5.2014

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

тема:
музей 2.0

ISSN 1812-304X
9 771812 304006

16+

НЕВОЗМОЖНОСТЬ РАЗЛИЧИЙ

Проект Exhibit B, проходивший в течение пяти дней в ММОМА на Гоголевском бульваре, вызвал дискуссий и споров больше, чем любая из работ, показанная на IX Международном фестивале-школе современного искусства «Территория».
«Живые инсталляции» отсылают к зоопаркам позапрошлого века, когда выходцев с африканского континента показывали вместе с экзотическими животными. Куратор проекта художник Бретт Бейли, выросший в ЮАР, много лет работает с сюжетом расовой дискриминации. Он подчеркивает, что нацизм и другие расовые доктрины XX века имели развитую базу, создаваемую с начала эпохи больших географических открытий, которая «подпитывала унизительные стереотипы и бесчеловечные системы, такие, как апартеид». Проект Exhibit B, работая на стыке жанров документального театра и перформанса, расширяет возможности интерпретации искусства и ставит множество вопросов об управлении зрительским восприятием, формировании отношения к «другому», этике художественного жеста.

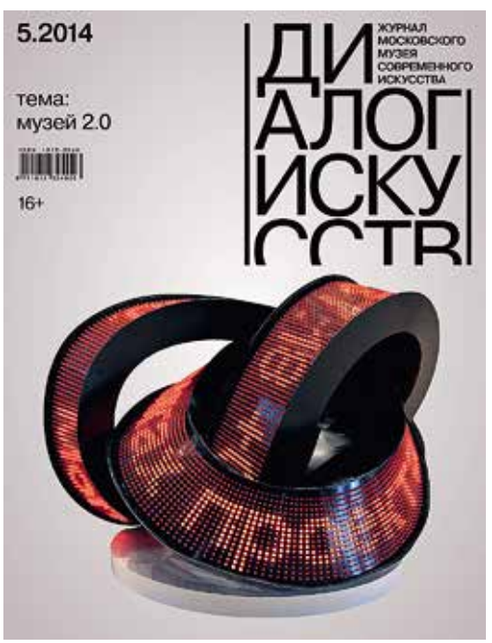
Подробную рецензию читайте в следующем номере журнала «Диалог искусств»

Место под солнцем.
Экспонат колониального музея, Париж, 1920-е
Фото: Нина Березницкая

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Журнал издается при финансовой поддержке Департамента культуры города Москвы



Группа «Electroboutique» (Аристарх Чернышев). Big Knode. **Инфоскульптура**. 2012. Светодиоды, контроллер, интернет, композитный материал, пластик.

Экспозиция XL Projects на Международной ярмарке современного искусства «Cosmoscow»-2014

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ада Сафарова

Зам. главного редактора
Светлана Гусарова

Исполнительный редактор
Ирина Сосновская

Выпускающий редактор номера
Ирина Сосновская

Дизайн
Константин Чубанов, Дмитрий Дьяков

Ответственный секретарь
Татьяна Пилия

Редакторы
Лия Адашевская
Нина Березницкая
Юлия Кульпина
Виктория Хан-Магомедова

pr-директор
Дарья Болховитина

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

завотделом выставок
Алексея Новоселова

завотделом PR
Александра Тихонова

начальника планового отдела
Людмилу Плахтий

коменданта
Людмилу Антошину

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

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

Учредитель и издатель ГБУК г. Москвы «Московский музей современного искусства»

Периодичность 6 номеров в год

Подписано в печать 30.09.2014

Отпечатано в типографии ОАО «Можайский полиграфический комбинат»

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

www.oaompk.рф

ПЕТРОВКА 25
16.12.2014 – 15.03.2015

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

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

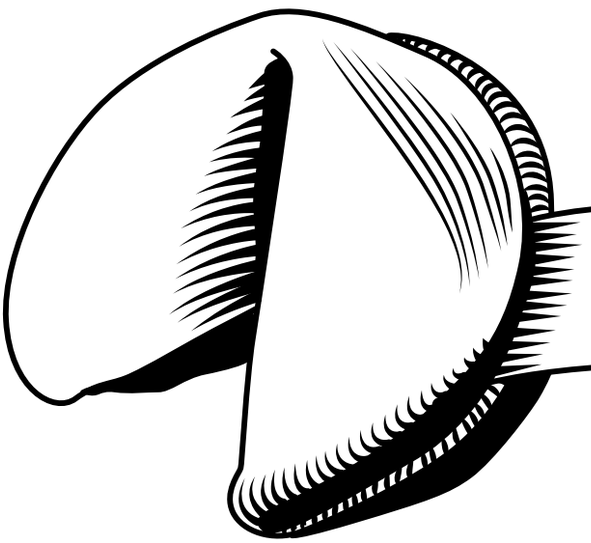
moscow city government
moscow city department of culture
russian academy of arts
moscow museum of modern art

2014 год культуры москва

московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

петровка, 25
25 petrovka street

+7 495 231-36-60
www.mmoma.ru

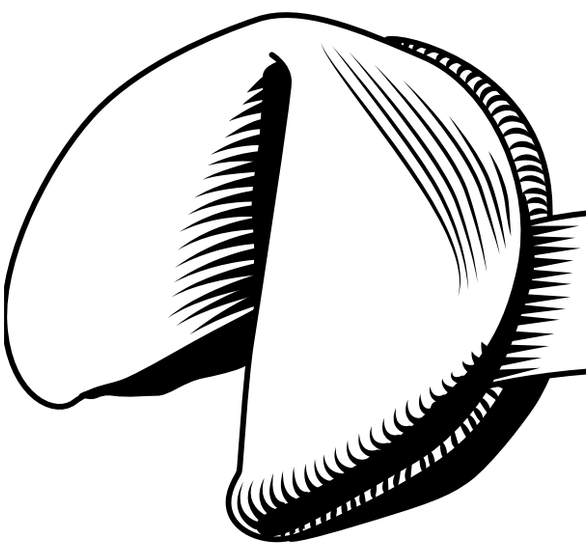


FORTUNE MUSEUM

thematic exhibition
of the collection marking
the 15th anniversary
of MMOMA

curated by vasili tsereteli

curatorial team:
andrey egorov, anna arutunyan



МУЗЕЙ С ПРЕДСКАЗАНИЯМИ

тематическая экспозиция работ
из коллекции ММОМА
по случаю празднования 15-летия

куратор: василий церетели

кураторская группа:
андрей егоров, анна арутюнян

THE ART NEWSPAPER RUSSIA
ИСКУССТВО THE ART MAGAZINE
Москва 24
m24.ru
ДИАЛОГ ИСКУССТВ
ARTGUIDE АРТГИД
КУЛЬТУРА МОСКВЫ cult.mos.ru
the VANDERLust

| СОДЕРЖАНИЕ |

ГОРОД

6 Диагональ

8 Москва в разных ипостасях.
Лия Адашевская

12 Взгляд с высоты.
Виктория Хан-Магомедова

16 По Москве с гидом

МУЗЕЙ

18 Острова Юрия Соболева

24 «Хрущева мы встретили аплодисментами».
Беседа Юрия Соболева и Александра Панова

28 Диссоциативная ресоциализация.
Виктория Бурлака

32 Русский adidas.
Юлия Кульпина

36 Дневные сны.
Юлия Кульпина

38 На пути к резервации.
Александра Евсеева

42 Формально – концептуализм.
Интервью Ирины Кулик с Еленой Елагиной и Игорем Макаревичем

48 Картина мира в творчестве Зураба Церетели.
Олег Кривцун

ТЕМА

54 Новый музей и Центр Помпиду: постмодернистская модель.
Анастасия Карлова

60 Музей как место формирования комьюнити.
Интервью Валерия Леденева с Борисом Гройсом

64 От «эстетики взаимодействия» к «новому институционализму».
Виктор Мизиано

68 Музей как поцелуй: *целостность/свобода.*
Игорь Сорокин

72 Превращения музея.
Наталья Копелянская

74 История «Дворцового комплекса».
Татьяна Кондратенко

ИМЕНА

78 В понятии «Любовь» есть внутреннее сопротивление.
Беседа искусствоведа Ирины Кулик с художником Томасом Хиршхорном

84 «Украинский миф» Олега Тистола.
Юлия Матвеева

88 Метафоры преодолеваемых расстояний. *Александр Боровский*

92 «Я чернорабочий в искусстве».
Беседа искусствоведа Антона Успенского и художника Петра Белого

96 Три стадии Дембовского.
Александр Якимович

РАКУРС

100 Публичная программа «Манифесты»-10.
Александр Дашевский

104 Жажда и голод.
Диана Мачулина

108 «Гоголевщина» в Москве.
Лия Адашевская

110 Театральный год от «А» до «Я».
Ирина Решетникова

ОБЗОРЫ

114 Фокусы реальности и «язык».
Людмила Бредихина

118 Многомерность «монрообразия».
Беседа Виктора Мазина и Олеси Туркиной

122 Слишком правильно, но об очень важном.
Глеб Напреенко

124 Культрейдерство – не тусовка, а встреча.
Гермес Зайготт

126 Я МЫ.
Юлия Кульпина

128 Современное искусство как тренинг на терпимость.
Интервью с Галиной Тебиевой

ПОРТФОЛИО

132 Манифест поколения ремейка.
Татьяна Павлова

ХРОНИКА

136 Artist-run space по-петербургски.
Павел Герасименко

137 В стремлении к абсолюту.
Юлия Довгая

138 Цвет глобализации.
Диана Мачулина

140 Московский арт-дневник.
Валерий Леденев

СТР. 95

СТР. 142

СТР. 78

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

ТВЕРСКОЙ 9

WWW.CONTEMPORARIES.
MMOMA.RU

АВТОРЫ НОМЕРА

Бурлака Виктория – куратор, искусствовед, галерист, научный сотрудник Института проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины (Киев)

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

Бредихина Людмила – критик, куратор, специалист в области гендерных исследований

Герасименко Павел – арт-критик

Дашевский Александр – художник, арт-критик

Довгая Юлия – кандидат культурологических наук

Евсеева Александра – куратор проекта «Резервация», выпускник школы «Свободные мастерские» Московского музея современного искусства 2014 года

Зайготт Гермес – художник, музыкант, создатель инсталляций, поэт

Карлова Анастасия – искусствовед, кандидат культурологии, старший научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея

Копелянская Наталья – музеолог, эксперт творческой группы «Музейные решения»

Кондратенко Татьяна – кандидат искусствоведения, художник, арт-критик (Минск)

Кулик Ирина – арт-критик, культуролог, кандидат литературоведения, преподаватель Института проблем современного искусства, старший научный сотрудник сектора зарубежного искусства научного отдела Московского музея современного искусства

Кривцун Олег – доктор философских наук, действительный член РАХ, профессор, заведующий отделом теории искусства НИИ истории изобразительных искусств РАХ

Леденев Валерий – арт-критик

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

Мачулина Диана – художник, арт-критик

Мазин Виктор – философ, заведующий кафедрой психоанализа Восточно-европейского института психоанализа, основатель Музея сновидений Фрейда, главный редактор журнала «Кабинет», куратор, сценарист

Мизиано Виктор – кандидат искусствоведения, критик, куратор, главный редактор журнала «ХЖ»

Напреенко Глеб – историк искусства, арт-критик

Павлова Татьяна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусств Харьковской государственной академии дизайна и искусств

Панов Александр – журналист, куратор, критик

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

Сорокин Игорь – музейный эксперт, куратор, литератор, редактор (Саратов)

Туркина Олеся – искусствовед, куратор, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея

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

Якимович Александр – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ истории изобразительных искусств РАХ и Института культурологии, вице-президент международной ассоциации критиков, профессор, главный редактор журнала «Собрание»

COSMOSCOW

Ольга и Олег Татаринцевы. **Симуляция нормальности.** 2014. Шамот, глазури, смешанная техника

Международная ярмарка современного искусства «Cosmoscow» функционировала с 19 по 21 сентября в здании Центрального выставочного зала «Манеж». В ней приняло участие три десятка зарубежных и российских галерей. Среди участников: Beck&Eggeling (Дюссельдорф), Campoli Presti (Лондон), Javier Lopez (Мадрид), Massimo de Carlo (Милан), Temnikova&Kasela Gallery (Таллин), The Breeder (Афины), Открытая галерея (Москва), Pechersky Gallery (Москва), Pop/off/art gallery (Москва, Берлин), «Риджина» (Москва), Savina Gallery (Санкт-Петербург), галерея «Гринберг» (Москва), Galerie Iragui (Москва), Frolov Gallery (Москва), галерея «Триумф» (Москва), XL-галерея (Москва). Цены на работы колебались в диапазоне от 2 тысяч до 2 миллионов долларов. Здесь были представлены и «знаковые» художники XX века, и активные нынешние творцы: Георг Базелиц, Зигмар Польке, Джордж Кондо, Алекс Кац, Павел Пепперштейн, Никита Алексеев, Семен Файбисович, а также другие известные авторы. В рамках параллельной программы состоялась выставка «Глазами коллекционера» из произведений нескольких частных коллекций. Некоммерческие проекты представили «Пространство современного искусства Yarat» (Баку), фонд современной культуры «Дон» (Ростов-на-Дону)/ Laboratoria Art & Science Space показала работу «Куда бегут собаки», XL Projects – произведения Ирины Кориной, Александра Повзнера и «Electrobutique».
За день до открытия ярмарки провели благотворительный аукцион произведений современного искусства «off white», выручка от которого была направлена в фонд помощи детям «Обнаженные сердца».

КРУГ СВЕТА

12 октября Останкинская башня и останкинский пруд стали эпицентром ежегодного фестиваля «Круг света». В ходе шоу «Вокруг света меньше чем за час» происходили прямые включения из стран, которые располагают высокими телебашнями. Первой точкой «кругосветного путешествия» стал Китай, затем Япония, Франция, Австралия, Америка и т.д. После каждого включения на пруду разворачивалось световое представление от страны – участницы фестиваля, демонстрировались инсталляции, связанные с ее культурой. Одним из самых эффектных элементов шоу стало зрелище «летающих людей». В ходе представления башня переливалась всеми цветами радуги. В необычные световые объекты превратилось еще несколько крупных площадок в рамках фестиваля, это и медиакуб на Манежной площади, и Большой театр, павильоны ВДНХ, усадьба «Царицыно» и улица Кузнецкий Мост.

НОБЕЛЕВСКАЯ ПРЕМИЯ ПО ЛИТЕРАТУРЕ

Премия 2014 года присуждена писателю Патрику Модиано за особый метод работы с исторической памятью. Патрик Модиано – один из крупнейших современных французских прозаиков, лауреат ряда престижных премий, включая Гонкуровскую (1978). Он автор двух десятков романов, первый вышел в 1968 году. Несколько книг Модиано переведены на русский язык. Многие его произведения связаны с эпохой оккупации и коллаборационизма, от этих событий историческая травма долгое время во Франции оставалась неосмысленной. Модиано исследует ее, пробуждая у читателя не абстрактную общую вину, а историческую совесть, заставляя переживать личную, семейную судьбу.

ПЕКИНСКАЯ ОПЕРА В РОССИИ

Пекинская опера, внесенная ЮНЕСКО в список всемирного культурного наследия, на гастролях в Россию показала в Москве и Петербурге свои лучшие спектакли «Му Гуйин принимает командование» и «Легенда о белой змее».
В Москве артисты Пекинской оперы выступили на сцене Театра имени Натальи Сац 10 и 11 октября, в Петербурге – в Мариинском театре.
Четыре гастрольных спектакля состоялись в рамках мирового тура, посвященного 120-летию выдающегося актера и театрального реформатора Мэй Ланьфана, впервые представившего китайскую оперу за рубежом. Во главе труппы стоят сын Мэй Ланьфана, маэстро Мэй Баоцзю, и директор Пекинской академии оперы Ли Эньцзе.

KINO. ФИЛЬМЫ ИЗ РОССИИ И НЕ ТОЛЬКО

Второй Международный кинофестиваль, организованный фондом «Нева», открылся в Женеве фильмом режиссера Андрея Кончаловского «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына», получившим «Серебряного льва» в Венеции.
Фильмы демонстрировались в Женеве и Лозанне с 10 по 19 октября, швейцарский зритель имел возможность увидеть ленты, созданные недавно в странах бывшего Советского Союза.
Впервые фестиваль проходил осенью прошлого года и имел огромный успех в Швейцарии.
На нынешнем фестивале было показано 40 картин. В конкурсную программу игрового кино вошли 14 фильмов, в том числе драма Юрия Быкова «Дурак», завоевавшая приз на кинофестивале в Локарно в августе этого года. В новой для фестиваля конкурсной программе документальных лент участвовало 12 фильмов из России, Грузии, Казахстана, Литвы, Узбекистана, Украины и Эстонии, включая картину украинского режиссера Валентина Васяновича «Сумерки» о жизни украинской глубинки. Отдельная программа была специально предназначена для детей. Помимо этого, организаторы представили на суд зрителей несколько картин советского периода: «Собачье сердце» Владимира Бортко (1988), «Несколько дней из жизни Обломова» Никиты Михалкова (1979), «Сорок первый» Григория Чухрая (1956), «Они сражались за Родину» Сергея Бондарчука (1976).

БУМ РУССКОГО ИСКУССТВА ЗА РУБЕЖОМ

Рынок русского искусства находится на самом высоком уровне с 2008 года, пишет «Нью-Йорк таймс» со ссылкой на доклад консалтинговой компании «Deloitte», по данным которой в июне на лондонском аукционе «Сотбис» русские картины были проданы на сумму 23,8 миллиона фунтов стерлингов (38,1 миллиона долларов) стоимость большинства лотов превышала 1 миллион фунтов стерлингов. На «Кристис» также установлен рекорд летних торгов – сумма продаж 24 миллиона фунтов стерлингов.
Однако, в то время как русские авангардисты и конструктивисты 1920-х находятся на пике популярности, более поздние работы русских художников менее востребованы. Произведения художников, родившихся после 1950 года, составляют лишь 5% рынка современного искусства. Отмечен возросший интерес к русским художникам-эмигрантам.

ВЫСТАВКА О БАЛЕТЕ «БОЛТ» В ЛОНДОНЕ

Выставка, посвященная экспериментальному балету Дмитрия Шостаковича «Болт», откроется 6 декабря в лондонской галерее искусства и дизайна GRAD.
В экспозиции, подготовленной совместно с Санкт-Петербургским музеем театрального и музыкального искусства, будут представлены костюмы, эскизы декораций и фотографии начала 1930-х годов.
Премьера экспериментального балета состоялась в 1931 году в Ленинградском театре оперы и балета. Первое представление стало единственным: отклики критиков, оценивавших произведение с идеологической точки зрения, были резко негативными. Спектакль немедленно сняли с программы театра, все запланированные представления отменили, и в течение следующих 74 лет «Болт» не ставился. Премьера балета в версии Алексея Ратманского состоялась в феврале 2005 года в Большом театре.
Балет рассказывает о неудачной попытке главного героя (пьяницы и дебошира Леньки Гульбы) отомстить за увольнение с завода, подговорив молодого Гошку подложить в станок болт и тем самым вывести завод из строя. В оригинальной версии использовались реальные машины, и музыка воспроизводила шум производства 1930-х годов, что создавало у зрителей ощущение гротеска, усиливавшееся за счет необычных костюмов и декораций.
Автором костюмов выступила Татьяна Бруни. Историки искусства считают, что работы Бруни были вдохновлены эстетикой агиттеатра, «Окон РОСТА», пропагандистских плакатов, и называют их «высшей точкой послереволюционных российских экспериментов в сценическом дизайне».
Но критикам, тяготевшим к соцреализму и выступавшим против авангардистских экспериментов, костюмы Бруни не понравились, как и музыка Шостаковича, задуманная как «торжество пролетариата», в которой элементы цирковой музыки, вальсов, маршей и танго переплетались с народными мотивами.
Выставка продлится до 28 февраля 2015 года.

КАБИНЕТ ЮРИЯ ЛЮБИМОВА

Знаменитый кабинет режиссера Юрия Любимова в Театре на Таганке будет открыт для посетителей. В этом кабинете никто и никогда, кроме Юрия Петровича, не работал. Он будет сохранен в том виде, каким оставил его режиссер. Его стены расписаны автографами и поздравлениями зрителей – известнейших людей России и мира: поэтов, художников, режиссеров, писателей, композиторов, академиков. Там зафиксирована практически вся история Таганки. Говорят, что начало стенным росписям положил Андрей Вознесенский. Свои автографы тут оставили Андрей Тарковский, Артур Миллер, Лоуренс Оливье, Анна Маньяни, Юрий Трифонов, академик Аверинцев и многие другие.

КАРЕНИНА. ЖИВОЕ ИЗДАНИЕ

В рамках проекта «Каренина. Живое издание» более 700 человек из разных городов и стран в прямом эфире на Google+ и YouTube 3 – 4 октября в течение 30 часов читали роман «Анна Каренина». Куратором проекта выступила Фекла Толстая, праправнучка писателя. Чтения проходили в Москве, Санкт-Петербурге, Ясной Поляне, Владивостоке, Нью-Йорке, Лондоне, Токио и других городах мира. Среди площадок, где состоялись чтения, Большой театр, Эрмитаж, офисы Google в Лондоне и Нью-Йорке, Петергоф, Российская государственная библиотека.

SOLO 2014

Сцена из моноспектакля **«А.Г.»**. Актер Франческо Манетти, режиссер Антонио Лателла, драматург Федерико Беллини

Звезды мировой и европейской сцены стали участниками уникального фестиваля – моноспектаклей «SOLO», который проходил в Москве с 29 сентября по 10 октября: из 250 заявок в программу вошли 13 лучших работ из России, Италии, Франции, Германии, Польши, Бельгии и Румынии.
Была представлена широчайшая палитра жанров и направлений сценического искусства: классический и пластический театр, перформанс, театр жестокости и импровизации, вербатим, contemporary dance и др.
Открывал фестиваль самый авангардный и скандальный режиссер Европы Ромео Кастеллуччи моноспектаклем «Юлий Цезарь. Фрагменты». Представление проходило в

Collector Gallery, на глубине 16 метров под землей в пространстве площадью 1 тысяча квадратных метров.
Также публика увидела спектакль Мариуса Маноле и Александра Баланеску (Румыния) по «Запискам сумасшедшего» Гоголя и постановку «Вертер» Гете выдающихся мастеров сцены Николаса Штемана и Филиппа Хохмайера («Талия-театр» из Гамбурга). Знаменитый бельгийский драматург, режиссер, хореограф, художник Ян Фабр представлял спектакль-посвящение «Подожди, подожди, подожди.../моему отцу», где главную и единственную роль исполнил известный танцовщик и актер Сендрик Шаррон.

УАЙЛЬД И БЕРДСЛЕЙ В ГМИИ

Наполеон Сарони. **Оскар Уайльд.** 1882. Альбуминовый отпечаток. Национальная портретная галерея, Лондон

В рамках Года культуры России и Великобритании 22 сентября в Государственном музее изобразительного искусства имени А.С. Пушкина открылась выставка «Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России», где представлено 150 произведений: оригинальные рисунки Бердслея, а также ранние оттиски его гравюр из собраний музеев Лондона, в том числе из музея Виктории и Альберта, Британского музея, Тейт.
Среди экспонатов – иллюстрации Бердслея к комедии Аристофана «Лисистрата», к книге Мэлори «Смерть Артура», афиши спектаклей, политические карикатуры; иконография Уайльда и Бердслея, включая их известные фотопортреты, а также портреты Бердслея в исполнении художников Уолтера Сикерта и Жака-Эмиля Бланша.
Специально для этой выставки Пушкинский музей и Британский совет подготовили образовательную программу, в рамках которой будут проходить кинопоказы, встречи с кураторами выставки, известными литературоведами и искусствоведами.
Выставка работает до 1 декабря.

VIENNAFAIR 2014

VIENNAFAIR 2014 The New Contemporary Booth. Галерея Nächst St. Stephan © VIENNAFAIR / Christian Jungwirth

Со 2 по 5 октября в Вене в выставочном комплексе «Messezentrum Wien» проходила юбилейная десятая ярмарка современного искусства «Viennafair». Традиционно был сделан акцент на работах художников из Центральной и Восточной Европы. В пространстве конгресс-центра расположились 127 галерей и художественных центров из 25 стран мира. Россию представляло наибольшее количество галерей: Galerie Iragui, Pechersky Gallery, «Риджина», «Триумф» и Pop/off/art из Москвы, «Анна Нова» и галерея Марины Гисич из Санкт-Петербурга и «Ural Vision» из Екатеринбурга. Второй по представительству следовала Румыния, показавшая восемь собраний и названная «страной внимания» ярмарки. В разделе «The Vienna Focus» на сей раз фигурировало искусство Азербайджана.
Средняя стоимость большинства арт-объектов оставалась в пределах 10 тысяч евро, что соответствует возможностям европейского среднего класса. Самым дорогим экспонатом на выставке стало абстрактное полотно Герхарда Рихтера, принадлежащее авторитетной Michael Schultz Gallery из Германии и оцененное в 950 тысяч евро.
За последние три года «Viennafair» обрела статус «must see» не только среди коллекционеров, но и любителей современного искусства. Параллельные программы изобилуют художественными интерактивными мастерскими на любой возраст и предпочтения.

САМОЕ БОЛЬШОЕ ГРАФФИТИ В МОСКВЕ

В Технополисе «Москва» художники разрисовали одну из самых больших поверхностей города – стену сборочного цеха автозавода «Москвич» – почти 10 тысяч квадратных метров. На фестивале этот рекорд будет занесен в российскую Книгу рекордов Гиннесса. Темой граффити стали инновации: в октябре на территории технополиса пройдет международный форум «Открытые инновации», в котором примут участие представители 42 регионов России и 47 зарубежных стран.
В сюжете картины использована формула теории относительности Альберта Эйнштейна как символ безграничных возможностей человека. На разрисовывание стены в рамках фестиваля «Лучший город Земли» компания «НОВАТЭК-АРТ», занимающаяся художественной росписью и оформлением городских объектов, потратила почти месяц. Десятки художников ежедневно поднимались на высоту более 24 метров, чтобы нанести фон, а затем саму роспись. В картине было использовано более 4 тонн красок.

3-Я МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ БУК-АРТА

В Российской государственной библиотеке искусств состоялась Европейская Международная биеннале бук-арта. Организаторы – РГБИ совместно с Международным объединением «Книга художника» и D. Fleiss & East West Artists e. V. – уверены, что в эпоху электронных носителей необходимо сохранять искусство рукотворной книги.
Международная биеннале авторских книг состоялась в 2010 году, впервые прошла в Румынии, затем в США. Для выставки в России кураторы отобрали более сотни работ художников и творческих групп из Германии, Франции, Китая, Турции, России. На выставке были представлены книги, напоминающие архитектурные объекты, сшитые из цветных лоскутков, выпиленные из дерева, склеенные из строительных перчаток... Художник и куратор биеннале Михаил Погарский сделал книгу-глобус с надписью «Арт-книга объединит весь мир», а художник Валерий Корчагин – «блокбастер, или книгу-бомбу». Смоленский художник Эдуард Кулемин представил поэму на кассовых чеках.

ЛЕКТОРИЙ В ТРОЛЛЕЙБУСЕ

Необычный способ провести День города столицы предложила Pechersky Gallery при поддержке Департамента транспорта. В воскресенье 7 сентября расписанный троллейбус без остановок совершал круг по Садовому кольцу, а арт-критик Валентин Дьяконов рассказывал пассажирам об истоках российского стрит-арта, «Бубновом валете» и художнике Кирилле Кто (интервью с ним см. в ДИ № 3 – 2014), участнике группы «Зачем», практикующем натуральный обмен. Историк-урбанист и организатор «Велоночи» Сергей Никитин рассуждал о различиях стрит-арта и паблик-арта, потребности в «одомашнивании» среды, росписях моралес и преодолении традиционной природы граффити, которое должно стать поводом для диалога художника и горожан. В качестве примеров таких граффити были названы работы О331с, Паши 183, Кирилла Кто, Стаса Доброго.

PERMM НА БУЛЬВАРЕ ГАГАРИНА

Пермский музей современного искусства переехал из Речного вокзала в здание по адресу: бульвар Гагарина, 24. Первой экспозицией на новом месте стал проект арт-группы «Pprofessors + friends» «Авокадо, или Конструктор идентичности» (куратор А. Евангели).
Художники группы, созданной Андреем Люблинским и Марией Заборовской в 2002 году, работают на стыке современного искусства и дизайна. Пермякам они были знакомы по объектам «Red People», ставшим неофициальным символом пермской «культурной революции», а также по ряду других проектов, в числе которых скульптурные композиции «Слава труду» на крыльце Речного вокзала и «Автопарк» в пермском экстрим-парке.
На выставке были показаны большие интерактивные инсталляции, объекты и скульптурные композиции, серии постеров, видео, смешные и драматичные сюжеты на разные жизненные темы.

