выстроил весь сатирический пафос своей поэмы. В этом повторении авторской линии на сцене театра мы видим ту же почтительность к интенциям автора и его отрицательному пафосу, который у К. Серебренникова идентичен по реакции с тем же Константином Богомоловым. Там все по Достоевскому, тут все по Гоголю. Хрестоматийно. Более того, когда волна тьмы и глумления достигает высот и нет никаких просветов в крошечной атмосфере ада, режиссер — редкий случай — приближается к точке катарсиса в простеньком напеве «Русь, чего ты хочешь от меня...», где герои сливаются словно в одного сплошного супер-Гоголя, и тот напевает под нос эту унылую строчку, покачиваясь в незримой коляске на дороге дорог — из Москвы в Рим. Русский человек у Богомолова и у Серебренникова на критическом прицеле, русскому человеку здесь достается с избытком.

Но есть еще одна рифма к этим трем постановкам — спектакль Валерия Сторчака по древнерусской летописи начала XII века «Повести временных лет» (премьера состоялась в Троице-Сергиевой лавре, в библиотеке Московской духовной академии)... Вот уж где напомнила о себе

атмосфера андеграунда (так в 1983 году в Москве показывали работы Михаила Мокеева, публику на «Эмигрантов» Мрожека театра-студии «Человек» собирали по телефону только свою). Режиссер решился на неслыханное: исполинскую монашескую летопись то ли читает, то ли вспоминает Олег Курлов, один на один с залом в рамках моноспектакля.

Исполнитель бережно держит книгу, убедительно передает манеру античного Аэда или былинного Бояна. Актер одновременно играет и персонажей, и историю, которая меняет лица и порой неприглядно, передает этапы, государственные сломы с тонким переходом от благоговейного отношения к литературному памятнику до жесткого бесстрастного финала. Смысловая ироничность, текстовая плотоядность, драматическая спонтанность и сумбур вдруг сплетаются документально-зримую художественную сценическую ткань.

Поражает бескомпромиссность почти что стоического безумия и обреченного вызова. Здесь что-то от обреченности театра маркиза де Сада, который показывал свои пьесы пациентам клиники. Режиссер разворачивает этот свиток прошлого, зная, что кроме специалистов-филологов летописи мало кто читает. И отрешенность постановки достигает своей цели: игра входит в подсознание.

Сценическим местом действия режиссер выбрал заброшенное библиотечное помещение (художник Евгений Никифоров), искусно выстроив атмосферу забвения книжной культуры там, где, казалось бы, она должна сохраниться... Огромные фолианты, капает вода, книгохранилище на грани гибели, скоро книги будут заучивать, как в романе Р. Брэдли «451 градус по Фаренгейту». Один человек — одна книга по памяти. У фантаста книги сжигали, у нас их перестают хранить, превращая в виртуальную/электронную форму. «Оригинал утрачен...», но тлен забвения русской хроники взывает своими повторениями. И все же режиссер хранит надежду: взмывает вверх белый голубь из клетки на свободу — пространство ширится ввысь, космически увеличиваясь, и в этом чудится намек на прочность красоты и памяти.

Что ж, поиск себя в русской ментальности — через отторжение ли или чувство сопричастности — сегодня самый мощный бренд театральной ситуации, раз он объединяет под своими сводами столь разных людей и столь взаимно отрицающие режиссерские стратегии. Карамазовы транслируют мысль об изувеченной ментальности, шоу о беспамятстве разворачивает панораму культуры и истории, мертвые души поют гимн вымороченности, а голос чтеца не ждет, что его услышат... Из этого возникает энергия творческой неиссякаемости отрицания, которой хватит новым последователям Достоевского и Гоголя, как ее с лихвой хватало самим классикам. ❖



6

7



4-7. Повесть временных лет.

Фото: Анна Шторм и Сергей Милюков

ПАРИЖАНАМИ НЕ РОЖДАЮТСЯ, А СТАНОВЯТСЯ

Беседа
Киры Сапгир
с Екатериной
Зубченко

Екатерина Михайловна Зубченко (р. 26 июня 1937, Ленинград) — художник, декоратор, мозаист, ученица и последовательница мэтра послевоенной парижской школы, графа Андрея Ланского. Во время Второй мировой войны Е. Зубченко была угнана с матерью в Германию. В Париже с 1946 года. Посещала академию Шомьера и Жюльена. Работала в ателье Р. Добужинского. Писала портреты английской королевы Елизаветы, де Голля. Участница ряда знаменитых салонов и выставок (Майский, Осенний, Независимых и пр.), в парижской галерее Жака Массола, в Тейлоровском фонде. Участвовала в выставке «Русский Париж, 1910–1960» (Русский музей, 2003), в Музее изящных искусств в Бордо (2004)... На станции парижского метро «Franklin Roosevelt») представлена ее мозаичная версия картины «Кафе в Арле» Ван Гога.

А. Ланской сразу разглядел этот, по его словам, «хвост кометы под названием парижская школа». Катя Зубченко так же красива, как и ее абстракции — высокая, статная, с царственной осанкой. Она умна, весела, бесшабашна, кокетлива и очень талантлива. Ее синий тюрбан на гордо посаженной голове красуется, «лишь только вечер затеплится синий», на Монпарнасе либо в Латинском квартале, в ресторане «Palette» («Палитра»), в доме, где жили Гончарова и Ларионов. Главное украшение заведения — развешанные над стойкой палитры никому не известных художников. Здесь, у стойки, мы с ней и встретились для разговора...

КИРА САПГИР. Катя, ты русская художница, представительница прославленной Ecole de Paris. Вся парижская художественная жизнь послевоенных лет прошла у тебя перед глазами...

ЕКАТЕРИНА ЗУБЧЕНКО. О женщинах-художницах как об особой категории говорить попросту странно. Нет женщины-художницы, есть художник. Я — художник. Что же касается термина «русская художница», то есть принципа отбора «по национальному признаку», он мне кажется нечетким! Объединять художников русского, немецкого или английского происхождения — то же самое, что выделять в особую группу рыжих, например. Или же пятнистых.

КИРА САПГИР. Где и когда началась твоя жизнь в искусстве?

ЕКАТЕРИНА ЗУБЧЕНКО. Я рисовала с ленинградского детства. Но время вокруг было такое сложное, никто не думал, что я стану художником, мы вообще всерьез не задумывались о будущем.

Мой отец, крупный советский инженер, во время войны был нужнее в

тылу, чем на фронте, поэтому остался в блокадном Ленинграде — и умер от голода. Мама, Елена Владимировна, урожденная Татарина, работала библиотекарем в Пушкине. Нас вывезли из Ленинграда по Ладожскому озеру, отправили вначале на Кубань, потом на Кавказ. Я помню все это на цвет, на вкус. Мы плыли на корабле из Керчи... Мама показала рукой: «Смотри, Катя, там Черное море, а там Азовское». «Мама, а почему Черное море — зеленое?» — спросила я. В Пятигорске я впервые после блокады попробовала черешню. Потом на Кавказ пришли немцы, и в сорок втором году нас депортировали в Германию. По дороге бомбили, стреляли... Потом, уже после войны, мы с мамой оказались в Париже.

КИРА САПГИР. Ты была знакома с монпарнасской богемой, русскими пришельцами из фаланстера «Ля Рюш»?

ЕКАТЕРИНА ЗУБЧЕНКО. То были и правда пришельцы, космополиты в лучшем смысле слова! Но, и я на этом настаиваю, художники и скульпторы «Ля Рюша», будучи в основном выходцами из России и Восточной Европы, не составляли обособленное эмигрантское гетто. Сутин, Шагал, Кикоин, Манэ-Кац были такими же полноправными парижанами, что и японец Фужита, мексиканец Диего Ривера.

КИРА САПГИР. Твоим мэтром, учителем жизни и возлюбленным был Андрей Ланской.

ЕКАТЕРИНА ЗУБЧЕНКО. С Андреем Михайловичем Ланским я познакомилась, когда мне исполнился двадцать один год, и оставалась с ним восемнадцать лет, до дня его смерти. Мою первую картину я рисовала красками с его палитры, что было очень волнительно. Он установил натюрморт, я сделала с него шесть работ, и белая краска фона убедила Ланского, что из меня получится художник. Очень скоро я перешла от натюрмортов к абстрактным композициям. Мы много занимались мозаикой, и могу даже сказать, что была лучшим мозаичистом, чем он. Мозаика — сложная работа, она требует практики и физических сил, а я очень-очень много тренировалась. Андрей Ланской для меня великий художник! Я прекрасно знаю его картины, иногда выступаю в качестве эксперта, определяя подделки.

КИРА САПГИР. По возрасту, по душе ты — наше поколение, ты — наша. Ты общаешься со многими художниками, эмигрировавшими в Париж начиная с семидесятых. Как считаешь, в чем отличие русских парижан «третьей волны» от старших собратьев?

ЕКАТЕРИНА ЗУБЧЕНКО. Мне иногда кажется, что советские неконформисты, художники и скульпторы «третьей волны», как бы перетасили в эмиграцию околплодный пузырь, Такие круп-



ные мастера, как Оскар Рабин, Эрик Булатов, навсегда остались в России. И возможно, оттого их искусство, яркое мастерство, остается искусством не вселенским. Но это мое личное мнение.

КИРА САПГИР. Но в наши дни им воздают должное, у многих по праву мировая слава!

ЕКАТЕРИНА ЗУБЧЕНКО. Слава, успех — дело удачи. Кремень, один из лучших художников двадцатых — тридцатых жил в страшной нищете. А Сутина повезло. Его оценил Леопольд Зборовский, меценат, который был ангелом-хранителем и Модильяни. Зборовский Сутина кормил, поил, покупал ему краски. Я не хочу сказать, что кто-то хуже или лучше, просто у каждого из нас своя судьба.

КИРА САПГИР. При взгляде на тебя сразу же понимаешь: вот истинная парижанка!

ЕКАТЕРИНА ЗУБЧЕНКО. Парижанами не рождаются, парижанами становятся. Ланской говорил, что он жил бы в Париже, даже если бы не произошло революции. Это нормально — художнику жить в Париже.

КИРА САПГИР. Осталось ли в третьем тысячелетии что-то от художественной атмосферы того Монпарнаса? От Монпарнаса Сутина, Модильяни, Брака?

ЕКАТЕРИНА ЗУБЧЕНКО. Конечно, Париж третьего тысячелетия — не Париж тридцатых и даже не Париж девяностых! Но для меня Париж навсегда остается Парижем. Здесь все те же пропорции, та же гармония. Что было бы с Ван-Гогом или Пикассо, не попади они сюда? Я могу работать только в Париже. Здесь особенные свет и небо. Знаешь, однажды я проснулась на яхте возле дома, где когда-то жил Моне. Было особенное небо, листья отражались в Сене, а цветы — знаменитые цветы Моне! И я поняла: импрессионисты ничего не выдумывали. Все это здесь есть и будет продолжаться, и нет этой радости конца. ❖

1. Екатерина Зубченко с друзьями в мастерской Ланского

2. Екатерина Зубченко. **Круглый парус.** 1891. Холст, масло

3. Кира Сапгир, Екатерина Зубченко, Борис Родовский (кинооператор), Антонина Целкова (актриса), Гарри Файф (скульптор), Вильям Бруй, Олег Целков с друзьями



2



3

ВЕРТИКАЛЬ, КОТОРАЯ НИКОМУ НЕ ПРИНАДЛЕЖИТ

Беседа участников «Танцлабораториум» для проекта «Невозможное сообщество». Киев, октябрь 2010

ЛАРИСА ВЕНЕДИКТОВА. Нас пригласили принять участие в музейном проекте.

ЛАРИСА БАБИЙ. Что может произойти с «театральной» работой в музейном пространстве? Уместна ли она там?

ЛАРИСА ВЕНЕДИКТОВА. Требуется перенесение театрального пространства как сжатого концентрированного времени в музейное время, организованное как открытое пространство.

АЛЕКСАНДР ЛЕБЕДЕВ. Тогда наша работа — законспирированный под художественную акцию агент театра, который пытается вернуть театральной практике одно из ее оснований — исследование объективности реального времени. С другой стороны, это художественная практика работы с пространством, которая имитирует театр.



В каком-то смысле все наши работы продолжают одна другую. Ты появляешься в разных местах для того, чтобы сделаться видимым... ТЛ интересна тем, что делает непредсказуемую фигню каждый раз. Что-то тут есть...

ЛАРИСА ВЕНЕДИКТОВА. Безответственность...

АЛЕКСАНДР ЛЕБЕДЕВ. Возможно. Но какая-то очень ответственная, активная безответственность.

ЛАРИСА ВЕНЕДИКТОВА. Ты не отвечаешь за последствия, лишь за само это действие, но зато головой. А когда не отвечаешь за последствия, то это безответственность, даже абсолютная безответственность. Это довольно азартная ситуация. Но тут возникает этическая проблема... Непредсказуемость не дает людям определить наше место в художественном процессе, от

этого кто-нибудь мог бы и сойти с ума. Меня недавно спросили, отвечаем ли мы за «поехавшую» у зрителя «крышу»? У меня нет ответа на этот вопрос.

ЛАРИСА БАБИЙ. Я пробовала сформулировать общую концепцию ТЛ, но каждый шаг действительно выглядит как последний, и поэтому невозможно ничего сформулировать. Может быть, невозможность формулировать и есть метаконцепция ТЛ. И все-таки как тут быть с ответственностью? Перед кем (кем) вы чувствуете ответственность? Это только личный интерес? Или имеет место какое-то отношение к среде, социуму?

ЛАРИСА ВЕНЕДИКТОВА. Думаю, это скорее ответственность перед идеей.

ОЛЬГА КОМИСАР. Для меня любая ответственность проистекает прежде всего из ощущения, что на меня кто-то смотрит. Всегда есть кто-то, кто видит и понимает. Единственный зритель. Это как зона для сталкера.

АЛЕКСАНДР ЛЕБЕДЕВ. Собственно, зритель и нужен только один.

ЛАРИСА ВЕНЕДИКТОВА. В концепции проекта есть такие вопросы: «Возможно ли создание иных альтернативных программ и социальных ниш? Возможно ли выстроить автономные зоны подлинной аутентичной коммуникации?»

Для меня эти альтернативные программы и автономные зоны располагаются в другом времени. Тенденция к перформативности в искусстве говорит о том, что бежать некуда, можно только изменить внутреннюю скорость, увеличив ее. Какова твоя внешняя скорость, тогда уже не важно. В случае измененной скорости проблема коммуникации не то чтобы решается, она просто снимается.

ЛАРИСА БАБИЙ. Если тебе нечего сказать, ты ничего не говоришь, просто стоишь и смотришь. Не заполняешь пустое пространство. Но люди в большинстве своем почему-то думают, что они должны постоянно коммуницировать и начинают делать хоть что-нибудь. Людям зачем-то нужен контакт с кем-то, даже без необходимости. Но как очень разные люди могут работать вместе? Как быть с коммуникацией?

ОЛЬГА КОМИСАР. Они коммуницируют через работу, через внутреннюю необходимость такой работы.

ЛАРИСА ВЕНЕДИКТОВА. Возможно, в человеческом сознании есть что-то, что не обнаруживается в психике. И вот это «что-то» и обладает способностью к коммуникации. Хотя такого чистого состояния в принципе не может быть у человеческого существа. Парадокс в том, что человек каким-то чудом переживает то, на что не способен.

Делая что-либо, ты, возможно преодолевая себя, поднимаешь свое действие и вынуждаешь тем самым так же действовать и зрителя. Между тобой и воспринимающей стороной формируется некая вертикаль. И эта вертикаль никому из вас не принадлежит.

АЛЕКСАНДР ЛЕБЕДЕВ. Мы говорили недавно о создающихся у нас в стране институтах... Это делают люди, которых привлекает внешняя оболочка искусства. Искусство как место, где

не менее существуют. Но не в искусстве, а в социуме. И тогда говорить об исходе нечего, ты все равно остаешься на месте. Искусство — это территория, никак не обозначенная и совершенно открытая, и каждый может туда прийти. Вопрос в том, что он будет там делать?.. Человек, который пришел на эту территорию, самим приходом обязывает себя стать больше, чем он есть, трансформировать себя. Это мучительно, но, чтобы что-то случилось, необходимо что-то делать с собой.



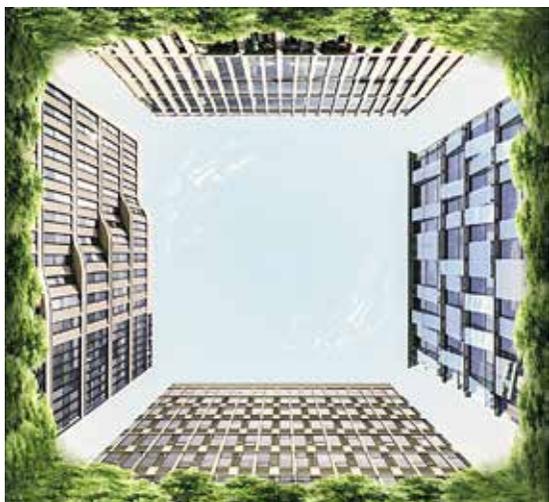
есть красивые, сверкающие центры, деньги, дорогие автомобили, коллекционеры и так далее. Но искусство на самом деле не такое, каким кажется на этой границе, где оно встречается с социумом. Оно, как йога в контексте индийской ведической культуры (она призвана сохранять жизнь), при этом йога — путь воина, который разрушает все, и жизнь в том числе. В современном мире художник, да и куратор, который тоже принадлежит к искусству, должны быть йогами. Так вот, о новых институтах. Мне кажется, это делают люди, ни в коей мере не принадлежащие к миру искусства, и поэтому у них получается фальшивка. Эти институты не могут существовать, но тем

ЛАРИСА ВЕНЕДИКТОВА. Открытость искусства сейчас, видимо, в том, что мастерство, умение, техника стали необязательны. Но если не мастерство, тогда что? Вот в чем вопрос... Последнее, что у художника остается, — его тело. Речь, разумеется, не только о теле как таковом, а о его включенности в перформативные практики или о тематизации взаимоотношений художника с самим собой как одновременно субъекта и объекта своей практики и своего искусства. И тут уже действительно некуда бежать. От себя не убежишь. Но в таком случае это кардинально меняет всю систему искусства. ❖

TanzLaboratorium

1. Курбас. **Реконструкция.** Спектакль, посвященный Лесю Курбасу, 2007. НЦТИ им. Л. Курбаса. Фото: архив ТЛ

2. **Безголовые.** Акция «TanzLaboratorium» в общественных пространствах Киева, 4 июля 2010. Интервенция в публичное пространство в рамках проекта «Invisible Generation». Фото: Константин Стрелец



1



2

Венецианская MOSKVA

Евгения Гершкович

В рамках параллельной программы La Biennale di Venezia российская столица показывает проект на одной из самых знаменитых и посещаемых набережных Европы. Мимо ярко-красной афиши с синей буквой «М» не пройдешь.

ТАМ, ГДЕ В НАЧАЛЕ XVIII века Антонио Вивальди обучал музыке девочек-сирот, в венецианской церкви с хорошей акустикой Санта-Мария дела Пьета, в рамках 14-й Международной архитектурной биеннале Москва показывает собственный проект. Экспозицию в боковом приделе и внутреннем дворике храма, выставочные пространства Cavana и Capella публика уже успела окрестить павильоном Москвы.

Проект «Moskva: urban space» задумывался как своего рода манифест градостроительной политики российской столицы. «Сегодня особенно важно показать на международной архитектурной арене, как город растет и развивается», уверен куратор и главный архитектор Москвы Сергей Кузнецов. Демонстрируя эволюцию, зрителя при этом не «грузят» чертежами, проектными отмычками или скучными графиками. Никаких назидания, нарратива, напротив, любой вошедший в вытянутый полутемный коридор, а это первая часть экспозиции, должен немедленно ощутить на себе оптический wow-эффект. Стоишь на зеркальном полу под сводом, казалось бы, бегущих кадров кинохроники, а это история Москвы, то есть потолок из шести перевернутых призм-окон, на гранях которых в голубых облаках плывут архитектурные



3

памятники начиная с 1914 года. Художественным консультантом проекта выступила Кристин Файрайс, эксперт и основатель берлинской галереи «Aedes». Архитектурное решение экспозиции принадлежит коммуникационному агентству «TRIAD Berlin». Даже любопытно узнать, что именно кураторы выделили из множества знаковых построек, коими богата Москва, и заодно поиграть в «угадайку». До 1917 года это «Метрополь», «Саввинское подворье», Купеческий клуб, эпоха авангарда, которой мы должны гордиться особенно, клуб Русакова, Наркомзем, гараж Интуриста Константина Мельникова, фоминское здание «Динамо», сталинский стиль представлен высоткой у Красных Ворот, жилым домом на Тверской Аркадия Мордвинова. Гордимся хрущевками, панельными и сборными домами серий 1-510, 1-511 и КОПЭ (195–1985). Далее движемся к современности, к торговому центру «Цветной», жилому дому «Cooper house» на Остоженке, офисному зданию «Новатэк» на Ленинском проспекте. Затем из раздела ретро зрителю предложено шагнуть в XXI век, где наиболее актуальной становится тема экологии, комфорта человека в окружающей среде, даже если это пространство общественное. В структуре мегаполиса важная роль отводится озеленению. Самым передовым urban space обещает стать парк «Зарядье», конкурс на его проект в минувшем году выиграл американский консорциум «Diller Scofidio+Renfro», «Hargreaves Associates» и «Citymakers». Две оставшиеся зоны выставки — репрезентация комплексного решения территории Зарядья, за что ратует и комиссар проекта Дмитрий Аксенов, основатель девелоперской компании RDI, меценат, глава совета австрийской арт-ярмарки «ViennaFair» и попечитель ГЦСИ. Проект Аркадии, которая появится ко Дню города в 2017 году у стен Кремля, демонстрируя сразу четыре типа отечественного пейзажа, антропогенный ландшафт: лес, степь, тундру и болото, сложный и многосоставный. Пока не выбраны команды инженеров, способные воплотить все проектные решения, однако бюджет уже известен — 150–200 миллионов долларов. Рендеры будущего Зарядья площадью 53 тысячи квадратных метров со склоном 20 метров от

Варварки к реке показаны на волной изгибающихся стенах. Миниатюрный же фрагмент парка воспроизведен в камерном дворике Санта-Мария делла Пьета. Московский дух friendly перенесен в Венецию благодаря прохладе, щедрой раздаче wi-fi, каменному мощению, сквозь щели в котором пробивается изумрудная трава, скамейкам из того же камня для контраста с подогревом и без, зеркалу, испускающему время от времени солнечный зайчик, и фотообоям с белоствольными березами. В день открытия в павильоне, непосредственно в церкви, состоялась конференция «Среди архитектуры — общественные пространства и городские сообщества». Помимо Сергея Кузнецова, Дмитрия Аксенова в ней приняли участие международные эксперты в области архитектуры и урбанистики, Элизабет Диллер (бюро «Diller Scofidio + Renfro», Нью-Йорк), Хелле Юль («JulFrost Arcgitects», Копенгаген), профессор социологии Нью-Йоркского университета и Лондонской школы экономики Ричард Сеннетт. Отталкиваясь от проекта «Зарядье», спикеры обсудили насущные вопросы изменения в XXI веке роли городского публичного пространства и новых требований, предъявляемых им современной архитектурой и обществом. Пришли к выводу, что так называемая соединительная ткань, собственно общественные пространства, по словам С. Кузнецова, «маркеры идентичности», вносят значительный вклад в улучшение качества жизни горожан. ❧

1–4. Проект «Moskva: urban space». Фото предоставлены организаторами



Справедливая ярмарка

Мария Фадеева

14-Я ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ архитектуры началась на целое лето раньше и продлится вместо трех месяцев все шесть. Ее куратором на этот раз выступает голландец Рем Колхас — автор самых читаемых в мире книг по архитектуре, бывший режиссер-документалист, решивший стать архитектором лишь после 25 лет, руководитель двух бюро: практического АМО и исследовательского ОМА. Среди работ последнего такие различные проекты, как подиумное шоу «Prada», а также общеевропейский проект по сокращению энергопотребления. В России Колхас работает с институтом медиа архитектуры и дизайна «Стрелка», Центром современной культуры «Гараж», Эрмитажем. Архитектурные биеннале по традиции тематические, Колхас свою назвал «Основы» («Fundamentals»), но при этом предпочел экспериментировать: перенес дату открытия, превратил фестиваль в долговременную городскую програм-

му; отказался от кураторской выставки обычно экспонируемой в Арсенале, здесь представил свое исследование элементов зданий в главном павильоне Джардини; а еще строго ограничил тему экспозиций национальных павильонов временными рамками последних ста лет. «Мы хотим, чтобы выставки стран-участниц были погружены в единую тему — “Впитывающая современность: 1914–2014” («Absorbing modernity: 1914–2014»), чтобы каждая показала свою версию процесса истирания национального в пользу универсального модернистского языка и единого ассортимента типологий», — написал он в кураторском манифесте. Таким образом, Колхас передал привет первой архитектурной биеннале, проходившей в Венеции в 1980 году и ставшей программной в продвижении постмодернизма. Тогдашний куратор итальянец Паоло Портогези назвал выставку «Присутствие прошлого» («Presence of the past»): участников пригласили создать в Арсенале своеобразную симуляцию улицы с фасадами, насыщенными классическими элементами. ОМА в ней тоже участвовало, но правило историчности все же нарушило. Теперь спустя 34 года благодаря Колхасу Джардини заполнен модернизмом, а тот пост-, хотя и находится в заданном временном проме-

1





2

1-6. Вид экспозиции в российском павильоне. Фото предоставлены организаторами
7. Экспозиция основного проекта



3



4



5



6

жутке, фигурирует лишь как ремарка в истории «предшественника». Истории, которая началась в год Первой мировой войны, когда француз Шарль-Эдуар Жаннере-Гри, великий Ле Корбюзье, придумал Дом-ино из крупноразмерных сборных элементов. История эта, судя по выставке, продолжается, несмотря на коллизию с неприятием эстетики архитектурного модернизма условным обывательским большинством. Потому выставка местами похожа на психотерапевтический сеанс, цель которого — признание ошибок или избавление от комплекса неполноценности. Вот и название экспозиции русского павильона «Fair enough» намекает на это, играя со словами «ярмарка» и «справедливость».

У русского павильона коллективный куратор, институт «Стрелка», с коим взаимодействует Колхас. Выбор объясняется просто: комиссар павильона Григорий Ревзин, которого сменили за полтора месяца до открытия павильона, счел, что в России Колхаса лучше поймут те, кто с ним уже работал. В итоге была придумана концепция представления 20 архитектурных идей, возникших в России за прошедший век, в виде компаний — участников своеобразного экспо. «Fair enough» — художественно-историографический перформанс, разбитый на две несопоставимые части. Первые четыре дня в нем участвовали архитекторы, искусствоведы, журналисты и другие профессионалы, знакомые с темами экспозиции. Их поместили в декорации промышленной выставки и назначили менеджерами по продажам. Оставшиеся полгода перформанс продолжается без актеров, поощряя посетителей к работе воображения и чтению.

Набор предлагаемых тем весьма разнообразен: великие, одиозные, всемирно известные и полузабытые, выдуманные и имеющие действующие прототипы, но во всех организаторы сумели обнаружить актуальность сегодняшнего дня: социальную значимость, эффективность решения, экономичность. Так, после получения на входе бейджа экспо посетителей встречает минималистичный белый стенд «Shchusev Architects». Эту компанию, по некоторой информации, основанную автором здания русского павильона, построенным в том же 1914 году, отличает специфическое отношение к профессии и заказчику, позволившее ей создавать шедевры при всех изменениях идеологической конъюнктуры. О гигантских круглых банях Никольского рассказывал молодой петербургский журналист Константин Бударин. В павильонной экспозиции они интерпретированы как отличный способ приобщения мигрантов к санитарным нормам городской культуры, а также пример эффективной экологичной постройки. Внук супрематиста Лазаря Хидекеля, архитектор из США, представлял технологию рамаблока, разработанную



7

его известным предком во время войны — быстрое возведение стен для эвакуированных заводов. Теперь она может пригодиться для строительства жилья после различного рода катаклизмов. Темы других проектов отечественного павильона — образование Вхутемаса как способ борьбы с виртуализацией профессии интерпретировала преподаватель Анна Бокова; об идеях Эль Лисицкого на службе современного выставочного дизайна рассказал финский исследователь русского конструктивизма Маркус Ляхтеенмяки; дачу как уютный загородный склад интерпретировал бывший студент «Стрелки» Антон Иванов, он посвятил феномену русской дачи свою выпускную работу. Апофеозом всего этого стали две компании «Российский совет ретроактивного развития» и «Финансовые решения». Первая предлагала восстанавливать все утраченное наследие ради сохранения памяти истории на физическом уровне, вторая — сносить памятники и строить их улучшенными. В качестве иллюстрации второй идеи на стене единственного бокса с кофемашиной красовалась фотография нового московского Военторга, а на столе возвышался макет остекленной башни Шухова на развитом стилобате. Такая ролевая игра, построенная на сочетании продуманной актуализации каждой идеи с хорошими познаниями темы актерами, обеспечивала степень правдоподобности, когда даже предупрежденный посетитель на какие-то секунды верил в реальность намерений авторов.

При всем игровом характере истории, придуманные Дарьей Парамоновой, Антоном Кальгаевым и Бренданом Макгеттриком из «Стрелки», сложились в непривычно честный проект. Вот в предыдущий раз в русском павильоне показывали «Сколково». Это было очень красиво, но выглядело как

ярмарка тщеславия. То же и с сессией 2008 года. Тогдашняя «Игра в шахматы» демонстрировала самые громкие проекты российских и иностранных звезд архитектуры, выполненные для России и как бы противостоящие друг другу. Показывали в Венеции и новую русскую утопию — проекты по превращению Вышнего Волочка в гламурно-хипстерский рай с креативным кластером, модными показами и т.д. Павильон все больше и больше уподоблялся выставке достижений нашего хозяйства, и вот — переворот. Теперь это экспо, оно, в общем-то, про деньги и выгоду, потому что так оно в современном мире все устроено. Как говорит один архитектор, «красота прилагается бесплатно, а платят заказчики за эффективность планировки».

Я работала на стенде, представлявшем компанию «Всемирное московское метро», рассказывала о том, как эффективно и хорошо использовать большое искусство в пространстве транспортной системы для создания социальной рекламы, для передачи важных городу и стране смыслов. В какой-то момент ко мне подсел немецкий журналист с вопросом: «А правда, что везде извиняются, а вы тут веселитесь?». Описывая русский павильон, многие говорили о его ироничности, а для меня там было много печали, которая удивительным образом соединялась со счастьем возможности рассказать огромному количеству людей о великих идеях своей страны. На выходе с выставки посетителей провожала неоновая надпись «Прошлое России, наше настоящее». Возможно, 100 лет — хорошая дата для заминки в производстве смыслов и их инспекции, а то что-то они стали мельчать и скатываться к финансовым решениям. За это мы, наверное, и получили «Специальное упоминание» от жюри биеннале. ❧



2014
ГОД КУЛЬТУРЫ



Агентство Art.Ru
представляет выставку
журнала «Диалог искусств»

ОПУСТОШЕНИЕ 5.IX — 15.IX ПЕЙЗАЖА

В РАМКАХ ПРОЕКТА
«ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:
МОСКОВСКАЯ
И ПЕТЕРБУРГСКАЯ ШКОЛА»

При поддержке



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



фонд поддержки
современного
искусства



Озерковская набережная, 26,
E-mail: info@agencyart.ru



Парадный портрет молодого искусства

Павел Герасименко

В ТО ВРЕМЯ как в Москве проходит биеннале молодого искусства, художники до тридцати трех лет составляют большинство и в параллельной программе десятой «Манифесты» в Петербурге. Дух эксперимента и атмосфера становления, которая естественна для путешествующей по Европе «Манифесты», возникшей именно как биеннале молодых в противопоставление Венеции и Касселю, выгодно отличает параллельную программу от основного проекта в Эрмитаже, где среди участников много «классиков».



Основной площадкой стал Первый кадетский корпус на Васильевском острове. Здания возводились во второй половине XVIII века при участии Трезини и Баженова, главный актальный зал декорирован до сих пор сохранившимися медальонами работы Федора Толстого. Именно здесь летом 1917 года на первом съезде Советов рабочих и солдатских депутатов прозвучала сакраментальная фраза Ленина «Есть такая партия!» Список организаций, перебивавших в этих стенах после 1918 года, читается увлекательно: начиная от Финских курсов при РККА и Ветеринарного микробиологического института Красной армии до Музея Арктики. Последние полвека обширный комплекс занимала Военная академия тыла и транспорта, а с 2012 года здания Кадетского корпуса реконструируются под нужды Санкт-Петербургского университета архитектурным бюро Никиты Явейна «Студия-44», сделавшим для Эрмитажа перекрытые атриумы Главного штаба.

Руководитель параллельной программы Николай Молок предсказуемо пригласил к участию ведущие московские силы: кураторами групповых и персональных выставок





стали галерист Наталья Тамручи, видный арт-менеджер Николай Палажченко, фотограф и преподаватель школы Родченко Владислав Ефимов, Алиса Савицкая из нижегородского ГЦСИ и другие.

Нынешнее состояние здания можно охарактеризовать как «руина», и «Манифеста» как нельзя кстати: пока не началась в полную силу реконструкция, здесь царит джентрификация — основной корпус пробуют осваивать участники выставок. Богатое историческое прошлое, проекты смотрятся сейчас в этих интерьерах «как влитые».

Центральным объектом выставки «Этюды оптимизма» стал фриз из частей нижегородской деревянной архитектуры и

фотографий Владислава Ефимова, запечатлевших эти почти уничтоженные теперь дома. Название инсталляции «Живой уголок» оправдывают не только дополняющие ее фикусы в горшках и кадках, но главное, что передается здесь в паттернах карнизов и наличников — живучесть, реальность и какое-то упрямство исторического материала.

Парадный вход с Кадетской (а в советское время Съездовской) линии ныне закрыт, и от этого композиционная и архитектурная связность интерьеров нарушена. Известная работа Ирины Кориной «Торжество» — уставший от вращения глобус — лежит как раз у подножия парадной лестницы, ведущей на второй этаж.

3



В аванзале представлена выставка «Что мы слышим, когда смотрим?», которая собрала первостатейных художников «Открытой галереи» Натальи Тамручи. Эффектная ось всей экспозиции состоит из звучащих объектов — «Рож ветров» группы «МишМаш», стального куба Андрея Кузькина, бамбуковой завесы Дмитрия Гутова, а также неумолкающего потока воды и огня в видеоинсталляции Владимира Тарасова. Иван Плющ по праву занял самое выгодное как в экспозиционном, так и в семиотическом плане пространство большого зала, построив версию своей инсталляции «Процесс прохождения», впервые показанной на Уральской индустриальной биеннале в Екатеринбурге. Вряд ли кто еще из молодых художников создал за последние годы такой масштабный и цельный объект. В историческом окружении смысл этой работы стал и более понятен, и буквально расширился до метафоры российской истории XX века, в которой стремление вверх и вперед неизбежно кончается путаницей, а связная речь обрушивается в хаос, как в ранних рассказах Сорокина. За сценой, там, где заканчивается инсталляция Плюща, показывают новое видео Полины Канис «Парадный портрет» — упражнения гимнастов на шесте, удерживающем мотоцикл, который не может двинуться с места. Заметно, что оба художника испытывают утомление и разочарование от тоталитарной эстетики, которую сделали темой работ. Выставка «Generation START» рекламирует площадку молодого искусства на Винзаводе в качестве инкубатора и надежного лифта для начинающих современных художников. Справедливость такого подхода подтверждается разными карьерами — от работающей нынче с финской галереей «Forsblom» Татьяны Ахметгалиевой, чья первая персональная выставка прошла в «Старте» в 2009 году, до выпускницы сезона 2010/11 Тани Пенникер, показавшей с графическими работами хороший результат на последнем аукционе «Vladey». Одна из самых интересных работ на выставке Евгения Антуфьева — пока безымянная инсталляция — включает три элемента: в центре комнаты, на подиуме под стеклом мягкий объект в форме зверя, плюшевый сфинкс; на стене видео с незрячей женщиной, ощупывающей в музее чучело льва и еще материальный подбор из двух фактур — на другой стене. Все вместе складывается в простую и убедительную историю о природе и границах человеческих чувств. В двух комнатах Кадетского корпуса нашел себе место новый проект Ольги Чернышевой «Domestication» — два десятка крупноформатных цветных фотографий, снятых на строительстве нового дома. В этом пространстве художнику пришлось аранжировать его инсталляцией из фрагментов лепнины и снятых с петель старых дверей, но работа, несомненно, еще получит лучшую выставочную судьбу. Как почти всегда бывает у Чернышевой, герои многих снимков, особенно это касается фотографий строителей, застигнуты в состоянии удивительной гармонии. «12 задумывающихся фотографов»... Студенты курса Владислава Ефимова в школе Родченко стараются перецементировать друг друга экспозиционными приемами контемпорари-арта, осваивая небольшой светлый коридор. В серии «Блокада Ленинграда» Софья Гаврилова в поисках связи между нынешним временем и недавним историческим дает слово плоским и пустынным приладожским пейзажам. Алиса Бекетова прямо на оконном стекле сочиняет гипертекст, вписывая

4



фотографию пейзажа с комментариями от руки сразу в несколько реальных и концептуальных рамах. И последнее. Многие художники и кураторы говорили, что худшего монтажа, чем в Кадетском корпусе, они давно не припомнят. То, что молодой художник уже в силу своей молодости должен быть неприспособлен к условиям — распространное заблуждение, и устроителям выставок, тем более международного уровня биеннале, надо не забывать об элементарных обязанностях перед автором. Хочется надеяться, что все экспозиции в Кадетском корпусе и на других площадках смогут существовать как живые и действующие организмы до конца «Манифесты» в октябре. ■

Фоторепортаж ДИ / Светлана Гусарова

1. Павел Арсеньев. **Орфография сохранена.** 2012
2. Иван Плющ. **Процесс прохождения.** 2014
3. Дмитрий Гутов. **Вечер в бамбуковой роще.** Бамбук, металлический каркас. 2014
4. Алиса Бекетова. **Квадратный километр пейзажа.** 2013. Из проекта «12 задумывающихся фотографов»

Энциклопедия петербургского искусства

Лизавета Матвеева

ЧЕРНЫЙ ДИРИЖАБЛЬ Александра Подобеда пролетел через несколько выставок, трансформируясь, транслируя новые смыслы. Эта парящая душа, темная, громадная, излучает мерцания внутреннего огня психо — души «Сигнала». «Сигнал — искусство настоящего» — вторая выставка на территории одноименного КБ. Состав художников нынешнего проекта частично перешел из предыдущего, потому некоторые работы, претерпев небольшие изменения, экспонируются вновь. И все же эти две выставки различаются. Возможно, смена куратора привела к изменению политики: Петр Белый расширил контекст выставки с советского завода до Петербурга.

Формирование экспозиции проходило параллельно с нарастающим ажиотажем по случаю подготовки международной биеннале современного искусства «Manifesta 10» в Эрмитаже. Внезапно накрывшая Петербург волна современного и суперактуального набирает обороты, захватывая все культурные и не очень площадки. Локальное петербургское искусство присутствует на фестивале в виде эпизодических вливаний в публичную и параллельную программы, основной проект, к сожалению, проигнорировал существование местного актуального. «Сигнал — искусство настоящего» — выставка, включающая в себя историческую перспективу, мощный строительный фундамент петербургской художественной сцены и складывающиеся на его основе кирпичи и блоки молодого дерзновенного искусства.

В предыдущем проекте «Сигнал-2014» было показано преимущественно site-specific искусство: каждому художнику предоставлено отдельное пространство и неограниченный доступ к останкам конструкторского бюро, на территории которого разворачивался проект. Результат — современное контекстуальное искусство на характерном постсоветском пространстве.



2



1

Сегодняшняя выставка — энциклопедия петербургского искусства, «энциклопедический дворец», но, в отличие от музея-мечты Марино Аурити, «Сигнал» представляет состоявшихся петербургских художников, по-зрелому сдержанных, и молодых, экспрессивных, смелых. Экспозиция очерчивает историческую перспективу, добавляя «настоящее», неуловимую субстанцию, которую пытаются нащупать художники и кураторы.

Выставка самопроизвольно превращается в музей, музей обсессий с разным сроком изготовления. Изначально музей определяли как результат «институционализации коллективных суждений по поводу произведений искусства»¹. Сегодня мы различаем музейные коллекции как готовые продукты субъективного выбора коллекционера, будь то Екатерина II или Николай Харджиев. В 1917 году «Фонтан» Дюшана перевернул ситуацию с ног на голову — теперь музей сам институционализирует произведения искусства. Если объект может стать произведением искусства, попав в музей, то и любое пространство может стать музеем, выставочной площадкой, если туда попадет настоящее искусство. «Сигнал» — это, конечно, не музей в полной мере. Говоря языком джентрификации, это лофт, пространство, изменившее свое функциональное назначение. Здание закрытого производства в прошлом сегодня обнажает природу искусства, очищает его, предьявляя работы художников во всей их подлинности. Здесь нет идеологических надстроек и авторитаризма экспозиции, как это происходит в музейных залах. Экспозиция «Сигнала» представляется неделимым организмом, из которого посетитель «выдергивает» тот или иной объект. Он сам становится куратором, выбирая, в какие комнаты пойти, перед каким произведением остановиться. Наподобие флюксовского принципа «каждый может быть художником». Зритель самостоятельно решает смотреть на выставленные работы или скользить глазами по электрощитам, проводам и



дверям. Бытовые детали руинированного КБ в сегодняшних обстоятельствах обретают новые значения. Эта выставка — результат коллективной работы художников, кураторов и искусствоведов. Дистанция между художниками и куратором здесь нарушена, потому что Петр Белый, взяв на себя обязанности куратора, художником быть не перестал. Дистанция сокращена до минимума. Современная ситуация напоминает организацию легендарной выставки Харальда Зеемана «When attitudes become form»: процесс формирования проекта не менее, а может, даже более важен, чем его итог. Выставочная команда включает в себя более 40 человек, участники общаются друг с другом, обсуждают свои проекты, пользуясь большой свободой высказывания. Такая связь между художниками и куратором важна, так происходит сокураторство, возникают новые связи. Они дают возможность одновременно достаточно цельно представить художественную сцену Петербурга и разрозненно — ее участников. Новый «Сигнал» витальный, движущийся, развивающийся, живой организм, хребет которого состоит из позвонков истории. В «Сигнале» три исторических раздела: «Ретромутанты», «Новые тупые» и сам КБ «Сигнал».