ФОРУМ КУЛЬТУРЫ

Оркестр Игоря Бутмана

Первый форум культуры под лозунгом «Живи, работай, созидай» состоялся в Манеже 15–18 октября.
В манифесте форума культура определена как спектр возможностей реализации творческого потенциала и образ жизни. Форум стал открытой дискуссионной площадкой обсуждения и анализа происходящих в городской культуре процессов. Спектр обсуждения был весьма широким: от доступности культуры для социально незащищенных групп до вопросов менеджмента культуры, работы с разными аудиториями, влияния культурных проектов на развитие бизнеса.
На нижнем этаже Манежа прошла профессиональная программа с российскми и зарубежными экспертами, представителями науки, бизнеса и власти. На площадке «Лаборатория Инструмента. Искусство пользы» (куратор – Георгий Никич) обсуждалось настоящее и будущее культуры и искусства.
На верхнем этаже работала открытая программа, где можно было увидеть лучшие городские инициативы в области культуры и презентовались будущие проекты, шли обсуждения новых культурных центров, библиотек, интернет-ресурсов (например, «Академия культуры Google»), шли концерты и кинопоказы, спектакли и перформансы, ток-шоу и детская программа. Так, зрители смогли увидеть спектакль «Сахар» Ивана Вырыпаева и неоклассический балет театра «Балет Москва», послушать концерты «Усадьбы «Джаз» и джаз-бэнда Игоря Бутмана. Центр им. Мейерхольда представил сцены из спектакля «Норманск», также выступили «Liquid Theater» и труппа «Гоголь-центра».
Участие в форуме было бесплатным.
Форум в цифрах:
За 4 дня форум посетили 27000 человек.
Зарегистрировались в профессиональной программе 5647 человек.
Состоялось 195 мероприятий: 71 – в профессиональной программе,
77 – в открытой, 29 – в фестивальной и 18 – в детской.
www.moscowcultureforum.ru

Визуализация дискуссии в профессиональной программе

МОСКВА
В РАЗНЫХ ИПОСТАСЯХ

ЛИЯ АДАШЕВСКАЯ

1

В сентябре Музей Москвы, галерея «Триумф» и компания RDI представляли выставку Александра Виноградова и Владимира Дубосарского «Москва: ускользающая реальность». В работах художников перед зрителем разворачивается не столько реальная Москва, сколько воображаемый или иллюзорный город, в котором присутствуют осколки ушедшего быта, несуществующие виды, кадры черно-белого кино, фрагменты поп-культуры, наивного городского дизайна и агитпропа.

КАК-ТО Я ЗАМЕТИЛА НЕДАЛЕКО от дома ряд молодых елей, растущих вдоль проезжей части. Я была уверена, что еще вчера их не было. Каково же было мое удивление, когда мне сказали, что ели здесь растут уже года два. То есть моя память зафиксировала образ места, когда хвойные деревца были малы и не бросались в глаза. Этот образ ассоциировался с тем временем, когда с этотим районом были связаны основные события жизни: здесь я жила, ходила в школу и т.д. И хотя маленькие елочки уже превратились в высокие ели, но в моей памяти район, так и остался бесхвойным. Но порой, как известно, происходит обратная ситуация: нечто было, потом исчезло, но ландшафт хранит фантом исчезнувшего объекта именно через ощущение нехватки, пустоты на этом месте или через диссонанс новодела и запомнившегося ландшафта, ощущения, что что-то не так. Потом, конечно, постепенно привыкаешь. Однако и прежний образ не стирается бесследно. В результате место в твоем восприятии предстает неким палимпсестом. То есть если ты, допустим, находясь в отъезде, пытаешься воссоздать его по памяти, то точной копии не получается. Воспроизводимый в воображении образ постоянно преобразуется, бесконечно перестраиваясь и варьируясь, но, что интересно, остается при этом цельным. Однако, воссоздаваемый образ не ограничивается личностным опытом проживания данного места. Память включает коллективные и архаические слои, фиксируемые в мифах, фотографиях и т.д., которые питают память образами места, очевидцами которых мы не являлись.

Так есть постройки, которые, даже разрушив, сровняв с землей, невозможно вытеснить из коллективной памяти, если с ними связано важное историческое событие. Ну, например, на территории Московского Кремля давно нет Чудова монастыря. Но связанная с ним история навсегда сохранила его в нашей памяти в стенах крепости.

Но наравне с этим существует и индивидуальная память, которая фиксирует какой-то магазинчик, ларек, собачью площадку – что-то несущественное, что не влияет особо на топографию города, однако же значимо именно для индивидуального восприятия или в рамках какого-то одного десятилетия.

Понятно, что любой город через архитектуру являет собой сложное напластование временных слоев. Известна поговорка «Москва не сразу строилась». Она и сейчас продолжает это делать, как, в принципе, и любой город. А поскольку жизнь все ускоряется, эти изменения происходят все интенсивнее. Даже на протяжении одной человеческой жизни лик города может преобразоваться настолько, словно он перенес не одну пластическую операцию. Однако, что любопытно, сохраняется некий свойственный только этому городу дух, аура. И как знать, что касается Москвы, может, он и есть в этой постоянной текучести, то спокойно-мерной, то порыви-

Александр Виноградов и Владимир Дубосарский

1. **Строительство набережной (Дом Правительства)**. Фрагмент. 2014. Холст, масло

2. **Москвич**. 2014. Холст, масло

стой. В самом деле, нельзя сказать, что европейские города не меняются, но что касается территории, именуемой старым городом, то в основном это как бы остановленное время. В Москве же нет такого места, которое бы хоть как-то не трансформировалось за последние двадцать-тридцать лет. «Москву не узнать» — наиболее частый отзыв о столице из уст людей, приезжающих сюда с интервалом в несколько лет.

Собственно, всему этому — сложносочиненности памяти, постоянной изменчивости, не фиксируемому, вибрирующему образу столицы — и посвящен проект Виноградова и Дубосарского «Москва: ускользающая реальность», презентация которого проходила в День города 6 сентября. Органично и место проведения выставки — Музей Москвы, расположившийся в памятнике московского ампира — Провиантских складах, построенных по проекту В. П. Стасова в 1830-х годах.

Почти все 88 работ, вошедших в экспозицию, были написаны художниками в течение года.

Как анонсировали организаторы, «каждая из частей выставки посвящена отдельной эпохе, однако речь идет о фиксации воображаемой или иллюзорной столицы, в которой присутствуют осколки ушедшего быта, несуществующие виды города, кадры черно-белого кино, фрагменты поп-культуры, наивного городского дизайна и агитпропа. Это не ретроспективный взгляд, а реконструирующий, причем объект реконструкции — не реальная Москва, а воспоминание о ней, включающее в себя не только сам город, но и фантазии, надежды и страхи его жителей».

Фантазии фантазиями, но большая часть работ основана на фотографиях, преимущественно черно-белых, что позволяло художникам смело экспериментировать с цветом, и написана в эскизной манере – имитация этюдов с натуры. В своем роде документализм, но обрамленный золоченым багетом, правда, нарисованным. Словом, сплошная бутафория. И в этом одновременно и грусть, и ирония, и смех, и слезы, и, конечно, любовь.

Москва дореволюционная – «конфетки-бараночки» и пузатые самовары. Реконструируя старую Москву, художники попытались представить, что ничего не разрушено, и все осталось на месте (например, на территории Кремля по-прежнему красуется Чудов монастырь). Вот только по улочкам, прилегающим к неожиданно уютной и тихой Арбатской площади, ездят автомобили последних марок и неспешно гуляют наши современники.

«Двенадцать лет буржуев нет» — 1920–1930-е годы. Серия небольших картин по мотивам сюжетов, которые можно объединить под одной шапкой «Строительство советской власти плюс электрификация всей страны».

Далее пробел. Хотя, впрочем, один из брендов Москвы – Большой театр – написан по фотографии 1942 года. Вот только в масштабном воспроизведении Виноградова и Дубосарского она раскрашена ярко и светло. И еще о войне напоминают ветераны, празднующие 9 мая в 1980-е.

Через всю выставку пунктиром проходят московские бренды, отмеряя десятилетия и фиксируя эпохи. Выпрыгнувшая из экрана на холст огромная заставка «Мосфильма», Мавзолей, а точнее «Ленин в гробу»... Автомобиль «москвич», гостиница «Россия»… «Оттепель»: кадры из фильма «Застава Ильича», Политехнический – Ахмадулина, Окуджава… Памятник Маяковскому, отсылающий к культовому фильму 1960-х «Я шагаю по Москве». Портрет Высоцкого. Переведенный в живопись гравюрный портрет Есенина…

Французские философы, структуралисты и постструктуралисты на фоне вспыхнувшего в пожаре войны 1812 года Кремля и темного силуэта Наполеона, так и не сумевшего покорить Москву. Весьма символично: ну никак не удается нам окончательно заразиться западными идеями. Иммунитет мешает. Россия – вроде бы Европа, а вроде бы и нет…

Современная Москва представлена экспозицией «На районе», наиболее запоминающийся фрагмент которой — «Доска почета», цикл портретов, написанных в традиционном советском духе. Вот только в числе передовиков производства оказываются Леди Гага, Марк Цукерберг, Стив Джобс и Билл Гейтс.

Кто-то, возможно, упрекнет художников, что, дескать, не все бренды представлены. Но в том-то и дело, что идея проекта такова, что каждый, подключив фантазию, может длить этот примерный ряд по своему усмотрению, полагаясь на личные воспоминания, реконструируя таким образом свою Москву, благо сама Москва это позволяет, будучи городом множества ипостасей.

Александр Виноградов и Владимир Дубосарский

3. **Крымский мост.** 2011. Холст, масло

4. **В ЦПКиО имени Горького.** 2014. Холст, масло

ВИКТОРИЯ
ХАН-МАГОМЕДОВА

ВЗГЛЯД С ВЫСОТЫ

1

НЕТ НИЧЕГО УДИВИТЕЛЬНОГО в союзе искусства и воздухоплавания, ибо с незапамятных времен человек мечтал о полетах. Достижения в авиации вызывали огромный энтузиазм у художников, архитекторов, стали благотворным импульсом для обновления, открытий в искусстве, литературе, театре, кино, архитектуре. Ни с чем не сравнимо упоение от передачи в произведениях скорости, движения в полете. Все восхищались первым аэропланом, позволившим преодолеть силу притяжения, что, возможно, впоследствии и помогло искусству освободиться от предметности. Первые самолеты и кубизм рождаются практически одновременно. Пикассо, Руссо, Балла, Делоне, Малевич создавали произведения, вдохновляясь воздушными полетами. Обращение к теме авиации позволяло проследить причинно-следственную связь между кубистским переосмыслением пространства, новым проявлением ментальности и стремлением футуристов отвергнуть ограничения повседневной жизни и освободить человека от пут прошлого. Для Делоне и Малевича, страстно увлеченных аэронавтикой, полет был метафорой трансформации сознания, уходом от банальности обыденного существования и импульсом к переосмыслению времени и пространства.

Выставка «Авангард и авиация» в Еврейском музее и центре толерантности посвящена захватывающему миру аэронавтики и полетов. Произведения авангардистов А. Родченко, И. Чашника, Н. Суетина, Л. Хидекеля, А. и В. Весниных, В. Степановой, А. Лабаса, афиши, фотографии, чертежи, макеты самолетов, личные вещи авиаторов, даже настольные игры воссоздают вкус и атмосферу напряженного и яркого исторического периода 1920–1930-х. Выставка состоит из трех разделов: «Пространство», «Машина», «Герой». Изобретательное экспозиционное решение, словно аэродинамическая труба, втягивает зрителя вглубь зала и настраивает на изучение материального воплощения специфического аспекта темы. Густо расположенные экспонаты подобны уплотненному воздуху, перегородки образуют потоки коридоров с принципом разреженного распределения вещей, группировки которых формируют неожиданные значения. В разделе «Пространство» разнообразно инсталлированные экспонаты (то сгущающиеся — плакаты, то разреженные — картины, модели самолетов, архитектурные конструкции, подвешенные к потолку, предметы в витринах) демонстрируют, какие богатые возможности для интерпретации пространства обнаружили художники у авиаторов, в научных исследованиях и философских трактатах.

Русский космист философ Н.Ф. Федоров мечтал о спасении мира, о превращении Земли в космический корабль, путешествии по Вселенной, единении человека и космоса. В контексте выставки его рукопись «Смысл и цель жизни» (1880–1890) кажется весьма актуальной. Другие экспонаты знакомят с идеями «панпсихизма» К.Э. Циолковского, с

2

1. **Модель пассажирского самолета ПС-124 типа «Максим Горький».** 1935. Деревянный каркас, шпон, покраска. Музей ЦАГИ — Научно-мемориальный музей профессора Н.Е. Жуковского

2. Александр Родченко. **Проект эмблемы Добролета.** 1923. Бумага, гуашь, карандаш. Собрание А.Н. Лаврентьева

3. **Куклы-летчики, парашютистка и елочные игрушки.** 1930–1940-е. Фольга, стекло, металл, картон, серебрение, краска, ткань. Коллекция Сергея Романова

3

4

5

его техническими и научно-фантастическими проектами (чертежи, рисунки, фотографии, шаблоны к статье о дирижабле). Неожиданно острыми и свежими, даже современными, выглядят его иллюстрации к сборнику научно-фантастических произведений «Грезы о Земле и небе», созданные еще в 1875–1895 годах.

Новые идеи, открытия рубежа веков имели важное значение для поисков художников в сфере пространственных решений, что позволило использовать необычные ракурсы, одновременно фиксировать быстрое движение и состояние покоя. Огромную роль эксперименты играли и в развитии супрематизма. «Новая моя живопись не принадлежит Земле исключительно, — писал Малевич в письме М. Матюшину 23 июня 1916 года. — Земля брошена как дом, изъеденный шашлями». И на самом деле у человека, в его сознании есть устремление к пространству, тяготение «отрыва от Земли». На выставке можно проследить различные модификации супрематизма в живописи и графике Чашника, Суетина, Хидекеля. Супрематические композиции Суетина, напоминающие летательные аппараты, ориентированы на «орнамент». А эскизы моделей Чашника — пример символической супрематической графики. Градостроительные идеи новых городов Хидекеля предвосхитили достижения современных архитекторов. В его работах супрематизм выходит в объем и пространство, эскизы фиксируют масштабные объемно-пространственные идеи — надводного города, города на опорах.

На этой насыщенной экспонатами выставке разнообразно представлен Родченко: фотографии — знаменитые снимки на тему спорта: прыжки в воду, воздушные гимнасты, а также плакаты и эскизы для значка «Добролет», эскизы обложек книг, архитектурно-пространственные конструкции 1920–1921 годов, организованные по принципу «одинаковых форм». В творчестве Родченко важную роль играла новая взаимосвязь рекламно-афишного и книжного искусств. Так, в плакате для «Добролета» (1923) особую выразительность композиции придает шрифт. Все работы Родченко на выставке создают удивительное ощущение радости свободного полета.

Пятнадцать работ Лабаса 1920–1930-х, наиболее яркого периода авангардистских экспериментов, знакомят с творческой концепцией мастера, увлеченного идеей полета, движения в пространстве, на основе которых — проектировал город будущего. Он давал личностную, эмоциональную интерпретацию полетов в легкой, почти эскизной манере, изобразил множество летательных аппаратов, парашютов в эскизе панно «Авиация» (1937). Романтична и его лирическая прозрачная акварель «Город будущего» (1935) с причудливыми летательными аппаратами и фантастическими постройками. Самый забавный парящий объект называется «Дом отдыха “Циолковский”». Совсем иное, неожиданное прочтение темы в гуаши «Мальчик и самолет» (1930) В. Ермолаевой, сюжет передает тоску и одиночество. Ребенок на фоне голубой бездны устремляет взгляд в небеса, где едва обозначен серебристый самолет.

В разделе «Пространство» доминирует огромный эффектный холст «Дирижабль» (1930) В. Купцова, любимого ученика П. Филонова. Поражает изощренное изображение различных моделей военных самолетов и остроумное соединение супрематической системы Малевича с приемами аналитического искусства Филонова.

Художников, архитекторов, фотографов, поэтов, конструкторов завораживала магия полета. Некоторые даже создавали художественные конструкции в виде летательных аппаратов, проекты летающих городов («Летатлин» В. Татлина, маховик-орнитоптер П. Митурича). В разделе «Машина» экспонируются модели летательных аппаратов, они подвешены к потолку, размещены в витринах, представлены и графические воплощения и фотоизображения дирижаблей, аэропланов, а также демонстрируются фрагменты фильмов с записями полетов, детали устройств. Иногда образ летательных аппаратов предстает в условной деформированной форме. На выставке можно проследить также различия в интерпретации темы авиации у московских и ленинградских художников. В работах ленинградцев «Состязание авиамоделистов» (1934) С. Адливанкина и «Стратостат Осоавиахим-1» (1935) Г. Бибикова осязаемые, реальные персонажи и летательные аппараты, в то же время в чем-то условные, но без романтизма, фанатизма. Фотомонтаж Степановой (1937) напоминает о реальных героях-папанинцах. И хотя авиатор был главный герой — сначала мученик, затем триумфатор, идеальный гражданин Страны Советов, — торжествует здесь машина во всем ее многообразии и ипостасях пластической выразительности. Она предмет вдохновения художников, которые задумывались о новых принципах организации жизни и создании нового искусства, о синтезе природы и техники.

Выставка «Авангард и авиация» — лишь приближение, прикосновение к этой неисчерпаемой теме. Здесь хорошо раскрыта тема полета и модификации пространства в работах различных художников, в том числе фигуративного направления. Многочисленные фотографии парадов, воздушных празднеств, фильмы, марши воссоздают атмосферу оптимизма, эйфории, которую переживали люди в эпоху первых полетов авиаторов. И забываешь, что самолеты и дирижабли были использованы для пропаганды и агитации как, например, самолет-гигант «Максим Горький».

6

4. Василий Купцов. **Дирижабль**. 1932–1933. Холст, масло. Центральный музей Вооруженных Сил Российской Федерации

5. Макс Пенсон. **Летчики.** 1930-е. Винтажный бромсеребряный отпечаток. Галеев Галерея, Москва

6. А. Александров. **Окриляйте Україну!** 1933. Харьков-Киев: Державно Видетельство Украини. Плакат. Российская государственная библиотека

7. Александр Дейнека. **Эскиз обложки к книге И. Мазурука «Наша авиация»**. 1939. Холст, масло. Коллекция Александра Добровинского

7

ПО МОСКВЕ С ГИДОМ

Время от времени мы сталкиваемся с проблемой, куда повести детей или приехавших в Москву друзей-родственников на экскурсию, дабы полнее представить историю города сюжетами о сохранившейся и утраченной архитектуре, живших здесь когда-то людях, о событиях значительных и не очень. Сотни агентств и экскурсоводов сегодня готовы предложить маршруты из традиционного туристического списка, а также экстремальный набор: прогулки по крышам, подземным коллекторам, поиски привидений, масонских знаков и т.д. Однако среди этого многообразия выбрать экскурсию действительно содержательную, построенную на фактах, а не домыслах, с гидом, увлеченным своим предметом, не так уж просто. В первую очередь стоит обратить внимание на программы, предлагаемые музеями и общественными движениями, а также проекты некоторых энтузиастов.

Кадры из видеоролика Максима Татаринцева **«Забытый город»**

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ АРХИТЕКТУРЫ ИМ А.В. ЩУСЕВА

В этом году сотрудниками музея подготовлено несколько программ: «Архитектурные стили Москвы»; «Московский архитектор Федор Шехтель»; «Улица Тверская и сталинский Генплан». Особого внимания заслуживает маршрут «Архитектура авангарда в арбатских переулках». На этой экскурсии можно узнать, как в 1920-х — начале 1930-х годов воплощались в жизнь футуристические проекты архитекторов-конструктивистов, как представления о новом быте нового человека отразились на архитектурных решениях и каким образом новая архитектура встраивалась в город.

Полный перечень экскурсий и время их проведения указаны на сайте музея: *http://muar.ru*

«МОСКВА, КОТОРОЙ НЕТ» *http://moskva.kotoroy.net/*

Одни из самых познавательных экскурсий по городу проводит краеведческая организация «Москва, которой нет». Единственное ограничение — сезонное. Пешие экскурсии рассчитаны на теплое время года. Здесь можно узнать не только о сохранившихся зданиях, но и об уничтоженных. Нередко темы новых экскурсий возникают в ответ на намерения власти снести или реконструировать очередной памятник архитектуры. Так случилось с Шуховской башней. Информация о ее демонтаже всколыхнула интерес ко всему прилегающему к ней району.

Маршруты этой осени проходят от древнего Чертолья по переулкам Пречистенки, где каждый дом — история, а каждая фамилия — строка в энциклопедии. В поле зрения попадают и дома, ставшие знаменитыми благодаря литературе и кино (как, например, знаменитый «калабуховский дом», Пречистенка, 24, построенный в 1904 году по проекту С.Ф. Кулагина, дом профессора Преображенского из «Собачьего сердца» М. Булгакова).

МОСКВА БУЛГАКОВА

Булгаковской теме посвящено множество экскурсий. Текст, описывающий бытовые детали и узнаваеме места, наложенный на карту Москвы, дает повод для бесконечных интерпретаций.

Самую необычную предлагает **БУЛГАКОВСКИЙ ДОМ.** Чтобы передать атмосферу романа, организаторы прибегают к помощи актеров, которые в естественных декорациях Патриарших и Садовой разыгрывают знакомые сцены.

www.dombulgakova.ru.

Экскурсионные программы **«КУЛЬТПРОСВЕТА»** обращены к классике советского кино: «Девушка без адреса», «Москва слезам не верит», «Покровские ворота», «Берегись автомобиля», «Место встречи изменить нельзя». Особым успехом у публики пользуются «ретротуры», рассказывающие о быте Москвы 1920–1930-х и 1950–1960-х годов.

http://cult-guru.livejournal.com/

ГОРОД НАИЗНАНКУ *www.gorod-naiznanku.ru*

Это проект детской писательницы, режиссера и музыканта Хельги Патаки, автора семейной игры «Городское ралли», куда вошла лишь малая часть того, что Патаки знает о Москве. Поэтому она регулярно проводит пешеходные экскурсии по разным уголкам города для всех желающих.

Изначально проект был рассчитан на молодежь, студентов из других городов, не знающих столицу. Вслед за студентами на прогулки стали приходить пенсионеры, семьи с детьми. Несколько экскурсий посвящены московским мостам, ночной Яузе.

MOSCOWWALKS *www.moscowwalks.ru*
и **МОСКВАХОД** *www.moskvahod.ru*

предлагают близкую программу — топографические и тематические прогулки: «Религии Москвы», «Из истории еврейской Москвы», «Места литературные». «Две Москвы Марины Цветаевой» — маршруты, посвященные истории Латинского квартала у Козьего болота, «маленькой Италии» в Москве и «Вдоль стен Китай-города».

ЭКСКУРСИИ БУДУЩЕГО, ИЛИ «ЗАБЫТЫЙ ГОРОД»

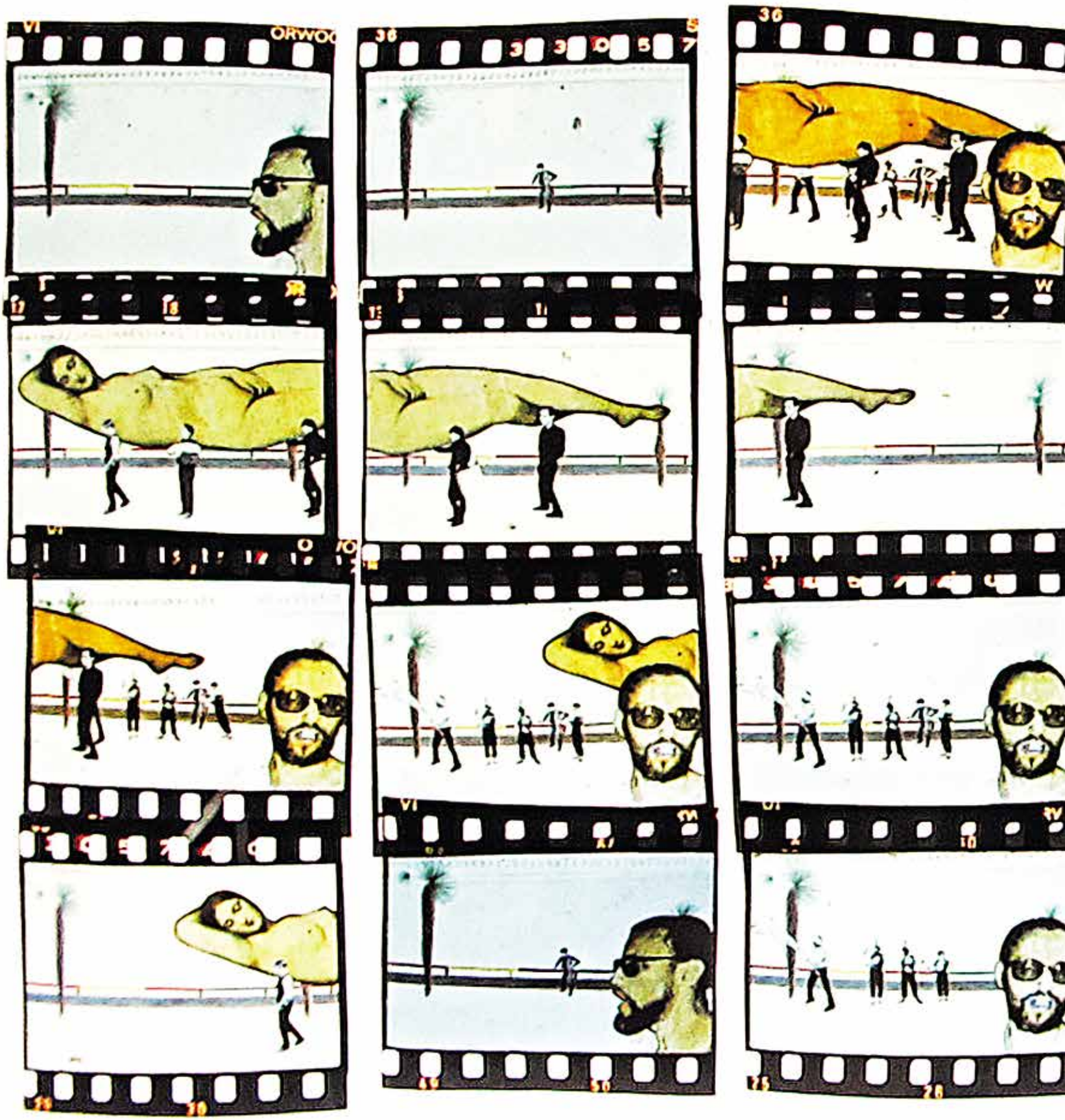
Как изменятся городские экскурсии через несколько лет? Чего нам ждать, кроме появления новых тем и адресов? Побывав в этом году на защите дипломных работ в МГХПА им. Строганова, редакция ДИ познакомилась с проектом Максима Татаринцева, предлагающим использование 3D-маппинга в экскурсиях по историческому центру столицы.

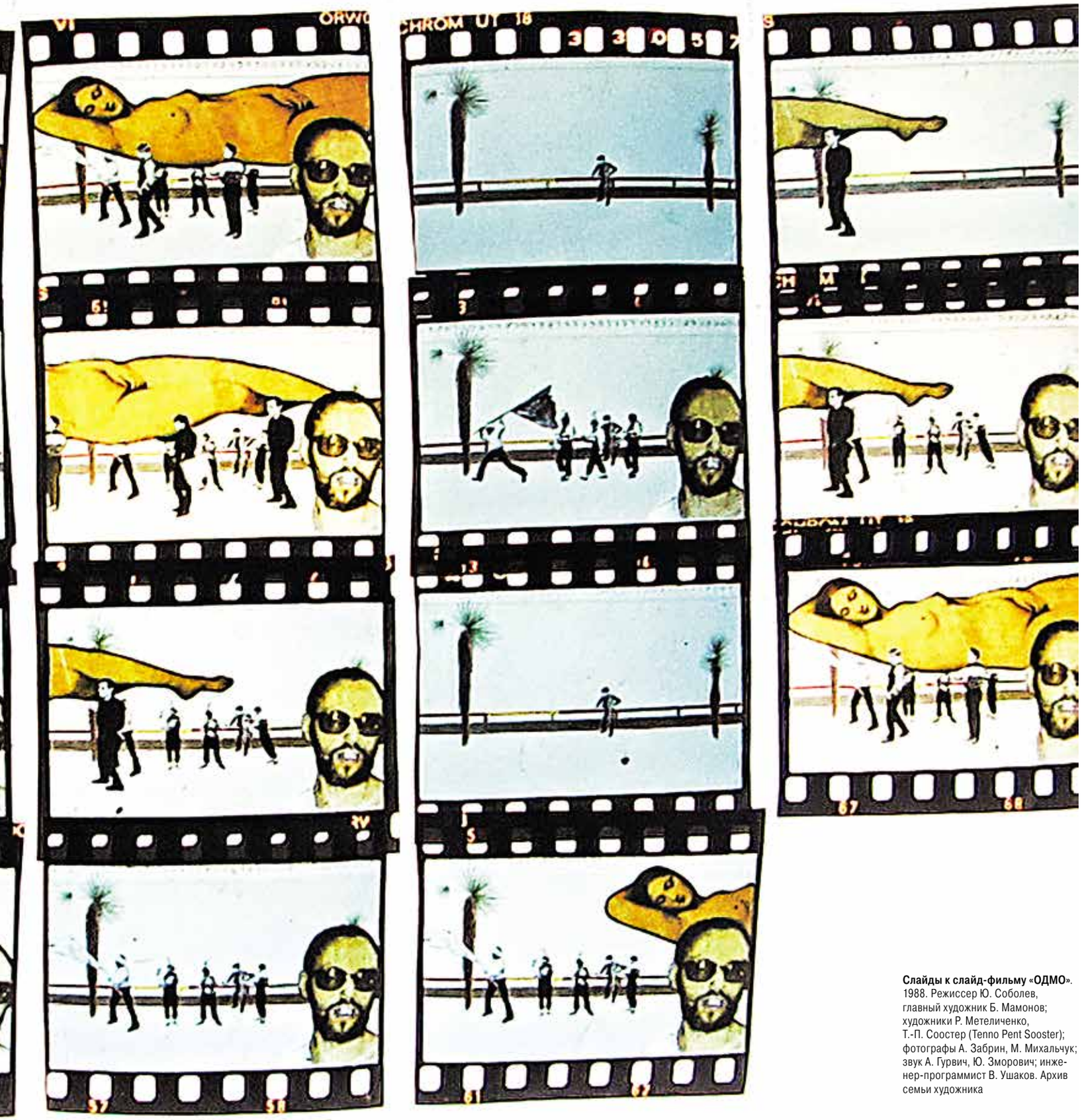
Маппинг — это новый вид визуализации, превращающий практически любую поверхность в динамический видеоэкран. В результате видео, переместившись с плоскости экрана на фасад здания, создает иллюзию трехмерности. Этот прием широко применяют на фестивалях света, но по мысли автора проекта возможности 3D-маппинга уже сегодня можно использовать для проведения экскурсий по городу.