5



4

Ретромутанты — художники, идеологически разные, объединенные техникой — коллажем. Не только с точки зрения формальных признаков, но и содержательных. Оказавшись в ситуации безвременья, между прошлым и будущим, они смешивали разные эстетики и играли с ними, в результате чего ждали образования новой. С одной стороны, они дистанцировались от визуальных шаблонов, а с другой — соединяли их в своих коллажах. Художник всегда работает не на пустом месте, а с оглядкой назад, проявляет коллективную память. Работы, представленные на выставке в «Сигнале», —

это живопись, объекты и видео, но все они сделаны в технике коллажа. Андрей Рудьев как идеолог направления выступил в качестве куратора ретромутантской выставки внутри проекта «Сигнал» и показал всю полноту этого направления. Художник-ретромутант — бриколер, творящий образы и смыслы, основанные на личных ассоциациях. Работы художников вместе образуют коллаж ретромутантизма, похожий на ребус, разгадка которого позволит дешифровать объединяющую их эстетику.

«Новые тупые» представлены фотографиями, рассказывающими историю группы с 1996-го по 2000 год. Этот архив повествует, что «Новые тупые» появились в то время, когда в Петербурге не случилось современное искусство, но было его предвкушение. Они мечтали сделать что-то радикально новое, исследовать жанры, о которых что-то слышали, но ничего не знали: перформанс, акция. Пытались понять себя в ситуации безвременья, пустоты. Это вылилось в образ жизни, который стал формой существования нескольких художников. Жизнь подменила искусство. Она сама стала произведением искусства. Аналитический подход отвергался, иррациональные желания оказались во главе угла. Перформансы «Новых тупых» объединялись идеей «Придем и будем жить». Чем «бытовее» были их акции, тем в большей степени они были искусством. Чем проще они вели себя, тем серьезнее нужно было относиться к их действиям. Открытые чувства, спонтанные интенции были и осознанием себя как постоянного явления — художника. «Новые тупые» организовали школу не существовавшего тогда в России contemporary. Это был уникальный опыт познания мира и себя в мире, который привел к минимализму и отказу от самих себя. Раздел «Культурная археология» — результат художественной раскопки на территории КБ «Сигнал», возглавляемой Александром Теребениным. Художник делает упор на самостоятельную красоту вещей. Выступая в роли архивариуса, как Клас Ольденбург в своем проекте «Музей мыши», он демон-

стрирует найденные в «Сигнале» драгоценности. Советский завод в руках Терехина становится инсталляцией, художник внедряет в выставку отдельные штрихи из найденных на «Сигнале» объектов. Found art — основополагающий прием в формировании этого музея.

Молодые художники, принимающие участие в «Сигнале», апеллируют к системе координат предшествующей истории с целью проникнуть в будущее. Они в поисках грядущего искусства. Денис Патракеев в своем видео визуализирует процесс погружения в «пепел будущего» в виде белой жидкости, молока. Художник извлекает идеи из «завтра». С этого момента хранителями идей становятся найденные на раскопках объекты. Извлекая идеи из будущего, художник берет на себя и ответственность за него.

Александра Зубрицкая, одна из молодых художников, наоборот, создает «настоящее», настаивая на отсутствии будущего. Фотографии, видео и росписи на стене — попытки поймать ускользающее «сейчас» за неимением «завтра». Жизнь проходит в стремлении что-то сделать, это состояние молодого человека, пребывающего в неопределенности и нестабильности, существование в *non place*, несостояние, складывающееся из обрывков слов и образов наподобие визуальной поэзии.

Последняя комната затемнена, что отделяет ее от остальных, там демонстрируют видеоинсталляцию «Перевал» Виталия Пушницкого. Графичные черно-белые облака из разных географических пунктов и из разного времени, слитые в единое видео, ускоренно перекачиваются через «перевал», выстроенный из фрагментов прошлой инсталляции «Федерация» Елены Губановой и Ивана Говоркова, которая была показана на первом «Сигнале». Разломанная мебель, мусор метафорически превращаются в объемный объект. Настоящее будущее строится на обломках прошлого. Игровое отношение к материалу и такое же — к прошлому, способ избавиться от тяжелых раздумий о грядущем.

Кроме работы Пушницкого здесь демонстрируются кинетические скульптуры Елены Губановой и Ивана Говоркова «Вчера. Сегодня. Завтра». На головах людей полиэтиленовые мешки —

жесткая иллюстрация трагедии человека, зажатого в тисках социальных табу и правил, на него давит прошлое, над ним угрожающе нависает будущее. Человек становится ведомым, безынициативным. Все предписано и предназначено.

Экспозиция выставки заканчивается видео «13 комнат» художника Владимира Грига, представлено только 12 комнат, изображенных в разрезе. Это киноробус, разгадка кроется в 13-й комнате — в пространстве подсознательного. Происходящее во всех комнатах похоже на абсурд, где нарушены все логические связи. Впрочем, возможно, такой же непонятной и абсурдной покажется и выставка «Сигнал — искусство настоящего» для постороннего и неподготовленного зрителя. ❖

*Фоторепортаж ДИ /
Светлана Гусарова*

¹ Агамов-Тупицын В. В круге общения. М.: Ad Marginem, 2013.

1. Владимир Григ. **13 комнат**. 2013. Анимационное видео
2. Художники Елена Губанова, Иван Говорков. Инженер Алексей Грачев. **Вчера. Сегодня. Завтра**. 2013. Медиаинсталляция
3. Иван Химин. **Пользователь: Гурин**. 2014. Инсталляция
4. Юрий Никифоров. **Все не так плохо, или Где вы видели райскую жизнь**. 2014. Инсталляция
5. Лилу. С. Дейл. **Машина времени**. 2014. Роспись по стене
6. Александр Подобед. **Душа**. 2014. Рейки, ткань

6



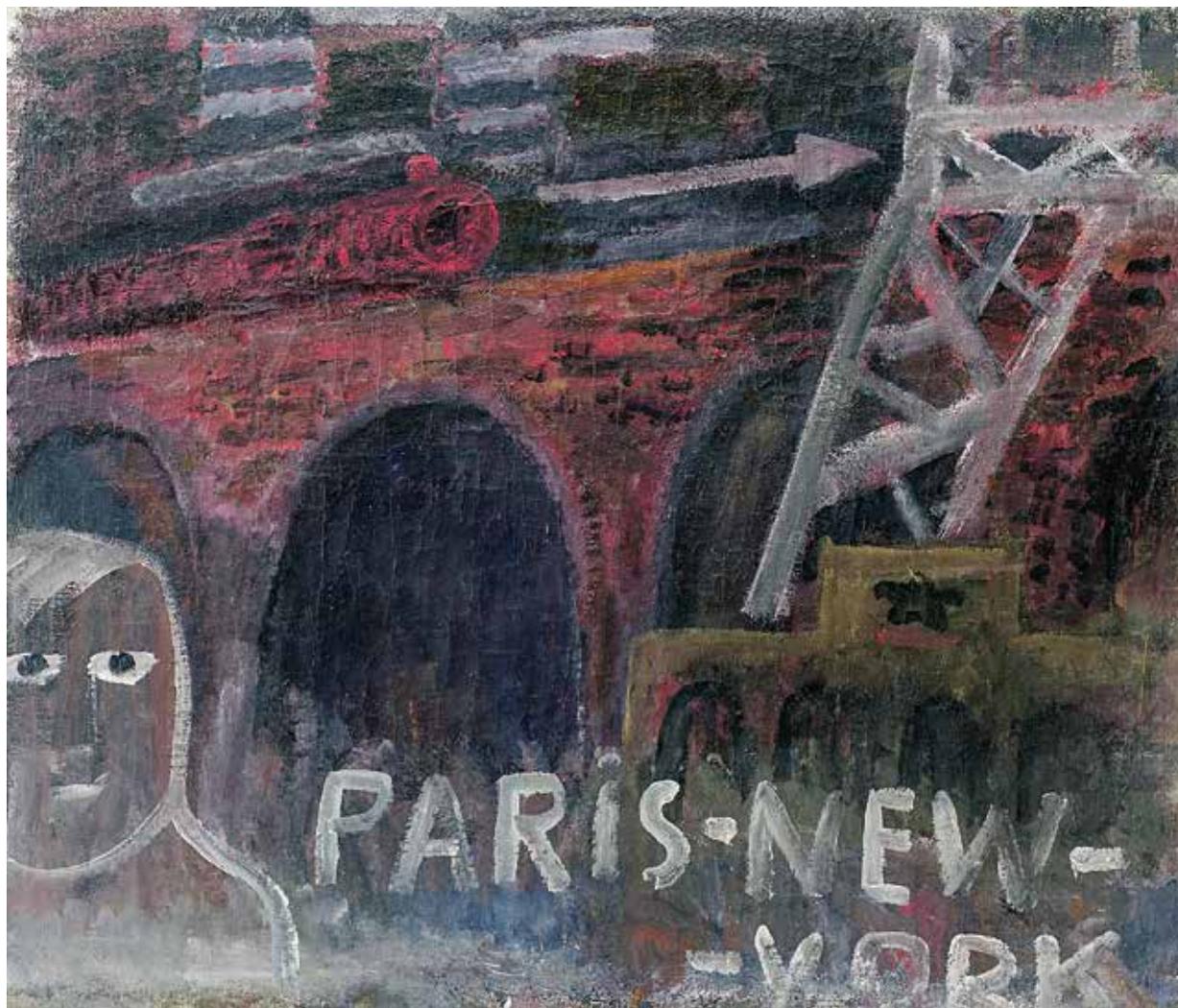
Базовый элемент творчества

Ирина Кулик

В Венеции открылась выставка Михаила Рогинского «По ту сторону красной двери». Выставка организована фондом его имени вместе с Центром изучения культуры России CSAR Университета Ка'Фоскари. Это первая музейная зарубежная экспозиция русского художника, с 1978 года жившего во Франции.

В РОССИИ за Михаилом Рогинским закрепилось определение «первый русский поп-артист». К этому направлению ранние вещи художника еще в 1960-е отнес его друг, поэт Генрих Сапгир. Первая в России музейная выставка, прошедшая в 1993 году в ГТГ, на которой были представлены работы Михаила Рогинского, называлась «Предшественники русского поп-арта». Куратор Андрей Ерофеев отнес к таковым еще и Бориса Турецкого и Михаила Чернышева. Работы художника вошли в сделанную в 2005 году тоже Ерофеевым выставку «Русский поп-арт».

Экспозиция «По ту сторону красной двери» не то чтобы опровергает миф о «русском поп-артисте», но заставляет пересмотреть его. Из канонических поп-артистских произведений Рогинского в нее включена только давшая название выставке «Дверь» (1965). Деревянная, с настоящей металлической ручкой, и не покрашенная, но именно расписанная красной масляной краской, она воспринимается не столько как реди-мейд, сколько как монохром. Даже насыщенный красный цвет вызывает ассоциации не столько с казенным советским кумачом, сколько с полотнами Марка Ротко, которые Рогинский мог видеть на знаменитой американской выставке в Сокольниках в 1959 году. Если же искать параллели с американскими художниками следующего после абстрактного экспрессионизма поколения, то вспоминаются не Уорхол или Ольденбург, а Джаспер Джонс с его Device-painting примерно того же времени — начала 1960-х. Как и Рогинский, Джаспер Джонс был последним живописцем, верившим, что картина еще может быть не изображением изображения, как это будет, собственно, в поп-арте, а вещью, равной «настоящим» вещам. В истории отечественного искусства «Дверь» Рогинского представлялась путем от картины к объекту и инсталляции. На венецианской выставке за ней открываются залы живописи — изумительных, малоизвестных у нас работ, которые художник создавал во Франции.



Михаил Рогинский.

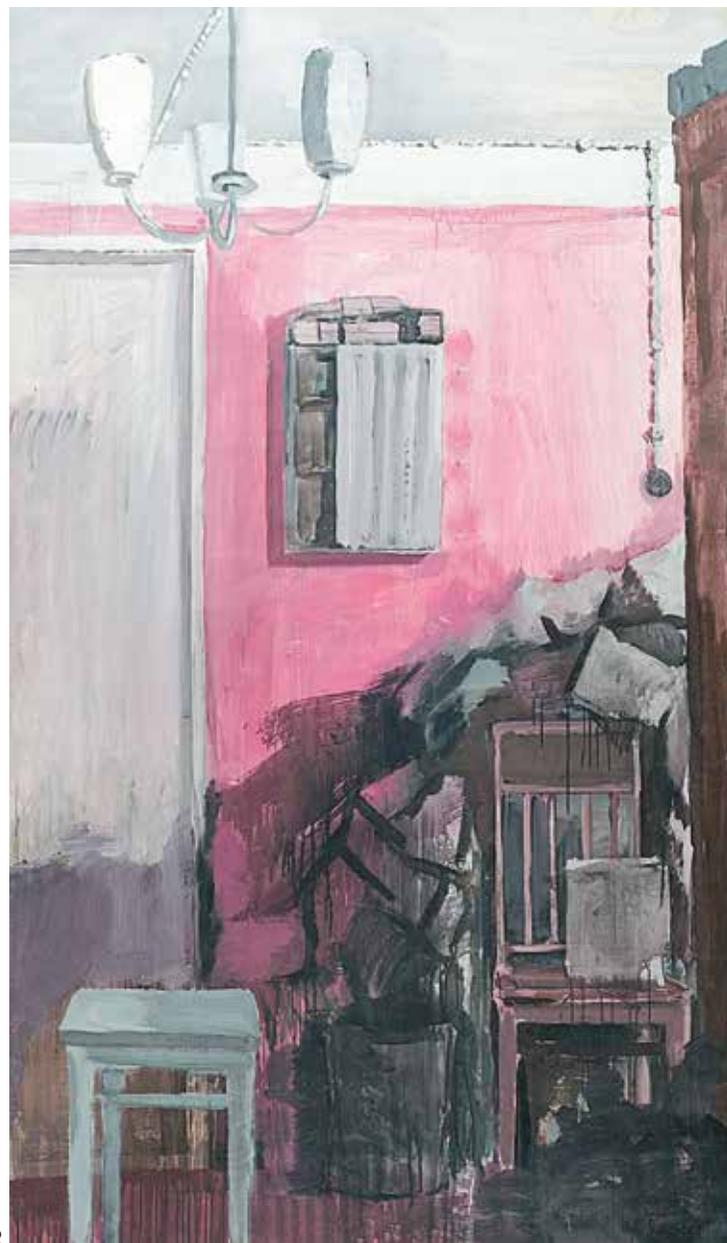
1. **Paris – New-York.** 1985. Холст, масло. Частное собрание

2. **Розовый интерьер № 2.** 1981. Бумага, акрил. Частное собрание

Представив Михаила Рогинского не как автора чуть ли не первых в отечественном послевоенном искусстве ассамбляжей, но как живописца, организаторы выставки в Венеции вовсе не показали его консерватором. Напротив, в отличие от многих отечественных современных художников фигуративная живопись для него — не навязанный извне язык, который нужно деконструировать, но органический выбор, и в этом он гораздо ближе к своим западным современникам. Выставка «По ту сторону «Красной двери» не просто впервые показывает Рогинского на Западе, не как русского, но как интернационального художника, каким он, собственно, и являлся.

«Дверь», как отметили на открытии куратор Елена Руденко и вице-президент Фонда Рогинского, вдова художника Лиана Шелия-Рогинская, срифмовала выставку с основным проектом Венецианской архитектурной биеннале, в параллельную программу которой включена экспозиция. Куратор нынешней биеннале Рэм Колхас построил свою выставку «Основы» вокруг базовых элементов даже не архитектуры, а строительства или обитаемого пространства — лестниц и пандусов, потолка и пола, окон и дверей.

«Дверь» Рогинского, несомненно, из ряда этих самых «основных» элементов. И столь же базовые элементы становятся сюжетами его живописи. Чайники, обретающие достоинство «анонимных скульптур», и восхитительные «Бутылки» конца 1970-х, розовые, фиолетовые, красные, голубые на синем, охряном, черном фоне, поражают чистым наслаждением от цвета, которое казалось неведомым отечественной живописи — ни официальной, ни нонконформистской. Пиджаки и рубахи, силуэты которых распластаны по холстам, наглядно демонстрируют, что человеческое тело устроено, как обычная геометрическая фигура, и морковки на разделочной доске, выглядящие, как мазки краски на палитре, сгустки чистой цветовой субстанции. И дома «безо всякой архитектуры», как писал Достоевский, сведенные к минималистскому ритму рядов окон. Улицы и интерьеры, написанные во Франции — магазины, парикмахерские, музейные залы, жилые комнаты казались образом советской Москвы, откуда Рогинский уехал в 1978 году, сохранив неизменным ее облик в своих картинах. Теперь же в контексте биеннале кажется, что он изображал просто город на базовом, основополагающем, единственно подлинном уровне бытия, на котором Москва не слишком отличается от Парижа, Нью-Йорка или Лондона. В 1980–1990-е годы художник часто вводит в свои картины тексты — как на русском, так и на французском, и латиница, и блоки французских фраз — медийные клише и обрывки парижской уличной речи — удивительно органично вписываются в эти интерьеры с железными кроватями, кухонные натюрморты с газовыми конфорками и городские пейзажи с железнодорожными путями. В конце концов, с чего мы взяли, что неказистый быт и неприкаянные окраины — это только про советский мир? Завораживающая, почти болезненно красивая розово-серая, цветов пепла и плоти, гамма его серии интерьеров 1981 года — неприбранных комнат со стремянками и грудями книг — исполнена тревожности и саспенса, которые не имеют ничего общего с унынием советского быта. Они могли бы быть местами действия античных в своей универсальности драм, что и «арены» и «ринги» на полотнах Фрэнсиса Бэкона. Безликость персонажей парижского периода, иногда сведенных к одним только



2

силуэтам, выступающим из жемчужно-серого марева (как на написанных на картоне работах 1989 года), иногда же превращающихся в экспрессионистские маски — это не про обезличенность толпы, как на знакомых московской публике полотнах Рогинского, представляющих очереди, а про анонимность интимных, частных переживаний. Советской да, впрочем, и русской культуре вменяется в обязанность рассказывать исключительно о местном опыте — историческом, социальном, психологическом. Однако произведения пусть немногих русских писателей, художников, кинематографистов могут считываться в мире не как истории о русских с их загадочной душой и крошечной реальностью, но как истории просто о людях. Михаил Рогинский — один из таких. Красная дверь ведет не в экзотический для западной публики мир «советского нонконформистского искусства», но из него, в пространство современной мировой живописи. ■

Талант видеть вещи

Екатерина Лисицына

В ГМИИ им А.С. Пушкина демонстрируется коллекция Анатолия и Майи Беккерман. Масштабная выставка более чем из 100 картин и рисунков русских художников первой половины XX века, многие из которых российские зрители увидели впервые.

ЭТО ЗНАЧИТЕЛЬНОЕ СОБЫТИЕ в художественном мире — показ результатов многолетней деятельности собирателей. Обычно на авансцену выдвигается фигура коллекционера, отражающая его предпочтения, вкус и возможности. В данном случае это еще и результат деятельности галериста и арт-дилера. Разделительная линия между арт-дилером и коллекционером очень тонка. Две ипостаси в одном человеке работают друг на друга, пыл коллекционера дополняется опытом маршана и жилкой коммерсанта. На каком-то этапе собиратель продает или обменивает «случайные вещи», очищая свою коллекцию и доводя ее со временем до состояния «чистого бриллианта идеальной огранки».

Формируя свое собрание вскоре после эмиграции в США в начале 1970-х годов, Анатолий Беккерман обнаружил особый талант «видеть» вещи. В произведениях, мало интересовавших американских торговцев и коллекционеров, он узнавал русских художников-эмигрантов.

Экспозиция, разделенная на три части, выражает разные стороны более чем 30-летней деятельности Анатолия Беккермана: коллекционера, исследователя и первооткрывателя и арт-диллера, с чьей помощью пополнились не только многие частные коллекции, но и собрания музеев.

Центр выставки — Белый зал, стараниями архитектора и дизайнера Юрия Аввакумова превращенный в «зеркальные» камерные пространства, где угадывается намек на жилое помещение, где картины оказываются «дома». Вместо просторной колоннады Белого зала зритель попадает в коридор, соединяющий шесть комнат, посвященных художникам, наиболее важным для коллекционера. Так, «комнаты» по левой стороне занимали Давид Штеренберг, Петр Кончаловский, Александра Экстер, Роберт Фальк, Борис Анисфельд, Михаил Ларионов и Наталья Гончарова. Напротив «жили» Давид Бурлюк, Константин Коровин и Борис Григорьев. Столь разных художников, обладавших индивидуальной манерой живописи, объединяло не только то, что они были современниками, жили в конце XIX — первой трети XX века, но и то, что они в разное время покинули Россию, чтобы сохранить свою самобытность.

Зеркальный коридор, созданный экспозиционером, ведет к картине «Сбор яблок» (1910-е) Сергея Судейкина, завораживающей образом «золотого века».

Экспозицию художников, имеющих первостепенное значение для коллекционера, дополнили картины и рисунки живописцев, представленных в собрании Анатолия Беккермана не столь масштабно. Они размещены на колоннаде парадной лестницы. Произведения Александра Архипенко, Филиппа Малявина, Марии Васильевой, Владимира Баранова-Россине,

Ивана Пуни, Василия Шухаева, Александра Яковлева, а также графические работы Сергея Судейкина, Александра Бенуа, Натальи Гончаровой, Владимира Татлина, Юрия Анненкова и Софьи Закликовской составили панораму художественной жизни русской эмиграции первой трети XX века. Завершающий колоннаду зал представляет работы, приобретенные музеями и частными коллекционерами при дилерском содействии Анатолия Беккермана. Композиционным центром этой части выставки стала живописная ширма кисти Натальи Гончаровой, созданная в 1930-е годы, но изображен на ней «исторический» Париж конца XIX века.