Посредством анимации на любой дом можно наложить его старые изображения, архивные чертежи, менять цвет и фактуру стен здания, добавлять утраченные элементы декора. Это дает возможность создания исторических фильмов, иллюстрирующих строительство здания, появление на фасаде рисованных или реалистичных персонажей.

Цель Максима Татаринцева — привлечение к истории города как можно большей аудитории. Проект содержит интерактивные элементы, что предполагает вовлечение зрителей в шоу. Такая форма экскурсии позволит значительно расширить ее информативность, включить в лекцию видеоизображения, кадры кинохроники, художественных фильмов, архивные фотографии, отрывки из книг и т.д.

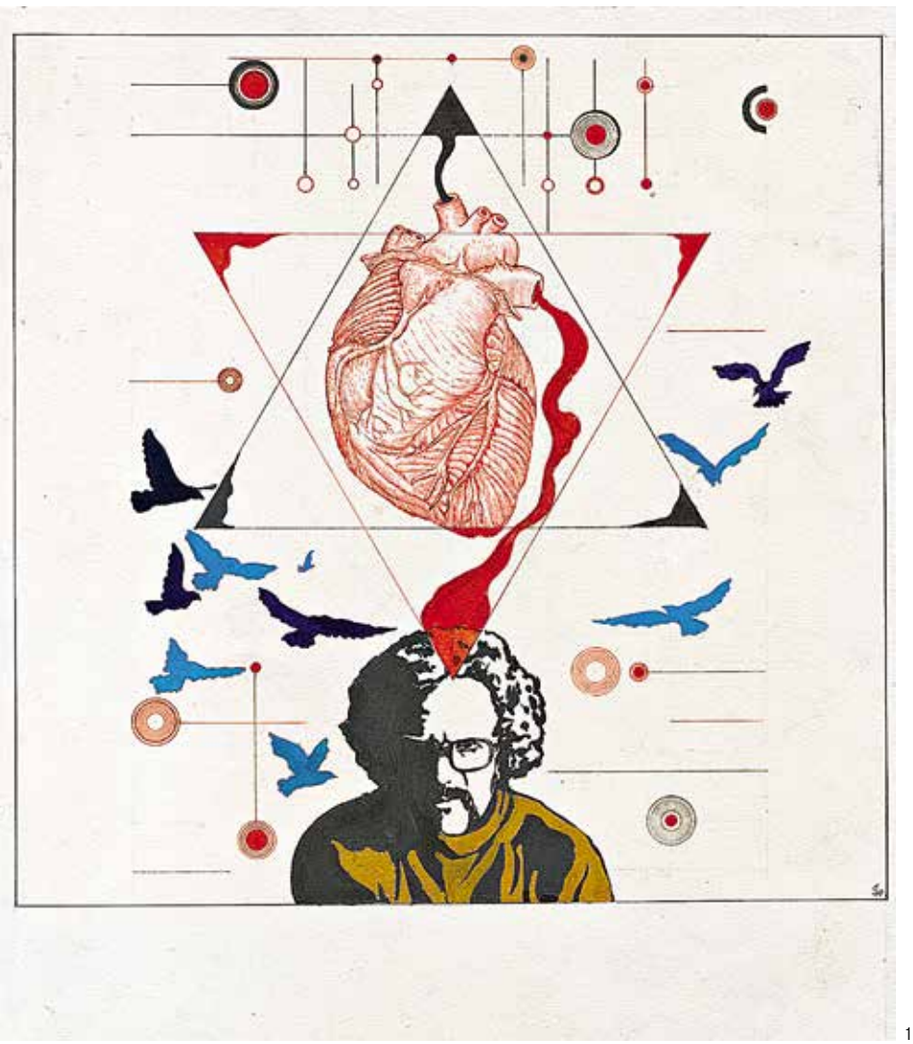
ОСТРОВА ЮРИЯ СОБОЛЕВА





Слайды к слайд-фильму «ОДМО». 1988. Режиссер Ю. Соболев, главный художник Б. Мамонов; художники Р. Метеличенко, Т.-П. Соостер (Tenno Pent Sooster); фотографы А. Забрин, М. Михальчук; звук А. Гурвич, Ю. Зморович; инженер-программист В. Ушаков. Архив семьи художника

Выставка «Острова Юрия Соболева» в Московском музее современного искусства (кураторы Анна Романова и Галина Метеличенко-Соболева) продолжает серию проектов об истории российского современного искусства второй половины XX века.



1

ЮРИЙ СОБОЛЕВ БЫЛ ОДНИМ из ключевых участников становления российского современного искусства второй половины прошлого столетия, автор проектов, большинство которых во многом опередило свое время. В 1962 году принял участие в легендарной разгромленной за «авангардизм» Никитой Хрущевым выставке «XXX лет МОСХа». В эти годы он совместно с другом и соседом по мастерской художником Юло Соостером активно экспериментировал в разных стилях и направлениях искусства XX века. Однако поиски в стиле сюрреализма и дадаизма не ограничивались рисованием — друзья устраивали экстравагантные хеппенинги и, обосновавшись в кафе «Артистическое», старались воссоздать богемную атмосферу «Cabaret Voltaire». В собственной квартире у площади Кировских Ворот (сейчас площадь Мясницкие Ворота) был организован «Нолев ковчег» (1960–1961), где помимо постоянного круга друзей собирались художники, поэты, джазовые музыканты. Очень быстро «ковчег» оброс соседями. Друзья — художники, получившие мастерские в одном районе Сретенского бульвара (Илья Кабаков, Эрнст Неизвестный, Юло Соостер, Виктор Пивоваров, Владимир Янкилевский, Анатолий Брусиловский), образуют неформальное одноименное содружество. Многие из них очень скоро объединились вокруг журнала «Знание — сила», где Соболев более 13 лет был главным художником. С 1980 по 1990 год Юрий Соболев совместно с режиссером Михаилом Хусидом ставит спектакли в театрах Уральской зоны, участвуя в неформальном, но заметном реформаторском движении в кукольном театральном искусстве СССР 1970–1980-х годов. В 1990 году художник переезжает в Санкт-Петербург, где в рамках Международной мастерской синтеза и анимации «Интерстудио», созданной им совместно с Хусидом, продолжает работу над постановкой театральных спектаклей, одновременно являясь арт-директором фестиваля театральных, музыкальных и визуальных искусств «КукАрт» (с 1993). В 1994 году на базе Санкт-Петербургской академии театрального искусства Юрий Соболев набирает курс художников для обучения по новой программе, в которую входили лекции по истории современного искусства, перформанса, видеоарта и пр. «Школа Юрия Соболева», включавшая также практические занятия и участие студентов в выставках, стала первым подобным образовательным проектом в нашей стране.

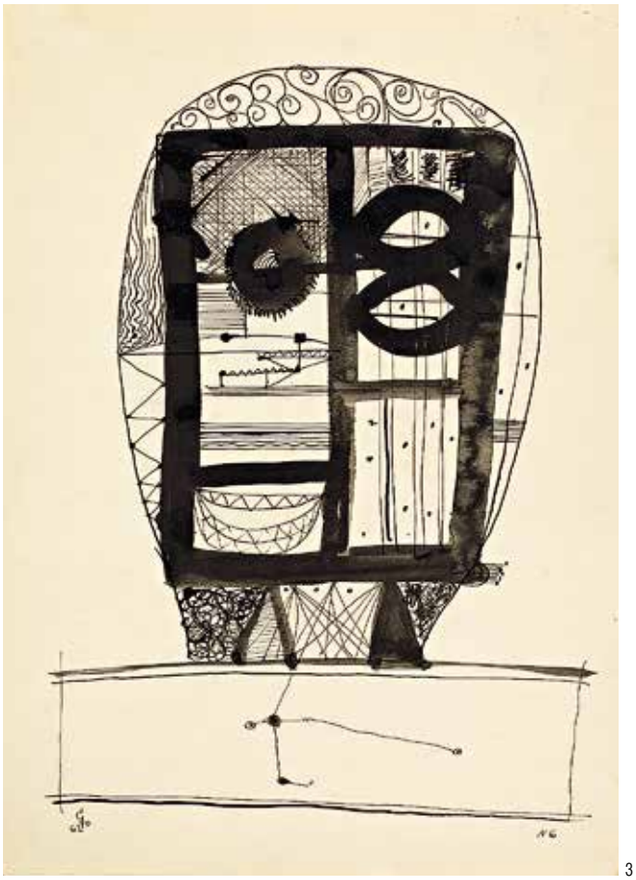
В ретроспективной выставке «Острова Юрия Соболева» представлены графика, книжный и журнальный дизайн, анимационные и слайд-фильмы, видео- и фотодокументация театральных постановок художника: видеодокументация полиэкранного шоу для конгресса дизайнеров ICSID (1975); слайд-фильмы к спектаклям «Что было после спасения» (1987-1988), «Почта» (1981) и «ОДМО» (1988), посвященные новой волне художников 1980-х, а также документация перформансов учеников «Школы Юрия Соболева», фестиваля «КукАрт» и архивные материалы. Экспозиция каждого этажа отображала определенный период творчества художника.

Произведения, представленные на выставке, охватывают более 40 лет творческой работы Юрия Соболева, что немногим меньше существования самого современного искусства в России. Стремление к современности и новаторству было жизненной стратегией художника, что во многом определило концепцию его творчества. Идея объединения на одном развороте, одной обложке или в одном кадре произведений классического искусства и образов современного мира, ставшая популярной несколькими десятилетиями позже, пришла к нему очень рано и воспроизводилась художником в разных медиа: в оригинальной графике, на страницах журнала «Знание — сила», в эскизах к анимационному фильму режиссера Андрея Хржановского «Стеклянная гармоника» (1968), ежегоднике «Наука и человечество» (1962, 1963) и других работах. Эта стратегия, основанная на традиции

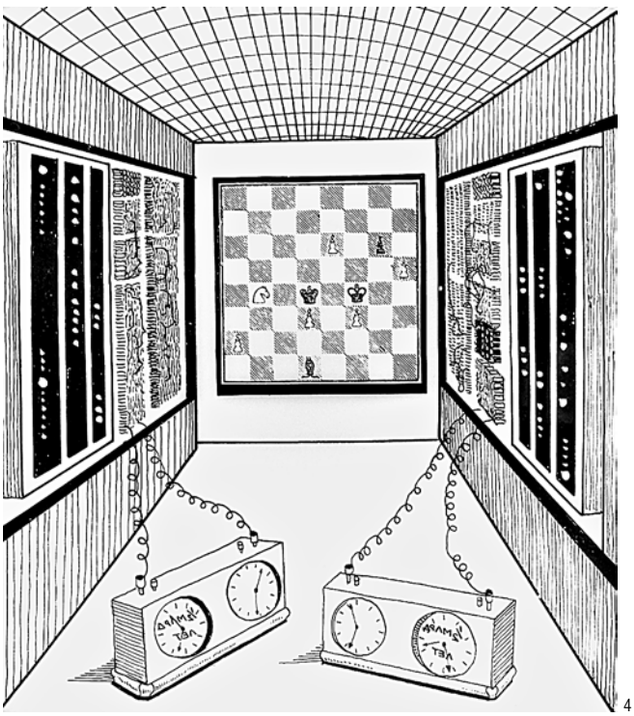
1. **Воздух**. Серия «Космос для внутреннего употребления» 1974–1975. Бумага, цветная тушь, перо, цветная гуашь, кисть. Архив семьи художника

2. Рабочие материалы (фазы на целлулоидной пленке и плоская марионетка-бабочка) к анимационному фильму **«Бабочка»**. «Союзмультфильм», 1972. Художники-постановщики Ю. Соболев, Г. Аркадьев. Режиссер А. Хржановский. Государственный центральный музей кино

2



3



4

авангардного монтажа Сергея Эйзенштейна и Александра Родченко, была перенесена Соболевым в новую и необычную для художников 1960–1970-х годов область мультимедийных экспериментов.

Апофеоза эти поиски достигли в полиэкранном слайд-фильме, подготовленном Юрием Соболевым совместно с режиссером Юрием Решетниковым для конгресса Международного совета обществ промышленного дизайна (ICSID), проходившего в Москве в киноконцертном зале «Россия» в 1975 году. В мультимедийной программе, длившейся более сорока минут на 30 экранах, изображения современных механизмов и повседневных товаров, переснятые из западных каталогов, были смонтированы с фрагментами произведений искусства разных эпох. Несмотря на технологическую и эстетическую революционность полиэкрана, в котором были задействованы 16 диапроекторов, слайд-фильм был запрещен к показу на конгрессе как идеологически сомнительное произведение. На выставке в ММОМА у зрителей была возможность увидеть видеодокументацию амбициозного проекта, а также подготовительные материалы и схемы, объясняющие механизм работы уникальной конструкции.

Эксперименты в области новых медиа проходили одновременно с развитием собственного пластического языка. В период работы в журналах «Декоративное искусство» и «Знание — сила» Юрий Соболев одним из первых в СССР начал использовать модульную сетку — западную дизайнерскую новинку, конструктивно организующую пространство журнальной полосы. Этот способ организации листа он перенес и в свое творчество. По замыслу автора сетка, ставшая частью произведения, имела несколько уровней-слоев и помогала проявить идею художника. Таким образом, из универсального технического средства карандашная сетка превратилась в авторский модуль-знак и начала моделировать «микрокосмос» графического листа.

Выставка «Острова Юрия Соболева» в ММОМА позволяет проследить, как идеи и решения, найденные в экспериментах с одними медиа, давали неожиданные результаты и творческие находки при работе с другими.

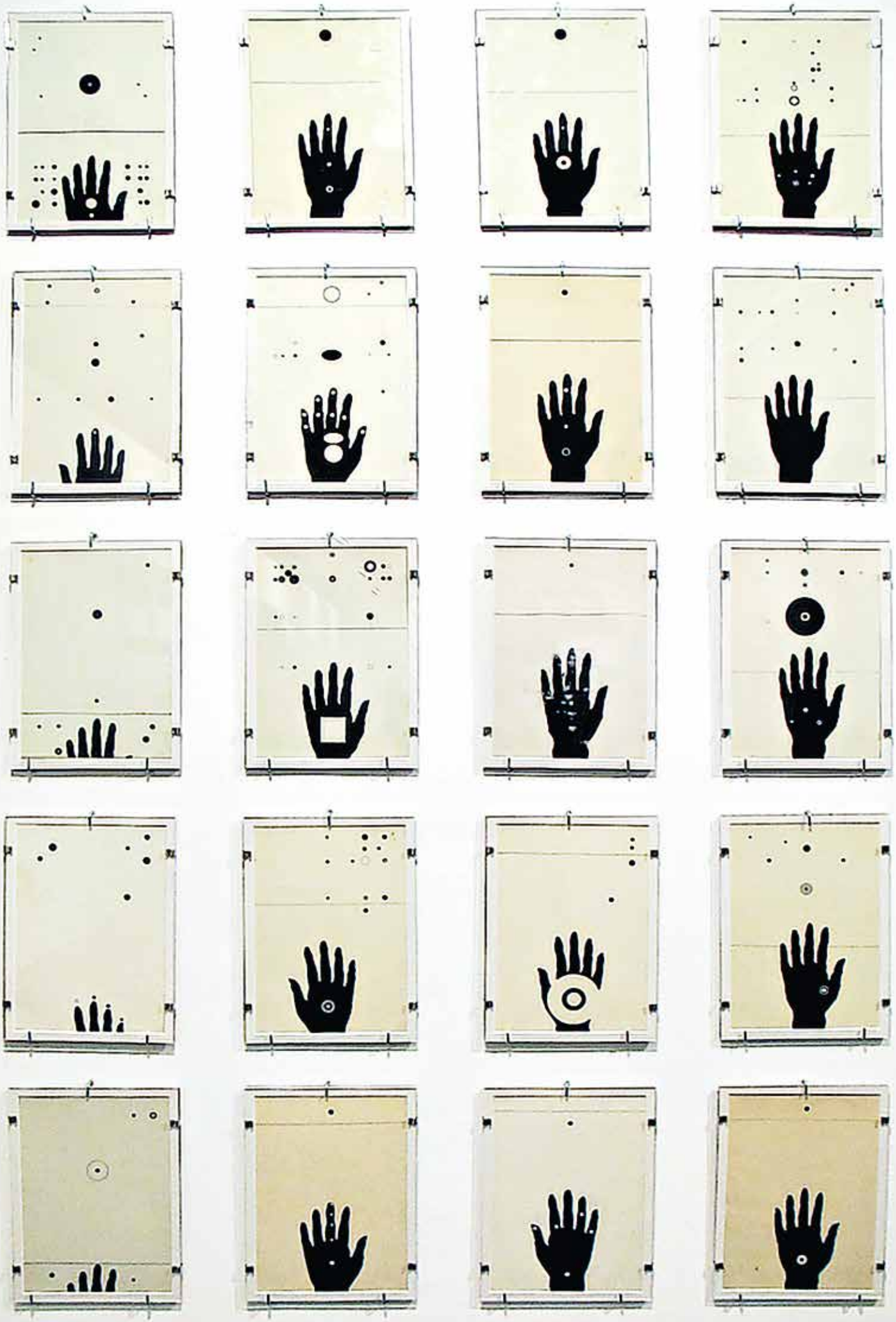
В экспозицию, сформированную на основе коллекции и архива семьи Юрия Соболева, включены произведения из собрания Московского музея современного искусства, Государственной Третьяковской галереи, Музея кино, Государственного центра современного искусства, Kolodzei Art Foundation, а также работы и архивные материалы из зарубежных и московских частных коллекций.

По материалам каталога выставки.

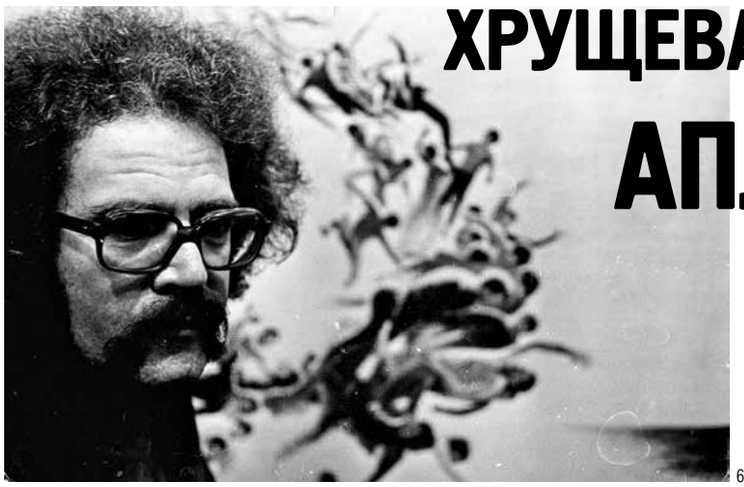
3. **Портрет № 6**. 1962. Бумага, черная тушь, перо. Государственный центральный музей кино

4. **Иллюстрация Юрия Соболева и Бориса Жутовского для книги** Евгения Седова «Репортаж с ничейной земли. Рассказы об информации» (М.: Молодая гвардия, 1968). Печать с оригинальных негативов. Архив семьи художника

5. **Руки**. Серия работ из 20 листов. 1976. Бумага акварельная, тушь, графитный карандаш. ГТГ



5



ХРУЩЕВА МЫ ВСТРЕТИЛИ АПЛОДИСМЕНТАМИ

Интервью арт-критика Александра Панова с Юрием Соболевым для журнала «Итоги». Записано в июне 1999 года, в Царском Селе. Публикуется впервые

6

АЛЕКСАНДР ПАНОВ. Как ваша группа оказалась вместе с Белютиным?
ЮРИЙ СОБОЛЕВ. Если говорить об организационной части, того, что могло определяться как группа, не было. Было четыре чрезвычайно разных человека: гетевского типа олимпиец Юло Соостер, буйный гений Эрнст Неизвестный, очень крутой гений Володя Янкилевский и я, которого почему-то считали идеологом этой группы. Думаю, с легкой руки Джона Берджера, известного писателя и художественного критика, который первый напечатал о нас, по-моему, где-то в шестидесятом году большой материал в «Санди таймс». Элий Белютин пригласил нас для участия в выставке в Доме культуры на Большой Коммунистической, видимо, для того, чтобы разбавить такой странный бульон, который представляла собой его группа.
Это было время, когда казалось, что вот-вот все будет можно, когда с художниками заигрывали на самих высоких уровнях, на комсомольских и партийных собраниях. По сути, выставка школы Белютина была на восемьдесят процентов официальной. После нее нас пригласили выставиться в комсомольском центре в гостинице «Юность», но уже без Белютина. Я тогда из всех выставлявшихся единственный занимал официальное положение — был главным художником издательства «Знание». Я позвал своих друзей-джазменов, которые должны были играть на нашем открытии. Мои родители, с большим недоверием относившиеся ко всем моим историям в качестве художника и не предполагавшие, что это может иметь какой-то смысл, тоже решили прийти на вернисаж. А когда фактически все гости собрались, нам сказали, что джазовый концерт будет, а выставка запрещена. Я подошел к своим стареньким папе и маме и сказал: ничего не будет. До сих пор помню, как они, парадные такие — пришли же в самом лучшем, что у них было в гардеробе, вдруг съежились и, сгорбившись, ушли.

АЛЕКСАНДР ПАНОВ. Какой год?
ЮРИЙ СОБОЛЕВ. Это был ноябрь шестьдесят второго. В дверях гостиницы «Юность» стоял Леша Баташев и говорил всем, кто пришел на концерт, что ничего не будет: музыканты проявили солидарность. У нас никакого такого особенно трагического ощущения облома не было, ну нет и нет — жалко было только папу и маму.
Когда я пришел домой, позвонил Юло Соостер и каким-то напряженным голосом сказал: нашу выставку переводят в Манеж, конечно, ты как хочешь, но я надеюсь, что ты тоже выставишься. Он был единственным из нас всех, который предвидел, что это может иметь неприятные последствия. В Манеже у меня с ним состоялся еще один длинный разговор. Юло считал, что нас всех отправят в лагерь, и нужно решать, что делать.

АЛЕКСАНДР ПАНОВ. А кто пригласил вас в Манеж? Организаторы через Соостера?
ЮРИЙ СОБОЛЕВ. Нет. Он просто был осведомлен. Насколько я знаю, подоплекой всего этого стало то, что к Хрущеву нашли подход люди из академического руководства, которые наивно полагали, что мы можем оказаться им соперниками. В окружении Хрущева начали говорить, что есть группа людей, которые рвутся к деньгам, к заказам, что это нужно пресечь. И они спровоцировали наше приглашение на выставку МОСХа. Они наносили двойной удар: по левым художникам МОСХа, в том числе и тем, которых уже не было в живых, как, например, Фальк. Поговорив с Соостером, мы решили, что выставляться надо, и я сел печатать этикетки для картин, а Соостер, Янкилевский и Неизвестный машинами завозили свои работы и готовили экспозицию. Первой появилась Фурцева, она была очень лояльна и мягка. Потом приехали охрана Хрущева, КГБ, которые держались с нами запанибрата и говорили: ну, ребята, наверное, мы будем часто встречаться с вами.
Хрущева мы встретили аплодисментами и были абсолютно искренни, даже Юло Соостер, потому что во времена Хрущева его освободили из лагеря. Мы видели в Никите Сергеевиче царя-освободителя, а не гонителя. Ну и началась эта известная история… Он обрушился на Белютина, потом попытался на Соостера, затем сцепился с Неизвестным, который вел себя замечательно, и получился у них очень крутой разговор. Начались инсинуации. Ну, например, Аджубей стал говорить, что вчера работа Соостера называлась «Можжевельники», а сегодня «Пейзажи на Марсе» (по просьбе Соостера, я написал такое

название). Гэбисты начали спрашивать у Неизвестного, откуда он взял ценный материал на скульптуры. Кстати, первое, на что Хрущев начал ругаться, была картина Жутовского «Портрет брата». Хрущев кричал, что это гомосексуализм. Ни Боря Жутовский, ни его живопись никакого отношения к этому не имеют. Но она, по-видимому, обладала некоторыми качествами мягкости, поэтичности, тонкости нюансировки на фоне довольно-таких прямолинейных работ учеников Белютина. Надо сказать, что тонкость различения у Никиты Сергеевича была очень высока, раз он обратил внимание именно на эту картину и по-своему определил ее как нечто немужественное. Я знаю не много государственных деятелей, которые таким образом могли бы реагировать на особенности изобразительного искусства. А дальше он уже завелся и начал кричать, что мы говно собачье, и нас надо на лесоповал, и прочее. На фоне этой неуютной ситуации было огромное количество трагикомических эпизодов. Например, когда Эрнст Неизвестный начал объяснять, что вот это кентавр — соединение животного и человеческого, человеческий дух вырывается из тела животного, скульпторша Пологова, стоявшая рядом со мной, стала негодовать: «Ну что он говорит про кентавра, разве можно такое говорить про кентавра? Кентавр — это совершенно другое». Эти интеллигентские тонкие апелляции к культурным пластам на фоне того хамства, которое происходило, были конечно, трагикомичны, но в то же время меня не оставляло чувство, что пройдет еще полчаса, нам нужно будет уходить, а там у подъезда стоят «воронки», которые нас увезут.

Отповедь Неизвестного была очень сильной. Это очень редкое явление в истории культуры, чтобы художник поставил на место крупного политического деятеля и у того не хватило аргументов, чтобы на это место не встать. Причем сделал это Неизвестный не истерично, а жестко, мужественно, точно и умно. Здесь, конечно, сказалась и школа жизни, и философская школа. Все-таки он был член университетской философской группы, в которую входил Зиновьев.

АЛЕКСАНДР ПАНОВ. Второй этаж Манежа был открыт для публики? Картины не сняли?

ЮРИЙ СОБОЛЕВ. Нет, все висело. Там был один зал Белютина, зал, в котором висели Янкилевский, Соостер и я. И один зал Неизвестного.

АЛЕКСАНДР ПАНОВ. Получается, что вы четверо участвовали в этой выставке, хотя не были членами ни горкома, ни МОСХа.

ЮРИЙ СОБОЛЕВ. Никто. Месяца через два после этой истории нам передали, что Никита Сергеевич хотел, чтобы мы написали письмо, что не держим на него зла. Он все же чувствовал, что занялся деятельностью, за которую не может нести ответственность.

АЛЕКСАНДР ПАНОВ. Да, он действительно писал об этом в своих мемуарах... А помимо этой знаковой выставки, чем запомнились то время?