«Коллекционер — это художник, только красками ему служат уже готовые произведения, из которых он выбирает», — говорил известный коллекционер Виктор Самсонов. Сделав искусство своей профессией, Анатолий Беккерман сформировал свою нишу: вместе с супругой Майей они собрали уникальную коллекцию произведений русских художников — иммигрантов первой половины XX века, а также произведения, вывезенные в США и Европу из России во время первых, послереволюционных, волн эмиграции. Этот выбор был не только поиском и покупкой произведений, но и пропагандой русского авангарда в США, Европе, Латинской Америке. Однако художников русской эмиграции пришлось открывать прежде всего для российского зрителя. Произведения позднего эмигрантского периода — творчество таких мастеров, как Борис Анисфельд, Борис Григорьев, Давид Бурлюк, Александра Экстер, — стали известны российской публике во второй половине 1990-х — начале 2000-х годов благодаря Анатолию Беккерману. Выставка в ГМИИ им. А.С. Пушкина во многом продолжила это открытие художников русской эмиграции для России.

В начале коллекционерского пути Анатолий Беккерман опирался на каталог, изданный в 1923 году к выставке современных русских художников в Бруклинском музее, организованной художественным критиком Кристианом Бринтеном. Вот что пишет искусствовед Наталья Семенова в каталоге к нынешней выставке: «Восстанавливая историю проникновения русского искусства в Европу и Америку, Анатолий Беккерман “шел” по страницам каталога выставки 1923 года, как по путеводителю. Ныне в собрании представлены практически все ее участники: Борис Анисфельд, Александр Архипенко, Лев Бакст, Давид Бурлюк, Наталья Гончарова, Борис Григорьев, Ладо Гудиашвили, Михаил Ларионов, Абрам Маневич, Сергей Судейкин, Николай Фешин, Василий Шухаев, Александр Яковлев. Беккерман разыскивал потомков коллекционеров и художников, открывая для себя имена тех, кого успели хорошо забыть»¹.

На протяжении многих лет эмигрантский период большей части русских художников не изучали. Мало известно даже о творчестве за рубежом тех, кто уехал в Европу до 1917 года, как Ларионов и Гончарова, или в 1918–1920-х годах, как Григорьев, Анисфельд, Бурлюк, Анненков, Малявин, Сомов и Пуни. Имена некоторых художников практически не были известны русской публике. А ведь Борис Анисфельд до своего отъезда из России в 1918 году был уже состоявшимся художником — работал как сценограф в театре В.Ф. Комиссаржевской, участвовал в 1906 году в выставке «Мир искусства», делал эскизы для «Русского балета» в Париже по приглашению С. Дягилева и был настолько успешен, что еще

молодым художником в 1917 году получил приглашение от Бруклинского музея провести персональную выставку. Давид Бурлюк активно работал в Америке, но для русской публики этот период его творчества открыл Анатолий Беккерман. Стиль русского художника-футуриста в США сильно изменился, стал ярче и в некотором роде реалистичнее. За работами Бориса Григорьева, чья жизнь также неразрывно связана с США, коллекционер охотился с особенной страстью. Впервые посетив Америку в 1923 году при содействии Кристиана Бринтона, Борис Григорьев прожил в этой стране много лет. Картина «Человек с быком», входящая в цикл «Расея» (1916–1921), одно из важнейших приобретений коллекционера. Графичное по манере и психологическое по проникновению в природу искусство Григорьева в полной мере проявлено в портрете молодой девушки из низших слоев общества («Люси»). Работа присутствует в экспозиции и демонстрирует виртуозное мастерство Григорьева-рисовальщика, это подготовительный картон к картине «Модель», хранящейся в музее «Метрополитен» в Нью-Йорке. Картины, рисунки, скульптура попадали в коллекцию различными путями: что-то покупалось на аукционах, что-то находилось в маленьких магазинчиках, торгующих старыми вещами в разных частях США, Чили, Аргентины, Франции. Как истинные коллекционеры, увлеченные своим делом, Анатолий и Майя Беккерман ездили по тем местам, где жили интересовавшие их художники, или, узнав, что где-то в частных руках есть произведение, которое они хотят видеть в своем собрании, они без раздумий ехали туда и приобретали подчас уникальные, прекрасные вещи. Так, в начале 1990-х годов в частной коллекции в Калифорнии Анатолий Беккерман обнаружил картину Виктора Борисова-Мусатова «Летний вечер», считавшуюся потерянной с 1904 года². В благодарность музею за организованную выставку Майя и Анатолий Беккерман передали в дар ГМИИ им. А.С. Пушкина «Автопортрет» Бориса Анисфельда (1940-е), который будет находиться в постоянной экспозиции музея. Выставка произведений из собрания Майи и Анатолия Беккерман стала настоящим открытием для российской публики и важным фактом работы музея с коллекционерами и галеристами, которые все чаще становятся инициаторами выставок, издательских и исследовательских проектов. ❖

¹ Семенова Наталья. Искусство как профессия //: каталог выставки «Искусство как профессия. Собрание Анатолия и Майи Беккерман». М., 2014. С. 25–26.

² Там же. С. 23; Федоров А. Борисов-Мусатов // В мире искусств. 1909. № 10–12. С. 15.

1. Роберт Фальк. **Натюрморт с халой и кувшином**. 1914. Холст, масло

2. Сергей Судейкин. **Масленица**. 1923–1924. Холст, масло

3. Петр Кончаловский. **Хрусталь II**. 1917. Холст, масло



1



2



3

Анатолий Гаранин: знаменитый и неизвестный

В МВО «Манеж» состоялась выставка выдающегося советского фотографа Анатолия Гаранина (1912–1989). В 2008 году агентство РИА «Новости» (ныне «Россия Сегодня») приобрело у наследников фотографический архив мастера и стало с ним скрупулезно работать.

Ксения Никольская

ФОТОАРХИВ СОВИНФОРМБЮРО — АПН — РИА «Новости» — «Россия Сегодня» — довольно специфичен, но в этом его уникальность. Он формировался из работ штатных фотографов-репортеров, которые колесили по стране, изредка попадали за рубеж, освещая важные и не очень события. Среди них были такие звезды, как Макс Альперт, Георгий Зельма, Всеволод Тарасевич, Абрам Штеренберг, Валерий Шустов, Галина Кмит, Борис Кауфман. До сих пор в агентстве продолжают работать легендарные Сергей Гунеев, Владимир Вяткин и Владимир Федоренко.

Также архив не так давно пополнился несколькими коллекциями, которые агентство приобретало в последние годы. Гаранин — в их числе. На сегодняшний день это около миллиона единиц хранения — визуальная история страны последних семидесяти лет!

Архив Гаранина, как, впрочем, и сама личность фотографа, был окутан флером таинственности и вызывал неподдельный интерес у многих. Например, за ним «охотилось» славянское отделение Университета Беркли в Калифорнии, но мастер завещал оставить архив на родине и соблюсти условия полной целостности всей коллекции. Неопубликованный архив — это подарок судьбы для любого исследователя. Это, образно говоря, гробница Тутанхамона, о которой слышали все, но нашел только Картер.

В этой истории вопросов больше, чем ответов. Гаранин — мощнейшее имя в советской фотожурналистике. Почему мы не помним его? Невероятно продуктивный фотограф, мастер своего дела. Судя по снимкам, не было такого места и события на протяжении почти 60 лет, которое бы он не сфотографировал, оставаясь при этом в тени. Фотограф-невидимка с чуть отстраненным взглядом на жизнь и невероятным вниманием к деталям любил нежный контражур, как писал журнал «Советское фото» за 1982 год. Его невыстроенная композиция кажется сегодня очень современной. Почему же архив мастера столько лет незаслуженно оставался в тени? Что за странная судьба? В фототусовках не участвовал, свои работы не показывал, чужие не оценивал, был скорее вхож в театральную и артистическую, чем в фотосреду, никогда не принадлежал ни к какой группе, был индивидуален во всем. Работал без пафоса, эффектных визуальных решений и шлейфа легенд и сплетен, которыми любят окружать себя многие. Все, кто так или иначе писали о нем, задают этот вопрос. Кем был Анатолий Гаранин?

Выдающийся фотограф, один из многих не менее выдающихся своих современников, чьи имена мало известны у нас и совершенно неизвестны за рубежом.

По счастливой случайности архив замечательного мастера оказался у нас. В договоре, который подписали наследники, числилось 35 тысяч единиц хранения. Однако позже выяснилось, что их намного больше. За шесть лет работы над архивом, по нашим подсчетам, отсканировано и описано примерно 59 тысяч единиц, и это даже не половина всего материала... Работа над архивом кропотлива и неблагодарна, если использовать археологическую метафору, это самая грязная ее часть, сродни мастерку и штыковой лопате на раскопе, но и самая интересная и ответственная: разглядеть и подготовить материалы для дальнейшей работы специалистов, для экспозиции. Ведь любой исследователь отталкивается от того, что ему предлагают сотрудники архива. В ситуации с выставкой Гаранина архивно-выставочный отдел прошел весь



этот цикл и подготовил для зрителей 200 отпечатков и около 1000 изображений в формате мультимедиа. Название выставки «Анатолий Гаранин. Советский Союз» отражает период работы фотографа, географию его творчества, но самое главное — отсылает к легендарному ежемесячному иллюстрированному журналу, издававшемуся в Москве с 1930 по 1991 годы на 19 языках, у истоков которого стояли Максим Горький, Александр Родченко и Эль Лисицкий. Выставка состоит из 14 тематических разделов, озаглавленных в стилистике журнала «Советский Союз»: «Московское время», «Страницы истории», «По дорогам мира» и др. Десятки изображений ежедневно проходили перед глазами архивистов. Фотограф буквально становится членом семьи, интересно следить за тем, как меняются его стиль, технология

работы, какие темы были востребованы в те или иные года, разбираешь «медицинский» почерк на конвертах, идентифицируешь не указанных персонажей, недоумеваешь над авторской подписью.

Имея в руках оригинальный материал, можно, например, оценить авторское кадрирование, которое полностью меняло смысл фотографий и вносило невероятный драматизм, как в случае со знаменитой «Смертью солдата» (1942), портретом Жукова или фотографией юноши в шинели на призывном пункте в дни мобилизации 22–24 июня 1941 года. На многих негативах официальных съемок зацарапаны лица — следствие репрессий и борьбы с «врагами народа». Кто этот человек слева от Валерия Чкалова на снимке «Встреча Валерия Чкалова, совершившего круговой перелет на АНТ-25-2 на аэродроме НИИ ВВС (Щелковский), где экипаж встречали Сталин, Ворошилов и Орджоникидзе. Москва, 10 августа 1936»? Мы уже никогда не узнаем. При работе с архивом Гаранина поражают объем его творческого наследия и невероятная аккуратность в ведении дел. Все конверты подписаны и снабжены контрольными отпечатками. Кроме негативов как таковых в архиве хранится съемка с макета книги, которая так никогда и не увидела свет — «Война и Мир». Прижизненные публикации были только верхушкой огромного айсберга. Настоящая работа над наследием фотохудожника еще только начинается. Этой выставкой мы хотим отдать должное творчеству Анатолия Гаранина, попытаться открыть и прочесть его заново, чтобы новое поколение смогло увидеть и оценить произведения большого мастера. Еще предстоит значительная работа, чтобы его имя наконец-то заняло заслуженное место в истории, и выставка — один из шагов на пути к этому. ❁

Александр Гаранин.
1. Аэростат у памятника
А.С. Пушкина. Москва.
1941



1





Баллада о жизни в Советской России

Лоренс Корнет

АНАТОЛИЙ ГАРАНИН — ФОТОГРАФ, запечатлевший в кадре советскую историю, — свою карьеру начал с работы корреспондентом журнала «Советский Союз», издания, предназначенного для знакомства иностранных читателей с жизнью в СССР. С 20-х годов XX века Гаранин на протяжении нескольких десятилетий писал разноликий портрет Советской России. На снимках, сделанных им с борта самолета, с запряженной осликом повозки или на Красной площади под проливным дождем — везде чувствуется незримое присутствие автора. Как антитезу снял Гаранин «Смерть солдата». Но самый мощный его фронтовой кадр приглушен и графичен: две солдатские каски и две винтовки на фоне черного дыма войны и белизны весеннего цветения. Глядя на гаранинского солдата, травмированные военным опытом люди испытывают нечто вроде катарсиса.

Гаранин не иллюстрирует войну, снимая разрушения, но показывает ее через символы: вот хирург делает операцию раненому; вот медсестры с музыкальным образованием играют в госпитале на арфе; вот маршируют солдаты, и построения их повторяют архитектурные формы сталинского ампира... Вот кадр с передовой — летчица на фоне неба, вручную заводящая пропеллер своего самолета.

Все эти фотографии напоминают нам о большевистской арт-пропаганде, об эллиноподобных атлетах на снимках Лени Рифеншталь... Тем не менее они дают возможность в образе эпохи увидеть индивидуальное. А парадокс смягчает последствия национализма. Для иностранного зрителя первая реакция на фотоработы Гаранина — удивление от того, сколь непохожи они на образ СССР, доминировавший в кино и в средствах массовой информации.

Может, потому и решил Гаранин направить свой объектив на мир театра и кино. Война закончилась, и в последующие десятилетия под влиянием международной политики стала развиваться медийная индустрия. Сделанную им ночью фотографию водителя на КПП в начале 1940-х — свет автомобильных фар заостряет изображение и одновременно лишает его четкости — вполне можно принять за кадр из фильма жанра «нуар», вслед за которым стали появляться шпионские фильмы.

Гаранин имитировал историю. После войны он работал во Всесоюзном обществе культурной связи с заграницей (ВОКС) — государственной структуре, основанной в 1925 году для развития контактов между писателями, композиторами, музыкантами, кинематографистами, художниками, учеными, преподавателями и спортсменами Советского Союза и других стран. Фотографировал для ВОКСа официальные визиты и дипломатические встречи, в том числе и с участием министра иностранных дел. Своими снимками он вновь и вновь подтверждал, что иконография Советской России выстраивается благодаря сложной системе визуальных aberrаций.

Так что со стороны кураторов первой публичной выставки работ из гаранинского архива выбор темы «Культура», одной

из основополагающих для наследия фотографа, — это уже само по себе некое художественное заявление. У Гаранина есть фотография, где актер Николай Черкасов в костюме Александра Невского о чем-то спорит с режиссером Сергеем Эйзенштейном. Она свидетельствует, что и создававшийся вне международной дипломатии образ СССР был также далек от реальности, как и представление о том, что во Второй мировой войне будто бы воевали ратники в шлемах и кольчугах да с мечами в руках.

Исследования архивов Гаранина находятся пока на начальной стадии, но уже понятно, что мы имеем дело не с голливудской «фабрикой» игрового кино, а с советской кинодокументалистикой.

Собственную гаранинскую документалистику можно было бы объединить под названием «Баллада о жизни в Советской России», жизни, которую он запечатлевал в кадре с самого ее зарождения. Несколько раз случалось ему делать фоторепортажи о быте акушерского отделения больницы. И вот мы видим уложенных рядами на больничной каталке новорожденных, врача-акушера, на вытянутых руках поднимающего только что появившегося на свет малыша...

Композицию с группой женщин, занимающихся физкультурой на пляже, Гаранин сделал уже спустя много лет после военного снимка строевой, но эта новая фотография очень близка той по геометрии. И передает она надежду и восторг людей вместе с ощущением беспокойства и тревоги. Такое сложное душевное состояние было характерно для людей в Советской России, так же как и в Америке, в переломные исторические моменты.

Эстетически у Гаранина был достаточно широкий охват для того, чтобы раскрыть историю развития мировой фотографии, начиная с большевистской революции в России. Такой

хрестоматийный альбом мог бы включить в себя фотографии, снимавшиеся для Федерального управления продовольственной безопасности США и для агентства «Магnum», работы Льюиса Хайна, Гарри Кэллэхена, Ирвина Пенна, Ричарда Аведона, а также любительские снимки и профессиональные постановочные кадры.

Фотоработы Гаранина, повествующие об образе жизни современников, напоминают телевизионную рекламу 1950–1960-х годов; особенно впечатляет в этом смысле портрет повара, старающегося поразить своим мастерством группу подмастерьев, как если бы он был ведущим телешоу. Пытаясь выразить частное, индивидуальное, Гаранин выстраивал каждый свой кадр на основе сложной нарративной структуры и ряда универсальных кодов, усвоенных им благодаря хорошему воспитанию. Главные среди этих кодов — неравнодушие и чувство юмора. ❖

Александр Гаранин.

2. Занятия по гражданской обороне в поселке Диканька, Полтавская обл, Украина. 1940
3. Физкультурный парад на Красной площади. Москва. 1939
4. На карнавале в ЦПКИО им. А.М. Горького. 1938
5. Строевые занятия резервов пехоты. Москва. 1941
6. Учения местной команды гражданской обороны на нефтяном промысле. Баку. 1939
7. Время кормления новорожденных в роддоме Москвы. 1955
8. Весенний день на улице Москвы. 1936
9. Празднование дня Победы у американского посольства в Москве. 1945
10. Воздушные ванны. Центральный институт курортологии. 1951
11. В фойе Театра на Таганке. Москва. 1967
12. Утренняя зарядка на побережье Крыма. 1954
13. На отдыхе в Крыму. 1954
14. Утренняя зарядка в санатории Крыма. 1954





10



12



11



13



14

ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ТУСОВКА

Лия Адашевская



Помнится, в подростковом возрасте мы любили играть в такую игру. Вытянутый лист бумаги расчерчивается поперек ориентировочно на пять-семь прямоугольников. Первый участник рисует в первой секции голову (неважно чью — человека или животного, рыбы или птицы или вообще кого-то небывалого) и заворачивает, перегнув лист по прочерченной линии и выведя на плоскость следующей секции окончание шеи. Второй участник, не видя голову, рисует плечи и грудь, опять же по своему усмотрению, принадлежащие хоть инопланетянину. Лист опять перегибается, заворачивается — наступает очередь третьего участника, который рисует живот. Когда наконец каким-то игроком нарисованы и ступни, лист разворачивается, и взору открывается монструозное создание, как правило, потешное и незлобивое. Стоит ли говорить, что этот продукт коллективного творчества вызывал у нас уже даже в процессе его создания бурю веселья. И мы не относились к сотворенному, как к творчеству. Жаль, мы тогда не знали слова «коллаборация». И никто из нас не стал известным художником. И даже просто художником. Хотя сегодня для того, чтобы иметь непосредственное отношение к настоящему искусству и даже претендовать на соавторство, совсем не обязательно быть профессионалом. Достаточно прийти на выставку в качестве зрителя. Коллаборативные практики, весьма ныне популярные, с неизбежностью создадут у любого отзывчивого посетителя выставки иллюзию подлинной сопричастности. Впрочем, участвовать в коллаборации, которая проходила в Галерее на Солянке с 12 по 16 мая под названием «Die Tusovka Runde», мог не любой и каждый, а лишь специально приглашенные профессионалы. Впрочем, обычные зрители тоже были, но именно как зрители. Хотя их количество, разумеется, влияло на размер тусовки. Так сказать, массовка. Но на тот случай, если зрителей для создания нужного впечатления было бы недостаточно, тоже подстраховались.

Однако по порядку. Итак, галерея пригласила группу «Желатин» сделать в ее стенах какой-нибудь проект. Четверка венских перформансистов — Вольфганг Гантер, Али Янка, Тобиас Урбан и Флориан Райтер — хорошо известна московской публике. Первое непосредственное знакомство произошло в 2005 году, когда «желатины» в рамках первой московской биеннале пред-

ставили огромную сосульку из мочи – художники соорудили деревянный сортир, использовавшийся посетителями выставки в Музее Революции по прямому назначению, сильный мороз, ударивший весьма кстати в феврале того года, помог воплотить замысел наилучшим образом. Работы «желатинов» фактически всегда бросают вызов пассивному созерцанию. Так, на выставке «Экспо-2000» в Ганновере они вырыли колодец и наполнили его голубой водой, куда зрителям предлагалось нырять. Поскольку стояла ужасная жара, в желающих недостатка не было. Однако после того как человек нырял, он исчезал, долго не появляясь на поверхности...Поскольку оказывался неожиданно для себя в специальной подводной камере, наполненной воздухом. А, например, на 54-й биеннале в Венеции выстроили под открытым небом огромную печь, пригласив художников петь под гитару, рубить дрова и плавить стекло для скульптуры «Some Like It Hot».