ЮРИЙ СОБОЛЕВ. С пятьдесят седьмого года мы подружились с Соостером и много занимались перетасовками журналов в «иностранке». Юло Соостер был фундаментальный человек по складу характера. Он считал важным быть в курсе того, что происходит сейчас в мировом искусстве, и наверстывать то, чего мы не знаем. Мы с ним прошли начиная с пятьдесят шестого по пятьдесят восьмой год очень странную школу: старательно работали в стиле тех направлений, которые пропустили. Ну, скажем, две недели мы работаем, как Пикассо, потом как Миро, и так далее. Конечно, качество вещей, которые мы делали, я бы сказал… не достигало качества оригиналов, но мы пытались воссоздать какие-то ходы, которые угадывались в репродукциях, что мы видели в текстах, которые читали. Мы занимались ретроспекцией тех периодов искусства, которые ранее не прошли, а не тех, что были актуальны в то время. Художник на Западе должен был существовать в струе актуального для текущего времени искусства, а мы могли выбирать. Мы выбирали то, что нам интересно. А интересна, для меня, например, оказалась похищенная Неизвестным из библиотеки книга Курта Рене Хокке «Мир, как лабиринт». Это одна из лучших, на мой взгляд,

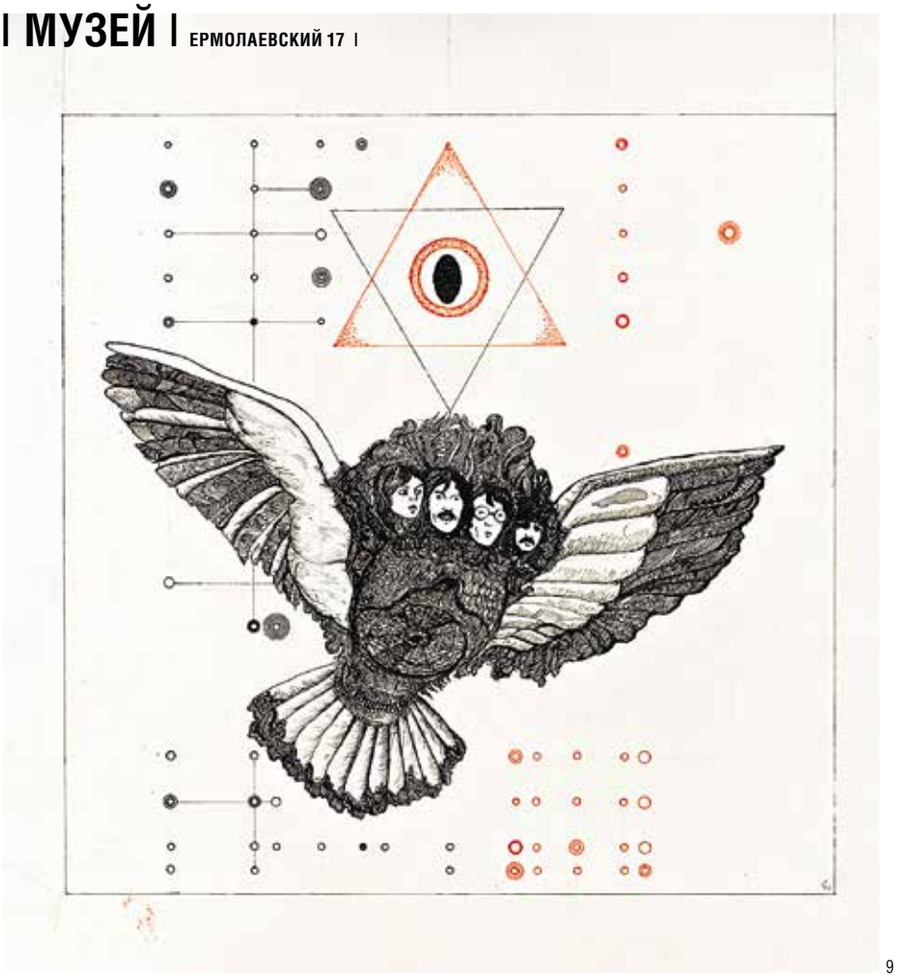
7

6. **Юра на фоне картины Петра Беленка.** 1970-е. Архив семьи художника

7. **Падающий Икар.** 1967. Бумага, тушь, перо, фломастер. Государственный центральный музей кино

8. Юрий Соболев и Юло Соостер. **Хеппенинг в мастерской Соостера.** 1964. Фото А. Соловья. Из архива Т.-P. Sooster.

8



9

монографий о маньеризме, в которой направления искусства рассматривались как текстовой дискурс, а не как набор исторических фактов и классических анализов. Это погрузило меня в текстовое переживание искусства — в такой конгломерат философии, литературы, различных дискурсов, как бы разнесенных по времени, но соединяющихся в какой-то точке. Все это мы перерабатывали на уровне фантастического, как бы я сказал сейчас, волюнтаризма. Я помню такой разговор с Соостером: начать, что ли, заниматься поп-артом или нет? Да не хочется мне этим заниматься! Это, конечно, очень забавно, но в то же время не хочется… На домашней выставке у Стивенсона мы увидели работу одного молодого грузинского художника, где на полотне были коллажированные джинсы «Levi's» и пачка «Marlboro», и у каждого из нас возникла одна мысль: где взял джинсы и сигареты? Поп-арт не проходил на этом уровне. Он прошел потом на полуконцептуальном уровне, но настоящего поп-арта у нас так и не было.

АЛЕКСАНДР ПАНОВ. Что-то есть у Рогинского, Турецкого, Рухина.

ЮРИЙ СОБОЛЕВ. Рухин витал между желанием носить джинсы и приклеивать их на полотно. Это, кстати, важная вещь, потому что поп-арт предполагает наличие большого количества вещей.

АЛЕКСАНДР ПАНОВ. И дистанцию. А у него дистанции не было. Была ли у вас четверых общая программа?
ЮРИЙ СОБОЛЕВ. Нет. Она формулировалась мифологемами. Первая — не должно быть покойное кресло Матисса, должна быть напряженная вещь, в которой едва намечающаяся гармония должна взрываться, быть в напряжении. Вторая мифологема заключалась в том, что мы занимаемся неотчетливыми подсознательными импульсами, такого фрейдовского бессознательного толка, как сюрреалисты, но хотим выразить некий позитивный конечный смысл, который, однако же, чрезвычайно усложнен и поэтому может быть передан лишь энным слоем метафор. Здесь, конечно же, сказывалась и моя концепция научно-популярной иллюстрации, с которой я по профессии имел дело: люди того времени столкнулись с новой физикой, и эта новая физика была выражена, например, в заглавии замечательной книги Данина «Неизбежность странного мира» (Молодая гвардия, 1966). Это физическое понятие с коннотациями «чужеродности», «отчужденности» и определяло параметры подхода к произведению. Нужно было создавать не жесткую структуру, а каким-то образом сгустить материю вокруг какой-то идеи, чтобы вокруг нее мерещились и ускользающе существовали смыслы. Не могу определить это более точно.

АЛЕКСАНДР ПАНОВ. Это очень холодный рационализм. С одной стороны, стихия, с другой — дистанцированный подход.
ЮРИЙ СОБОЛЕВ. На самом деле во всем, что касалось идеологии для меня и Соостера, главной всегда являлась игра. Причем игра со знаком. В ней ничего обязательного, догматического или логического не было. Нас сильно задела релятивистская идеология, которая начала осуществляться в это время в нашей науке, а главное, в людях науки. Подавляющий контингент нашего круга общения составляли ученые, очень ироничные по поводу науки и очень восторженные по отношению к искусству. Нам это казалось идиотизмом, потому что мы были столь же ироничны по части того, чем занимались сами. Физики и лирики оказались близки амбивалентным ощущением иронии и восхищения по поводу того, что знали и делали. Думаю, это было хэмингуэевским ощущением «иронии, которая защищает жалость». Жалость по поводу того, что приходится быть ироничным, хотя занимаемся очень серьезными вещами. Эта ирония и игра были все-таки доминантными ощущениями для нас.

АЛЕКСАНДР ПАНОВ. Я могу ошибаться, но мне кажется, что ирония и игра у Янкилевского и Неизвестного отсутствуют…
ЮРИЙ СОБОЛЕВ. Они гении. Гении не могут быть ироничными.

АЛЕКСАНДР ПАНОВ. Это чувствовалось уже тогда?
ЮРИЙ СОБОЛЕВ. Конечно.

9. **Воздух.** Серия «Космос для внутреннего употребления» 1974–1975. Бумага, цветная тушь, перо, цветная гуашь, кисть. Архив семьи художника

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

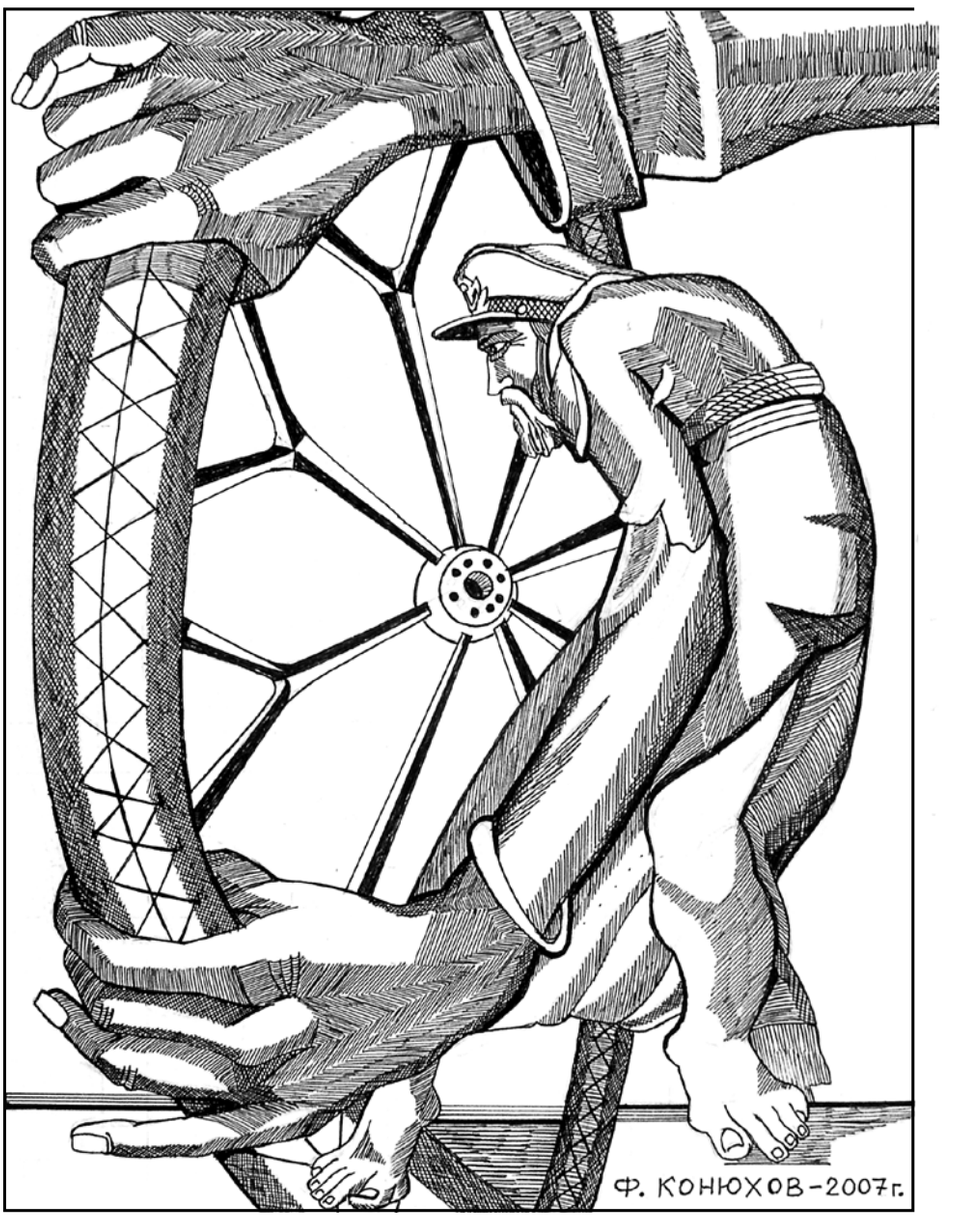
ГОГОЛЕВСКИЙ 10
10.12.14 — 25.01.15

ФЁДОР КОНЮХОВ

ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА

2014 ГОД КУЛЬТУРЫ МОСКВА

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



АВТОПОРТРЕТ. Тушь, перо, бумага. 2007 г.
SELF-PORTRAIT. Paper, ink, pen. 2007

Государственный музей
современного искусства
Российской академии
художеств
Гоголевский бульвар,
дом 10, строение 2
+7 495 231 36 60
www.mmoma.ru

генеральный партнер

АКРОС

медиапартнеры

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

телеканал Москва 24

m24.ru

ДИССОЦИАТИВНАЯ РЕСОЦИАЛИЗАЦИЯ

ВИКТОРИЯ БУРЛАКА

1

Московский музей современного искусства при поддержке фонда Рината Ахметова «Розвиток України» в рамках программы Московской международной биеннале молодого искусства представил проект «Двойная сплошная» Даниила Галкина.

МНОГОСТУПЕНЧАТЫЙ, состоящий из цикла выставок в разных пространствах и разных странах проект художника из Днепропетровска Даниила Галкина «Нижнее государство» явно попадает в интеллектуальный тренд изучения изнанки общественных явлений. Парадоксальная обратная сторона официально приемлемой точки зрения на вещи сегодня оказывается более привлекательной. Прежде всего это касается изнанки такой, казалось бы, базовой гуманистической ценности, как «любовь к ближнему». Ею успешно маскируются механизмы взаимоотношения с Другим (не просто другой субъект, но Другой, как некая символическая инстанция) — механизмы власти, доминирования, подчинения, а также принципы социального сосуществования — уважение, сочувствие, сопереживание. Разбор тонких нюансов, их выворачивание наизнанку не доставляет нам особого удовольствия по причине странной метаморфозы субъектно-объектных отношений, проанализированной С. Жижеком в работе «Интерпассивность». Тот Другой, который рядом, субъект, превращается в объект, с которым мы находимся в отношениях переноса всего спектра чувств. Он любит и страдает за нас, становясь замещением нас самих. Точно так же пассивным объектом по отношению к государству чувствует себя каждый из нас, его граждан. И дискомфорт, который нам доставляет это ощущение себя «объектом» переноса и всяческих манипулятивных действий, — еще наименьшее из возможных зол… Государство всегда задает правила, и мы вынуждены по ним играть. Что мы при этом ощущаем — наши личные проблемы. И на личных проблемах, проблемах самоощущения сосредоточен художник.

«Нижнее государство» звучит как «исподнее» — нижнее белье. Нижний регистр смысла. Бессознательное «объекта власти». То, что обычно скрывается, интимная составляющая взаимоотношений с властью, психологические травмы, значительные и мелкие, нанесенные ею. Они не выносятся на всеобщее обозрение и даже порой не осознаются, но тяготят и прячутся глубоко. Подчас куда более красноречиво свидетельствуют о личности, чем «парадная одежда» наших официальных политических убеждений. Галкин пытается выйти из пассивной роли гражданина-зомби, осознать все эти идеологические якоря нашего сознания и демонтировать их. «Демонтаж» — название одной из ключевых выставок проекта. «Нижнее государство» можно обнаружить не только снаружи, но по аналогии и внутри каждого из нас. Проект Галкина, несмотря на свою интеллектуальную строгость и ясность (максимально четкая артикуляция — специфика художника), завораживает широким ассоциативным полем: не все так просто и понятно в наших отношениях с властью. Масштабы ее влияния на себя мы осознаем не до конца. Художник работает с недосказанностью смутных ощущений, которые возникают в процессе соприкосновения с властью — в прохладный полумрак области социального бессознательного поначалу довольно приятно погружаться…

Что касается «жанра», это не модное «критическое» или «политическое» искусство. Здесь нет протестного послания (обычно они очень однообразны), констатации общественных язв, зато много характерного для Галкина самоанализа, поиска емких, личных метафор. Этот момент самоанализа, «самокопания» и создает границу между политическим высказыванием и искусством. Привычное название для такого подхода — внешняя рефлексия. Но это не совсем точное определение. Художника не интересует внутренний контент вроде эпатирующих перверсий, инфантильной сексуальности. Он выносит на свет деформации сознания, вызванные, казалось бы, внешними факторами — вписанностью субъекта в матрицу общественных отношений, ощущением себя «объектом» машины власти. Протестовать против этого бесполезно и даже смешно. Институт власти, политическая система строятся на тотальном контроле. Художник транслирует в пространство свое осознание их незыблемости, так что политическая критика как таковая у него отсутствует. Зато есть диагноз, ревизия внутренних ощущений и состояний, связанных с внешними факторами. В интервью, посвященных проекту, художник подчеркивает: в этих образах отразилось внешнее. Однако это не совсем так: в отражении внешнего отражается внутреннее. И такая рефлексивная петля вызывает настоящий интерес.

Итак, первый шаг проекта «Нижнее государство» был осуществлен в «Пинчук-арт-центре» (выставка номинантов PinchukArtCentre Prize, 2013) — инсталляция «Турникет». Он выступает метафорой вынужденной ограниченности движений: художник перегородил своей инсталляцией проходной зал ПАЦ, заставив зрителя преодолевать сплошную вращающуюся полосу препятствий. С опаской проходя один турникет за другим, мы фиксируем и закрепляем в сознании ощущение дискомфорта и опасности, ее источник неопределим, она везде и нигде. Мы боимся «капризов» механизма — он может и не сработать, застопорив движение, и тогда идущий окажется в ловушке, так как движение возможно лишь в одном направле-

2

1–2. Вид экспозиции выставки «**Двойная сплошная**». MOMMA, Москва, 2014

нии; боимся жесткой ограниченности ячеистого пространства. Мы будто попадаем в символические «когти власти», которые контролируют наше продвижение по определенному периметру. По большому счету это регламентация всего жизненного пространства — шаг влево или вправо уже невозможен. Помимо конструктивных изощрений пластическое решение этого «разросшегося» механизма подкидывает нам все новые и новые откровения по поводу взаимоотношений субъекта с властью. Визуализация четкой структуры власти будто врастает в пространство, заполняя его доверху. Горизонтальные и вертикальные перегородки напоминают лес, чащу, в которой можно заблудиться… Мы сталкиваемся с этим запретом свободного движения, преградой на пути, вводящей нас в состояние секундного ступора, практически каждый день: в метро, супермаркетах, аэропортах. Но легкий дискомфорт, который мы при этом испытываем, художник взвинчивает до состояния отчаяния и полной потерянности, то есть настоящего травматического опыта. Мы не способны контролировать ситуацию и вынуждены стать пассивной частью «человеческого потока». Любопытно, что современная архитектура и градостроительство принимают во внимание прежде всего оптимизацию его движения. В этимологии названия заложен еще один важный смысловой нюанс. Слово «турникет» (фр. tourniquet) заимствовано из медицинской терминологии и обозначает жгут для сдавливания мягких тканей конечности с целью остановки кровотечения. Движение толпы, таким образом, уподоблено кровотечению, которое направляют, перекрывают, подавляют…

Следующий шаг — выставка «Камень, ножницы, бумага» в Карась-галерее (Киев). В названии, хоть и под видом детской считалки, заложены коды доминирования. Камень побеждает ножницы, ножницы побеждают бумагу, бумага побеждает камень. Вопрос в том, кто кого одолеет? Насколько жизнеспособен творческий импульс в бюрократизированной среде? Наивно полагать, что можно тягаться с системой, максимум — найти в ней повод для ироничного высказывания. Что разумно, исходя из новой миссии художника, живущего в «проектное время»: каждый из нас работает над своим проектом, пытаясь минимально погружаться в «оптимизированный поток» и стараясь не убить в себе желание хоть что-то делать. Ценность человеческой жизни сегодня намного ниже, чем ценность бюрократических норм. Вывод художника неутешителен: для государства документация процесса жизнедеятельности важнее этого процесса… Получив грант от фонда Рината Ахметова «Развитие Украины» (собственно, на эти средства и был реализован проект «Нижнее государство»), Галкин ощутил всю прелесть роли «грантоеда», тщательно собирающего отчетность о потраченных средствах. «Отчекрыжить художника» — это большие полотна, на которых напечатаны обрезки документов, имеющих отношение к проекту. Ситуация неоднозначная: обеспечивая ресурсы для творчества, система мягко заставляет погасить в себе импульс к нему. Еще более выразительно в своем отношении к человеку как объекту власти выглядит инсталляция «Бюрократия от А до О». Это жизненный путь субъекта с точки зрения государства. Два сертификата, удостоверяющие существование личности — о рождении и о смерти, а между ними серия пробелов — пустых полотен. Эта пустотелая конструкция воспринимается как критика «биополитики». Для политической системы человеческие жизни — основной ресурс, преследуя свои интересы, система «пожирает» их...

Следующий этап реализации проекта — инсталляция «Доказательство» в «Щербенко-арт-центре». Здесь представлены еще несколько емких и красноречивых метафор о преступлениях власти. Постфактум они оказываются весьма актуальными, выявляют суть нынешней политической ситуации. Этот символический резонанс сложно объяснить как случайное совпадение, скорее происходит реализация пророческих метафор. На полу галереи, как на месте преступления при полицейском расследовании, лежит карта Украины из «пуда соли», уподобленная очертаниям лежащего тела. Сильное, но весьма рискованное сравнение: страна жива, но переживает коллапс власти. Старая власть объявлена преступной, но что представляет собой новая, которая не смогла предотвратить гуманитарную катастрофу на востоке, пока не ясно. Идиома «съесть пуд соли» звучит зловеще. Совместно пережитый опыт окрашен в негативные тона. И еще одна сторона власти — настоящие инструменты ее воздействия выглядят весьма отталкивающе. На стене вывешены доказательства преступления против человечности, объекты в жанре art horror — «броши страха» из собранных в пучок когтистых вороньих лап, ассоциирующихся со свастикой. В этой садистской символике важна не столько интеллектуальная подоплека, сколько ориентация на ощущение, явное отвращение зрителя. В целлофано-

3

вых пакетах висят инструменты, «декорированные» вороньими лапками, циркуль, ножницы, кисточка, шило и т.д. А это уже намек на масонскую символику инструментов, на герметичность власти и тайные методы управления миром жесткой измерительной логикой, циркулем. Эти образы связаны с мифом об архитекторе Соломонова храма, шире — Великом архитекторе или Мастере Вселенной…

Параллельно этому событию рядом, в галерее «Боттега» (Киев), был выставлен проект «Штрих-пунктир». Свойство универсальных символов становиться злободневными в соответствующем «свежем» контексте, хотя злободневное никогда не поднимается до уровня универсального. Как и «Доказательство» преступлений власти, это непосредственная рефлексия на события на майдане — своеобразное «наказание», которое понес народ за бездарность политической элиты, расстреливающей собственный народ. Здесь мы видим зафиксированные части турникета, обмотанные бинтами. Странным образом эта конструкция рифмуется с каркасом новогодней елки на майдане, напоминая тем самым о жестком разгоне мирной студенческой демонстрации, с которой и начался конфликт. Об этом напоминают траектории пуль, обозначенные лентами, натянутыми от «стреляющих» турникетов. Здесь государство-турникет олицетворяет прямую угрозу жизни, оно казнит и милует граждан, исходя из интересов выскочек у власти… Эта инсталляция, пожалуй, наиболее сценографична, буквальна и многословна — Галкин высказывается просто и сильно. Особенно емкий символ: объекты «перекати-поле», шары из колючей проволоки в следующем зале. Они о неразборчивости и беспринципности пресловутой «элиты»: меняется власть, но не меняются ее представители, они перекатываются из одной партии в другую.

4

Проект «Двойная сплошная» в Московском музее современного искусства подводит своеобразный итог, в нем собраны воедино отрефлексированные аспекты взаимоотношений субъекта и власти. Возле «двойной сплошной» на полу — колонна с наглухо закрепленным статичным турникетом. Здесь вообще нет движения, оно в принципе невозможно. Рядом разбросаны полые объекты-коконы из гипсовых бинтов. Для автора это «культяпки», капсулы с фантомной болью, которая ложно свидетельствует о присутствии ампутированной конечности. Это одна из самых удачных, емких метафор всего проекта — отделившаяся в процессе распада Советского Союза Украина как фантомная боль России. Такие символы политического бессознательного могут быть универсальными и злободневными одновременно. В более абстрактном плане фантомная боль — это наша мечта об утопическом, справедливом государстве. Возможно, его никогда не будет, ибо всегда присутствует обратная сторона медали, нижний регистр возвышенного смысла любви к ближнему и уважения прав и свобод человека или страны…

И наконец, еще один этап «Нижнего государства» — «Демонтаж» в Малой галерее Мыстецького Арсенала. Как и «Турникет» в ПАЦ, эта часть, как мне кажется, наиболее соответствует сверхзадаче проекта — «диссоциативной ресоциализации». В психологии это повторная социализация, которая является механизмом психологической защиты и происходит на протяжении всей жизни под влиянием изменений установок индивида, целей, норм и жизненных ценностей. В результате работы этого механизма человек начинает воспринимать происходящее с ним так, будто оно происходит с кем-то посторонним. То есть выработка дистанции и собственного взгляда на происходящее в окружающем социуме… Идея демонтажа символов враждебного прошлого была созвучна реалиям. В декабре 2013-го в Киеве снесли памятник Ленину на Бессарабской площади — повалили и, что весьма символично, разбили молотом. Затем волна стихийного «ленинопада» прокатилась по всей стране. А в конце февраля 2014-го со шпиля Верховной рады была демонтирована красная звезда — визуальное воплощение идеи «нейтрализации зла». Его символы, значения которых подлежат деконструкции прежде всего в ментальном плане, художник превращает в четкие и ясные металлические структуры-объекты, излучающие свет. Но действительно ли вплетенные в вязь архитектурного декора эти символы излучают энергию зла или символика становится одиозной, потому что ее связывают со специфическим историческим контекстом? Художник считает, что абстрагироваться от социально-исторических коннотаций следов прошлого не просто.

3–4. Вид экспозиции выставки «**Демонтаж**». Малая галерея Мыстецького Арсенала, Киев, 2014

Московский музей современного искусства и Paperworks gallery в рамках программы Московской международной биеннале молодого искусства представили проект «Русский адидас» Игоря Старкова и Дарьи Андреевой. Куратор Елена Баканова.

ЮЛИЯ КУЛЬПИНА

РУССКИЙ adidas

1

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ России неоднозначны. Ее протяженная территория неоднородна, ее хронотоп условен. Одни регионы живут в эпоху Средневековья, кто-то уже успел шагнуть в XX век и накрепко осесть там. Кому-то доводится существовать в XXI веке, испытывая острую зависимость от технологий, скоростей и повышенного комфорта, а кто-то в параллельной реальности выбирает себе особую форму существования, суровую и прекрасную, как жизнь в эпоху неолита, кто-то идет еще дальше и вовсе вычеркивает себя из человеческой истории.

Все это приметы российской «особенной стати», так и не понятой рационально. Ее совокупная действительность кажется вымышленной. Из фантастической реальности рождаются стереотипы и оседают в массовом сознании и распределенной памяти. Отдельные замысловатые образы кристаллизуются в маленькие города.

Один из таких городов был выбран художниками Игорем Старковым и Дарьей Андреевой для своего проекта. Город Невель. Он расположен на границе — рядом с Белоруссией и Прибалтикой — и на протяжении своей многовековой истории переживал тонкие культурные трансформации в самоопределении. Однако главным становится его отдельность, усугубляющая это пограничное, межеумочное состояние.

Он есть на карте, но к нему не ведут дороги, он отрезан от мира. Невель — один из городов, которые вроде не существуют. Он замкнут в себе, исчерпывается собой. Несуществующие города — тема, давно волнующая Игоря и Дарью, пытающихся поймать изменчивость, сфокусировать взгляд на безвременье, бездорожье, вечном межсезонье российской жизни.

Мыслил ли Кант под вещью в себе город? Или рассуждать об их бытии — это прерогатива фантастов, например, Филипа Киндреда Дика, сомневающегося в реальности мест, где его самого в данный момент нет? Так или иначе, но можно сказать, что Невель — город Канта и Дика. В поисках соответствия между кантовским чувственным созерцанием («вещью в себе») и его же феноменом («вещью для нас»), доведенным Диком до абсурда.

2

3

Словом, реальность Невеля не очевидна, призрачна, фантастична и мифологична, что не мешает ему, впрочем, сочетать тотальную интровертность со статусом партнера одного из мировых брендов: градообразующим предприятием является швейная фабрика, выпускающая лицензионный «Адидас».

Тут многое сходится. Для нашей страны «Адидас» — знаковый бренд. В далекие 1980-е наши олимпийцы накрепко связали свои победы с тремя его полосками, после чего этот бренд стал культовым, мгновенно преодолев спортивные границы, и к 1990-м уже считался универсальной роскошью: в «Адидасе» можно было щеголять и в театре, и на дискотеке, и, само собой, на деловой встрече. Лучшая парадная одежда, которая по особым случаям сменяла повседневную — «треники» с вытянутыми коленками и кеды на резиновом ходу. Так бренд установил новую моду и положил начало цепочке стереотипов статусности.

Спортивная одежда как значимый элемент стиля не только повседневности, но и праздника, стал оттачиваться в умопомрачительных комбинациях: кроссовки и почти вечерние платья, пиджаки и штаны с тремя полосками. Идеальным дополнением образа стали барсетки и «семки».

Со временем отечественный рынок преодолел монополию бренда, впитавшего образ райской заграничной жизни, и «Адидас» переместился на второй план, стал вчерашним днем. Он превратился в один из визуальных элементов социальной мобильности (к которой так и хочется приписать определение из словаря Даля — сказоч.): отошел к провинциальной истории, столичная стала выбирать что-то новенькое, к примеру «Найк». Различение столичного и провинциального здесь условно, поскольку даже в Москве провинция обнаруживается в пределах Садового кольца.

Игорь Старков, сын историков, увидел в трехполосной

1–4. Игорь Старков, Дарья Андреева. **Русский адидас.** Фотобумага, цветная печать. 2013. Предоставлено Paperworks gallery и художниками

4

5

массовой экипировке местных жителей Невеля признаки этнического костюма. Эта тема оказалась в итоге обширнее: спортивная одежда в качестве праздничной и повседневной — теперь узнаваемая примета нашей культуры. Образ въелся в подсознание, стал неизменной составляющей российской действительности. Китч, привычно смешавший удобство с пафосом.

Авторы проекта отчасти объясняют, как это происходит: спортивная одежда уже содержит в себе элементы универсальности и становится выразительным средством различения «свой — чужой», способом установления иерархии. Вырастая из скудости советского ассортимента и карточек 1990-х, мы не решаемся особенно выделяться. Образ карнавального безумства идеален на сцене, а в реальной жизни нужно «быть скромнее и проще, и люди к тебе потянутся».

Потому надежней строем ходить в кроссовках, годных для всех случаев жизни: и в ресторан зайти не стыдно, и подраться удобно, зачем усложнять? Особенно нелепо рисоваться в маленьких городках, где твоя жизнь как на ладони. Да и стилистически спортивный костюм идеален для вечно серого межсезонья.

Новая концепция «Адидас», что все невозможное возможно, причудливо вливается в наши представления о форме жизни. «Невозможно — это всего лишь громкое слово, за которым прячутся маленькие люди, — поется в рекламной песенке. — Им проще жить в привычном мире, чем найти в себе силы его изменить. Невозможно — это не факт, это только мнение. Невозможно — это не приговор, это вызов! Невозможно — это шанс проверить себя. Невозможно — это не навсегда».

На территории трепетно воспетой зоны существования нам всегда есть к чему стремиться. Об этом рассказывают Игорь Старков и Дарья Андреева, представляя одного из своих героев — невельского пацанчика, читающего рэп в чистенькой алой курточке с тремя белыми полосками. В его «авторском переводе» «все невозможное возможно» звучит блатной поэтизацией утлого мирка, с которым он мечтает оборвать связи.

«Зарезервируйте мне место в аду,
Я все равно туда не попаду,
Как бы вы ни хотели.
Я лучше сдохну, как герой,
Чем сдохну без цели», — речитативит он.

Возможно, он уже не в Невеле, с надеждой заключает Старков. Почему бы и нет? Ведь мы всегда можем сменить «Адидас» на «Найк», «Найк» на «Дольче и Габана», двигаясь вверх по социальной лестнице, преодолевая жесткие границы всеми забытого родного ареала обитания. Нет для нас невозможного. Может быть, этим физкультприветом явлен совсем уж ветхий архетип античной иерархии, наложившийся на нашу действительность — от тяги к олимпийским победам до восторга перед пантеоном гламурных богов и героев?

Проект Старкова и Андреевой изумительно точно выявил объединяющий признак для новой этнологии и культурологии современности. Признак, который сумел связать многомерность русской культурной жизни. Признак, имеющий богатую историю и обширный потенциал. Эта тема, безусловно, достойна дальнейшего внимательного и глубокого изучения.

Для жителей Невеля проект «Русский Адидас» также не остался незамеченным. В процессе работы жители города

6

взаимодействовали с авторами, принимали в нем активное участие, предоставили свои фото- и видеоархивы. Итог, правда, оценили не все: на сайте города невельцы выразили по поводу проекта ряд замечаний. Они отрицают свою недоступность, напоминают, что «адидас» на фабрике давно не шьют, обращают внимание на то, что есть у них не менее значимые достопримечательности — свинокомплекс и комбикормовый завод. Однако мифология есть мифология, ее так просто не опровергнуть. Даже фактами.

5–7. Игорь Старков, Дарья Андреева. **Русский адидас**. Фотобумага, цветная печать. 2013. Предоставлено Paperworks gallery и художниками

7

ДНЕВНЫЕ СНЫ

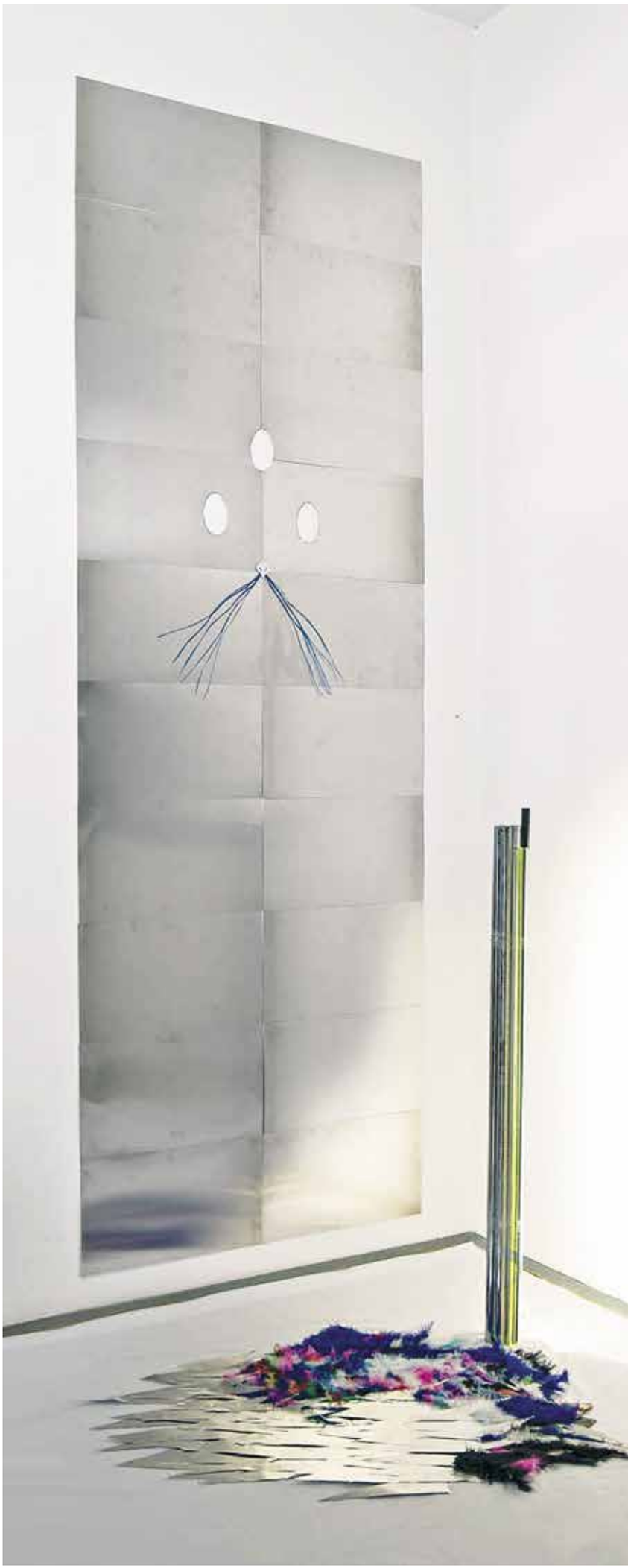
ЮЛИЯ КУЛЬПИНА

Минуты через две червяк перестал курить, зевнул раза два и встряхнулся. Потом он спустился с гриба и пополз в траву, загадочно проговорив: «Одна сторона сделает тебя выше, другая ниже».

Льюис Кэрролл.
Приключения Алисы в Стране чудес.
(Перевод А.Н. Рождественской)

В РАМКАХ ПАРАЛЛЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ Московской международной биеннале молодого искусства в ММОМА на Тверском бульваре состоялась выставка Юлии Заставы «Мерцающий». По признанию автора, экспозиция изначально готовилась для другого выставочного пространства и задумывалась как гипнотическая комната с движущейся на стене спиралью. В итоге «Мерцающий» в полную силу не замерцал: в последний момент Юлия испугалась, что гипнотическое пространство может быть опасным для посетителей выставки, поскольку потенциально предполагает способность поглотить психически неуравновешенного зрителя, словно хищное растение — насекомое.

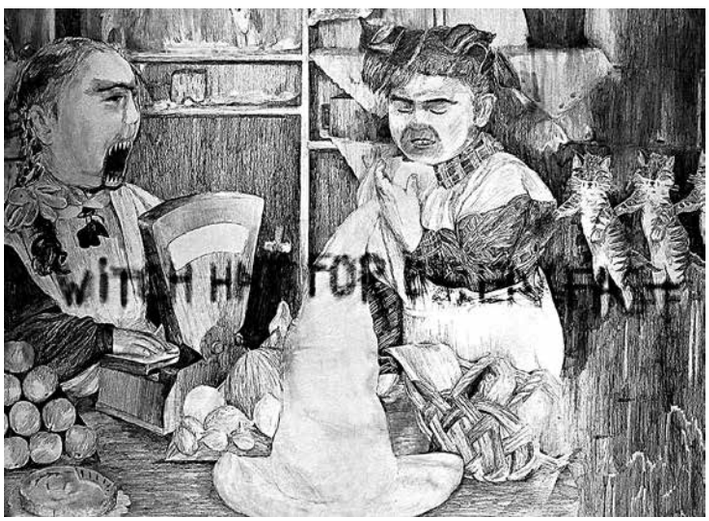
Множественность отражений, трансформации пространства, тусклый свет в полумраке, искажение зримого — все эти внешние барочные эффекты способствуют тому, чтобы пошатнуть уверенность в подлинности видимого, придать ему измерение мнимости и вымышленности. Формально они вторят гламурной изысканности: много блеска, много розового, полупрозрачная нежность карандашных рисунков (личный тренд сезона, по признанию автора). Содержательно они раскрывают сугубо авторскую мифологию, обнажают сны наяву, машинальные, безотчетные, предельно интимные. Сквозь неверное мерцание ускользающего смысла невозможно разглядеть целое, скрытое за бесчисленными обрывочными деталями, рассыпающимися мелким бисером случайных ассоциаций. Образы Юлии Заставы — перечень навязчивых состояний, наваждений — демонстрируют выбравшихся на свободу демонов подсознания, которые снуют бликами в зеркальных и металлических поверхностях, дробятся в различных имитациях, превращаются в отражения-фальшивки, раскрывая конечность и ограниченность продуцируемых образов.



1

В проекте «Мерцающий» барочное иллюзорное видение действительности соприкасается с типичным отечественным архетипом обыденной таинственности, мистичности, доходящей до инфернальности и непременно соседствующей с унылым внешним существованием. Эта образность восходит к русской декадентской литературе XIX века, рисующей тусклое и бессмысленное существование, как правило, провинциальное. Имеет она отголоски и более свежие и романтичные, как, например, фильмы Андрея Тарковского, где фантастичность происходящего оказывается не более чем изнанкой сознания, воплощением потаенных мыслей и чувств, просочившихся в реальность, пугая и заводя в тупик своих обладателей.

Тяга к мрачной, тревожной таинственности внутреннего мира основывается на роботичной мнимости внешнего



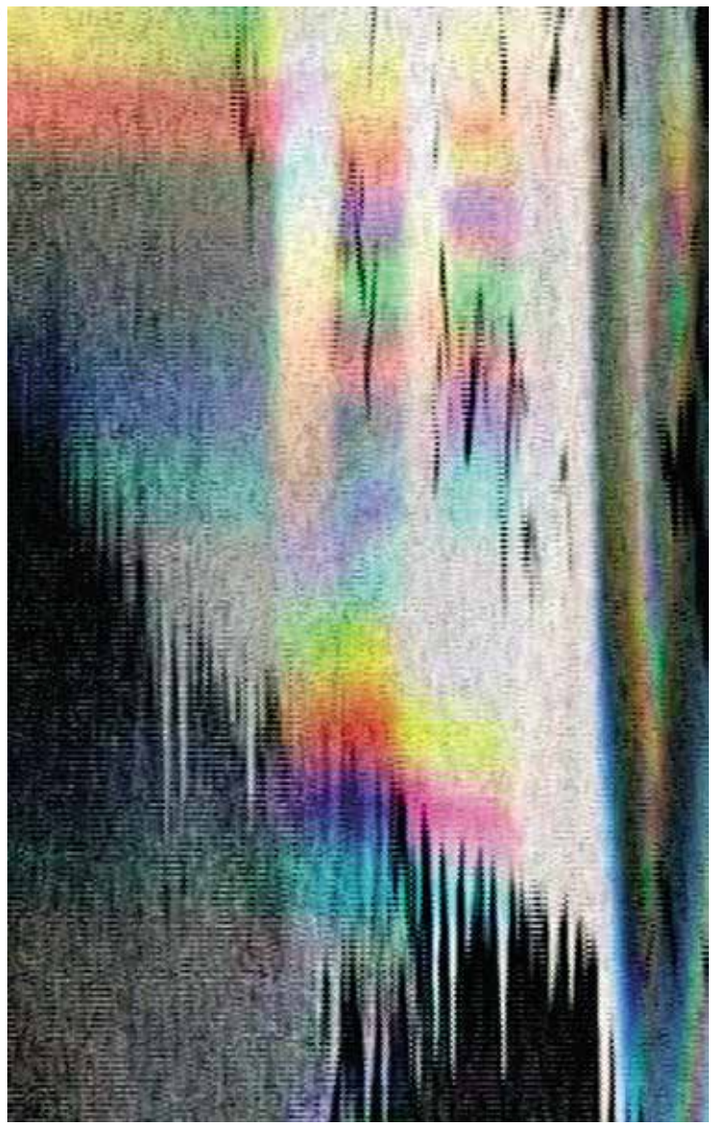
2

течения жизни, когда ее действительное целостное движение нарушено, приостановлено или прервано. «Зона», в которой действует и раскрывает себя бессознательное, почти не имеет внешних координат, она условна, заведомо пограничена, и в качестве доведенного до абсурда примера может служить сегодняшняя притягательность Чернобыля как сформировавшегося туристического центра, обретенного за пределами привычной жизни, как бы вынесенного из реальности.

Культурой обусловлено, что жесткий контроль социума и личная бдительность обычно сдерживают навязчивые фантазмы, хотя чудовища неизбежно прорываются на свободу, как только разуму удается вздремнуть. В нашей действительности то и дело обнаруживаются неувязки, лакуны, прорехи в общем плане бытия, сквозь которые проявляются различные образы бессознательного. В искусстве они обретают плоть, но и в самой жизни порой воспринимаются как данность. Об этом писал в свое время Федор Сологуб: общество спокойно принимает психически ненормальных людей и считается с теми, у кого от недотыкомок рябит в глазах.

Произведения Юлии Заставы переполнены ощущениями эфемерного, ускользающего восприятия жизни, лишь мерцающей, но не подающей точных сигналов. Общая же идея оставленности, внутренней опустошенности, отсутствия смыслов и обреченности столетиями не отпускает творческий андеграунд, вновь и вновь приманивает молодых художников, погружая их в тяжелые, загадочные, болезненно-лихорадочные сны, заполняющие, а порой и вытесняющие действительность. Красочные свободные галлюцинации совпадают с представлениями о жизни. Психоделика стирает способность выявлять нормы. Приходиться помнить, что, погружаясь в сон, ты ничего не узнаешь о пробуждении.

3



Юлия Застава

1. **Снег**. 2013. Металл, перья, свет.
2. **Ведьмина шляпа на завтрак.** 2013. Карандаш на картоне.
3. **Без названия.** 2014. Обои.

Предоставлено Paperworks gallery и художником

АЛЕКСАНДРА ЕВСЕЕВА

НА ПУТИ К РЕЗЕРВАЦИИ

1

Выставка молодых художников и кураторов — «Rezervacia» в центре дизайна «Artplay» вошла в состав проекта «StudentArtProm», который в этом году участвовал в параллельной программе Московской международной биеннале молодого искусства.

«REZERVACIA» стала финальным аккордом совместной работы кураторов и художников школы современного искусства «Свободные мастерские».

В школе мы почувствовали себя единым организмом, одной командой, самостоятельным коллективом, сложившимся в стенах Московского музея современного искусства, отделяющего нас от остального мира. Именно там художники Маша Шарова и Дима Окружнов произнесли слово «резервация». Слово было подхвачено, и родилась идея выставки. Начались обсуждения и дискуссии. У каждого эта тема ассоциировалась со своими образами, задачей кураторов было собрать их в стройную концепцию. Тогда на пике энтузиазма казалось, что организовать придуманную выставку достаточно просто. Это были первые месяцы обучения в школе.

Мы слушали лекции по истории зарубежного и отечественного искусства (В. Дажина, О. Турчина), истории фотографии (И. Толкачева), философии искусства (А. Великанов), истории и теории видеоарта (А. Джеуза), актуальным практикам современного искусства (Ю. Шабельников), истории кураторства (Д. Пыркина), дизайну экспозиции (Д. Камышникова), теории современного искусства (Н. Смолянская) и многое другое. Помимо лекций курс обучения включал в себя семинары и посещение выставок и культурных событий. Наше сознание расширялось, а шаблоны рассыпались как карточный домик. Мы стали смотреть на все иначе, и это влияло на работу над концепцией проекта «Rezervacia» и отбор произведений, предлагаемых художниками. В итоге кураторскую группу составили Юлия Рыбакова, Аяна Чигжит и Александра Евсеева. Мы хотели, чтобы идея выставки была ясной и легко считываемой. Для нас резервация — это тотальный и необратимый процесс эпохи нестабильности: ограждение, замыкание, сужение, исключение и лишение. Резервация возникает незаметно, а может приобретать совершенно непредсказуемые формы.

К тому же человек сам исподволь стремится оградить

себя от непредсказуемо меняющегося внешнего мира, обрести точку опоры или физически, воздвигая стены домов и заборы, или ментально, через систему мнений, принципов, заблуждений и страхов, которые незаметно перестают быть просто защитой и превращаются в фобии.

Графические серии А. Мезенцевой «Тишина» и Таши Абрамовой «Анатомия», инсталляции Е. Даненовой «Дом мечтаний» и «Воображаемое пространство» Д. Окружного и М. Шаровой исследовали внутренний мир человека, психологические барьеры и ограничения, одностороннее видение и двойственность восприятия, то, что рождает диссонанс, непонимание, страх одиночества и неуверенность.

Столкновение внутреннего и внешнего миров — одна из главных тем искусства. Человеческие грезы, домыслы, ожидания, предвкушения и мечтания — целая вселенная, порой не пересекающаяся с реальностью. Видео «Лаборатория» Н. Монаховой напоминает о том, что мы бессильны перед лицом случая и природы. Инсталляция И. Федотова-Федорова «В ожидании 2.0» говорит об амбивалентном желании изменения и постоянства, а видео М. Полуэктовой «Снег» отсылает к извечной антитезе мечты и реальности.

В скульптуре «Allthesaints» А. Князевой и инсталляции «Поток» О. Лондон речь идет о необходимости периодически изолироваться, уединяться, дабы не стать всецело подвластным социуму.

Одним из интереснейших видов резервации оказалась человеческая память, эту тему поднял А. Левченко в серии фотографий «Потоки прошлого». Человеческая сущность рассматривалась как результат пережитых в прошлом моментов, встреч и расставаний, потерь и обретений, воспоминаний, которые хранятся в памяти.

Е. Чугунова в серии фотографий рефлексирует по поводу отпечатков времени на физических объектах. Мир стремительно и безвозвратно меняется, и функции многих вещей вокруг нас перестают быть востребованы, предметы становятся просто нагромождением форм и цвета. Бывает, что мы оказываемся зависимы от собственных вещей, с которыми давно пора расстаться (инсталляция И. Кравчиной).

Помимо внутренних барьеров и внешних преград, каждый из нас стеснен нормами морали, стереотипами восприятия и другими правилами, выработанными, а порой навязанными социумом, которые могут сковывать жизнь, мечты, возможность двигаться дальше. В видеоработе Н. ван Будман задается вопросом, почему человек сознательно подавляет себя, лишая естественной эмоциональной разрядки. А. Васильева в инсталляции «Коробка» поднимает тему внутренней и внешней цензуры. М. Седов в инсталляции «Ослышка» размышляет о замкнутости сознания художника, пытающегося познать мир, но отчужденного от зрителя и окружающей жизни.

Штампы и псевдоценности, навязанные обществом через мишуру визуальных образов, могут искажать цели и желания человека (Е. Сахарная, коллаж «Машина для самоидентификации»). Резервация проникает в нас, даже если мы и не хотим этого, это сила, которая действует незаметно и проявляется даже в житейских мелочах. Так, даже зарезервированный столик в ресторане напоминает о том, что наш выбор ограничен (М. Молокова, инсталляция «Забронировано»).

Стремясь оградить себя от неспокойной и подчас

2

1. Ольга Лондон. **Поток.** 2014. Инсталляция
2. Саша Князева. **All the saints.** 2014. Скульптура

3

агрессивной действительности, человек часто погружается в мир игр. Разум «покидает» тело и «переселяется» в яркое и увлекательное пространство воображения (Р. Сотников «Iliveinsideavideogame»). Сходным образом жизнь пожилых людей, которым становится все сложнее двигаться и особо некуда ходить, постепенно сводится к просмотру сериалов и новостей по телевизору (М. Агапкина, инсталляция «Телевизор моей бабушки», инсталляция Е. Муромцевой). Их одиночество становится вынужденной резервацией.

Как внешние факторы влияют на нашу жизнь? Страна — это часть нас, а мы — ее часть. Как понять свое предназначение и найти место в границах страны, рассуждает Камо Цатурян.

Алес Кочевник в работе «Матрешки» показывает, как простой символ передает общие настроения и изменения, происходящие в последнее время в нашей стране.

Резервацию можно представить и как естественный процесс, направленный на самосохранение, но и тогда он в большей мере ограничивает нашу свободу, нежели защищает ее. В тех случаях когда резервация невидима и действует незаметно, можем ли мы противостоять ее крайним проявлениям? Что есть свобода, где она начинается, где заканчивается, и вообще, есть ли у нее начало и конец, и не является ли резервация пространством желанной свободы?

Проект аккумулировал наши знания и эмоции, мысли и ощущения, стал итогом нашей учебы. Участники проекта надеялись на понимание зрителей, на то, что эта тема не оставит их равнодушными. После окончания выставки в «Artplay» проект «Rezervacia» переехал в выставочные залы Строгановской академии. На новой площадке экспозицию дополнили новые работы художников школы «Свободные мастерские». Возможно, проект будет развиваться и дальше.

4

3. Камо Цатурян. **Черные на желтом**. 2014. Инсталляция

4. Екатерина Даненова. **Дом мечтаний.** 2014. Инсталляция

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Министерство культуры Российской Федерации
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
Международный
фестиваль-школа “TERRITORIЯ”
THIRD WORLD BUNFIGHT

Московский музей современного искусства
Гоголевский, 10
+7 (495) 231-44-05
www.mmoma.ru

18+

TERRITORIЯ

EXHIBIT B

10.10 –
14.10.2014
ГОГОЛЕВСКИЙ 10

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

Штаб-квартира
ТЕАТР НАЦИИ

Стратегический партнер
ММОМА

Генеральный партнер
ИСТ | Группа компаний

Автомобильный партнер
SKODA
АвтоСпецЦентр

Информационные партнеры
газета.ru
Афиша VASHDOSUG.RU
The Village
Сноб.
Журнал Русский Репортер
Искусство
m24.ru
98FM

ФОРМАЛЬНО — КОНЦЕПТУАЛИЗМ

Искусствовед Ирина Кулик с 2013 года ведет проект «Современники». Это уникальная живая энциклопедия современных русских художников разных поколений и направлений, герои которой представляют себя сами в интервью-анкетах, с видеозаписями и расшифровками которых можно познакомиться на сайте Московского музея современного искусства — mmoma.ru.

Анкеты состоят из намеренно простых, базовых вопросов, таких, которые именно в силу своей простоты не всегда задаются в обычных журналистских интервью, ответы на них далеко не очевидны и часто неожиданны. Ведь даже то, к какому направлению тот или иной художник причисляет себя, в какой контекст в мировом искусстве себя помещает, кого он считает своими учителями и единомышленниками, часто идет вразрез с общепринятыми классификациями. Конечно, любое по-настоящему яркое явление порождает бесконечное количество прочтений, и одно-единственное верное толкование невозможно. Высказывание художника — также не истина в последней инстанции, но все же необходимая отправная точка. Произведения и идеи могут жить своей жизнью, обретая новые смыслы в зависимости от множества причин, в том числе и спекулятивных. Манипулировать произведением все же легче, чем автором, тем интереснее смотреть на актуальное искусство «в присутствии художника».

Неслучайно проект «Современники» возник именно в ММОМА, музее, в выставочной программе которого особая роль отведена персональным выставкам. ММОМА — прежде всего музей художников. Проект принципиально открытый — один-два раза в месяц на сайте появляется новый материал. Сейчас их уже 23. Предлагаем вниманию читателей одно из интервью проекта.

Беседа с художниками
Игорем Макаревичем и Еленой Елагиной

1

1. Игорь Макаревич. **Рис+унок № 6.»УНОК».** 2000. Свинец, дерево, рис, стекло, картон, гуашь, склеивание

2. Игорь Макаревич. **Звув.** 1987. Дерево, папье-маше, металл, эмаль. ММОМА

ИРИНА КУЛИК. Каким было ваше первое произведение современного искусства?

ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. Наверное, это работа «Детское», с которой начинается серия «Средний род». Это было в конце восьмидесятых. До этого я делала работы в духе не столько современного искусства, сколько модернизма.

ИРИНА КУЛИК. А у вас, Игорь?

ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Оно связано с фотографией. Год семьдесят пятый, я сделал первую осознанную свою фотографическую работу, называлась она «Выбор цели». Я снимал группу художников на пустыре, но важно оказалось, как они реагируют на неожиданно возникшую ситуацию: как только мы пришли на пустырь для съемки, отовсюду вылезли какие-то социально активные существа того времени и начали орать, что вызовут милицию. При всей смехотворности этих угроз каждый из моих друзей, а там были Соков, Шелковский, Чуйков, Герловины, как-то на них реагировал. Из-за этого я испортил всю пленку. А снимал я среднеформатной камерой, там тринадцать кадров. И только один кадр оказался более или менее нормальный, потому что выдержки были большие, и все время кто-то поворачивался и происходили смазки. Это меня очень заинтересовало — взаимоотношение внутреннего мира и внешнего. И я поставил еще натюрморт из игральных костей и назвал эту работу «Выбор цели». Это семьдесят шестой год.

ИРИНА КУЛИК. А как вы все оказались на пустыре?

ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Тогда по Москве организовался ряд квартирных выставок. И в мастерской Лени Сокова собрались все друзья. Естественно, возникло желание совместного снимка, это и привело к первой моей фотографической работе.

ИРИНА КУЛИК. Какое первое произведение современного искусства вы увидели?

ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Мы, в общем-то, уже оказались существами из другого века, из другой истории. Фактически, наша жизнь началась, страшно сказать, с середины прошлого века. Что тогда можно было назвать современным искусством? Для того времени произведения Пикассо, бесспорно, были произведениями современного искусства. В конце пятидесятых существовали так называемые голубые репродукции, которые передавались тайком, причем так, кажется, называли не только «голубой период», но и всего Пикассо....

ИРИНА КУЛИК. В пятьдесят седьмом году в Пушкинском музее состоялась выставка Пикассо...

ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Да-да-да. Ну потому что он был коммунистом. Но до этого, если находили в обращении такую

репродукцию, репрессии какие-то следовали.

ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. В пятьдесят седьмом году я была еще маленькой. Но в конце шестидесятых — начале семидесятых мне, конечно, попадалось уже много книг про (если это можно назвать современным искусством) сюрреализм, поп-арт. Я работала в мастерской Неизвестного. Там у него было много такой литературы. В этих книгах на меня произвел впечатление Дюшан.

ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Что касается меня, то из того, что не то чтобы поразило, но скорее «дошло» до меня, я бы назвал, как ни странно, вышедшую в пятьдесят седьмом или пятьдесят восьмом году брошюру Мазереля. Казалось бы, это совершенно несовременный художник, классический. Тем не менее это как-то очень проняло меня. В то время такое искусство воспринималось как нечто принадлежащее другому лагерю, противоположному социалистическому реализму.

ИРИНА КУЛИК. Какое образование вы получили?

ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. Я училась в средней художественной школе и потом параллельно занималась у Неизвестного. И конечно, занятия у Неизвестного мне очень много дали, потому что туда приходили чрезвычайно интересные люди. Весь философский круг: Мераб Мамардашвили, Александр Зиновьев. Я слушала их беседы, и это было чрезвычайно интересно и очень много давало.

ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Я учился в той же художественной школе, но только в старших классах, и на меня огромное влияние оказала сама среда, мои друзья. Информация передавалась нам не столько от учителей, сколько от учеников ученикам. Многие наши преподаватели были раздавленными людьми, некоторые из них даже непосредственно были связаны с искусством авангарда. Например, был у нас такой преподаватель Молчанов, очень скромный человек. Он преподавал штудии каких-то гипсов, и ничего интересного мы от него не ожидали. Но как-то на каком-то школьном вечере, уже ближе к окончанию, он немножко выпил и признался, что он ученик Малевича. Это было совершенно фантастически. Мы сразу стали его допы-

2

тывать, что такое кубизм, что такое супрематизм. Он как-то отмахивался, наверное, сразу пожалел, что проговорился. «Да, ребят, ну вы знаете, что это такое?! А вы знаете, как он принимал, вот Малевич?! Приходим к нему на экзамен. Он дает блокнот, карандаш, говорит: “Ставь точку!“ Поставил точку. Взял, отвернул лист-другой, говорит: “Ставь точку!“ Поставил точку». На самом деле это действительно серьезно, потому что это чувство пространства.

ИРИНА КУЛИК. Кого вы считаете своими учителями?
ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. На меня очень большое впечатление произвел художник Юлий Перевезенцев. Я был просто очарован его творчеством. Это в году шестьдесят пятом случилось. Ну если говорить о более поздних впечатлениях, более глубоких, то, наверное, Илья Кабаков оказал колоссальное влияние на все наше поколение и на меня в частности.
ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. В детстве на меня очень большое влияние оказал мой первый учитель — Александр Осипович Барщ, брат известного архитектора-конструктивиста Михаила Барща. В двадцатые он был в каких-то авангардистских организациях, но потом ушел в преподавание.

ИРИНА КУЛИК. Повлиял ли ваш опыт работы в официальном монументальном искусстве на то, что вы делали как современный художник?
ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Бесспорно. И идейно, и профессионально, потому что монументальное искусство, как ни крути, имеет пространственные законы. И если художник их не понимает, то не сможет ничего сделать. Даже вот эти советские боссы, которые делали ленинские мозаики. До известной степени они также построены по законам пространства любимой ими школы Фаворского. И на меня это оказало большое влияние. Триптих с портретами Кабакова, Булатова и Чуйкова инспирирован моими личными занятиями монументальным искусством, потому что там такие же пространственные отношения.
ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. Но у тебя никогда не было идеологических образов. В основном природно-животно-архитектурные композиции. Один раз только

3

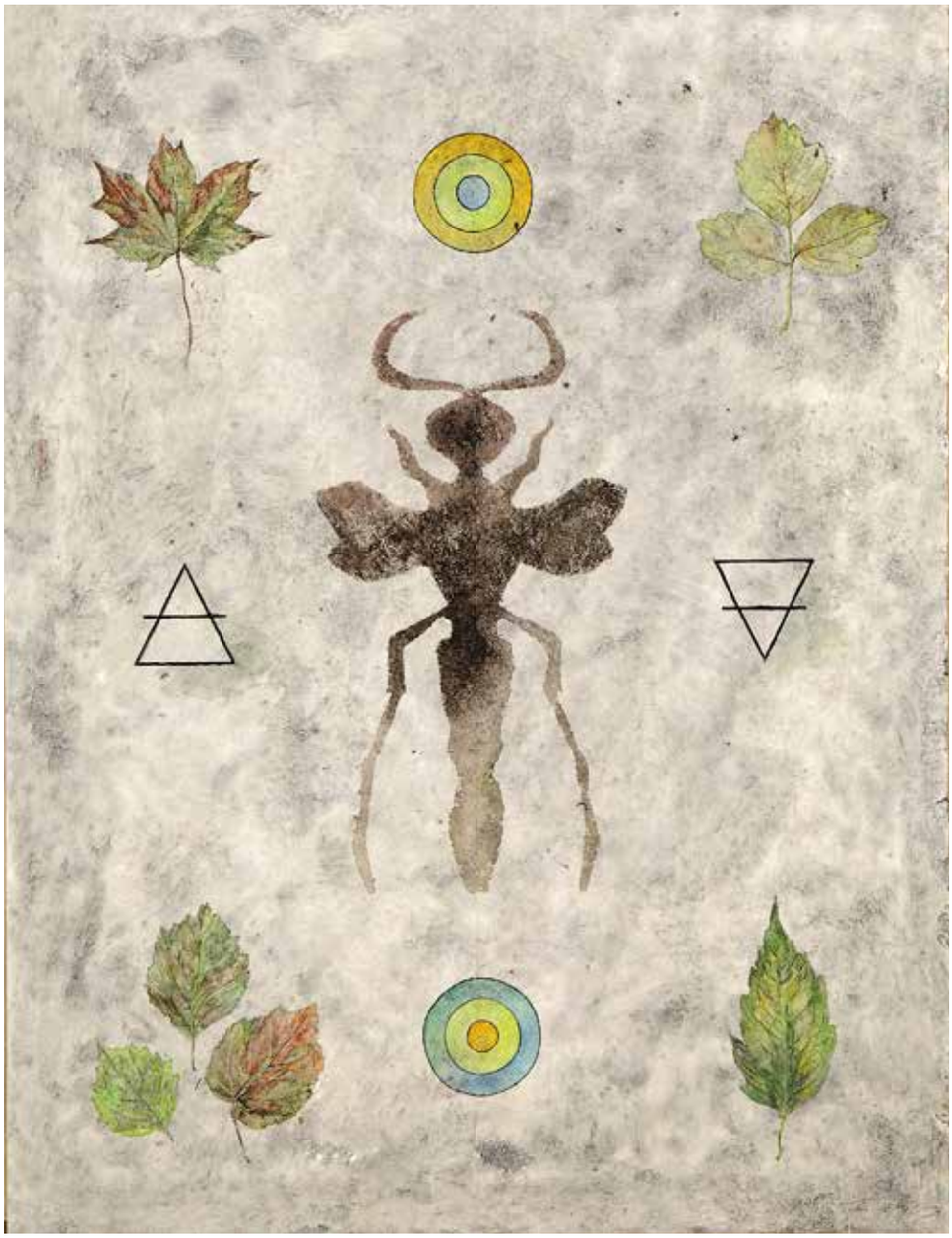
попалась идеологическая тема, из-за которой Игорь чуть не ослеп от ужаса на нервной почве. Это был кабинет Брежнева.
ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Там, кстати сказать, мы вместе работали.

ИРИНА КУЛИК. Вы должны были оформить кабинет Брежнева?
ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. Да. И почему-то была задана тема Днепрогэса. Чудовищная история.

ИРИНА КУЛИК. С мифологией и эстетикой какого именно советского периода вы работаете?

ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Со сталинской. С ее расцветом. Брежнев — это более тонкие материи. Это уже область интереса «Коллективных действий». А у нас основные проекты связаны с археологией идеологии, с «героическим» периодом советской власти, а не с деградирующей атмосферой.

ИРИНА КУЛИК. С какого момента вы работаете вместе?
ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. В девяносто первом мы сделали первый совместный серьезный проект «Рыбная выставка». А сотрудничество на личном опыте началось во второй половине семиде-



4

сятых годов. Лена мне помогала делать первые объекты. «Двадцать пять воспоминаний о друге».

ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. Какие-то работы мне Игорь помогал делать, потому что я могла придумать, но осуществлять гораздо труднее для меня.

ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. А что мы друг от друга получали? У Лены есть связь со словом, семантикой слова, поскольку у нее всегда был интерес к этому. А у меня чисто художественное образование, и я мог в этом смысле ей подсказать что-то технически. Так обмен и происходил. Лена — оптимист. Я — пессимист.

ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. Я оптимист, наверное потому, что всю жизнь делала надгробия.

ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Просто по натуре. Она жизнерадостный человек. А у меня более мрачный взгляд на мир.

ИРИНА КУЛИК. Вы вместе придумываете сюжеты ваших проектов или каждый приносит свои персонажи и истории?

ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. Приходят постепенно.

ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Персонажи и истории связаны у нас с потомственными впечатлениями: у Лены родители — люди сталинского времени, мама — вечный оппозиционер, а папа — скорее защитник ортодоксальной коммунистической идеи. Но тем не менее это люди определенной среды.

ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. Папа мой был писатель и редактор, основатель журнала «Юный натуралист». Многие сюжеты, материалы, с которыми мы работаем, идут от него.

ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Да. Вот Лепешинская...

ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. Лепешинская — это вообще персонаж моего детства. Папа писал за нее книгу, то есть писал по ее рассказам. Эта книга послужила источником многих моих работ… А у Игоря родители — архитекторы. И его папа строил сталинские сооружения.

ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Они не были внутренне связаны с идеологией, но соответствовали образцам. Одна из знакомых моих родителей с гордостью на каком-то вечере сказала: «Мы — люди сталинского времени». Мои родители вряд ли подписались бы под этими словами. Но, в общем-то, в какой-то порывистости, эмоциональности они соответствовали стандартам того времени.

ИРИНА КУЛИК. Какие политические события, произошедшие на вашей памяти, вы считаете наиболее значительными?

ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. Меня, например, затронула смерть Брежнева. Это было действительно историческое событие. Мы думали, что он будет жить вечно и что страна никогда не изменится.

ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Дело в том, что, хотя мы тогда были относительно молодыми людьми, историческое восприятие действительности у нас как-то притупилось. Нам казалось, что советская власть будет бесконечной. Когда началась перестройка, мы не сразу поняли, что это такое. А более молодые люди сориентировались лучше.

ИРИНА КУЛИК. Каковы ваши политические взгляды?

ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. Наши политические взгляды скорее пассивно-пессимистические. Мы в политической жизни особенно не участвуем, потому что хорошо помним историю нашей страны начиная, скажем, с восемнадцатого века. Во всяком случае, радикальных перемен мы не ожидаем.

5

3. Игорь Макаревич. **Ископаемый таракан.** Из серии «Железная муха». 2000. Сталь (лист), резка, сварка, краска по металлу. ММОМА

4. Елена Елагина. **Композиция.** 2008. Бумага, фактурная краска, маркер, смешанная техника.

5. Игорь Макаревич. **Свобода.** 1990. Холст, энкаустика. ММОМА

ИРИНА КУЛИК. Каких художников и какие произведения вы считаете для себя определяющими?
ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. У меня все-таки полулитературное восприятие искусства. И у меня литературные приоритеты: любимые авторы доминируют над художниками. Так было даже в детстве. Художники заинтересовали потом. Сначала на меня произвели колоссальное впечатление классические художники Брейгель и Рембрандт. И значительно позже я уже, конечно, полюбил современное искусство, модернизм. Марсель Дюшан, наверное, остается до сих пор одним из самых сокровенных для меня художников.
ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. У меня, пожалуй, тоже. Но вообще затрудняюсь ответить на этот вопрос.

ИРИНА КУЛИК. Делите ли вы ваше творчество на какие-то периоды?
ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. Я думаю, об этом говорить еще рано. Если мы доживем лет до восьмидесяти, тогда уже сможем периоды как-то определить. А сейчас пока трудно.

ИРИНА КУЛИК. К какому направлению вы себя относите и как определяете это направление?
ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. Ну это скорее уже за нас определили, и деваться некуда.
ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Ну да. Формально — концептуализм.
ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. На самом деле, думаю, все сложнее.
ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Мне кажется, что для меня нет таких отдельных территорий, раздельных областей в искусстве — концептуализм или экспрессионизм. Мне просто что-то интересно, а что-то нет. Что могу точно сказать, мне в изобразительном искусстве близка его литературность. У меня нет этого презрения к «литературщине», которое часто было в модернизме. Напротив, мне без литературы изобразительное искусство неинтересно.

ИРИНА КУЛИК. Какова ваша сквозная тема, о чем ваше искусство?
ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. Скорее всего что-то археологическое.
ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. История на разных ее этапах.

ИРИНА КУЛИК. Собираете ли вы работы других художников?
ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. Ну это если художники нам что-то дарят.

ИРИНА КУЛИК. Что вы хотели бы иметь в вашей коллекции?
ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Очень давно, лет двадцать-тридцать назад, нам подарили несколько крупных работ. Хороших, в общем. И мне стало тягостно. Во-первых, я не люблю, чтобы на стенах постоянно что-то висело. Это мне мешает. А хранить это довольно тяжело. То есть у меня отсутствует коллекционерский импульс.
ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. У меня есть любимые объекты, которые мне подарили мои друзья. Монастырский...
ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. Герловины.
ЕЛЕНА ЕЛАГИНА. У меня есть оригинал «Дыхалки» Монастырского. Но нам не много дарили, и желания коллекционировать нет.

ИРИНА КУЛИК. Какие выставки из тех, в которых вы участвовали, считаете самыми важными?
ИГОРЬ МАКАРЕВИЧ. «In Situ» в венском Kunsthistorisches Museum. Я никогда раньше не был в этом музее. А это связано с некоторой внутренней мифологией моей жизни. Мой отец с фронта привез шикарный альбом Бакста. Но так как он не мог его везти в военном рюкзаке, он вырезал из него картинки, сам потом переплел. И в ранние годы Бакст был для меня очень важен. Этот альбом открывался роскошной декорацией из «Спящей красавицы», с барочными колоннами из контрастного мрамора. И вот когда я оказался в Музее истории искусств, я был поражен. Сначала не мог понять, что это такое. Внутренний, интуитивный сильный импульс. Потом понял, что интерьер напоминает мне вот эту декорацию. И еще. Я уже говорил, что один из любимейших моих художников — Брейгель, и такая неслыханная возможность, что наш объект, наша башня Татлина, был расположен со знаменитой «Вавилонской башней», которую я знал в юности по репродукциям и которую мечтал увидеть хотя бы краем глаза. А тут моя работа рядом оказалась. Это неслыханно!.. Слилось — наш музейный симулякр и реальный экспонат. У нас же на этом была построена экспозиция, чтобы зритель путался. Так оно и произошло: конечно, наивный зритель не мог определить, где музейная экспозиция старинного искусства, а где наши вторжения. Это было очень смешно.

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

ЯСНЫЕ — МЫСЛИ
ПОНЯТНОЕ — ИСКУССТВО

ЛЕКЦИИ ПО ИСТОРИИ
ЗАРУБЕЖНОГО И РОССИЙСКОГО
ИСКУССТВА XX–XXI ВЕКОВ
ОТ ВЕДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ

ЛЕКТОРИЙ ММОМА

ПО ВТОРНИКАМ
И ЧЕТВЕРГАМ В 19.30
ТВЕРСКОЙ БУЛЬВАР, 9
MMOMA.RU/LECTURES

С 2 СЕНТЯБРЯ 2014

АБОНЕМЕНТ ДАЕТ ПРАВО НА
10 % СКИДКУ В MMOMA ART BOOK SHOP
10 % СКИДКУ В КАФЕ МАРТ
БЕСПЛАТНЫЙ ПРОХОД НА ВСЕ ВЫСТАВКИ МУЗЕЯ

КАРТИНА МИРА
В ТВОРЧЕСТВЕ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ

ОЛЕГ КРИВЦУН

Летом этого года в Мраморном дворце Государственного Русского музея с большим успехом прошла выставка Зураба Церетели «Возможные миры». В экспозиции было представлено более 200 живописных, графических и скульптурных произведений, представляющих многогранную личность знаменитого мастера. Это работы разных лет, значительную их часть зрители увидели впервые. Художник большого творческого диапазона, активно работающий и экспериментирующий в различных видах и жанрах изобразительного искусства, З.К. Церетели создает свои миры и новые, яркие и необычные пространства, в которых органично живут его герои. Жители Санкт-Петербурга уже имели возможность познакомиться с творчеством мастера, крупнейшего современного монументалиста, памятники и скульптурные композиции которого установлены в больших

и малых городах России и многих стран мира (есть они в Северной столице.) Масштабная выставка произведений З.К. Церетели в 2005 году состоялась в Центральном выставочном зале «Манеж». В 2009 году в Михайловском замке Государственного Русского музея был реализован интереснейший проект «Мастерская Зураба Церетели». Выставка произведений скульптуры и эмалей «Формы искусства — цвет, свет, объем» в Константиновском дворце Санкт-Петербурга сопровождалась проведением мастер-классов знаменитого художника. Выставка «Возможные миры» приурочена к 80-летию мастера.

МИР, В КОТОРОМ МЫ живем, полон драматизма. Трагические измерения жизни перетекают в трагические измерения искусства. Более того, такая влиятельная линия в философии искусства XX века, как франкфуртская школа (Теодор Адорно, Макс Хоркхаймер, Юрген Хабермас), склонялась к тому, что ранящая правда искусства — это не что иное, как «усиленная правда жизни». Но в природе большого таланта всегда заложен дар творческого преобразования мира, созидания таких пластических образцов, которые помогают человеку встать на ноги, обрести силу духа.

Если художник непрерывно переносит в свое искусство все горести и страдания, которыми он окружен, перед нами некий «репродуктор» происходящего, по принципу «что вижу — о том и пишу». И вот я думаю, что Зураб Константинович Церетели также опрокидывает приведенную формулу.

Мне нравится в творчестве у Зураба Церетели многое, но есть два произведения, к которым всегда хочется подойти. Это бронзовый барельеф «Цыгане» и живописная картина «Петухи». Удивительную композицию создают не столько силуэты самих петухов, сколько сложный колорит этой картины. Изумрудно-зеленый цвет, сполохи красного спектра, травянистые оттенки образуют энергетическое взаимодействие, которое «держит эту картину». Поначалу видишь только двух-трех петухов, а потом всматриваешь-

ся — их пять. Картина «Петухи» настраивает на медленное созерцательное восприятие. Это вызвано особой находкой мастера: сопряжением в этих работах изобразительности и декоративности. Взгляд под разными углами зрения открывает волнующие переходы колористической абстракции в изобразительную структуру, и наоборот. При общем взгляде нами схватывается и переживается броский орнаментальный узор. При ближнем зрении мы наслаждаемся мягким пластическим силуэтом, графичностью рисунка.

В этих «Петухах» философия изысканной красоты, философия многослойности нашего мира с уходящей в бездны глубиной, в пространства, где теряются возможности различения фигур, но остается игра цветом, светом, объемами.

И второе произведение, к которому я всегда стараюсь подойти, когда бываю в галерее, — «Цыгане», бронзовый барельеф с кибиткой, конями, группами танцующих, поющих кочующих цыган. Когда смотришь на это произведение, внутри тебя звучит музыка, страстная и бесшабашная, лирическая и с надрывом, пропеваемая с затаенной страстью — и все эти мелодии и тембры излучает именно пластика! Фигуры группируются по два-три человека, и каждая группа контрастирует углом наклона с другой. Получается такой заразительный синкопированный ритм. Разные векторы движения, взгляды цыган в противоположные стороны порождают щемящее чувство утрат, расставания, быстроты уходящего времени. В этом бронзовом барельефе развернута целая жизнь простого человека с ее непредсказуемостью, тревогой, незащищенностью и вместе с тем азартом, жизнелюбием.

Мне хотелось упомянуть об этих двух выдающихся работах мастера, прежде чем рассуждать о картине мира в творчестве Зураба Церетели. Для разговора о картине мира художника надо, чтобы в его творчестве был представлен весь спектр голосов бытия. И это у Церетели есть!

В мире искусства есть много достойных художников первого ряда, которых узнаешь сразу, моментально, уже по характеру графической линии. Таковы, например, Амадео Модильяни, Пауль Клее, Жоан Миро. У Зураба Церетели тоже своя манера, узнаваемый почерк, но при этом такое уникальное свойство, как способность выражать своей изобразительностью самые разные полюсы бытия. Образ церетелевского Петра — это величественное звучание, образ Бальзака — пестрота бытия, энциклопедия нравов, подробная детализация жизни и одновременно ее философия. Памятник «Слеза» в Нью-Йорке и памятник жертвам Холокоста в Одессе — это ранящее чувство, это тембры большой трагедийной силы, бесконечной тревоги за человека. Образ Чаплина — гимн самой природе искусства, гимн театру, вихрю импровизации, дионисийству.

Совершенно иные звучания в картину мира привносят эмали. Ощущение хрупкости и светоносности эмалей усиливается, когда они отрываются от плоскости и вырастают на глазах у зрителя в объемную композицию. Прием «вышагивания» объемных эмалей в трехмерное пространство воспринимается как волшебство, как необычно найденный способ поэтизации материи, чудо превращения воображаемого в реальность. Здесь вершится большая жизнь, разворачивается трепетная жизненная сага с разными характерами, лицами, взглядами, жестами.

Эмалям Церетели присущ надбытовой смысл, в медитациях и настроениях персонажей художником схвачено что-то неопределимое, щемящее, ускользающее, невыразимое в словах. То, что высоколобые искусствоведы могут обозначить так: пластические вариации экзистенциального.

Стремление к предельной реалистичности часто соседствует с приемом метаморфозы, внезапным вихрем импровизации. Так или иначе, но полагаю, что одно из самых ценных качеств скульптуры Церетели — ее способность пробуждать импульсы к домысливанию образа, к вовлечению зрителя в сотворчество. Искусствоведы могут сказать: это качество произведений открытой формы. Формы, не ограниченной холстом или массивом бронзовой плоти.

Многоплановость пластических метафор художника порождает целый спектр зрительских интуиций. Так, Чарли Чаплин предстает романтическим, наивным бродягой, но в не меньшей степени умудренным философом-скептиком. У Дягилева облик изысканного и амбициозного человека рафинированной культуры соединяется с его внутренней закрытостью, отрешенностью, опытом жизненных потерь. В образе Иосифа Бродского налицо достоинство поэта и одновременно его неприкаянность. Заразительная поэтическая одержимость Беллы Ахмадулиной сопрягается с ее человеческой ранимостью.

Скульптурам Церетели достаточно порой совсем небольшой пластической синкопы, чтобы модель обрела неожиданный нерв, по-новому раскрылся характер. Эти синкопы так остро усилены, например, в образе Владимира Высоцкого. Таким образом, все декоративные элементы — это особое визуальное иносказание, изобразительный подтекст, вторгающийся в сполохи подсознания зрителя.

Итак, вся необозримая совокупность произведений Церетели выражает картину мира с множеством наслаивающихся полюсов, противоречий, разных состояний. Здесь человек в минуты его триумфа и падения, человек, погружающийся в чувственную стихию бытия, и человек медитирующий, размышляющий. Какая же она, собирательная картина мира в творчестве Церетели?

Это картина мира свободного человека. Это картина мира художника, любящего людей. Это картина мира человека, понимающего бесконечный драматизм жизни, но не застывающего на нем. И наконец, это картина человека, сумевшего стать победителем и призывающего к этому других — выстоять и сохранить себя.

Жизнь серьезна, искусство — радостно. Это постулат художника. Не упрощая всех жизненных перипетий, мастер аккумулирует их в своих светлых образах с сильной энергетикой. Художник открывает нам свою мудрость, обнаруживая невидимые связи повседневного течения будней с вечностью. Свою картину мира Церетели создает на основе собственного жизненного опыта. Церетели знает, как устроена жизнь не понаслышке. Непреходящее значение творчества Церетели состоит в его умении осуществить человеческий жест в нечеловеческом мире.

МУЗЕЙ 2.0

Дамиан Ортега.
Увеличенная молекула глюкозы. 1992 / 2007. Проволока, металлические пробки от бутылок. Центр Помпиду. Париж. Фото: Валерий Леденев

В ПОСЛЕДНЕЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ В Интернете произошла революция веб 2.0. Это второе поколение нововведений в сети или «веб-участия». Термин «веб 2.0» применяется с 2004 года. Для этого феномена характерно использование Интернета для коммуникации и самовыражения, что стало возможным благодаря росту социальных веб-технологий, которые трансформировали ограниченные и непостоянные формы участия людей в Сети в нечто, происходящее с каждым в любое время, повсюду.

Этот процесс захватил и музеи. Сегодня они соревнуются между собой за внимание зрителей в сфере досуга и образования. Музеи отказались от модели «башни из слоновой кости» — институции, зацикленной на своей исключительности, стали более социально ответственными, перешли на двухстороннюю модель коммуникации с публикой.

Музей 2.0 кроме активного использования новых технологий и интерактивных практик многое взял от концепции «культуры и искусства участия», когда вовлечение зрителя в творческий процесс доминирует над созерцанием предметов искусства. Эта концепция также связана с разработкой идеи коллективного авторства. Ключевые аспекты современной «практики участия» были заложены в работах Й. Бойса, Дж. Кейджа, Л. Кларк, Г. Хааке, Н.Дж. Пайка. В наши дни следует назвать проекты Ф. Алиса, М. Эйчхорн, Дж. Герца, Э. Вурма.

Сегодня музеи ставят проблему условности разделения художников и публики, бросают вызов концепциям символической ценности искусства и традиционной роли музея как хранилища экспонатов. Выступают за вовлечение музея в жизнь общества с участием публики. Зритель теперь привлекается к созданию произведений и экспозиций, актом сотворения искусства становится диалог.

Новые веяния вызвали неоднозначные оценки у критиков. Одни утверждает, что музей оказался в аду, другие считают, что он возродился после смерти. И возникают вопросы: кто является экспертами в музеях 2.0 и какова природа экспертизы в блогосфере? Так или иначе, но сегодня музеи уже не могут оставаться прежними и для того, чтобы выполнять свои задачи должны быть открытыми и пластичными.

АНАСТАСИЯ КАРЛОВА

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ МОДЕЛЬ

НОВЫЙ МУЗЕЙ И ЦЕНТР ПОМПИДУ

2

Музей современного искусства как постмодернистский проект берет начало в 1970-х годах, когда в Европе открывается Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, а в Нью-Йорке — Новый музей современного искусства. Появление обоих учреждений относится к 1977 году, и, несмотря на существенные различия в обстоятельствах создания, финансировании, масштабе и составе коллекций, они несут в себе нечто принципиально новое в истории становления музея современного искусства как культурного феномена. В середине XX века модернистская модель музея сохраняла ориентацию на коллекционирование новаторского, экспериментального, направленного в будущее актуального искусства.

ВМЕСТЕ С ТЕМ МУЗЕЙ современного искусства превратился в элитарное учреждение, теряющее связь с массовым посетителем. То, что выставлялось в его залах, становилось все менее понятно широкой публике, а экспозиция носила дидактический характер, предлагая единственно возможное прочтение истории современного искусства.

Тенденции, противостоявшие модернистской «элитарности», впервые заявили о себе в 1962 году, когда в музее Стеделийк в Амстердаме открылась выставка «Динамический лабиринт», одна из первых, где посетитель становился активным участником, а не сторонним наблюдателем. Художникам (Жану Тингели, Роберту Раушенбергу, Нике де Сент-Фалль, Даниелю Споэрри) предоставили полную свободу в организации пространства. Наиболее известный фрагмент этой выставки — зал, оформленный Споэрри. Художник «перевернул» комнату на 90 градусов: посетители ходили по «стене» и могли трогать экспонаты. Целью художников было не выражение «высоких» идей, а создание атмосферы беспечной игры и разрушение стереотипов музейного поведения. Так воплотились не раз звучавшие требования восстановления связи между музеем и посетителем.

Однако влияние экспозиции MoMA[1] долгое время оставалось доминирующим. И только в конце 1970-х годов и Новый музей в Нью-Йорке, и Центр Помпиду в Париже избирают ориентацию на активную роль зрителя, максимальное расширение границ искусства, тенденции к переносу акцента с экспоната на пространство и архитектуру, от линейного показа в пользу множественности восприятия, от элитарности в пользу демократизации принципов отбора и репрезентации, тенденции превращения музея в культурный центр.

Центр Помпиду — музей-гигант, основанный государством, выросший из национальных музейных коллекций. Новый музей в Нью-Йорке — частная инициатива, изначально скромное финансирование за счет меценатов. Новый музей появился почти случайно, во многом в результате личного конфликта: куратор Марсия Такер была уволена из музея Уитни после организации в его стенах эпатажной выставки. Будучи решительным и амбициозным человеком, а также активным участником нью-йоркской арт-сцены, на следующий же день после увольнения Такер объявляет о создании Нового музея современного искусства и становится его директором. Это учреждение стало первым в городе музеем contemporary art.

Его концепция отличалась экспериментаторским характером и кардинальностью. Было объявлено, что любые произведения, достигшие возраста десяти лет, должны продаваться, освобождая место и средства для нового искусства[2]. Эта мера должна была обезопасить новую институцию от превращения в музей истории искусства, каким стали и MoMA, и Уитни, собрание которых неизбежно «старело» и превращалось с годами в историческую коллекцию. Но спустя десять лет эта идея была забыта, и Новый музей не продал ни одной работы. Ни авангардная, ни модернистская, ни постмодернистская модели музея современного искусства до сих пор не сумели отказаться от хранения в вечности.

В первых документах Нового музея часто употреблялось «центр» вместо «музей»: концепция расширения музейных функций в культурный центр волной прокатилась по миру в 1980–1990-е годы, но первым реализовал эту идею парижский Центр Помпиду. Созданный по инициативе президента в 1977 году, он вместил в себя национальные коллекции искусства XX века, временно хранившиеся тогда в разных

1. **Центральный холл Центра Помпиду.** 2010. Фото: Константин Чубанов

2. **Фрагмент экспозиции в Центре Помпиду.** 2014. Фото: Валерий Леденев

3. **Площадка перед центром Помпиду.** 2010. Фото: Константин Чубанов

3

французских музеях. Бобур не отказывался от хранения в вечности, тем не менее новаторский характер учреждения бросался в глаза, и, несомненно, появление Центра Помпиду стало главным событием художественной жизни 1970-х годов. Причина столь быстро завоеванной популярности — созвучная времени концепции культурного центра и эпатажное архитектурное решение.