Словом, «Желатины» – мастера в деле создания ярких, шокирующих и запоминающихся жестов. Их проекты – фактически всегда хит. При том, что не все члены сообщества имеют художественное образование, но они сами признаются: «А мы и не думали, что занимаемся искусством, мы просто хотели, чтобы не было скучно». Вот и в данном случае, дабы не было скучно, решили устроить тусовку. Понятие весьма нам знакомо, по определению Виктора Мизиано, его введшего в 1990-е, «оригинальный социокультурный феномен, не имеющий исторических аналогов». Правда, в нынешнее время тусовки уже не те, поскольку вполне себе вписались в официальную культуру. Но как бы там ни было, приглашая «Желатин», Солянка вполне обоснованно могла рассчитывать на зрительский резонанс. Тем более в Ночь музеев, когда конкуренция между институциями по сбору публики весьма велика. Поскольку желатины не только предпочитают задействовать в своих проектах

как можно больше народа, но и любят сотрудничать с другими авторами, в своем роде храня верность 1990-м – времени сообществ, когда художники любили устраивать совместные интертейменты, они пригласили к участию российских знаменитостей – без малого тридцать художников, которые в течение пяти дней совместно с «желатинами» на глазах у зрителей (в числе которых были и приглашенные участниками друзья, обеспечивающие атмосферу тусовки, то есть, по сути, тоже участники) создавали произведения искусства. Сам по себе процесс творчества, конечно, вещь не скучная, но поскольку какая же тусовка без угощения – никакой расслабленной атмосферы не создашь, участников щедро угощали чаем, кофе, пивом, пирогами, селедкой и бутербродами. А для пущего веселья работы создавались за большим круглым (метра три в диаметре) столом. То есть на выходе получалась работа-круг. Схема такова. Загрунтованный холст закреплялся на

части механизма, занимающего почти всю комнату. Огромное колесо, приводимое в движение усилиями одного из художников, передавало движение этой раме посредством хитрого устройства. Холст вращался, художники, располагавшиеся по кругу, должны были успеть запечатлеть часть своей задумки на холсте, покуда его фрагмент не уезжал к следующему участнику, и тут же браться за «подъехавший» новый фрагмент. Что и говорить, весело. Итак, художники, разбитые на группы (12 мая – Стас Шурипа, Гоша Острецов, Катя Бочавар, Олег Кулик; 13 мая – Игорь Мухин и Алиса Йоффе, МишМаш (Миша Лейкин, Маша Сумнина), ЕлиКука (Олег Елисеев и Евгений Куковеров), Валерий Чтак, Ирина Корина, Анастасия Рябова; 14 мая – «Синие носы», Зураб Церетели, Сергей Шутов, AES+F; 15 мая – Ирина Затуловская, Александр Савко, Гор Чахал, Владимир Дубосарский; 16 мая – Сергей Пахомов, Recycle (Андрей Блохин и Георгий Кузнецов), Устина Яковлева, Александр Петлю-





3



ра) в течение рабочей пятидневки с 16.00 до 21.00 создали 5 живописных холстов. Не уверена, что есть резон анализировать получившиеся работы, так как смысл не в них, а в самом процессе, как и в случае с описанной вначале игрой. Конечно, этот проект можно интерпретировать по-разному: и как критику культурной индустрии с ее поточным методом и иерархичностью, и как иронию по поводу художественных сообществ, ну и, наконец, как комментарий к самому понятию «тусовка». Вспомним навскидку несколько характеристик, данных Мизиано: «Тусовка — это внепроизводственное и чисто

симулятивное сообщество», «тусовка возникла как спонтанный и свободный выбор отдельных индивидов. Никто не принуждал и не склонял их к этому, не было к тому никаких институциональных или властных побудителей. Тусовка возникла как встреча и неизменно пребывает на этом рудиментарном уровне человеческого сообщества», «Особенность тусовки состоит в том, что она являет собой совокупность людей, исходно консолидированных не столько конкретными структурами — институциональными или идеологическими, сколько перспективой их обретения; тусовка — это тип художественного сообщества, мыслящего себя как чистую

потенциальность», «Тусовка — это и есть форма самоорганизации художественной среды в ситуации отсутствия какого-либо внешнего репрессивного давления, когда исчерпаны все возможные консолидации по принципу идеологического единomyслия, этики противостояния или «общего дела»». Но сегодняшние тусовки инициируются институциями. Ну а эта еще и была профинансирована из государственного бюджета, так как «Солянка» — галерея государственная. Собственно, «желатины» остались верны себе — проект получился задорный, с огоньком, прекраснoдушный и вместе с тем провокационный, то есть комфортный для

всех участников, но как-то с подвохом, когда ты вроде и свободный художник и к тебе со всем уважением и вроде как позволяют делать, что хочешь, но ты неизменно оказываешься винтиком в чужой игре.

Фото ДИ / Светлана Гусарова, Серги Шагулашвили

* Мизиано В. «Тусовка» как социокультурный феномен <http://es-dejavu.ru/t-2/Tusovka.html>

1 2. Галерея на Солянке, 14–15 мая. Процесс создания работы
3. Фрагменты работ участников проекта

РЕАЛИЗМ, КАК ЛИЧНЫЙ ВЫБОР

Елена Воронович

Персональная выставка Петра Котова в Третьяковской галерее приурочена к его 125-летию со дня рождения. Это четвертая монографическая экспозиция мастера стала для современного зрителя открытием его многогранного творческого наследия: более ста работ из собраний ГТГ, Ярославского художественного музея, Астраханской государственной картинной галереи им. П.М. Догадина, ГЦМСИР, РГАЛИ и коллекции семьи.

Название выставки связано с внутренней логикой творчества художника, который, выбирая между «полным отрицанием предметности», искусством для искусства и традиционной живописью с «глубоким идейным содержанием», отдал предпочтение реалистическому пути.

Долгие годы творчество Петра Котова рассматривалось лишь в контексте советской идеологии, а основное внимание критики было сосредоточено на созданных им официальных портретах. Сегодня пришло время увидеть в его работах тонкость живописного видения, виртуозность владения кистью, проникновенное внимание к образу современника и умение передать мимолетное счастье бытия.

Сын иконописца, ученик Н.И. Фешина и Ф.А. Рубо, Котов был очарован живописью французского импрессионизма и в то же время глубоко воспринял традиции русского искусства второй половины XIX столетия — творчество В.И. Сурикова, И.Е. Репина, В.А. Серова. Посещение Эрмитажа, Русского музея и выставок было для него второй академией. «Руководящими вещами... раскрывающими всю суть живописи: глубокий, драгоценный, всеобъемлющий тон, богатство и организованность света и тени, и материальность»¹ стали для художника, по его собственному признанию, «Венера перед зеркалом»² Тициана, «Портрет папы Иннокентия X»³ Веласкеса и «Портрет старушки» Рембрандта. Детские наблюдения Петра Котова за работой отца, помноженные на академическую выучку и самостоятельный выбор творческих ориентиров, сформировали у него понимание предназначения художника — соединение безукоризненного мастерства и внимательного наблюдения жизни. Формально выставка состоит из двух пространственных зон. В первом зале собраны произведения, характеризующиеся интенсивным цветом, свободной, импрессионистической

композицией, созданные художником в «астраханский» период. В таких картинах, как «Верочка» (1918) и «У окна» (1919, обе — Астраханская государственная картинная галерея им. П.М. Догадина), вихрь ярких красок стилистически переносит персонажей из бурлящих революционных лет в мир эпохи модерна, отсылая зрителя к живописным феериям А.Я. Головина и К.А. Коровина.

Второй зал выставки представляет живопись и графику художника целостно, вне хронологического принципа. В центре зала сгруппированы работы, выполненные художником в ходе его поездок в Среднюю Азию и на индустриальные стройки. В таких работах, как «Электросварщицы Сормова» (1937, Ярославский художественный музей), «Днепрострой ночью» (1930, ГЦМСИР) и самая известная картина Котова «Кузнецкстрой. Домна №1» (1931, ГТГ), мастеру удается найти художественный язык, согласующийся с изображаемым мотивом, не отказываясь от близких ему традиций импрессионизма, передать «красоту трепетного ощущения жизни»⁴ общее впечатление от грандиозности нового мира, его мощи, скорости его строительства, сдержанной красоты и устремленности в будущее. Завершают экспозицию ставшие классическими парадные портреты из собрания Третьяковской галереи, в которых Котов смягчает холодную официальность обстановки, с психологической пронизательностью передавая подлинную человеческую сущность изображаемого.

Заслуживает отдельного упоминания «Портрет академика Н.Д. Зелинского» (1947, ГТГ), за который художник был удостоен Сталинской премии. Здесь очевидны отголоски портретного искусства Серова. Асимметричная композиция, вибрирующая световоздушная среда, внимание к деталям интерьера и непосредственность подсмотренного жеста делают образ академика достоверным и живым.

Заказные портреты и тематические картины, созданные Котовым в 1930–1950-е годы, дают повод причислять его творчество к социалистическому реализму. И все же несмотря на членство в АХРР⁵, его трудно назвать типичным соцреалистом. «Изящество, присущее его живописному видению»⁶, внимание к личности человека не вписываются в рамки этого официального направления. Художника можно отнести к «декоративной ветви»⁷ советского



импрессионизма наряду с такими мастерами, как И.Э. Грабарь, С.В. Герасимов, А.М. Герасимов и В.Г. Цыплаков. В его творчестве соединились традиции классического европейского искусства и романтическое ощущение первой трети XX века.

Петр Котов.
Кузнецкстрой. Домна №1.
1931. Холст, масло

¹ Котов П. Автобиография // Мастера советского изобразительного искусства. Живопись. М., 1951. С. 264.

² Ранее картина «Венера перед зеркалом» украшала Эрмитаж, но в 1937-м была продана в коллекцию Эндрю В. Меллона и впоследствии передана им в дар Вашингтонской Национальной галереи.

³ Продана из Эрмитажа в июле 1930 — феврале 1931 в коллекцию Эндрю В. Меллона.

⁴ Разумовская С.В. Петр Котов // Искусство. 1937. № 4. С. 114.

⁵ АХРР (Ассоциация художников революционной России) создана в 1922-м (с 1928 по 1932 АХР, Ассоциация художников революции). В 1932 году в момент образования Союза художников АХР почти в полном составе в него влилась.

⁶ Выступление действительного члена Российской академии художеств, доктора искусствоведения, профессора А.И. Морозова // Петр Котов. Сборник статей. М.; Орел, 2010. С. 5.

⁷ Морозов А.И. Русский импрессионизм в советской действительности // Пути русского импрессионизма. К 100-летию Союза русских художников: альбом. М., 2003. С. 112.

ОЩУЩЕНИЕ ТЕКУЩЕГО ВРЕМЕНИ

Валерий Леденев

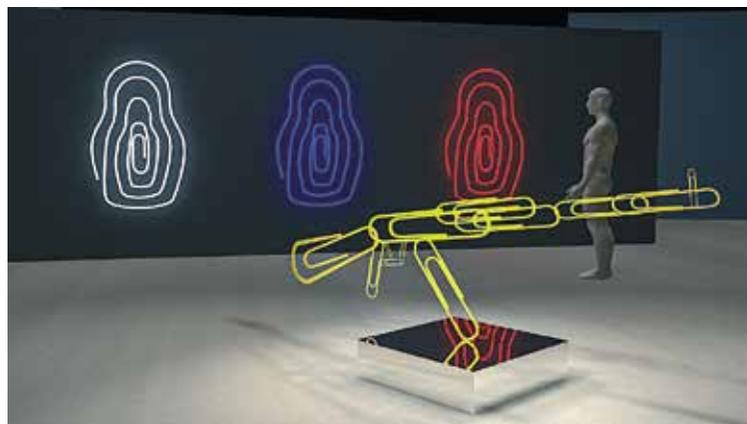
С 5 по 15 июня в «Ударнике» прошла 5-я выставка дипломных работ школы Родченко «Я видел молнию», организованная недавно созданным фондом «Breus Foundation» и Мультимедиа Арт Музеем. Специализирующаяся в основном на фотографии и новых медиа школа Родченко — «кузница кадров» современной российской арт-сцены, зарекомендовавшая себя в качестве одной из наиболее осмысленных образовательных институций. О работах ее выпускников можно спорить, их можно критиковать. Но несомненно, что уже на этапе дипломных проектов большинство вещей можно смело обсуждать всерьез, не делая скидку на статус «молодого» автора.

Предыдущая выставка выпускников Школы фотографии им. А. Родченко прошла в Мультимедиа Арт Музее в апреле 2013 года. Дипломные работы тогда готовились в атмосфере протестных настроений в обществе, уличных митингов, порожденных пришедшей в движение социальной тектоникой. Поэтому или нет, но работы выпускников того года казались заметно политизированными. Свой фильм «Позиции» в МАММ представил Евгений Гранильщиков, задавшийся вопросом, как вообще сегодня снимать политическое кино. «Набор революционера» Елены Артеменко, чья инсталляция «Комфортный протест» комментировала клишированность, нерелексивность и автоматизм некоторых протестных выступлений. Александра Тощевикова сняла фильм «Отрицание отрицания» о расстрельном полигоне «Коммунарка», затрагивающий проблему исторической памяти. Другие работы представляли собой социальные и психологические исследования иного рода. Например, фильм Антонины Бавер «Дипломная работа», в котором художница, обратившись по соответствующему объявлению, обучала исполнителей «диплома на заказ» современному искусству. Или фотосерия Игоря Самолета «Будь счастливым» о молодых неформалах из Архангельской области, документирующая не столько жизнь социального дна в провинции, сколько построение коммуникации героев с автором. На нынешней выставке, открывшейся в здании бывшего кинотеатра «Ударник», на месте которого скоро обещают открыть музей, социальная составляющая тоже никуда не делась. Однако работы по сравнению с прошлым годом кажутся намного более «интровертны-

ми», сосредоточенными не на исследовании окружающей реальности, а обращенными к сущности медиума, в котором они выполнены. Еще недавно казавшиеся реальными перспективы социальных изменений столкнулись с реальностью, которую стало невозможно трансформировать. Но можно изучать не только, из какого сора она растет, но и на какой носитель записывается.

Работы на злобу дня, разумеется, на выставке тоже есть. Например, инсталляция Григория Сельского «Русские духовные скрепки» в виде автомата из увеличенных скрепок и «скрепочных» же мишеней. Официальную риторику становится невозможно воспринимать всерьез, остается лишь пародировать ее. «Интровертность» большинства проектов заключается в интересе к скрытому, незаметному, сосредоточенному в самой структуре построения кадра или свойствах предпочитаемого материала. Интересно, что многие работы, не теряя в интеллектуальности, отходят от привычной современному зрителю логоцентричности и затекстованности, вместо концепции (но чаще наряду с ней) предлагая зрителю изысканную визуальность.

Например, фильм Альберта Солдатова «Бальтус» с мизансценами, отсылающими к картинам французского модерниста Бальтуса, изображавшего юных девушек в домашних интерьерах. Видеоряд сопровождается случайными комментариями из фейсбука, бессмысленность которых дополняет тишину и пустотность выстраиваемых художником «живых картин». Андрей Режет в проекте «14» выставил четырнадцать фотографий предметов, обнаруженных на задворках города, находящихся в состоянии полураспада. Будучи изолированными в отдельном кадре, вещи приобретают почти инопланетный, сюрреалистический и пугающий вид. Сегодняшнее медийное пространство нельзя воспринимать всерьез. Пропитанное насквозь пустыми и апофатическими конструктами («Мы — не...», «У нас особый...»), оно не оставляет возможности для коммуникации или диалога. Показательно, что многие художники на выставке также работают с симулятивной и манипулятивной природой образной репрезентации, как, например, Анастасия Млеко, в работе «АРХТП», на нескольких мониторах сопоставляющая найденные и созданные ей изображения. Иногда они противо-



1. Григорий Сельский.
Русские духовные скрепки.
2014
2. Наталья Айриян.
Не выходи из комнаты. 2014

речивы, но формально рифмуются, перетекают одно в другое и непредсказуемым образом искажают порождаемый ими нарратив. Противоположный полюс исследует Елена Асташова. Ее видео «Погружение» идет на двух экранах. На одном снята подготовка к церковному ритуалу на открытом воздухе возле реки. Современной одетые люди расставляют столики и емкости для воды под команды батюшки в микрофон. На другом экране — крещение в реке новообращенных. Снятые крупным планом обнаженные люди выныривают из воды, полностью погруженные в собственные переживания. Художница задается вопросом о возможности религиозного чувства применительно к индивидуальному сознанию, в то время как в коллективном восприятии оно не только адаптируется к современным реалиям, но нередко заимствуется и служит профанным целям. Политическая составляющая вынесена на поверхность в документальной фотосерии Юлии Абзалдиновой «Паспорт болельщика». Гости Сочинской Олимпиады запечатлены на фоне почти исчезающей среды, готовой раствориться в поглощающем белом свете. Работам Абзалдиновой вторят снимки Даниила Ткаченко из серии «Закрытые

территории» — полуразвалившиеся военные объекты от гигантских локаторов до внушительных бетонных глыб, снятые зимой и проступающие из снежного тумана, как предметы на картинах Владимира Вейсберга. Титаны, ставшие призраками на запретных территориях. Своеобразным «полюсом эскапизма» служит работа Натальи Айриян «Не выходи из комнаты»: фотографии молодых людей в темных комнатах и их дневники, повествующие о внутренней растерянности, смятении и необъяснимом страхе. Завершает выставку перформанс Насти Кузьминой «В Новый год». Художница срежиссировала праздник для пассажиров ночного поезда, ничего не подозревавших о новогоднем сюрпризе. В определенный момент в плацкартном вагоне загорались пластиковые гирлянды, всем разносили мандарины и шампанское, появлялись люди, одетые для вечеринки, а вдоль путей периодически возникали ангелоподобные персонажи, подсвеченные праздничной иллюминацией. Состояние внутреннего упадка и тревоги, которое сменяется атмосферой, может быть, и веселого, но чужого праздника. Что может точнее передавать ощущение нынешнего zeitgeist?

ВРЕМЕН СВЯЗУЮЩАЯ НИТЬ...

Юрий Подпоренко

Московские международные художественные салоны, проводимые ежегодно в марте, на 10 дней заполняют все пространство Центрального дома художника. По традиции они тематические, что дает возможность создать целостную экспозицию и сформировать у зрителей емкое образное представление о ней. Учитывая, что салон «ЦДХ-2014» проводился уже в семнадцатый раз, приходится признать, что без вынужденных тематических повторов обойтись практически невозможно. Да, может быть, и не стоит настаивать на строгой эвристике, ведь повторить, модифицировав удачно найденное, не такой уж грех. Так, салон этого года отчасти рифмуется с салоном «ЦДХ-2010», тема которого «Большое в малом» обрамляла содержание – рисунок. Категориальное оформление на

нынешнем салоне поднялось на порядок выше: основу экспозиции составила графика, а тема стала практически всеобъемлющей – «Связь времен», хотя эта связь имеет в экспозиции реальные временные рамки: здесь были представлены произведения, созданные и в течение нескольких последних десятилетий. Тематически обусловленными предстали три больших раздела основной экспозиции. Своеобразную переключку эпох продемонстрировал традиционный раздел из коллекции Международной конфедерации союзов художников (МКСХ). Проект «Мы капитаны, братья, капитаны...», названный по первой строке песни Новеллы Матвеевой, отсылает к романтическим временам полувековой давности. Еще один ракурс, оказавшийся со-звучным общей теме, предстал в ряде

локальных экспозиций художников – членов МКСХ. Здесь обнаружилась интересная вариативность и в приверженности традициям и, напротив, отходо-в от нее. В разделе «Проекты» были собраны произведения, демонстрирующие наглядную, а порой и буквальную связь поколений – учителя и ученики, худож-нические династии. Она проявлялась и в образном и стилистическом строе произведений, и формально, конста-тируя лишь факты ученичества или родства. Раздел «Из фондов МКСХ» на салонах присутствует неизменно. И это вполне логично, ведь коллекция конфедерации содержит несколько десятков тысяч произведений, и для большинства из них участие в выставках вообще проблематично, только отдельным из

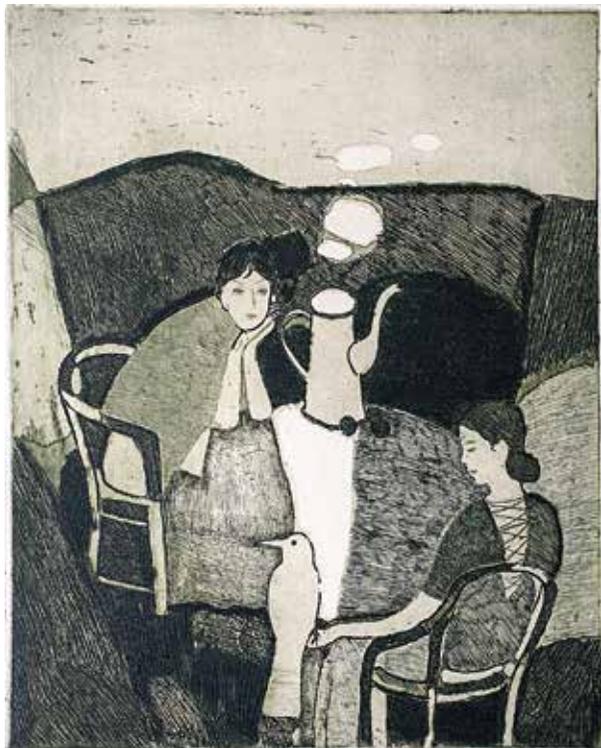


1

1. Валериу Мерца. **Меланхолия**. 2009. Линогравюра. Экспозиция СХ Молдовы
2. Василий Ватагин, Николай Ватагин. **Их лица**. Проект «Отцы и дети»

2





3

3. Анатолий Любавин. **Разговор с птицей.** 2004. Офорт. Проект «Мелодия офорта»

4. Валерий Гошко. **Переславль – Верона.** 2007. Бумага, печать, смешанная техника. Проект «Отцы и дети»

4



них удается «повидаться» со зрителем на салоне. Из обширного графического наследия были отобраны 100 произведений мастеров из всех республик бывшего СССР относительно недавнего времени – 1960–1980-х годов. Дистанция невелика, поэтому просматривается не столько минувшая эпоха, сколько личности художников. Работы

Владимира Фаворского, Иллариона Голицына, Юлия Переверзенцева, Андрея Костина, Стасиса Красаускаса, Анатолия Кулинича, Арифа Алескерова и многих других воссоздали временное пространство, побуждая зрителя к сопоставлениям сквозь десятилетия – в выборе темы, приемах, стилистике. Произведения, авторы которых обращались к историческим, мифологическим, философским темам, и сегодня смотрятся весьма современно, демонстрируют автономность культуры от социально-политических пертурбаций.

Основной блок экспозиции салона, составленный из локальных разделов союзов художников, входящих в МКСХ, членился, впрочем, условно. В одних более ощутима приверженность традиции – культурной, стилистической, в других очевидно стремление к смешению разновременных тенденций искусства.

Интерес к собственной истории, присущий национальным культурам в постсоветском пространстве, и прежде довольно высокий, усилился в последние два десятилетия. Поиском национальной идентичности отмечены работы казахских графиков Жумангазы Сагимбаева, Фатимы Молдабаевой (Тарази), Каната Шукирбекова. Их обращение к истории, эпосу пронизано романтической приподнятостью, героизацией прошлого.

Вглядываясь в прошлое, художники обнаруживают темы и исторических

героев отдаленных времен, но теперь они оказываются значительными и важными, как принадлежащие к культурам отдельных государств. Таковы образы, навеянные поэзией Омара Хайяма, в работах азербайджанского художника Адила Рустамова и туркменского живописца Берди Чарыева.

Эпическое ощущение своей культуры отличает графические листы художников Армении. Офорты Самвела Карапетяна воссоздают величественные пейзажи с историческими памятниками. А Генрик Мамян, создавая серию «Мовсес Хоренаци» («История Армении»), объединяет в культурный конгломерат историю и мифологию страны.

Анвар Мамаджанов из Узбекистана тоже обращается в своих рисунках к народным истокам, традиции, но оптика художника сформирована под влиянием легендарного персонажа Ходжи Насреддина, отсюда ироничная трикстерская интерпретация сюжетов и образов.

Идея духовной преемственности, обращение к историческим образам-символам характерны и для российских художников. Портреты исторических личностей Павла Коновалова (Емельян Пугачев, В. Высоцкий) предельно лаконичны, выделена самая характерная черта человека, что усиливает экспрессивность образов. Тогда как Павел Пичугин не только обращается к историческим персонажам (офорт «Александр II»), но и стилизует их изображение, например, под гравюру позапрошлого века, лубок.

В офортах и линогравюрах молдавского художника Валериу Херца видно стремление совместить традиционную образность и опыт абстракции, и он находит точные средства для выражения сложных состояний («Таинственность», «Меланхолия»). Сочетание условности и фигуративности присуще и работе Арифа Алескерова и Мамеда Гусейн-оглы (Азербайджан) «Старый двор». У Керимбека Букара (Кыргызстан) изображение хранит память о натуральных формах, которые растворяются в эмоциональной атмосфере произведения.

Ярко был представлен на салоне и традиционный раздел Российской академии художеств. В «Листах из альбома» многогранный по творческому диапазону Зураб Церетел предельно лаконичными средствами совместил в образах типическое, характерное и экспрессию состояний. Проект «Жилинский – легенда» совмещает полные тончайшего изящества живописные полотна и карандашные наброски: это своеобразное приглашение зрителя в святая святых, в закулисы мастера, чья жизнь и творчество стали выражением эпохи художественной честности.

Особый и значительный пласт выставки представлял проекты, выразившие идею преемственности. Речь о семейных династиях или художественных школах, когда идеи, стилевое своеобразие мастера творчески усваиваются или преобразуются в работах учеников. Но в том и другом случае проявляются интерес и потребность продолжать и развивать творческую традицию. Таковы проекты «Учитель. Ученик», «Отцы и дети», «3+1», «Мелодия офорта». Произведения таких известных мастеров живописи, как Анатолий Любавин, Татьяна Назаренко, Николай Андронов, Сергей Гавриляченко, Валерий Полотнов, и других разме-

щены в экспозиции рядом с работами их учеников и детей. Эти мини-экспозиции создают зримую переключку имен и времен. Да, целые поколения людей, наших современников, оказались волею судеб на рубеже эпох, в ситуации смены социальных обстоятельств, культурных кодов и нравственных ориентиров. Но реальным противостоянием «времени перемен» стали вот такие культурно-генетические цепочки, соединение времен творческим усилием. Глубинный смысл в том, чтобы

не «порвалась дней связующая нить», чтобы искусство влияло на движение жизни и не позволяло возобладать этой суровой шекспировской печали. Для того чтобы быть художником, есть множество мотиваций, но эта, думаю, одна из главных.

5. Елена Суровцева. **Генеалогическое древо — люди-звезды.** 2013. Дерево, смешанная техника

5



ВРЕМЯ МЕСТА & МЕСТО ВРЕМЕНИ

Елена Богатырева

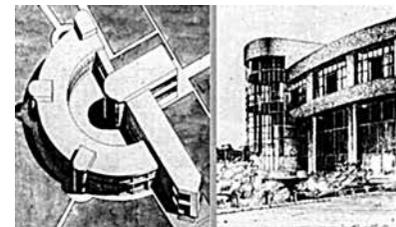
Весь май в Самаре проходил IV Международный фестиваль «Улица как музей, музей как улица», организованный Приволжским филиалом ГЦСИ и Самарским региональным общественным благотворительным фондом «Центр современного искусства». Тема фестиваля — «Тишина и монументы». Фестиваль продолжил традицию перекрестного экспонирования произведений современного искусства на остановках общественного транспорта и в выставочных залах. Кураторы фестиваля — Неля и Роман Коржовы.

Идея делать выставки на городских остановках пришла из фестивального проекта 1998 года, который назывался «Экология восприятия». Затем она была развита в проектах ГЦСИ «Экология восприятия-2» (2008–2009) и «ARTNEWS OUTDOOR» (2010–2011). В 2011 году победителем Всероссийского конкурса культурных проектов стал самарский проект «Улица как музей, музей как улица», в котором взаимодействие современного искусства и городской среды также происходило на остановках транспорта. В Самаре в четырех фестивальных проектах приняли участие более 100 известных художников из России, Германии, Франции, Англии, Швейцарии, Италии, Швеции, Америки, Эстонии, Белоруссии и Казахстана. Идея кураторов вывести художника на улицу, к своему зрителю, цитирует ставшую уже хрестоматийной со времен первых «пощечин общественному вкусу» игру в легитимацию арт-объекта, связанную с перемещением произведения искусства из «сакрального» пространства музея в сферу непредсказуемой коммуникации искусства и публики. Улица интересна современному художнику и как место информирования о том, что он делает, и как место обретения нового опыта. В пространстве публичного высказывания не только художник, но и зритель поставлены в пограничную ситуацию. Ни тому ни другому не гарантирован готовый результат. Можно сказать, и искусство, и зритель осваивают новую территорию. Здесь всегда есть место для игры искусства с городским контекстом. Уровень технической организации жизни города задает тон циркулированию всех общественных взаимосвязей. Когда зритель встречается с культурными инициативами в открытом публичном пространстве улицы, площади, сквера, он невольно становится соучастником

этих инициатив. В своем проекте кураторы ставят вопрос: возможно ли «непрерывное» пространство «культуры и искусства»? Ответом на него становятся исследования городских пространств, а также самого понятия «культура», собиравшиеся которой сегодня происходит вокруг до конца не определяемого художественного идеала. Эта проблематика особенно актуальна, поскольку мы наблюдаем, как политика проникает в основание эстетической и художественной деятельности и инкорпорирует свои интересы в нормативную базу того, что может считаться культурой и искусством. Как замечают Гринберг и вслед за ним Борис Гройс, анализируя ситуацию в западном мире, современные политические режимы заинтересованы принять вкус масс, чтобы создать иллюзию культурного единства между правящими элитами и широкими слоями населения, что находит зеркальное отражение в деятельности многих российских учреждений от культуры. Именно здесь, по сути, создаются новые фантомы «элитарности» (мода на искусство) и «культурного досуга», внедряются новые политические и экономические стандарты обращения с искусством. Культурные институции вынуждены подыгрывать вкусам публики, закрывать отчеты о своих мероприятиях количеством посетителей и кассой сборов. Кураторы Неля и Роман Коржовы критически исследуют ситуацию выведения «улицы» из зоны ассоциируемого с культурой восприятия. Понятно, что улица выбирается для этого как пространство, менее всего подверженное конъюнктуре. Город как целое живет культурными мифами, этой организуемой его в целое коллективной памятью, пусть даже и осколочной, и отражает в новых «мифах современности» свои грезы о будущем. Тема четвертого фестиваля соединяет два не находящихся в одном ряду понятия — тишины и монумента, что заставляет вдумываться в смысл этих привычных слов. Попытка последнего фестиваля проговорить молчание средствами искусства развивает начатое ранее размышление на тему времени и производимых им утрат. На третьем фестивале («Индустриальный циклон», 2013) художники обращались к индустриальным объектам, вышедшим из употребления и попавшим в разряд мусора. На фестивале молчание монумента противопоставлено забвению и

разрушению и таким образом вступает в переключку со вторым фестивалем, тема которого («Видеть звук», 2012) фокусировалась на визуализации звука. Фестиваль «Улица как музей, музей как улица» инициирует диалог не только различных видов искусства. Приезд на второй фестиваль музыканта-художника Владимира Тарасова, выступившего с музыкальным перформансом, встроил музыку в визуальное тело фестиваля. Философский минимализм музыкально-высказывания, ставший предметом и материалом выступления композитора Владимира Мартынова на третьем фестивале, актуализировал вопрос об общих структурах и формах движения искусства, предлагая обсуждение метаморфоз, которые произошли с ним в современном мире. Выступление музыканта-мистериографа, поэта и художника Германа Виноградова на четвертом фестивале дало возможность обсуждения мистериальной основы искусства как особой формы культурного опыта. В этом году фестиваль проходил на фоне важного события: новообразованному Средневолжскому филиалу Государственного центра современного искусства был передан памятник советского конструктивизма — фабрика-кухня, построенная в виде серпа и молота по проекту московского архитектора Нарпита Екатерины Максимовой в 1932 году, много лет пустовавшая и заброшенная. Работы самарских художников, выставленные на остановках и призванные оповестить об этом событии жителей города, предлагали свое осмысление памятника, его прошлого и настоящего, ставили вопрос о его будущем как пространстве для реализации проектов современного искусства. Образ утраченного будущего создали в своих работах Дмитрий Кадынцев и Дарья Емельянова, совместив бытовую и возвышенную «лексику» предметов. Художники использовали художественную перверсию. Так, почка капустного кочана оказывается повисшим над горизонтом солнцем, на которое смотрит одинокая белая собака. Морские раковины прислушиваются к грядущим переменам, или цветок занимает место краски в акварельной коробке. На выставке встречаются воображаемые пейзажи затерянного в полях «храма нового искусства» — фабрики-кухни. Еще более сложны многослойные архитектурные ассоциации Анастасии

Альбокриновой: она обыгрывает образ фабрики-кухни в кодах советских плакатов и православной иконы. Благуя весть несут зрителям герои постеров — автор здания фабрики-кухни Екатерина Максимова, ее брат, архитектор Владимир Николаевич и обычные посетители общепита с советских плакатов. Художница использовала фрагменты канонической советской фотографии, ранней советской живописи, планы и чертежи здания. В основе композиции, структуре образов очевидно следование принципам православной иконы. Как говорит художница, «в этих образах нет ничего придуманного — все элементы сошлись в каждой из работ, как запястья конструктора. Итоговая гармоничность картины — следствие сокрытия оригинальных значений каждой отдельной детали. Их узнавание, дешифровка, попытка сложить вместе открывает зрителю семантическое поле, в котором он сам может составить историю из предложенных «фрагментов». Допустим, в работе, посвященной Е.Н. Максимовой, композиционной основой служит икона святой мученицы великой княжны Елисаветы Федоровны (она держит в левой руке, у сердца, белый храм с синими куполами Марфо-Мариинской обители милосердия, за который радела в последние годы жизни). Левая рука Максимовой, как бы оберегающая здание фабрики-кухни, представленной в образе храма, взята с плаката «Выполним план великих работ», правая же (смиряющий жест Елисаветы) — рука, держащая циркуль, прославляет новую архитектурную школу Вхутемас (с плаката Лисицкого и Родченко). План фабрики-кухни нимбом окутывает голову Екатерины Николаевны. Как видим, художница привлекает не только визуальные, но и исторические ассоциации. В работе сошлись и христианское житие, и пафос раннего социализма, и человеческая судьба женщины-архитектора, строителя авангарда, чей брат, тоже архитектор, проектировавший для семьи Романовых, был арестован как противник советской власти. Наслаивая элементы изображений, взятых из не сообщающихся между собой языков, культур и эпох, Анастасия Альбокринова фиксирует пограничность, неопределенность своего высказывания о судьбе памятника. Каждый из используемых кодов способен рассказать свою историю и создать свой миф о памятнике. Трудно объяс-



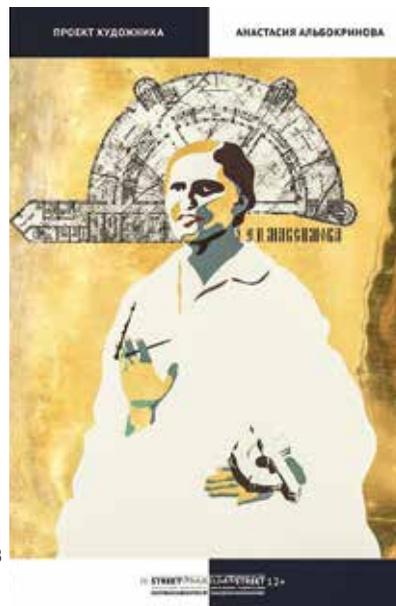


2

нить, какой истории отдается здесь предпочтение, как сложно определить и то, чем фабрика-кухня является для нас сегодня – надгробным памятником дореволюционного мира или постулатом авангардных идей, постсоветской руиной или вестником перемен. По замыслу организаторов фестиваля «Тишина и монументы» должен подвинуть зрителя к серьезному размышлению о метаморфозах, которые произошли с чувством истории частного человека и коллективной памятью – по сути, к размышлению об основах своей биографии, фокусируя внимание на природном и культурном одиночестве. Это особенно ярко прозвучало в работах Сибиллы Нееве, художницы из Эстонии, выступившей со своим перформансом в самарском арт-центре. Художница облачилась в одежду из слов, метафорой которых были надувные шарики, составившие в результате своеобразное платье. На голову она водрузила увесистый кусок льда, вода по мере таяния размывала густой макияж. Действие завершилось попыткой художницы избавиться от своего нарочитого одеяния. Она несколько раз падала на пол, часть шариков, на которых было написано «Слово», лопалась. Но только часть, что должно символизировать несвободу человека от его вербальной оболочки. Неподвижное лицо Сибиллы олицетворяло маску модели и идола, человек уподоблялся молчаливому памятнику. Это отсыл к центральному вопросу фестиваля о «культуре и искусстве», их антропологических основаниях, ценностях человеческой жизни. Перформанс Германа Виноградова после представления Сибиллы, виртуозно, иронично и «политкорректно» обыгрывавший «возвышенные и не очень» планы высказывания, по сути, ставил те же вопросы. Видеоработы Дмитрия Булыгина благодаря возможностям техники произвели неожиданные эффекты. «Самопал», «All remains below» («Все остается ниже»), «Supplies» («Припасы») – это концептуальные образы с апокалиптическим смыслом. Они перекликались с видеозаписями перформансов Сибиллы Нееве. В арт-центре была также представлена работа Ербола Мельдибекова «Пик Коммунизма». Иронию по поводу монументальности выражал небольшой размер работы, размещенной на высоком постаменте. Иронический пласт выставки поддержала инсталляция «Принт» Ханса-Михаеля Руппрехтера из

Штутгарта, соединившая отпечаток доски и лягушки в целостный «монумент» Ширияева 2005 года. Упомянем работы молодых самарских художников – диптих «Он и она» Александра Зайцева, который фиксирует следы от стрельбы из тировой винтовки как изображение, и совместную живописную работу Дарьи Емельяновой и Дмитрия Кадынцева, содержащую в названии словесный перевертыш «Представление ЯНХУК_», отсылающий к фабрике-кухне. Фестиваль «Улица как музей, музей как улица» соединил несоединимое – моральное самочувствие 1990-х годов, их бесшабашную карнавальность и травестию с прагматикой 2000-х и тревожной серьезностью начала 2010-х, наметил новые ракурсы диалога современного искусства и зрителя.

1, 2, 5. Фабрика-кухня, памятник конструктивизма 1932 года, архитектора Екатерины Максимовой
 3. Анастасия Альбокринова.
 Е.Н. Максимова.
 Из серии работ «Фабрика-Кухня»
 4. Дмитрий Кадынцев.
 Дарья Емельянова.
 Из серии работ
 «Представления. ЯНХУК»



3



4



МЕТАСИМВОЛИЗМ РАШИДА И ИНЕССЫ АЗБУХАНОВЫХ

Григорий Певцов

Воодушевленный опытом Первого немецкого осеннего салона (1913, Берлин) шведский художник-модернист Геста Адриан-Нильссон (1884–1965), известный под псевдонимом ГАН, написал в Париже в 1921 году манифест «Божественная геометрия» («Den Gudomliga Geometrien»). В нем он утверждал, что Вселенная управляется законами геометрии, которые должны также определять и творческий процесс.

Художники Рашид и Инесса Азбухановы, следуя принципам строгой геометрической эстетики, продолжили традиции отечественного символизма в деревянной рельефной иконе и церковной резьбе.

Творческие искания художников привели к созданию цикла резных панно «XX век». Эти произведения построены на динамическом взаимодействии различных геометрических форм, но в отличие от конкретного искусства, провозглашенного Тео ван Дусбургом в «Манифесте элементаризма» (1930), отражают реальные события и этапы предельно напряженной драмы предыдущего столетия.

Творчество Инессы и Рашида Азбухановых можно рассматривать в этом аспекте, но оно вообрало в себя более широкий круг явлений. Они выстроили свою художественную стратегию на глубоких традициях отечественного авангарда, народного искусства и опыте православной иконы, которой занимались в течение многих лет. В их произведениях очевидна причастность к символизму и церковной резьбе, народному искусству и фрескам древней Каппадокии, и настоящим росписями XII века Георгиевского собора в Старой Ладоге. Минимализм древнейших орнаментов проявляет себя как модернистский неопластицизм композиции работ цикла «XX век» («Париж. 1900», «300 лет дома Романовых», «Первая мировая война», «Революция», «Победа. 1945», «Россия. Полет человека в космос», «Россия. Перестройка»). Работы построены на жестких законах геометрии, но не утрачивают связь с реальным миром. Они имеют сложную и тонкую фактуру, живую палитру ранневизантийской цветовой гаммы, прозрачный цвет, но гармония и музыкальный ритм этих произведений далеки от простого декорирования, напротив, декоративными средствами художники оркеструют временные последовательности композиции, превращают резную плоскость панно в четырехмерное пространство-время, содержательно испо-

ведуют вселенские ценности, общность человека с космическими сферами. Сугубо формальный язык традиционного орнаментального знака благодаря динамическим комбинациям получает образность, подтексты. Архетипические символы в своем уникальном сочетании оказались способны отразить конкретность факта и атмосферу времени. Азбухановы оперируют языком символов, в своей целостности передающих конкретный образ, воспринимаемый на духовно-физическом уровне. Вневременные символы-архетипы в уникальном сочетании способны отразить эпоху и ее конкретности.

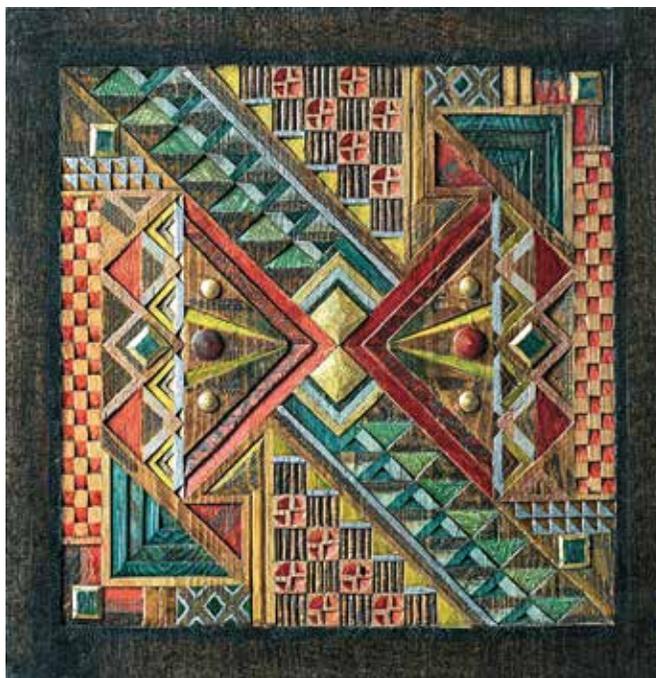
Динамические построения сложных графических и живописных слоев, в которых изобразительные символы и линии собраны в узоры, порождают ощущение физического движения. При этом они могут характеризовать конкретные события и факты.

Такой способ отражения пространственно-временного континуума неизбежно привел художников к созданию фильма, соединяющего движение, пространство, свет и тени, сюжеты и образы. Подобно тому как в кино один образ возникает после другого, так и в сериях панно один образ рядом с другим выстраиваются в целостное высказывание. Серия «XX век» Рашида и Инессы возрождает экспериментальный дух фильма Эггелинга и Рихтера 1920 года. Фильм в технике мультимедиа создан на основе тематического цикла «XX век». Синтез пластического искусства и музыки, характерной для различных, сменяющих друг друга исторических эпох и относящихся к ним фрагментов документального кино, выразительно и эффектно передает атмосферу и события XX столетия, увиденные уже из другого социокультурного и исторического измерения.