Появление и широкое распространение культурных центров в последней трети XX века связано с необходимостью объединения наук и искусства для преодоления культурной разобщенности. Центр Помпиду стал первым учреждением, где под одной крышей собрано все, что ассоциируется с современной культурой: и пластические искусства (коллекция произведений XX века считается самой большой в Европе), и литература, и музыка, и кино, и театр. Здесь проходят лекции, встречи с писателями, дискуссии; у посетителей библиотеки свободный доступ к полкам. Его постмодернистская архитектура вызвала бурю споров, негодования и восхищения как в среде музейных специалистов, так и зрителей, туристов и горожан.

Нефтеперегонный завод — вот первая ассоциация, которая возникает при взгляде на это сооружение из стекла и стали архитекторов — итальянцев Ренцо Пьяно и Джанфранко Франчини и англичанина Ричарда Роджерса. Все коммуникации вынесены наружу и оформлены в виде широких труб, опоясывающих здание. Они выкрашены в четыре цвета — красный (эскалаторы и лифты), синий (вентиляция), зеленый (водопровод) и желтый (электричество)[4]. Огромное пространство внутри (7500 квадратных метров), которое можно трансформировать, вплоть до переноса внутренних перегородок. Центр Помпиду открыл череду строительства музейных зданий, архитектура которых не просто стремилась к созданию яркого образа музея, но и нередко выходила на первый план. Музей Гуггенхайма в Бильбао, Тейт Модерн, Гамбургский вокзал — Музей современности и другие немыслимы без своих зданий. Музеи современного искусства, изначально не обладавшие достаточными возможностями для масштабного строительства, доступными им средствами стремились к новому, более активному решению выставочных пространств. Пример — нью-йоркский Новый музей. Не имея ни собственной коллекции, ни собственных выставочных помещений, музей организовывал выставки на временных площадках. Первым его зданием стал Астор-билдинг на Бродвее в 1983 году. Небольшое помещение на первом этаже с единственным арочным окном, выходившим на Бродвей, и создало лицо Нового музея, позволило кураторам представить музей не как храм искусства, а как место, доступное каждому: к каждой выставке окно превращалось в витрину, аналогичную витрине магазина, только вместо товаров прохожие видели произведения современного искусства. Не обошлось и без скандалов: выставка 1989 года «Ты сегодня напал на Америку?», пародировавшая американский патриотизм, вызвала бурный протест, стекло разбили. Это стало лучшим подтверждением успеха реализации активной позиции музея. По мере роста коллекции и планирования масштабных выставок все отчетливее вставала проблема нехватки пространства. С приходом директора — Лизы Филипс в 1999 году был объявлен конкурс, победителями стали архитекторы Кадзуе Сэдзима и Руе Нишизава, а в 2007 году состоялось его торжественное открытие в Нижнем Манхэттене на улице Бауэри, дом 235.

Солидное восьмиэтажное здание высотой 50 метров полностью удовлетворяло требованиям. Архитекторы попытались создать образ неустойчивости и «схваченного мгновения», что отвечает сути институции. Здание состоит из шести объемов-параллелепипедов, поставленных друг на друга так, будто они в любой момент готовы упасть. Фасад облицован алюминиевыми панелями, покрытыми сверху металлической сеткой, благодаря чему здание при различном освещении меняет цвет. Фойе музея и пространство, где располагается учебный центр, полностью прозрачно, что усиливает эффект парения. Остальные этажи практически не имеют окон.

В музее современного искусства выставочная деятельность позволяет отвечать меняющимся требованиям времени, создавать актуальную картину современной арт-сцены. Безусловно, выставки небольшого американского музея и французского музея-гиганта имели существенные различия в масштабах и общей политике. Тем не менее обе институции следовали постмодернистской модели репрезентации, вовлекая зрителя в игру с современным искусством, расширяя представления о художественном творчестве и самом музейном объекте, соответствовали процессам международного сотрудничества и стирания географических границ в искусстве.

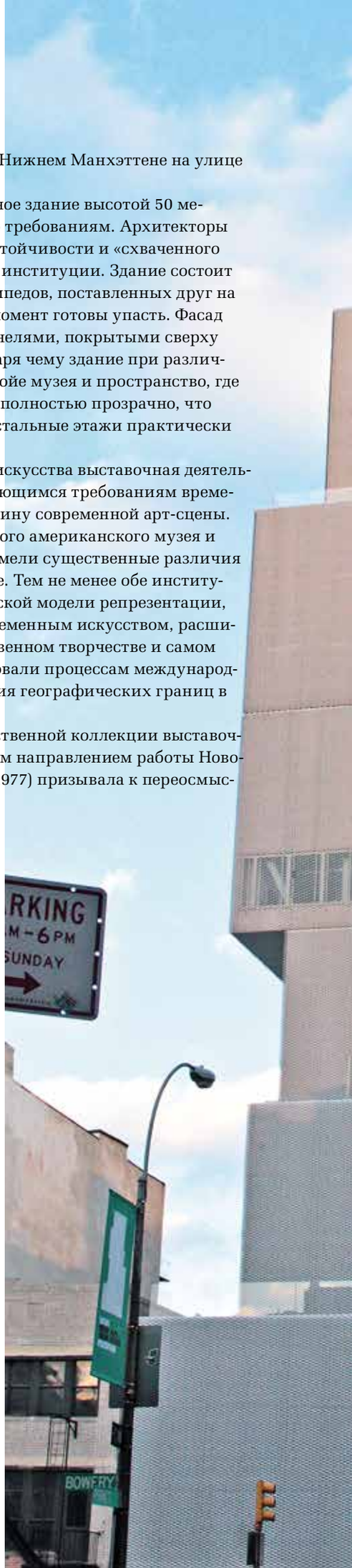
В силу отсутствия собственной коллекции выставочная деятельность стала главным направлением работы Нового музея. Выставка «Память» (1977) призывала к переосмыс-

4. **Новый музей.** 2014. Фото: Валерий Леденев

5. **Новый музей.** 2012. Фото: Андрей Лукин

6. **Вид экспозиции выставки Павла Альтхамера «Соседи».** Новый музей, Нью-Йорк 2014. Фото: Валерий Леденев

4



5

лению традиционных представлений о музее, об искусстве, о зрителе. «Плохая живопись» (1978, куратор Марсия Такер) предлагала зрителю поразмышлять о нормах вкуса и свободе эстетического высказывания. В 1980-е годы последовал ряд коллективных выставок, отражавших наиболее острые социальные и политические проблемы (кураторы Линн Гумперт, Нед Рифкин, Брайан Валлис): «Искусство и идеология» (1984), «Разница: о репрезентации и сексуальности» (1984), «Испорченные товары: желание и экономика объекта» (1986). Были проведены десятки персональных выставок, в том числе Ханса Хааке (1987), Брюса Наумана (1987), Кристиана Болтански (1988). Кураторы ориентировались на молодых художников, еще мало знакомых публике. 1990-е годы были отмечены переносом акцента с традиционных видов искусства (живописи и скульптуры) на новые медиа — видео, перформанс, инсталляции (прежде всего, это выставки, организованные кураторами Вильямом Оландером и Лаурой Триппи). За короткий срок музей сумел завоевать репутацию рупора современного искусства в США и выступить проводником американского искусства в мире. В 1990–2000-е годы выставочная концепция была расширена и «географически»: музей показывает не только американских, но и иностранных художников[5].

Выставочная программа Центра Помпиду имела иные масштаб и широту охвата. Его коллекция искусства XX века сегодня насчитывает порядка 60 тысяч экспонатов и считается лучшей Европе, Центр сразу заявил о себе международными выставками, которые стали вехами в истории современного искусства (конец 1970-х — 1980-е): «Париж — Нью-Йорк», «Париж — Берлин», «Париж — Москва», «Париж — Париж». Их цель — поиск общих тенденций в развитии современного искусства разных стран, призыв к стиранию всяческих границ (географических, стилевых, временных и т.д.) и объединению усилий в области культуры и искусства. Этот импульс имел продолжение в постперестроечной России: в 1991 году под руководством бывшего директора Центра Понтюса Хюльтена в Санкт-Петербурге в залах Русского музея была организована крупнейшая выставка искусства XX века — «Территория искусства». На ней были представлены клас-

6

сики модернизма и постмодернизма. Параллельно работала «Лаборатория»: совместный проект французских и российских молодых художников, создававших новые произведения прямо в залах. Таким образом, постмодернистские идеи интернационализации искусства, которые Центр Помпиду инициировал, получили воплощение в России 1990-х. Центр Помпиду организовал также ряд крупных тематических выставок, направленных на смещение акцента с линейного принципа репрезентации на множественность восприятия и вовлечение зрителя в игру («Воспоминания о будущем», «Карты и фигуры мира», «Бестелесные»).

Важная черта постмодернистского музея современного искусства — активная издательская деятельность. Кроме документирования выставочной работы он занимается вопросами теории. Ввиду отсутствия постоянной коллекции Новый музей в первые годы особое внимание уделяет философскому и культурологическому осмыслению современного искусства, издает ряд сборников научных статей по теории и арт-критике (в 1984 году вышел первый том знаменитой серии «Искусство после модернизма» под редакцией Брайана Валлиса). Новый музей не только отражал ситуацию современной арт-сцены, но и демонстрировал новое понимание музея: репрезентация вместо презентации, выставка как произведение искусства, куратор как художник, зритель как участник…

По мере укоренения в традиционной музейной работе институция не потеряла ориентацию на отражение новейшего художественного процесса, показ острых — вплоть до скандальности — проблем современности и демократичность в принципах отбора и репрезентации. Ряд проектов музея позволяет говорить о развитии демократической модели. Один из таких проектов — продолжающееся уже несколько лет сотрудничество с Ризомой. Это интернет-проект (1996) американского художника и теоретика культуры Марка Трайба. Rhizome.org — своего рода виртуальный музей: выставки, закупки, хранение, консервация, каталогизирование. Выставки здесь — это размещение на сайте арт-объектов в открытом доступе, причем как по принципу самозаполнения (любой желающий может разместить здесь свои материалы), так и в результате кураторского отбора (раз в месяц подборка лучших материалов демонстрируется на сайте, остальные стираются). Закупки — это программа поддержки художников, победившие в конкурсе работы оплачиваются и сохраняются в базе данных. По мере устаревания компьютеров и программного обеспечения сотрудники Ризомы производят адаптацию арт-объектов к новым техническим требованиям. Особенность контента — виртуальное искусство — делает Ризому, в отличие от привычных виртуальных музеев, предлагающих цифровые копии реальных музейных предметов, музеем подлинников. Искусство, представленное здесь, изначально создавалось с помощью интернет-технологий и может существовать только в цифровой форме. С 2003 года Новый музей и Ризома — официальные партнеры, и в стенах музея проходят реальные выставки и встречи, организованные Ризомой.

7

7. **Представление у Центра Помпиду.** 2010. Фото: Ирина Сосновская

8. **Вид экспозиции выставки Павла Альтхамера «Соседи»**. Новый музей, Нью-Йорк,2014. Фото: Валерий Леденев

8

Центр Помпиду изначально провозглашал идею расширения представлений об искусстве и методов его репрезентации. Здесь в постоянной экспозиции, а не только на временных выставках демонстрировали звучащие инсталляции, проекты, связанные с новыми технологиями (мобильный Центр Помпиду, виртуальный Центр Помпиду «Париж — Дели — Бомбей»), пробуют новые формы показа, соединяющие черты выставки, шоу и перформанса («Rendez-Vous Forum», 2010). Приветствуя децентрализацию искусства, Центр Помпиду в 2010 году инициировал открытие филиала в Меце (город-префектура Лотарингии). Здание напоминает цирк шапито (архитекторы Shigeru Ban и Jean de Gastines), его огромные выставочные пространства — 5000 квадратных метров — располагаются на трех этажах. Центр Помпиду Мец — независимое учреждение. Тенденция к сотрудничеству в противовес системе руководства-подчинения — еще одна черта постмодернистского музея современного искусства. Новый музей в Нью-Йорке также широко использует совместные проекты: с Музеем современного искусства в Чикаго и музеем Хаммера в Лос-Анджелесе.

Стремление музея современного искусства расширить область своей деятельности, активно включать зрителя в процесс коммуникации — основные тенденции постмодернистского музея.

[1] Ключевая роль MoMA в создании модернистской модели музея современного искусства рассматривается в статье автора «Эволюция MoMA» (ДИ, 2012, № 6).
[2] *Vogel C.* Big and Bold. On the Bowery, a New Home for New Art // The New York Times. March 28, 2007.
[3] www.newmuseum.org
[4] www.centrepompidou.fr
[5] История выставочной работы подробно представлена на официальном сайте Нового музея www.newmuseum.org

МУЗЕЙ КАК МЕСТО ФОРМИРОВАНИЯ КОМЬЮНИТИ

Беседа искусствоведа Валерия Леденева с философом Борисом Гройсом

ВАЛЕРИЙ ЛЕДЕНЕВ. В ряде ваших статей («Политика инсталляции»[1], «Почему — музей?»[2]) вы описывали современные музеи не только как места репрезентации искусства, но и как пространства формирования сообществ. Насколько ярко эта коммуникативная функция музеев выражена по сравнению с другими возложенными на них задачами?

БОРИС ГРОЙС. Музеи как институции ведут свое начало от Французской революции, и традиционной их ролью была репрезентация истории искусств. Принцип показа и формирования коллекций были историческими, хотя архив искусства функционировал не совсем как обычный архив. С одной стороны, речь идет о памятниках прошлого, которые имеют для нас информационное значение. С другой стороны, произведения искусства продолжают быть манифестациями прекрасного, переживание которого мы должны испытывать каждый раз, созерцая их в музее.

Эта функция музея сейчас довольно резко изменилась в связи с появлением Интернета. Интернет в большой степени заменил музей как место репрезентации искусства. В нем можно больше показать всего, он оперативен и доступен пользователям повсюду на земном шаре. Кроме того, в нем нет цензуры и селекции. Это как бы демократизованный музей, дающий возможность каждому художнику обратиться сразу ко всем. Роль традиционного музея теперь выполняет Интернет.

Я бы сравнил появление Всемирной паутины с возникновением фотографии. С ее распространением живопись утратила свою информационную и документальную роль и стала более субъективной и событийной. То же самое происходит и с музеем. Он стал местом кураторских проектов. Они тоже субъективны, индивидуальны и всегда имеют дело с уникальным прочтением истории или созданием ее альтернативной версии. Но одновременно музей еще и место публичных чтений, докладов, конференций, кинопоказов, поэтических акций. Музей стал культурным центром и вместе с тем превратился в публичное, общественное пространство. Даже если он частный, в нем все равно сохраняется эта составляющая. Особенно это заметно на Западе, где пространство публичной сферы постоянно сжимается и приватизируется, а социальное государство исчезает. Странным образом музеи представляют собой место формирования комьюнити и модели общественных дискуссий в социуме, где для них практически нет места.

1

1. **Бруклинский музей, Нью-Йорк**. Фото: Валерий Леденев

2. **Вид экспозиции ретроспективы Лючо Фонтаны.** Парижский музей современного искусства. 2014. Фото: Валерий Леденев

2

ВАЛЕРИЙ ЛЕДЕНЕВ. Получается, что подобная функция возможна за счет частичного отказа музея от своих изначальных задач, связанных с исследованием и репрезентации истории?
БОРИС ГРОЙС. Да, именно так. Почему так сложно разрушить музеи типа MoMA или Лувра? Я проводил в свое время аналогию с Ватиканом и Кельнским собором. В них хранятся мощи святых. Религия исчезла из нашей современной жизни, но в эти соборы по-прежнему приходят толпы. Мощи — ценности, накопленные в храмах исторически. Это банки исторической памяти и одновременно банки капитала. С ними очень трудно справиться, и их сложно приватизировать, разве что новые вандалы завоюют эти территории, захватят все и распродадут. Но пока этого не произошло, они продолжают оставаться своеобразными островками исторической памяти.
Начнем с того, что люди, во-первых, забыли историю, во-вторых, совершенно не интересуются ею. Это связано с возникновением глобальной поисковой системы «Google» и опять же с Интернетом вообще. Google объективировал память, и память, как и интерес к истории, отшибло. Людей интересует только актуальность. Она является для них проблемой, они не понимают мира, в котором живут. Потому, приходя в музей, пусть даже на историческую выставку, они ждут современного взгляда — например, на ту же историю. Их привлекает фигура куратора, художника, поэта, лектора, кинематографиста как современников, принадлежащих к тому же актуальному пространству, в котором они сами обитают.

ВАЛЕРИЙ ЛЕДЕНЕВ. Словенский теоретик Игорь Забел в своей статье о современном состоянии выставочного пространства, именуемого white cube[3], подчеркивал, что на тот момент (текст вышел в две тысячи третьем году) уже невозможно говорить о каком-то определенном white cube, они существуют во множестве вариантов, и у каждого есть собственное назначение и смысл, что тем не менее позволяет ему сохранять свою самотождественность. Это идея нейтрального пространства, отсылающая к модернистскому представлению об автономии искусства. Мой вопрос в связи с этим: среди институционального изобилия, которое существует сегодня, есть ли что-нибудь, что позволяет музею сохранять подобную самоотождественность?
БОРИС ГРОЙС. Проблема в том, что вся критика white cube, как и критика музеев и институций, совершенно перестала быть актуальной и еще в момент своего возникновения вызывала у меня большой скепсис. Это движение активно развивалось в шестидесятые — девяностые годы и было связано с тем, что музеи тогда воспринимались как гегемониальные институции, которые определяют развитие искусства и являются местом власти в нем. Сейчас очевидно, что это не так. Местами власти стали аукционные дома «Sotheby's» и «Christie's» и ярмарка «Art Basel» — для широкой общественности и для художественной системы. Музеи утратили всякое влияние. У них нет денег, и они не могут конкурировать на рынке. Бороться с ними бессмысленно, они и так почти разрушены.
Однако white cube и есть то самое публичное пространство. Абстрактное, неприватное, такое кантианское просто пространство. Все, что к нему не относится, в каком-то смысле частные владения, приватизированные той или иной культурой, людьми или политическими движениями. Мне кажется, что white cube — модернистский white cube — воплощает принцип чистой публичности. Это «нулевое пространство», которому свойственны открытость любому содержанию, выступлению, событию. Это «нулевой» аспект, центральный для секулярного пострелигиозного сознания.

ВАЛЕРИЙ ЛЕДЕНЕВ. В сборнике работ американского куратора и критика Джошуа Дектера, вышедшем в тринадцатом году, опубликована его беседа с куратором Тельмой Голден[4]. В ходе

разговора, который касался проблемы нейтральности музея, если он расположен в центре определенного комьюнити, например, музей Эль Баррио[5] или «Студио» в Гарлеме[6], Дектер и Голден пришли к выводу, что такие институции просто обязаны репрезентировать сообщество, которое их окружает. Они всегда «ангажированы», для них невозможна музейная отстраненность. Каково ваше мнение относительно нейтральности музея, существует ли она в принципе?

БОРИС ГРОЙС. Есть музеи, такие как Лувр, Тейт, MoMA, которые сформировались в горизонте исторического сознания. Относительно них возможна критика, что они тенденциозны, но лишь потому, что изначально заявили о своей нейтральности, а теперь не выполняют обещаний.

Если мы возьмем музей Эль Баррио, там ситуация совершенно другая. Этот музей не пространство нейтральной репрезентации, а витрина определенного сообщества. И дальше начинаются проблемы с тем, как это сообщество понимает свою идентичность, как распределяется власть внутри него, и т.д. Довольно быстро выяснилось, что Эль Баррио представляет собой место воспевания латиноамериканизма, понятного в духе романтизма девятнадцатого века, весьма далекого от современной латиноамериканской жизни, от политики и проблем реальных людей. К такому повороту событий, например, оказалась не готова моя коллега, до этого работавшая в Музее современного искусства Барселоны (MACBA) в Каталонии, где заявка на нейтральность как раз была. В какой-то момент, правда, MACBA стал подвергаться критике со стороны каталонских националистов, и в результате все хорошие специалисты, которые в музее работали, оттуда ушли. Моя приятельница была последней, кто там оставался, и была шокирована, когда в Нью-Йорке обнаружила то же самое.

ВАЛЕРИЙ ЛЕДЕНЕВ. То есть нейтральность — это результат выбора со стороны той или иной институции?

БОРИС ГРОЙС. Я сказал бы точнее, что нейтральный музей в его европейском понимании — это довольно локальный европейский феномен. Американские институции, например, таковыми не являются, и на нейтральность никогда даже не претендовали. Однажды я спросил одного из сотрудников MoMA, зачем он выставляет то, что выставляет. И как европеец получил неожиданный для европейца ответ: чтобы воспитывать вкус посетителей. Когда дело касается воспитательной функции, хотя с MoMA, конечно, все не так однозначно, об идеальной конструкции нейтрального музея не может быть и речи.

Я бы так же сказал, что такого музея никогда не было и в России. Здесь всегда предполагалось, что показывать народу можно только произведения высокого художественного качества. А такой подход убивает нейтральность музея сразу, потому что высокое качество интерпретируется разными людьми по-разному. Если взять европейские институции, то они выставляют различные понимания художественного качества. Но когда представление о нем унифицировано и сведено к единой перспективе, мы имеем дело с дворцом, пусть даже в нем представлено искусство различных эпох. Это может быть дворец имперский, а может быть социалистический. Дворцовая культура действительно базируется на идее высокого качества, там показываются по-настоящему хорошие вещи, можете быть в этом уверены. Но к музейной культуре западного историзма все это имеет весьма отдаленное отношение.

ВАЛЕРИЙ ЛЕДЕНЕВ. То, что вы сказали о музее как дворце, в значительной мере относится к Государственному Эрмитажу в Санкт-Петербурге. Как в таком случае можно было бы оценить решение провести в нем биеннале современного искусства «Манифеста»-10?

БОРИС ГРОЙС. Я бы сказал, что это постепенное превращение дворца в музей. Существует довольно интересная работа — не уверен, публиковалась ли она когда-либо. Это доклад архитектора Рема Колхаса по поводу анализа Эрмитажа и модусов его функционирования[7]. Я присутствовал на двух его чтениях. Колхас довольно остроумно демонстрировал не музейный, а дворцовый характер Эрмитажа. Его план представлял собой попытку трансформировать Эрмитаж посредством обращения к идее white cube и исторической системе репрезентации.

Я считаю, что в Эрмитаже сейчас проводятся довольно интересные эксперименты. Здесь проходят выставки, открываются новые залы современного искусства. История с «Манифестой» может постепенно привести к его трансформации. Но важно осознавать, что западный подход к созданию музея как нейтрального пространства, базирующегося не на критериях вкуса, а на критериях исторической релевантности, для России не характерен и характерен не был.

ВАЛЕРИЙ ЛЕДЕНЕВ. В музее современного искусства «Гараж» недавно прошла выставка куратора Ханса Ульриха Обриста «Do It» — работы, созданные одними художниками по инструкциям других. В ней могли принимать активное участие посетители, которым предлагалось, переходя от проекта к проекту, выполнять инструкции авторов. Не так давно в «The Art Newspaper» был опубликован большой репортаж[8] о программе обновления британских музеев. Многие из них предлагали зрителю стать буквально частью экспозиции: не просто смотреть экспонаты, а переодеться в аутентичные костюмы, поучаствовать в реконструкции старинных ритуалов. Без активности посетителей музей фактически не существует. Он начинает работать, когда «воплощался» в коллективном зрительском теле. Как вы считаете, меняют ли подобные стратегии что-либо в характере функционирования и смысле музейной работы или же все это остается модным спецэффектом?

БОРИС ГРОЙС. Думаю, меняет. Идея такого приема возникла из детских комнат, которые есть в музеях. Взрослые приводят туда ребенка и оставляют, пока осматривают выставку, а дети в это время что-то рисуют. В том, что вы описали, присутствует элемент инфантилизации посетителя. Посетители превращаются в детей. Ребенку скучно просто смотреть или слушать что-либо, он хочет активности. И от взрослых сейчас ждут того же. Они тоже активны, занимаются фитнесом, бегают и, оказываясь в музее, также хотят подвигаться. Такие возможности, безусловно, привлекают широ-

кую публику. Но это меняет характер музея. Традиционно он был местом отказа от деятельности и перехода к созерцанию. А в новой ситуации этот аспект исчезает. Уходит все, что связано с политическим и идеологическим измерением в искусстве, музей становится Диснейлендом. Если вы хотите увеличить его посещаемость, это работает. Но если хотите сохранить традиционную функцию — например, как пространства, где можно о чем-либо поразмышлять, — то не работает совсем.

ВАЛЕРИЙ ЛЕДЕНЕВ. А что касается художественной критики — каковы ее взаимоотношения с музейной практикой?
БОРИС ГРОЙС. В современном мире критика полностью исчезла и утратила свою функцию. Связано это с очень многими факторами, но самый важный из них — возникновение массового художественного рынка и художественной индустрии, в центре которой находятся кураторы. Критика стала бесполезной. Арт-система начинает напоминать киносистему: кинокритика не играет никакой роли и не влияет на распространение фильма. Я сам в течение нескольких лет работал художественным критиком в ведущих немецких газетах и убедился, что мое мнение никого не интересует. А что интересует, так это факт упоминания события, пусть даже в негативном ключе. Мнение и доводы критика не важны, на них никто не обращает внимания, ни музеи, ни читатели. Но если о чем-то пишут много и часто, это становится хорошей рекламой. Критик просто превратился в бесплатного, а часто и платного рекламного агента. Раньше философы читали, как это описано у Платона, философские доклады за ужин, теперь критик делает это за коктейль на вернисаже. Традиционная критика работала по принципу «плюс — минус», «похвалил — подверг порицанию». Так было в додигитальную эпоху. Сейчас, если вы хотите кому-либо навредить, не стоит писать о событии плохо — нужно просто его проигнорировать. Потому что упоминание всегда полезно. Изменился режим функционирования и восприятия критики. Это больше не «плюс — минус», это «1 — 0».

ВАЛЕРИЙ ЛЕДЕНЕВ. Каковы в таком случае иные модусы существования критики, не связанные с медиа и рекламой?
БОРИС ГРОЙС. Я полагаю, что в качестве теории искусства.

[1] *Гройс Борис.* Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.

[2] *Гройс Борис.* Почему — музей? // Художественный журнал. 2012. № 4 (88).

[3] *Zabel Igor.* The Return of the White Cube // Contemporary Art Theory. Zurich, Dijon: JRP | Ringier & Les Presses du Reél, 2012.

[4] Museums, Identity, Race, Permissions, and Other Institutional Questions: Thelma Golden Talks with Joshua Decter // *Joshua Decter.* Art Is a Problem . — Zurich, Dijon: JRP | Ringier & Les Presses du Reél, 2013.

[5] Эль Баррио (El Museo del Barrio) — нью-йоркский музей, расположенный в Восточном Гарлеме. Основан в 1969 году, специализируется на латиноамериканском искусстве и искусстве стран Карибского бассейна. Особый акцент сделан на работах художников — представителей пуэрто-риканского сообщества Нью-Йорка.

[6] «Студио» в Гарлеме (Studio Museum in Harlem) — музей в Нью-Йорке, расположенный в районе Гарлем. Основан в 1968 году. Специализируется на искусстве афроамериканских художников XIX и XX веков.

[7] Голландский архитектор Рем Колхас и его бюро OMA занимаются реконструкцией здания Малого Эрмитажа, конюшен и манежа, расположенных между северным и южным павильонами Малого Эрмитажа. Эта территория должна превратиться в автономный выставочный центр. Одновременно с этим архитектор строит третью очередь фондохранилища Эрмитажа в Старой деревне. В 2008 году Колхас участвовал в конкурсе на реконструкцию Главного штаба, однако проиграл архитектору Никите Явейну и его мастерской «Студия 44». Текст Рема Колхаса о его сотрудничестве с Эрмитажем можно прочесть на сайте OMA по ссылке http://www.oma.eu/lectures/the-hermitage-masterplan-2014/

[8] *Крылова Елена.* Меняющийся музей в Великобритании. Источник: http://www.theartnewspaper.ru/posts/124/

3

3. Жиль Барбье. **Игра в жизнь.** Музей современного искусства в Марселе. 2011. Фото: Валерий Леденев

ОТ «ЭСТЕТИКИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ» К «НОВОМУ ИНСТИТУЦИОНАЛИЗМУ»

ВИКТОР МИЗИАНО

ГЛАВА ИЗ КНИГИ «ПЯТЬ ЛЕКЦИЙ О КУРАТОРСТВЕ»

МНОГИЕ ХУДОЖНИКИ И КУРАТОРЫ почувствовали, что становление новой глобальной художественной системы обернулось для искусства не только приобретениями, но и потерями. Фактически полемика с этой системой предопределила большинство наиболее острых художественных поэтик последних двадцати лет. Одна из самых известных — «эстетика взаимодействия», сформулированная в серии статей 1990-х годов французским критиком и куратором Николя Буррио на материале творчества художников тех лет (Риркрита Тиравании, Филиппа Паррено, Доминик Гонсалес-Форстер, Карстена Хеллера и некоторых других)[1]. Суть его соображений сводится к следующему: раз современные институции стали безжизненными, вхолостую работающими машинами, то задача художников — вселиться в них как в пустую раковину, сведя художественную практику к процессу их обживания. Подчас «обживание» следует понимать буквально: в одной из своих статей[2], в разделе «Как оккупировать галерею», Буррио разбирает случаи проектов, предполагавших прямое физическое проживание художников в помещениях институций. Наиболее же классическим примером «эстетики взаимодействия» может быть деятельность Риркрита Тиравании, который, как бы апеллируя к исконным культурно-антропологическим категориям «дара» и «гостеприимства», готовил еду в публичных и частных институциях, раздавая потом присутствующим тайский суп, кускус и пиццу. Посетители в результате становились сотрапезниками, соединяясь в сообщество через древнейшие ритуалы человеческого общежития.