Геометрия Азбухановых, духовные искания и развитие мировых событий («300 лет дома Романовых», «Первая мировая война» и «Революция») связаны друг с другом в своей исторической последовательности. Золотой крест, багровые тона, знаменующие муки и кровь, зеленые оттенки брони, крест из пригвожденных колосьев в пластическом языке художников удивительно созвучны событиям, которым посвящены композиции. В отличие от неосимволизма, где символ имеет образную природу, в работах Азбухановых образ создается динамическим сочетанием символов с традиционной семантикой.



1



2

Метасимволизм художников может быть назван дедуктивным символизмом, смыслы которого идут от общего к частному, конкретному образу. Метасимволизм собрал воедино огромный опыт различных предшествовавших ему направлений и задач, дав мощный импульс для развития принципиально новой эстетики, примером чего представляется искусство Азбухановых.

Инесса и Рашид Азбухановы

1. XX век. 1914 год. Первая мировая война. 2011. Дерево, резьба, натуральные пигменты, позолота, цветные металлы
2. XX век. 1900 год. Париж. 2011. Дерево, резьба, натуральные пигменты, позолота, цветные металлы
3. XX век. 1939 год. Берлин. Лицо войны. 2011. Дерево, резьба, натуральные пигменты, позолота, цветные металлы



БОЛЬШОЕ ВИДИТСЯ ПРИ МАЛЕНЬКОМ РАЗРЕШЕНИИ

Диана Мачулина

Посмотрев на работы Ивана Тузова с выставки «Развирт» в галерее «Культурный альянс Марата Гельмана», в которых Ленин и Сталин воссоединяются с Чебурашкой и Микки-Маусом, а пиксели первоначальных ироничных имиджей, опубликованных в Фейсбуке, превращаются в плитки мозаики, не стоит надменно говорить: это всего лишь анекдот. Ибо анекдот — важнейшая часть нашей государственной идентичности. Очевидно, это практиковавшаяся в СССР неписьменная форма анонимной критики правительства и общества. Высказывалось мнение, что анекдот как история с неожиданным юмористическим концом — вообще изобретение советского периода, а до того анекдотом называли литературный рассказ об исторической личности, замечательных мыслях и поступках. Но если мы обратимся к фундаментальному исследованию Михаила Мельниченко «Советский анекдот», то узнаем, что наше родство с анекдотом датируется не XX веком, а имеет более давние корни. Впервые греческий термин *anekdotos* появился в середине IV века в Византии в связи с трудом Прокопия Кесарийского, сатирически критиковавшего императора Юстиниана и преклонение перед ним, и лишь к середине XVII века анекдот выродился в ЖЗЛ. Выходит, что Тузов вскрывает нашу глубинную связь с предками — не только как ассоциацию Рим — Константинополь — Москва, но и тайную традицию сопротивления. Традиция рассказывать анекдоты превратилась, что неудивительно, поскольку общение живую стало непопулярным и друзья теперь связываются виртуально, посредством социальных сетей. Изменилась и форма анекдота. Если ранее при живом общении было важно «актерское мастерство» исполнителя, теперь оно не имеет значения. Приоритет за картинкой, часто с подписью, в жанре «демотиватор», мгновенно воспринимаемой, так как в силу влияния новых технологий и образа жизни мы привыкли спешить и хотим потреблять информацию больше и быстрее. Но перемены отнюдь не столь радикальны и остаются в русле «нашего» жанра. Тузов виртуозно акцентировал такое свойство анекдота, как лаконичность, но перевел ее в визуальность компьютерного мира. Несколько пикселей, но мы уже понимаем, о чем это. В сущности, и советский анекдот можно назвать дигитальным. Был такой, например. Собирается компания, все известные анекдоты пронумерованы: «№ 354!» — и все смеются.

«№ 811!» — «Ну не при дамах же!» И в этом раскрывается необходимая база для бытования анекдота — все должны быть своими, в курсе последних политических событий и культурных кодов, чтобы понимание было молниеносным, с полуслова, с одного пикселя. В пикселях Тузова мерцают многие истории жизни в XXI веке после пережитого в прошлом. Вот работа с двумя пятнистыми оленками «Лениненок и сталиненок». Послойно в этом присутствует и фейсбучная страсть к милым животным 2010-х, и желание детей 1990-х смотреть на диснеевского героя-красавца Бэмби, выживающего в диком лесу. И дальше в прошлое — неизменные советские коврики с оленями, которые казались мешанством, но были воспеты в современном искусстве как уходящая натура. Но название заставляет сфокусироваться на нововведении автора. Если олени на ковриках были безликими, то здесь в несколько пикселей оленятм выданы портретные черты, сходство с Лениным и Сталиным. И тут раскрывается еще более глубокий слой истории: коврики были не только дурным вкусом, но еще и способом выживания во времена репрессий. Фрагмент из «Одного дня Ивана Денисовича» Александра Солженицына: «Мужики же работают красителями ковров, на любой простыне намалюют за час картину. Жена надеется, что Шухов вернется и тоже «красителем» станет. И они тоже поднимутся из нищеты. Все красители себе новые дома поставили за двадцать пять тысяч под железными крышами. Хоть сидеть Шухову еще около года, но разбередили его эти ковры. Жена сообщает, что рисовать легче легкого — «наложил трафаретку и мажь кистью. Да ковры трех сортов: «Тройка» — в упряжи красивой тройка везет офицера гусарского, второй ковер — «Олень», а третий — под персидский». Искусствовед и куратор Дмитрий Пиликин, написавший текст о выставке «Развирт», говорит: «Искусство Тузова восходит к традиции cartoon — «высокой карикатуры» без текста, которая расценивается уже как художественное произведение». Я бы не сбрасывала со счетов важность названия работы как прикрепленного к ней текста и скорее апеллировала к передвижникам. Названия их картин стали крылатыми фразами, теми самыми анекдотическими намеками: «Не ждали», «Всюду жизнь», «Опять двойка». Виктор Пивоваров, один из представителей московского



1



2



3

концептуализма, течения, в котором текстовой комментарий был всегда не меньше значим, чем картинка, отмечал эту особенность передвижников в своей книге «О любви слова и изображения». Пожалуй, единственный образ, который вовсе не требует текстовых пояснений, это мозаика «Муха»: она и есть муха. Илья Кабаков сделал ее символом жизни маленького человека в эпоху тоталитаризма. На выставке она получает зеркальное отображение в ростовом портрете Ленина на пьедестале, который разводит всеми шестью руками — «так уж вышло», курс корректировали последователи, а рука указывала, куда скульптор направит.

Еще один образ даже при названии «Растягивание ушей» не шепнет на ухо тайны своего смысла тому, кто не был в советской школе. Две обезьянки тянут за ухо третья, превращая ее в Чебурашку. Дергать коллективно за уши — способ поздравить именинника-одноклассника в советской школе. Уши, понятное дело, могли распухнуть от такого, и кто ушастым не был, таким становился. Мультяшный герой Чебурашка, предположительно гибрид медведя и обезьяны, но с огромными ушами был найден даже не в капусте, но прислан в апельсинах — он чужой, иностранный агент. В рамках советского пристрастия к стандартам можно предположить, что именинник также был на один день

чужим — у всех был день как день, а он, гад, был в этот день особенный, и бордовые уши это визуализировали. Не забудем и про то, что надрать уши можно было и без юбилея, в качестве телесного наказания за проступок. Сергей Ушакин в своей статье в сборнике «Веселые человечки: культурные герои советского детства» пишет, что в рамках жесткой классификации обитателей СССР Чебурашка был нарушением системы — монстром. Как сказал сторож в мультфильме, «не знают, куда посадить». Но «слова "монстр" и "монитор" восходят к одному тому же корню — глаголу *мопеге*, означающему "предупреждать", "предостерегать", "напоминать". Иными словами, цель монстров — заставить задуматься о той нормативной ситуации, которую они, собственно, и нарушили».

Тузov с успехом мониторит монстров прошлого, но также думает и о настоящем. Выставку венчает монументальная пиксельная оргия, большая мозаика, в которой пачка или оптовая партия Лениных сопрягается самими затейливыми способами: то фалды сюртука в рот, то анекдотическая борода — в коленку. Название работы «Грибница» напоминает о сюжете-мистификации «Ленин-гриб», подготовленном музыкантом Сергеем Курехиным, показывавшемся по Ленинградскому телевидению в 1991 году. Мы все еще можем видеть, как Ленин размножался идеологическим способом в умах, значках, плакатах, во дворах и на площадях. Люди борются с грибом, срезая памятники, но память не срежешь, споры прорастают. Можно рассматривать непреходящую популярность фигур прошлого страны как то, что в настоящем не возникло правителей, равно достойных быть увековеченными в фольклоре. См. в книге Мельниченко анекдот № 3379: «Новые анекдоты есть?» — «Нет...» — «Что за хреновое правительство!» Однако это не так, фигуры из прошлого возникают в народном языке и в работах Тузова как предшественники, утверждающие настоящее.

Тузov непрямым способом задействует современный фольклор. В одной из мозаик он показывает Ленина, писающего на изумленных и оробевших белых зайцев. Из классической литературы мы помним Некрасовскую историю деда Мазазя, в половодье спасшего зверьков от потопа. И пусть охотники смеются над Мазазем, а живое существо, ищущее спасения, достойно спасения. Но Ленин был прагматичен и решителен. Так, в воспоминаниях Крупской, записанных Боронихиным, есть история именно про зайцев: «Посмотрел мой муж, Володенька, на сию картину и расцвел

душой. "Во, думает, сколько зайцев!" Подплыл совсем близко к островку, а они, твари глупые, сами в лодку прыгают. А он их по башкам прикладом. Прикладом по башкам. Для верности. Ни один не ушел. Некоторые уплывать от него пробовали — не уплыли. Много, много зайцев тогда насобирали. Целую лодку. И патронов сэкономил множество». Эту бескомпромиссность Тузов отражает в своей мозаике про Ленина, который безжалостно «мочит» зайчиков: «белые» должны быть уничтожены, никаких сантиментов. Пусть анекдоты и не производятся теперь во множестве, но только лишь потому, что их форма перестала быть актуальной. Как и прежде, когда история начиналась «лежат в постели Рейган, Чебурашка и поручик Ржевский», так и сейчас политические фигуры органично вписываются в мифологическое пространство, причем даже в зарубежное. Особенным фан-клубом являются японцы с их восторгом перед всем паранормальным и абсурдным. В отечественной культуре попытки виртуализировать главное лицо государства предпринималось с самого на-

чала, тому пример — роман Проханова «Господин Гексоген», полный знамений или галлюцинаций. Была и агиография, написанная «Митьками». В отечественной культуре была попытка намеренного запуска анекдотов — созданный Максимом Кононенко сайт с короткими историями про вождей. Предпоследний на данный момент пост на сайте вовсе без былой фантастики, гаджетов, роботов, главная фантастика в нем — то, что Мизулина с Охлобыстиным как представители «взбесившегося принтера» вдруг предстают борцами за права человека.

В виртуальной реальности возможны любые повороты, в жизни все по-другому. Советская кухня как место встречи диссидентов, и социальные сети — только разговоры и посты. Важный момент, который помимо работ Иван Тузов предьявляет на своей выставке, — само название выставки «Раз-вирт», развиртуализация. Неуловимые пиксели превращаются в весомые мозаики, профиль в социальной сети приходит на открытие как реальный человек. Настала пора «завязывать» с любовью к медийным фигурам из-за их

эффектного появления на мониторе, стоит мониторить дела, а не слова. И Тузов, любимый в Сети и явившийся как автор, — знак того, что мы несем реальную ответственность за нашу историю.

Иван Тузов

1. **По беда.** 2014. Стеклоанная мозаика, фанера, брус
2. **Ленин мочит белых.** 2014. Стеклоанная мозаика, фанера, брус
3. **Лебединое озеро.** 2014. Стеклоанная мозаика, фанера, брус
4. **Десять цветных портретов Ленина.** 2014. Стеклоанная мозаика, фанера, брус



БАННЕРНАЯ ЖИВОПИСЬ

Изабелла Белят

У японских художников было принято менять свои имена. В традиционных культурах имя олицетворяет его носителя, а творческий человек проживает несколько жизней, художник развивается, меняет темы и манеры исполнения, поэтому меняли и имена, подчас неоднократно. «...Человек не нечто одно, он нечто много. Он не имеет одно постоянное и неизменное "я"... В один момент он один, в другой другой...» (П. Д. Успенский). А вот Арон Зинштейн всегда был узнаваем, узнаваем по неповторимому, нутряному проявлению живописца – почерку, способу наложения краски. Модулем его живописи всегда было насыщенное, плотное, густое цветовое пятно, которое оказывалось эквивалентом формы, знаком предмета. Так называемый ташизм (живопись пятнами) стал его устойчивой художественной системой, привычным способом высказывания. Тем удивительнее и радостнее было увидеть у Зинштейна иной тип картины, порожденный новым восприятием форм и цвета. Энергичная, пульсирующая мозаика ярких красочных пятен сменилась рыхлыми, аморфными цветовыми массами, которые растекаются по плоскости, сгущаясь в тающие, зыбкие изображения, как в «Перламутровом пейзаже с двумя фигурами», где фантомные фигуры поглощает бледная фосфоресцирующая атмосфера. Спектральный круг в этой новой стилистике оказался повернут у художника на 180 градусов – картины

наполнились холодными тонами, резкие контрасты сменились мягкими перетеканиями оттенков и присущей тональной живописи призрачной туманностью.

Часто глаз останавливают темные, почти без колебаний заливки – сумеречность приходит на смену ослепительному зинштейновскому полдню.

Изменилось движение кисти, характер мазка, он стал легче, мягче, его энергетическое наполнение, витальность насыщенность ослабли. Там, где в картину включены застывшие темные плоскости («Белая ночь», «На набережной»), все словно замирает в отрешенной задумчивости.

«Мышление эволюционировало, и средства выражения последовали за ним», – говорил о себе Матисс. Эта непреложная истина универсальна, но ведь переломный момент неуловим, и Арон связывает его с банальным фактом: он стал обладателем рекламных баннеров и увидел в них возможную основу для картин. Но хочется думать, что в данном случае все-таки первичен дух, а не материя, и некая внутренняя трансформация стала очевидной с этой случайной находкой, хотя и она оказала свое влияние. Гладкая, белая, тонкая материя не могла не изменить характер живописи: краски ложатся настолько легким слоем, что сквозь них просматривается рекламный текст, наполняют ее прозрачностью и хрупкостью. Светящийся изнутри фон объединяет красоч-



1

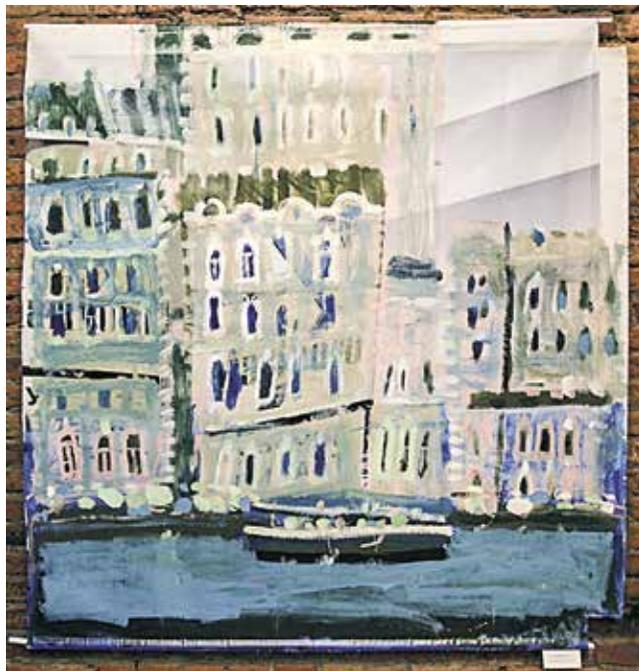
ные пятна, приглушает их тональность, подчиняет себе колорит настолько, что черный шрифт баннера становится его частью, впитывается им. Смысловая актуальность рекламы трансформируется в живописную, жесткий геометризм ее графики, горизонтальные полосы текста структурируют, организуют свободную, естественную жизнь цветовых потоков. Без преувеличений можно сказать, что «баннерная живопись» демонстрирует извечное противостояние природы и цивилизации, где природа – в том числе и стихия творческого процесса. Для Зинштейна это, как кажется, именно так. Он все меньше корректирует себя натурой, его картины воспринимаются живым, самоценным живописным организмом, который живет и развивается по своим законам. Цветовые плоскости наполняются размахом и ширью, разрастаются подчас до размеров всей картины, утрачивая связь с ландшафтным первоисточником и становясь чистой живописью,

абстракцией, ценной новыми для автора художественными открытиями. «Перламутровый круг» соткан из сизо-лиловых, бирюзовых тонов, оттененных черным и желтым, тенью и светом, видных сквозь сетку мазков.

Нетрудно предположить, что масштаб баннеров сделал их актуальными для Арона, его всегда привлекала монументальность мазка, пятна, картины. Но этот тонкий материал он не натягивает на подрамник, который мог бы придать ему статику и упругость, а позволяет ему мягко «провисать», колебаться, вибрировать, а вместе с ним двигаться, стекать, расплываться по поверхности нанесенному на него цвету. Краска словно не закреплена на определенном месте на плоскости, не имеет четкого оформления, и ее пятно на глазах меняет свою конфигурацию. Живопись, наполняясь подвижностью, изменчивостью, пульсирует, дышит и течет, как все живое.



2



3

Арон Зинштейн.

1. **Персонажи.** 2013. Баннерная ткань, масло

2. **Прогулка в березовом лесу.** 2012. Баннерная ткань, масло

3. **Венеция.** 2013. Баннерная ткань, масло

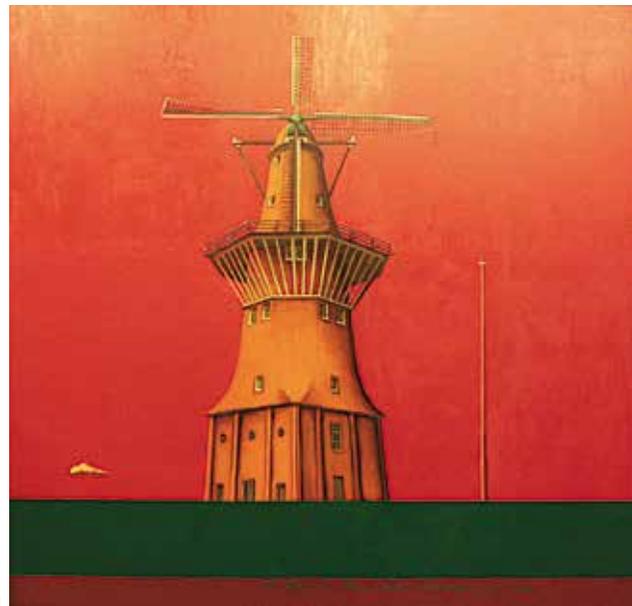
Юлия Малинина,
Павел Отдельнов
NO MAN'S LAND

Галерея «Замоскворечье»,
30 мая – 2 июля

Железобетонные интерьеры и монструозные промышленные конструкции, изображенные на полотнах молодых живописцев Павла Отдельнова и Юлии Малининой, с первого взгляда заставляют недоумевать. И не только своей прямолинейной фигуративностью и ощущением если не исчерпанности, то избыточности работ на «индустриальную» тему в современном искусстве. Живописи сегодня вообще требуется особенная легитимация. Живописное полотно, выполненное современным автором, первейший объект описанного Борисом Гройсом изначального (медиаонтологического) подозрения либо в определенном умысле (не художественного, а галерейно-ярмарочного толка), либо вовсе в консерватизме автора. Воспринимать живопись современному искусственному сознанию весьма непросто. Этому медиуму не позволено оставаться собой, и нужно или выйти за пределы холста в скрывающуюся за ним пустоту (Лючо Фонтана), или переключиться на тело художника (Гюнтер Брус), обрести формы скульптуры («компрессии» Джона Чемберлена некоторыми критиками рассматривались в одном ряду с экспрессивной абстракцией), видео (поздние фильмы Билла Виолы), вовсе исчезнуть или, напротив, завоевать предоставленное пространство целиком (Катарина Гроссе, заливавшая краской почти весь выставочный зал). В любом случае каждая работа нуждается в пояснении и экспликации средств, при помощи и на стыке которых она сделана, будь то концептуальные опусы Art&Language, перегруженные сложными аллюзиями картины лейпцигской школы, или полотна Люка Туйманса, каждый раз доказывающего необходимость выбора того или иного образа. Живопись Отдельнова и Малининой – художников довольно разных – легко разобрать по близким или далеким прототипам, соотнести с авторами предшествующих эпох. Интерьеры фабрик и литейных цехов Дейнеки и Пименова 1920-х, железные столбы

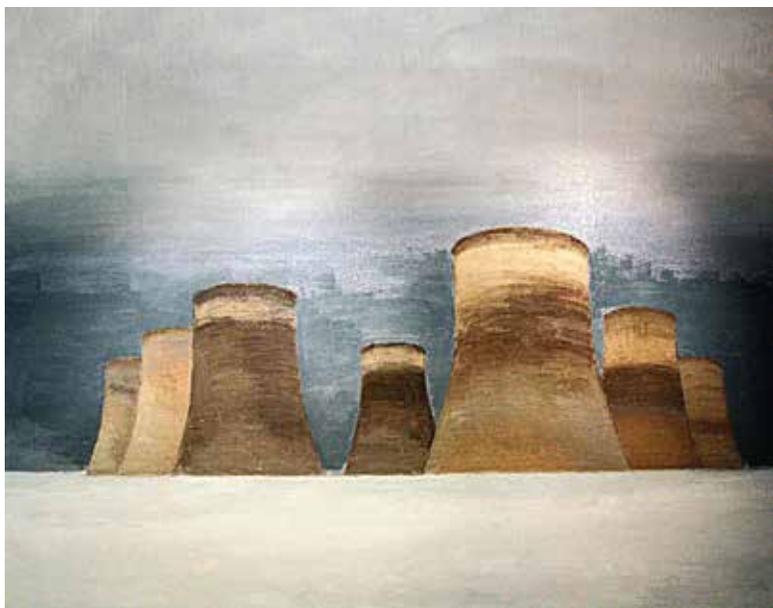
1. Юлия Малинина. Путешествие белого облака. Амстердам. 2014. Холст, масло
2. Павел Отдельнов. Стражи. 2014. Холст, масло
3. Павел Отдельнов. Эстакада. 2011. Холст, масло

и рельсы Георгия Нисского (1930-е), в позднесоветский период – нефтяные вышки Таира Салахова или кафкианские улицы и туннели Андрей Волкова. Юлии Малининой, кажется, не чужды американские прецизионисты: герметически выверенные и яркие по колориту работы Чарльза Шиллера или Ральстон Кроуфорд и Чарльза Демута. Некоторые картины Отдельнова в чем-то близки работам Джорджии О'Киффи 1920-х, изображавшей нью-йоркские небоскребы или Бруклинский мост в родченковских ракурсах, близкого ей американского поп-артиста Аллана Д'Арканджело или протоконцептуалиста Эда Руша. Опыт прошлого художники, кажется, освоили великолепно, как и его технический арсенал (уж чем-чем, а средствами живописи они оба владеют). Их межстилевая эквилибристика выглядит не случайным попаданием, а намеренной стратегией, живописным путешествием по истории искусства (которую авторы также любят и знают хорошо), любимым ее закоулкам и привлекательным тайникам. Юлия Малинина играет с композицией и цветом, окрашивая изображаемое в неожиданные оттенки, иногда нивелирует пространственную глубину, а иногда вовсе стилизует картину под настенное граффити. Своей оптике художница придает легкий романтический оттенок и личную интонацию, снабжая картины подписями

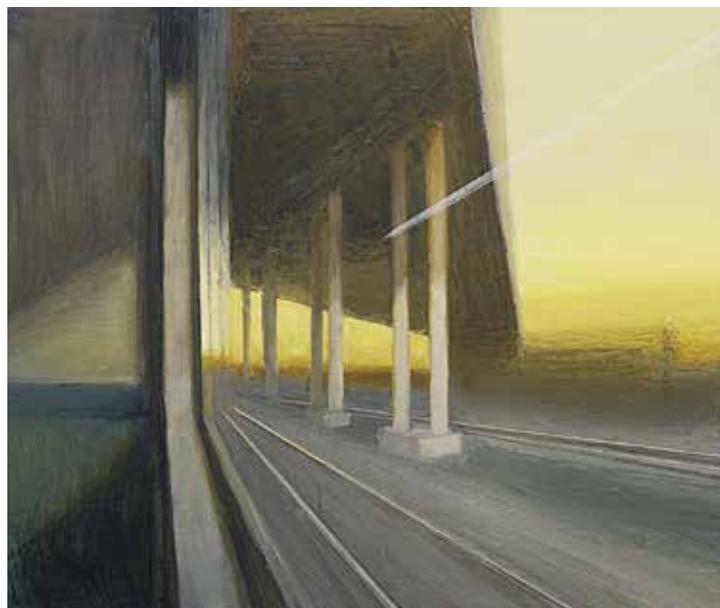


1

наподобие «Холодно мне и одиноко». Отдельнов, кажется, скользит не только между техниками, но и на ходу трансформирует суть картины, «подвешивая» ее между фигуративностью и неизобразительностью. Уходящее вдаль шоссе или настил подземного перрона становятся абстрактными цветовыми полями, да и сами урбанистические детали – от переплетающихся транспортных развязок до заброшенных полуразрушенных зданий супермаркетов – видятся почти абстракциями, утратившими связь с породившей их городской средой и оказавшимися в подобии переходного пространства. Живопись Отдельнова и Малининой лишена концептуальной изошренности и философского герметизма, а также острой социальности, свойственных живописи сегодня. Для них важна скорее возможность многомерной интерпретации определенных живописных тем. Без претензии на трансгрессию, но за счет умелого лавирования среди пластов уже созданного, с четким пониманием своего места в нем и того, что хочешь сказать живописью. Цитатность, но не в линейно-постмодернистском, а скорее в стратегическом понимании – с оттенком приговской «культурной вменяемости», весьма не лишней на современной художественной сцене.



2



3

PERFORMANCE ART STUDIO — 10 ЛЕТ

Государственный центр современного искусства,
4 июня

Студия перформанса Лизы Морозовой существует десять лет, но до сих пор работала в закрытом и скорее в терапевтическом режиме, не претендуя на роль арт-школы. Показ в ГЦСИ можно считать дебютом студийцев как художников. Александра Морозова раскрасила свое тело в разные цвета. Когда кто-то из зала касался красочного пятна, она читала заготовленный текст (от дневника Дали до романа Сергея Жадана). В перформансе «Граница» Антонина Трубицына скальпелем, торчащим из стены, проколола на себе пунктирную линию. В работе «Красное и белое» Татьяна Доспехова, полностью обнаженная, но с фатой на голове, рвала на части телячье сердце и нанизывала куски на нить. Известная ранее как хореограф Анна Рябова читала дневниковые записи, параллельно обмазывая себя дегтем, а после, символически расставшись с прошлым, исполнила танцевальные импровизации, двигаясь по



залу и вступая в зрительный контакт с посетителями (перформанс «Проявление»). Не все работы студийцев можно назвать оригинальными. В книгах о перформансе отыщется много прототипов, смысл некоторых столь прозрачен, что, если описать их коротко, получишь речевой штамп («кожей чувствую», «сердце мне рвешь»). Интересно другое. Сколь бы сильно, по утверждению художника, ни был связан перформанс с исполнением его для зрителя, известны перформансы более по документациям. Такова особенность жанра — время против него. В случае со студийцами остается несомненным, что каждая акция оправдана не столько исторически или философски, сколько интимным, глубоко личным контекстом жизни каждого автора и мотивирована «внутренней необходимостью» их психического мира. Все представленные образы требовали погружения и вживания, не сразу раскрывали свои смыслы. Этически это ставило зрителя в неоднозначное положение. Странно было бы критиковать чужой травматический опыт. Зато работы студийцев можно ощутить как живое и непосредственное действие в противоположность привычной расшифровке документаций. К тому же терапевтическое переживание тоже бывает нужно.

Ирина Корина. ОЗИМЫЕ

XL-галерея,
25 мая — 28 июня

Новая инсталляция Корониной подчеркнута агрессивна. В центре экспозиции — высокая установка-каталка с меховой головой, изрыгающей пластиковые цветы и одновременно языки пламени из текстиля с блестками. Позади палатка, обклеенная старыми фотографиями не то партийных съездов, не то многотысячных официальных сборищ. Кульминацией становится баррикада в углу зала: мешки с керамзитом загораживают небольшую витрину с игрушечными машинками с гордыми транспарантами «Миру — мир». Практически все в синтетической обивке защитного цвета, а под ногами — тех же оттенков конфетти, делающие пол похожим на ткань военной формы. В недавних инсталляциях художницы («Вооруженные мечтой» в Манеже, «Прилив» в Stella Art Foundation, «Часовня» в галерее «Беляево») агрессия хоть и присутствовала, но не выносилась на поверхность



открыто, была «вшита» в фактуру и «дешевый» блеск отделочных материалов, «покрывающих» все в нашей повседневной среде. Внешний облик «Озимых» откровенно милитаризованный, но воинственность работы, хоть и отчетлива, выглядит как несерьезная, наивная и почти бутафорская, как игра в машинки или в чудовищ, подсланных на планету, чтобы уничтожить ее. Стоит обратить внимание на название выставки. «Озимые» зерновые культуры, «зимующие» под снегом, чтобы взойти, когда позволит температурный режим. С деструктивными инстинктами коллективного подсознания также можно играть, лелея иллюзию контроля над обывательской хтоникой. Агрессия долгое время может казаться игрой в «войнушку» или шоу на телеэкране, во время которых, однако, в коллективном теле взрываются настоящие разрушительные силы. Все «игравшие» вдруг неожиданно становятся вооруженными солдатами, праздник с пацифистскими лозунгами — миротворческой операцией, а из деревянных машинок «выплываются» настоящие БТРы, разъезжающие по городу.

«Потрясающие курочки» + Кирилл Преображенский + Никита Шохов + Дмитрий Гутов. IF YOU WANNA BE MY FUTURE FORGET MY PAST

Random Gallery, 5 — 15 июня

Свою вымышленную историю участницы «Потрясающих курочек» (Виктория Марченкова, Мария Агуреева, Ксения Сорокина) описывают как «заброшенность» трех художниц из Нью-Йорка в район Кузьминки, своей окраинной физиологией заставляющий недоумевать, куда девался вожденный рай успешного и востребованного современного искусства и рынка. Удивление длилось недолго, художницы быстро освоились и отправились гулять по солнечному району, веселясь и фотографируясь на телефон с «аборигенами» (сюжет трехканального фильма, созданного для выставки Кириллом Преображенским). Представлен был также фильм о молодых женщинах-коллекционерах, где «Курочки» общаются цитатами из интервью реальных персонажей — воротил российского рынка (Марии Байбаковой, Даши Жуковой и Светланы



Марич) (соавтор работы Д. Гутов), и видеорассказ о каникулах «Курочек» в лучших традициях сериала «Секс в большом городе» в сочетании с «шедеврами» из соцсетей. В довершение на вернисаже прошел аукцион «малоформатных» вещей художниц (чулки, флаконы из-под духов), которые успешно продавались и подарили авторам полчаса коммерческого успеха и славы. Выставку едва ли можно прочесть как критику коммерциализации искусства и превращения арт-среды в модную тусовку «для богатых». Образы молодых и состоятельных bright young things художницы примеряют не без удовольствия, с интересом изучая блестки, складки и швы своих новых амплуа. Художественный рынок на современном этапе стал настолько имманентным арт-системе и так прочно укоренился в ней, что сложно рассуждать о нем критически или просто здраво, не прославляя конформистом, фрондером или ворчуном. Художницы не пытаются физически и ментально от него отстраниться и не пускаются в перипетии теоретических деконструкций. Они остроумно оттеняют эту составляющую арт-системы, превращая ее атрибуты в предметы бутафории, обращаясь с которыми можно разными способами. Можно и иронизировать, а можно всмотреться повнимательнее — вдруг найдется что-нибудь интересное.

ПОСТДИДЖИТАЛ. РАЗНЫЕ ГРАНИЦЫ

МВО «Манеж». Рабочий и колхозница,
17 мая – 12 июня

Большинство работ на выставке студентов открытой школы «Манеж/МедиаАртЛаб» сосредоточены на том, что можно условно обозначить как «магия медиа». Неостановимая медиализация мира, переписывание его с прежних носителей на более совершенные не давала покоя теоретикам, начиная с Вальтера Беньямина, и начала отсчет многочисленных исследований в этой области. Феномен медиального опосредования оказывается богат смысловыми коннотациями: любой феномен, связываясь с новым носителем (medium) сохраняет тождественность, но онтологически обретает совсем иной статус. Если медиа – кадрирование, то ракурс – это уже интерпретация. Medium is message – завещал Маршалл Маклюэн. Значение медиалогии как критической практики, разумеется, никто не оспаривал. Но побочный эффект здесь – невероятная и не всегда оправданная претенциозность работ



Дмитрий Пригов — Герцог Беляевский. ГЕНИЙ МЕСТА

Галерея «Беляево», 17 мая – 15 июня

Герцогом Беляевским называл себя сам Пригов, в частности, в интервью телеведущему Дмитрию Диброву (программа «Антропология», 1999, запись в одном из залов), отвечая на вопрос о желании баллотироваться в президенты (ответ Пригова: только не этой страны). Выставка в галерее «Беляево» (районе, где жил и работал московский художник и поэт) выглядит как шутливая канонизация и одновременно начало рождения мифа о легендарном «деятеле культуры» (автодефиниция Пригова). Характерных работ – эскизов инсталляций или объектов-банок – здесь нет (разве что на фото, сделанных Владиславом Ефимовым в квартире художника). В отличие от ретроспективы, проходящей параллельно в Третьяковке и вписывающей художника в мировой культурный контекст, на беляевской выставке сделан акцент на той составляющей его творчества, которую критики И. Кукулин и М. Липовецкий обозначили как



Дмитрий Пригов. Эскиз инсталляции с динозавром.

персоловотоу медиаарта. Алиса Таежная в работе «In Order Of Appearance» (2014) показывает записи фильмов в режиме медленного воспроизведения. Мария Сакирко фотографировала свою мать во время долгожданной поездки в Грузию, лицо женщины мы видим преимущественно отраженным в стекле вагона поезда или окне дома. В фильме Марии Обуховой художница и ее бабушка по очереди стригут друг другу волосы, а в инсталляции Елены Коптяевой в съемке Кремля и Большого каменного моста настоящая река заменена ее 3D-суррогатом. Подобных работ на выставке большинство. Фрагмент реальности абстрагируется или конструируется на ходу, ему придается ритуальный флер, усиленный построением кадра или мизансцены. Квинтэссенцией выставки можно считать коллективный проект «Desktop» (2014) – рабочий стол компьютера с word- и pdf-книгами: от текстов по философии свободы до исследования феномена репрезентации критика Бенджамин Бухло. В большинстве работ авторское повествование требует завершения зрителем и итог зависит от его образовательного бэкграунда. Точнее, его умения подкинутый намек соотносить с виртуальной библиотекой в своей голове.

«перформатизм» – реализация себя не через работы, а на уровне «жестово-поведенческом» и «проективно-стратегическом», где отдельные вещи становятся частными случаями тотального автопроизведения. К этому полюсу у Пригова и впрямь тяготело все: стихи, часто известные в его же исполнении, выступления на телевидении, проекты с музыкантами и режиссерами (медиаопера «Россия» вместе с А. Долгим и И. Юсуповой, фильм «Москвадва» с режиссером М. Гуреевым), перформансы собственные («Сизиф», 2005) или с группой П/М/П (Пригов – Мали – Пригов) («Народ и власть совместно лепят образ новой России», 2003). «Посвящения» художнику от коллег по цеху также представлены в залах. Другим авторам, однако, в этом пространстве оказывается почти нечего сказать. Все оммажи здесь меркнут, будь то инсталляция Ростислава Лебедева («Вариация на тему эскизов Пригова», 2014) или же подвешенный в потолку войлочный тюрфак Леонида Тишкова («Облако-поэт», 2008), из которого звучат записи Пригова, читающего стихи (от «Азбук» до знаменитого «Миллианера»). Стиль «Пригов» оказывается слишком узнаваемым, слишком ориентированным на его собственную фигуру. И к этому, кажется, нечего добавит.

Альберт Солдатов ТОРЖЕСТВО

ЦВЗ «Манеж».
Медиатека Музея экранной культуры,
28 мая – 15 июня

В начале выставки из старого приемника звучит голос Андрея Монастырского, читающего дневник своих болезней, посещения врача и приема лекарств (работа Монастырского «Подъезд чужих», 1997). Рифмой к нему служит фильм Солдатова «Комнатная температура» (2013): слова героев перемежаются радиопрограммами о даче и огороде. Подобные языковые игры «о мелочах», заполняющие время жизни, у Солдатова не приобретают философского оттенка – в отличие от московских концептуалистов. Они служат скорее наполнению пространства, которое автор – уже по заветам концептуалистов американских, в частности Кошута, – «записывает» на разные носители. Цифровое изображение домашнего интерьера помещается внутрь другого и окружается интерьером реальным, как инсталляция. Все видимое у Солдатова многослойно.



ДИ АЛОГ 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

ГДЕ КУПИТЬ

МОСКВА
Московский музей современного искусства
Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17, Тверской бул., 9
www.mnoma.ru

Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели
Прецистенка, 19. www.rah.ru

Книжный магазин Центра современной культуры «Гараж»
Крымский Вал, 9, стр. 45, парк Горького
Тел. (495) 645-05-21. www.garageccs.com

МАММ/Московский дом фотографии
Остоженка, 16. Тел. (495) 637-11-55. www.mdf.ru

ГЦСИ
Зоологическая ул., 13, стр. 2. www.ncca.ru

Магазин «КультТовары»
Крымский Вал, 10 (в фойе ЦДХ). Тел. (495) 657-99-22

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»
Казокова, 8, в фойе Гоголь-центра, 1-й этаж
Тел. (925) 468-02-30

MONITOR book/box
Нижняя Сыромятинская, 10, корп. 10
Центр дизайна «Artplay на Яузе»
Тел. (905) 787-09-37. monitorbox.ru

Сеть магазинов художественных товаров
«Передвижник»
Ленинградское ш., 92/1; Фадеева, 6; Старосадский пер., 5/2
4-й Сыромятинский пер., 1, стр. 6 (ЦСИ «Винзавод»)
Тел. (495) 225-50-82. www.peredvizhnik.ru

Книжная лавка в МГХПА им. С.Г. Строганова
Волоколамское ш., 9. Тел. (499) 158-68-74

Магазин Музея архитектуры им. А.В. Щусева
Воздвиженка, 5. Тел. (495) 697-38-74. muar.ru

Галерея pop/off/art
4-й Сыромятинский пер., 1, стр. 6.
Тел. (495) 766-45-19. www.popoffart.com

Книжная лавка Государственного
института искусствознания
Козицкий пер., 5

Книжный магазин «Москва»
Тверская, 8, стр. 1. Тел. (495) 629-64-83
www.moscowbooks.ru

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.krasnykarandash.ru

Институт русского реалистического искусства
Дербеневская наб., 7, стр. 31
Тел. (495) 276-12-12. www.rusrealart.ru

Галерея «Palitra-S»
Большая Новодмитровская, 36
Дизайн-завод «Флакон»
www.palitra-s.ru

Книжный интернет-магазин Librорoom
Тел. (495) 970-24-55. www.librорoom.ru

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
Музей и галереи современного
искусства «Эрарта»
Книжный магазин
29-я линия В.О., 2
Тел. (812) 324-08-09. www.erararta.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
Шейнмана, 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

УФА
Музей современного искусства им. Наиля Латфуллина
ул. К. Маркса, 32-27, тел. (347) 250-80-77



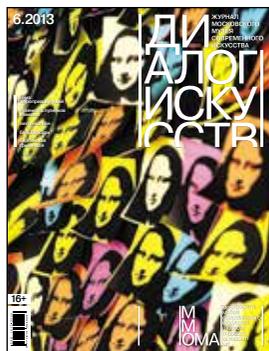
№3.2014
Тема: так называемое современное



№2.2014
Тема: упрощение



№1.2014
Тема: редукция смешного



№6.2013
Тема: апроприация идей



№5.2013
Тема: медialность



№4.2013
Тема: трангрессивность



№3.2013
Тема: перформативность



№2.2013
Тема: децентрализация



№1.2013
Тема: топология страха

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

ПО ПОЧТЕ
Объединенный каталог «Пресса России».
Подписной индекс 82688, адресная.
Объединенный каталог «Почта России».
Подписной индекс 70240, картонная.
ЧЕРЕЗ НАШИХ ПАРТНЕРОВ

Агентство подписки «Экс-Пресс»
Тел. +7 (495) 783-90-29
ООО «Агентство «Артос-Гал»
Москва, ул. 3-я Гражданская, 3, стр. 2.
Тел.: +7 (495) 743-58-81, 160-58-56
ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ

Подписное агентство «МК-Периодика»
Москва, ул. Гиляровского, 39
Тел. +7 (495) 684-50-08,
www.periodicals.ru

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

объявляет набор на обучение
в 2014/2015 учебном году
на отделения:

НОВЕЙШЕЕ ИСКУССТВО
(для молодых художников)
**КУРАТОРСТВО ПРОЕКТОВ
АКТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА**
(для молодых кураторов)

СРОКИ ОБУЧЕНИЯ:
1 октября 2014 — 31 мая 2015;
вторник, среда, четверг, суббота

СРОКИ ПОДАЧИ ЗАЯВОК:
15 августа — 15 сентября

**СРОКИ ПРОВЕДЕНИЯ
СОБЕСЕДОВАНИЙ
ПО РЕЗУЛЬТАТАМ
РАССМОТРЕННЫХ
ЗАЯВОК:**
22 — 27 сентября

**ДЛЯ ПОСТУПЛЕНИЯ
НЕОБХОДИМО:**
заполнить анкету
на сайте mmoma.ru
написать
мотивационное письмо
составить портфолио
своих работ
прислать письмо
с этими документами
на почту
freeworkshops@mmoma.ru

КОНТАКТЫ:
ТЕЛЕФОН: +7(495) 231-27-36
E-MAIL ШКОЛЫ: freeworkshops@mmoma.ru
INSTAGRAM: freeworkshops

при наборе приветствуются люди с высшим и неоконченным высшим художественным или гуманитарным образованием, творческим потенциалом и оригинальным мышлением, имеющие представление о современном искусстве, мотивированные и желающие активно развиваться в этой сфере

подробности на сайте: www.mmoma.ru/school

VIENNA FAIR

МЕЖДУНАРОДНАЯ ЯРМАРКА
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

2 - 5 ОКТЯБРЯ 2014

MESSE WIEN, ЗАЛ А

Превью & Вернисаж
Среда, 1 Октября 2014
www.viennafair.at

Hauptsponsor
ERSTE
BANK
MehrWERT Sponsoring

ART/OMV
moves | **OMV**
OMV

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH

VIENNA
The New
Contemporary **FAIR**