Впрочем, надо признать, что «эстетика взаимодействия» (по крайней мере, в формулировках Буррио) вызвала острую критику, которая продолжается до сих пор — в частности, в текстах историка современного искусства Клэр Бишоп[3].

Основной упрек Буррио сводился к тому, что намеченная им перспектива выстраивания на территории системы искусства «микроутопических сообществ» предполагала паразитическое к ней отношение. Художники и кураторы цинично использовали ресурсы системы для неких иных, не в полной мере ей соответствующих целей, но при этом — а это и есть основной предмет критики «эстетики взаимодействия» — старались не вступить с ней в конфликт, чтобы не лишиться ресурсов, которыми она располагает. Большинство художественных аналитиков и кураторов — Кристиан Кравань, Грант Кестер, Мэри Джейн Джейкоб, Стивен Райт, Мария Линд и другие — настаивали на необходимости разных форм критического взаимодействия с системой и поддерживали многочисленные альтернативные поэтики — от так называемой коммуникационной эстетики до искусства сообщества. Но главное сейчас — не столько углубиться в художественную полемику недавнего прошлого, сколько обратить внимание на тот факт, что художники и кураторы осознают в этот период свою автономию от инфраструктуры и — что самое главное — сводят свою практику к выстраиванию параллельной параинституциональной системы прямых человеческих связей. Демистификация институций, понимание лингвистической природы производительных сил современного искусства привели к осознанию сетевой природы художественного сообщества и динамики его становления.

Самое любопытное, что уже в следующем десятилетии (в 2000-х годах) наработанная художниками и кураторами практика и теория институционализации живых человеческих связей нашла продолжение в институциях нового типа. Так, в Париже в Palais de Tokyo открылся Центр современного искусства, одним из кураторов которого был как раз Николя Буррио. Авторитетными стали в этот период и несколько других центров типа «Балтик» в Гейтсхеде, Мюнхенский кунстферайн (в период, когда его возглавляла Мария Линд), «Rooseum» в Мальме в Швеции. Чуть позже

1

1. Феликс Гонзалес-Торрес. **Без названия.** 1991–1993. В экспозиции выставки «The New International». Музей современного искусства «Гараж», 2014. Фото: Ирина Сосновская

2. Дан Во. **Мы, народ.** Фрагмент. 2011–2014

Гошка Макуга. **Что есть, то есть, а чего нет, того нет–2.** 2012. В экспозиции выставки «The New International». Музей современного искусства «Гараж», 2014.
Фото: Ирина Сосновская

2

лидерами так называемого нового институционализма стали музеи МАГБА в Барселоне, «Ван Аббе» в Эйндховене, МНКА в Антверпене, «Moderna Galerija» в Любляне и открывшийся в конце десятилетия центр «Ноттингем Модерн».

Все эти новые (или же старые, но изменившие свою политику) центры и музеи были единодушны в своем стремлении бросить вызов глобальной системе искусства и предложить альтернативную модель институциональной политики.

Они не просто открыли двери художникам «институциональной критики», как это делали институции уже в 1970-х годах, но постарались включить эту практику в свою концепцию. Эти институции мыслили себя рефлективными, готовыми построить программную политику на собственной деконструкции и критическом анализе. Следуя поэтикам радикальных художников, они стали проводить длительные, разворачивающиеся на значительном промежутке времени проекты. Не желая становиться местом фабричного производства искусства и традиционных способов его показа, новый институционализм мыслил себя скорее лабораторией или исследовательским центром. Но было бы ошибочным заподозрить новые институции в стремлении к интеллектуальному герметизму и самодостаточности. Напротив, выстроить диалог с публикой, выработать его новые модальности — такова была их основная этическая установка. Противостоя негативным последствиям глобализационных процессов, они отнюдь не замыкаются в локальности и местечковости, а пытаются предложить альтернативную модель глобализации, основанную на иных установках и ценностях. Так, лидирующие представители «нового институционализма» выстроили недавно альянс, названный ими «Internationale», в рамках которого создают совместную стратегию и проекты, обмениваются произведениями и результатами исследовательской работы.

Итоги работы «нового институционализма» по созданию публичных пространств подвел Алекс Фаркухарсон[4]. Будучи первоначально историком кураторства, а затем став директором-основателем «Ноттингем Модерн», он вывел некие основные принципы или, как он их назвал, максимы, которым следовали представители этого направления в своем стремлении предложить демократическую и открытую политику. Одна из них звучит так: «Работайте на разных уровнях, чтобы создавать пространства для участия аудитории». Здесь имеется в виду, что институция теперь уже не мыслит себя носителем высшей экспертной компетенции, ведь в эпоху торжества живого знания экспертность становится достоянием множеств. А потому задача художественной политики — не столько просвещать непосвященных, сколько выстраивать диалог, в ходе которого вырабатывается новое знание. При этом данное знание должно разделяться всеми, кто находится в оппозиции к культурной индустрии, которая, все больше опираясь на принципы маркетологии и следуя логике рынка, склонна разделять общество на фокус-группы и разные страты потребителей. А потому еще одна максима «нового институционализма» — это «гостеприимство», то есть открытость всем и игнорирование навязанных властью социальных и классовых демаркаций между людьми. И сама эта категория, и ее гуманистический смысл восходят к идеям Жака Деррида, который в своей знаменитой книге «О гостеприимстве» писал: «Скажем “да” тому, кто или что приходит, прежде всякого определения, всякого предвосхищения, всякой идентификации, неважно, иностранец ли это, иммигрант, незваный гость или неожиданный посетитель, гражданин другой страны — человек, животное или небесное создание, живой он или мертвый, мужчина или женщина». Наряду с этим «новый институционализм» стремится к щедрости и междисциплинарности. Новые институции реагируют на меняющийся характер знания, освобождающуюся от узкой профессионализации. Музей или художественный центр становится местом встречи искусства, науки, теоретической мысли и общественной практики, а полученное в результате

3. IRWIN. **Посольство NSK в Москве/ Интерьеры.** 1992–1993. В экспозиции выставки «The New International». Музей современного искусства «Гараж», 2014. Фото: Ирина Сосновская

3

этого диалога знание открыто для всех, кто пришел в институцию, зашел на ее сайт, получил ее публикации и т.д. Так «новый институционализм» пытается противостоять приватизации публичного пространства и общественного знания. Наконец, еще одну максиму Фаркухарсон формулирует так: «Произведение — это то, что вы видите перед собой». Имеется в виду, что «новый институционализм» ставит задачу вдумчивого исследования контекста, в котором он находится. Это особенно важно сегодня, так как, с одной стороны, глобализация навязывает универсализированные стандарты, которые стирают привязанность к месту, лишают осознания специфичности его прошлого и настоящего. С другой стороны, культурная и туристическая индустрия распространяют развлекательные, лишенные проблемности версии «гения места». Поэтому целью новых институций становится возвращение публике «места» как источника комплексных смыслов, взывающих к опыту настоящего.

Вокруг «нового институционализма» до сих пор не утихают споры. Суть их сводится к следующему: в какой мере, существуя внутри неолиберального порядка и будучи частью глобальной системы искусства, новые институции могут осуществить свою критическую, открытую, демократическую практику? Лидеры и сторонники новых институций ссылаются на идеи Антонио Грамши о культурной гегемонии, которые актуализированы в последние годы трудами известных теоретиков Эрнесто Лакло и Шанталь Муфф. Согласно их теории, общественные преобразования всегда рождаются внутри сложившегося порядка вещей, поэтому они неизбежно используют в своем становлении ресурсы, которые им предоставляет наличный контекст для того, чтобы привить новые ценности, приведя их — воспользуемся здесь термином Грамши, — к культурной гегемонии. При этом систему общественных институтов Грамши сравнивал с окопами на полях сражений Первой мировой войны, которые по мере передвижения линии фронта использовались то одной, то другой враждующей стороной. Институции, таким образом, являются лишь некой пустой формой, которую можно наполнить любым содержанием. Именно эту стратегию «новый институционализм» осуществляет на территории системы искусства, меняя содержание и ценности последней и пытаясь прийти к культурной гегемонии.

Однако веские аргументы имеются и у скептиков, обращающих внимание на то, что концепция «критических» институций наивно игнорирует логику функционирования общественных механизмов, у которых форма является далеко не пустым вместилищем какого угодно содержания, а несет в себе идеологические смыслы. Поэтому «новый институционализм», каковы бы ни были его намерения, в конечном счете либо должен стать организационно «изоморфным» окружающему социальному миру, либо оказывается перед необходимостью разоблачить свою недееспособность и прекратить существование. И действительно, в современном мире лидерам новых институций, для того чтобы в своей борьбе за гегемонию удерживать контроль за системой искусства, приходится считаться с реальными хозяевами институциональной инфраструктуры — политиками и спонсорами, а также следовать нынешним правилам выстраивания личной карьеры, то есть промоушеном самих себя и т.д. Говоря иначе, логика «управления», о которой мы говорили выше, предполагает, что некие доминирующие обстоятельства неизбежно укореняются в нашем сознании, в чем мы подчас даже не отдаем себе отчета. Наконец, есть еще один важный момент: любые новые идеи, даже критические или сверхкритические, крайне быстро апроприируются культурной индустрией, становятся интеллектуальной модой, атрибутами карьеры, а потому теряют свой подрывной смысл.

В ответ на подобную критику Фаркухарсон формулирует еще одну максиму «нового институционализма», которая звучит как «да». Имеется в виду, что кураторам, взявшим на себя ответственность за институциональный проект, не следует торопиться говорить «нет» вызовам и требованиям реальности. И если политики и спонсоры требуют от институций развлекательной популярности, то им можно сказать «да», но претворить это в популярность демократическую и партиципаторную. «Новый институционализм», претерпевая становление в чуждом для него контексте системы искусства, пытается использовать тактику «троянского коня», субверсивно утверждая то, чего от него ждут, и незаметно протаскивая в стандартные и скучные правила неожиданные элементы.

[1] *Буррио Н.* Эстетика взаимодействия // Художественный журнал. 2000. № 28/29. С. 32–38.
[2] Там же.
[3] *Бишоп К.* Социальный поворот в современном искусстве // Художественный журнал. 2005. № 58/59.
[4] *Фаркухарсон А.* Институциональные обычаи // Художественный журнал. 2012. № 88. С. 44–5.

МИЗИАНО В. ПЯТЬ ЛЕКЦИЙ О КУРАТОРСТВЕ. М.: ЦСК «Гараж» и Ad Marginem Press, 2014.

Книга Виктора Мизиано представляет собой первую попытку теоретического описания и определения кураторской практики на русском языке. Появление фигуры куратора в конце 1960-х – начале 1970-х годов автор связывает с происходившими тогда радикальными общественными пребразованиями, с переходом от индустриального производства к нематериальному. Деятельность куратора рассматривается в контексте институциональной системы искусства, а также диалектики глобальных и локальных художественных процессов. Автор также анализирует и внутреннюю природу кураторства, вскрывая присущие ей специфический язык и этику. Прочитанный впервые как цикл лекций в Институте УНИК текст книги сохраняет связь с устной речью и оживлен экскурсами в профессиональную биографию автора.

МУЗЕЙ КАК ПОЦЕЛУЙ: ЦЕЛОСТНОСТЬ/СВОБОДА

ИГОРЬ СОРОКИН

МУЗЕЙ – ИНФОРМАЦИОННАЯ СИСТЕМА, сообщающая о прошлом посредством предметов (вещей). Являясь продуктом культуры, он вне социума теряет смысл.

Музей настолько же храм памяти, насколько и институт забвения: так же как и наука история, он вынужден оценивать и выбирать из безбрежного океана действительности то сущностное малое, по которому потомки судят о предках, человечество узнает о своем героическом прошлом и пробует предсказать великое будущее. Случайности выбора, погрешности расчетов, неоднозначность интерпретаций очевидны, но тем не менее никому и в голову не приходит упразднять музеи, они, напротив, все больше вовлекают человечество в большую игру с прошлым. Таков музей сегодняшний, граничащий с наукой и идеологией, ничего, казалось бы, не решающий, но все же необходимый обществу.

При этом есть в музее и нечто такое, чего нельзя объяснить ни простым любопытством посетителя, ни трудной воспитательной задачей власти. Это радость сопричастности всему сущему, почти волшебство, которое с детства дарит сладость хранения тайны (клады, секретики, тайники) и позволяет чудом воображения оживлять окружающие предметы. Музей живет в каждом. Как иначе объяснить устраиваемые взрослыми «алтари» и «тайники»? Они есть практически в каждом доме в виде явных, выставленных напоказ, нередко украшенных «уголков» из фотографий, сувениров, красивых и памятных вещиц, красных углов в деревенских избах и одновременно существуют в образе потаенных мест, где сохраняются вещи, не должные быть на виду (для чего и придуманы были сундуки, шкатулки, секретеры, дальние углы шифоньеров и ящиков столов).

Русский мыслитель Николай Федорович Федоров видел в музее глубинное общечеловеческое начало: «…уничтожить музей нельзя: как тень, он сопровождает жизнь, как могила, стоит за всем живущим. Всякий человек носит в себе музей, носит его даже против собственного желания, как мертвый придаток, как труп, как угрызение совести». Согласно Мерабу Мамардашвили культура начинается с первого плача по умершему, то есть с зарождения культа предков. Первый обряд погребения, таким образом, по сути, и есть начало музея, поскольку именно хранение ушедшего и есть по большому счету главное музейное дело.

Одним из коренных отличий человека от остального живого на Земле является способность мыслить во времени, то есть мечтать о будущем и вспоминать прошлое. Никакой другой представитель животного мира не погребает и не оплакивает своих умерших. Человек, таким образом, отличается от животного наличием прошлого (закрепленного не только в условных и безусловных рефлексах, но и в памяти).

Именно беспрепятственная связь и обмен с предками в архаических культурах — определяющий фактор благополучной жизни родоплеменного сообщества, его целостности. Благоговение и одновременно ужас перед неведомым – силы, двигающие первобытного человека по пути развития. Именно ритуальные магические практики были началом искусства. Храм как место встречи прошлого и будущего, в котором человек получает возможность оказаться вне реального времени, является средоточием, центром сакрального пространства.

С утратой целостного родового сознания и постепенным приходом цивилизованного мира к идее индивидуальной свободы как высшей ценности, которую обеспечивают государство и власть, храмовую функцию берет на себя музей. Картина развития человечества представляет собой переход от одного культурного типа целостности к другому. Целостность храма/музея призвана избавить человека от одиночества и страха перед смертью.

В русском языке максимально приближенные к понятию «музей» слова «сокровищница» и «хранилище». Характеризующиеся одной функциональной направленностью, они тонко различаются по смыслу. «Сокровищница» имеет отношение к сокровенному/сакральному, тогда как «хранилище» может содержать как «высокое» (произведения искусства), так и «низкое» (овощехранилище, хранилище отходов и т.п.).

Характерно, что «скрывать», в отличие от «хранить/хоронить», в меньшей степени содержит в себе значение времени. «Скрывать» отсылает скорее к вневременному, тогда как «хранение» имеет срок. Употребление утилитарных понятий «хранилище» и «хранение» в современной музейной сфере свидетельствует об утрате сакральной составляющей (сокровищницей музей называют в исключительных случаях, метафорически).

Погребение и кладбище, имея общие корни с такими словами, объединенными темой хранения, как «погреб», «клад-склад», также указывают на идею долгосрочного использования могил.

Музеи есть не что иное, как кладбище неупотребляемых (вышедших из обихода) и соответственно мертвых вещей и предметов. Разделение на вещи и предметы весьма значимо (оппозиция «предмет — вещь» существует во многих языках): вещи насыщены опытом жизни, памятью, предметы очищены и дают движение мысли, только попадая в ряды себе подобных. Именно здесь коренится разница между музеями, высшим воплощением которых можно считать мемориальные дома-музеи и усадьбы, и музеями классификаторскими. Чем более насыщен музей вещами, тем он более тяготеет к родовому (дому-очагу-памяти). Чем он более состоит из предметов, тем он более официальный, тяготеющий к государственному (миру-порядку-знанию).

Примечательно, что, несмотря на официальные установки, всякого рода научные разработки и нормативные документы, где активно используется сегодня словосочетание

«музейный предмет»[1], в музее оно плохо приживается.

Музейщик, в особенности хранитель, имеет дело не с безотносительным предметом-объектом-артефактом, а с теплой и живой вещью, готовой сообщить о себе и мире, ведь в слове «вещь» есть вестничество, «весть», буквальное «вещание» и обещание вечности[2]. «Вещь» — это всегда женское, готовое рассказывать тайны, раскрываться, впускать внутрь, тогда как «предмет» — выразитель внешнего — обезличен, абстрактен.

Идея целостности, которая неотъемлемо присутствует в музее, есть одновременно, как ни парадоксально это звучит, глубинная идея высвобождения/свободы. Свобода в архаическом обществе есть нечто иное, как причастность.

Этот парадокс подробно разобран князем Кропоткиным в его труде «Взаимопомощь как фактор эволюции». Член родовой общины полностью зависит от жизни сообщества, уход за грань равен смерти, то есть независимость от всех, воспринимаемая нами сейчас как собственно свобода, была равна в родовом сообществе изгнанию от своих, несвободе-смерти. Возвращение в круг — обретение счастья-свободы.

Все силы — как физические, так и духовные — в архаическом сообществе направлены именно на поддержание жизни рода, залог целостного существования которого в его единстве. Личное отсутствует, оно возможно лишь как проявление общего. От предков зависит благосостояние рода, его будущее, и потому поддержание «связи и обмена» с ними есть священная обязанность каждого живущего члена родоплеменного сообщества.

Слово «свобода» имеет общий индоевропейский корень со словами «свой», «свойство» и «себя», «собою». Свободный человек — человек, находящийся среди своих, освоившийся, освоивший окружающее пространство, вписавшийся в общество.

Трансформация идеи свободы в сторону современного ее понимания как личной независимости сопряжена с появлением эго, собственно идеи личности. Логично предположить, что трансформация эта сопряжена с переходом от родового к государственному мироустройству. В общинно-родовом строе главную роль играла женщина (она была хранительницей дома/очага, и все силы направлялись к его сохранению, то есть внутрь). Со становлением более сложных иерархических структур (появление власти царя, выделение священства и воинства) все большую роль стал играть мужчина, его стратегия сохранения потребовала распространение силы вовне. То есть через идею целостности/свободы переход этот можно представить как переход от освоения внутреннего пространства (в значении становления своим, вхождения внутрь, обретения свойства и, значит, целостности) к освоению внешнего, создание нового целого, то есть присвоению.

Атеизм, распространившийся в Европе в век энциклопедий, дал мятущемуся разуму замену храмового причастия — приобщение к будущему через культуру, идеализацию прошлого в виде музея (сохранного места). Таким образом, музей, смеем предположить, есть один из способов создания модели целостного мира. Цельным человек может стать, лишь освободившись от груза прошлого, от тяготящей его памяти об утраченном, именно это необходимо, чтобы устремиться в будущее, где он потенциально (так мечтается) счастлив. Прошлое тяготит «как труп, как угрызение совести» (Н.Ф. Федоров), и освободиться возможно через жертву, молитву и ритуал только на территории предков, то есть в храме, где страх обретает любовь.

Именно об этом говорит Беньямин: «В представлении о счастье непременно присутствует представление об избавлении. С представлением о прошлом, которое история выбрала своим делом, все обстоит точно так же. Прошлое несет в себе потайной указатель, отсылающий ее к избавлению. Разве не касается нас самих дуновение воздуха, который овевал наших предшественников? Разве не отзывается в

голосах, к которым мы склоняем наше ухо, эхо голосов ныне умолкших? Разве у женщин, которых мы домогаемся, нет сестер, которых им не довелось узнать? А если это так, то между нашим поколением и поколениями прошлого существует тайный уговор. Значит, нашего появления на земле ожидали. Значит, нам, так же как и всякому предшествующему роду, сообщена с л а б а я мессианская сила, на которую притязает прошлое. Просто так от этого притязания не отмахнуться. Исторический материалист об этом знает».

Об этом напряженно думает Достоевский: «Говорят, человек разрушается и умирает весь. Мы уже потому знаем, что не весь, что человек, как физически рождающий сына, передает ему часть своей личности, так и нравственно оставляет память свою людям [NB. Пожелание вечной памяти на панихидах знаменательно], то есть входит частию своей прежней, жившей на земле личности в будущее развитие человечества».

И несомненно, об этом заявляет Арсений Тарковский в стихотворении «Вещи»:

Я посягаю на игрушки внука,
Хлеб правнуков, праправнукову славу.

Музей, являясь культурным механизмом высвобождения, позволяет запускать новые творческие процессы. Сдавая в хранилище (архив, музейные фонды) материальные сущности отжившего прошлого, человек высвобождает себе поле для новых действий, для продолжения жизни, для поступательного и свободного развития.

Посещение музея сродни посещению храма, кладбища, сродни высвобождению и обретению покоя — себя в равновесии — после сданного экзамена-инициации. То облегчение (сиюминутная целостность), что испытывает человек после обязательного посещения людей старшего поколения, после посещения могил, и есть «маленькая смерть» (инициация) на этапе проживания очередного жизненного цикла — таков ритуал. Приобщение ко гробу (к прошлому), мертвая вода забвения и живая вода освобождения приводят к глубокому выдоху, после которого открывается очередное «второе дыхание» жизни.

И всякий посетитель музея, приобщаясь к «территории вечности»[3], неизбежно присваивает ее. Он владеет прошлым — считает его, в зависимости от глубины проникновения в культуру, своим или чужим. Но подспудно он также понимает и свою сопричастность абсолютно всему, что хранится в музее. Будучи «захватчиком», он одновременно неизбежно является и «защитником» – налаживает связь и обмен. Он чувствует, что и сам принадлежит этому ушедшему времени настолько же, насколько владеет прошлым своих предков, хранит их прах и знает их тайны. Таким же образом приходит понимание и отношения с будущим — понимание, что он посягает на «игрушки внука» в той же мере, в которой внук будет владеть его имуществом. Здесь и кроется один из механизмов продолжения рода. Флоренский, утверждая, что «живет не человек, но род», говорит о том, что все действия индивида не вольны, обусловлены его рождением в определенной семье, стране, культуре, именем, данным при рождении и таинствами, совершенными над ним в первые дни жизни. Еще больше они обусловлены языком, на котором эти

таинства совершались и на котором ему предстоит получать сведения о мире.

Как воплощенная идея благословения и умственная (в отличие от храма) формула причастия, музей делает всех живущих, по Федорову, «причастниками умиротворения», давая им право на участие в новых битвах — создает возможность «культурных сдвигов» (мутаций) для открытия новых направлений развития.

Однако в начале жизни музей литургический почти не нужен — разве иногда, из любопытства — ради трепета и страха. Юности нужна разница потенциалов (живое искусство, любовь). И потому в раннем возрасте так востребован именно императивный (классификаторский) музей ради научения и воспитания, музей как дисциплинарно-педагогическое заведение. Зрелости и старости (опыту) музей нужен по-иному, литургически: с возрастом ослабления плюсов и минусов музей приобретает сакральную ценность (значение центра). Он становится важен, как механизм для приобщения к родовому целому. Для понимания смерти, но смерти как «жизни вечной», ведь «вопрос о бессмертии неотделим от вопроса о счастии» (Н.Ф. Федоров).

Фото автора

[1] Вот как по-деловому, предельно коротко и ясно звучит статья 27 главы V Федерального закона «О музейном фонде Российской Федерации и музеях Российской Федерации»: «Целями создания музеев в Российской Федерации являются: хранение музейных предметов и музейных коллекций; выявление и собирание музейных предметов и музейных коллекций; изучение музейных предметов и музейных коллекций; публикация музейных предметов и музейных коллекций и осуществление просветительной и образовательной деятельности. Создание музеев в Российской Федерации для иных целей не допускается»

[2] «Вещь» отсылает нас к сокровенному знанию: старославянское слово «въшть» обозначает одновременно «вещь» и «вещий» (ср.: укр. *віщу́н*, др.-рус. *въштии* «мудрый», сербск.-церк.слав. *въшть* «peritus», словен. *véšča* «мудрая женщина; ведьма», болг. *вещ* «мудрый, опытный», сербохорв. вѐшт «опытный», вѐштица «колдунья», чеш. *věští* «мудрый», польск. *wieszcz* «поэт-пророк, мудрец». Согласно Миклошичу (Mi. EW 390) из **vĕd-tio* – от ве́дать, весть; из **vĕd-tь*; ср. ве́дать. Ср.: др.-инд. *vittiṣ-* ж. «знание», авест. *visti-* ж. – то же; с -ĕ- под влиянием vĕděti; см. Траутман, BSW 338 (Фасмер). «Весть», «вестничество», «весталки», «вече» – слова одного корня.

[3] Так же как храмовая служба есть «выпадение» из линейного времени (сакральное существует вне времени, и Святые Дары не могут иметь срока давности), так и посещение музея, чья роль неоспоримо возросла именно в атеистический, полный метаний XX век, дает возможность попадания из обыденного и рационального пространства в пространство исключительного – на территорию вечности, не терпящую зияний пустоты.

ТВЕРСКОЙ 9
9.12.2014 — 18.1.2015

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
Куратор: Алексей Масляев

MUSEUM OF LOOKS
БРАЗЫ МУЗЕЯ

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

ММОМА
московский
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

ПРЕВРАЩЕНИЯ МУЗЕЯ

НАТАЛЬЯ КОПЕЛЯНСКАЯ

СЕГОДНЯ МУЗЕИ ПЕРЕХОДЯТ ИЗ режима однонаправленного менторского монолога в многонаправленные диалоги, рассматривая своих посетителей как партнеров, предлагая им участие. Термины «культура участия» и «музей 2.0» в музейный обиход ввела Нина Саймон (Nina Simon), написавшая книгу «Participatory Museum»[1]. Суть этих понятий в том, что музей, будучи социальным институтом, взаимодействует с человеком как с «социальным телом»[2]. Понятно, что музеи борются за свободное время посетителя, в этой конкуренции участвуют множество субъектов, среди которых Интернет, кино и торговые центры. В этом смысле новый подход при работе с посетителями по законам новых медиа может сделать музей успешным на рынке культурного досуга.

Это подтверждает опыт музеев, которые уже давно работают в таком режиме. Несколько лет назад в рамках Профессионального форума «Музей и детская культура: активное участие, игра и удовольствие»[3], где культура участия была главной темой, выступал Кольдер Цвики, сотрудник MoMA, возглавляющий отдел по работе с подростками, решающий сложнейшую для любого музея задачу сделать его актуальным для аудитории от 16 до 24 лет. Ни для кого не секрет, что молодые люди в этом возрасте, как правило, сосредоточены на себе, их мало интересуют вопросы истории и культуры, скорее проблемы самоидентичности и самопознания. Возможности музеев обращаться к темам, волнующим подростков, как оказалось, весьма велики. И Цвики продемонстрировал несколько моделей создания в музее молодежных сообществ, которые в дальнейшем дают естественный приток новых зрителей и даже квалифицированных сотрудников в этот институт. Он сам тому пример.

Важным и уже описанным качеством работы музея стала своеобразная терапия, инициирование эмоций и переживаний человека. Но если в традиционном музее это означает, что посетитель попадает в некое сакральное пространство, где надо вести себя по особым законам, то в рамках культуры участия мы говорим о музее как о форуме, где всякий может обсудить то, что его волнует и получить новые впечатления и знания. Люди — «пожиратели» эмоций, и больше всего они стремятся понять самих себя. Поэтому чем тоньше музей работает с эмоциональной сферой, учитывает ее в своей просветительской системе, тем он лучше. Казалось бы, это положение не требует особенных доказательств, но, к сожалению, когда мы видим уровень подготовки и коммуникативные навыки сотрудников российских музеев, дело принимает весьма драматичный оборот. Чтобы начать разговор с посетителем на сложные темы и быть готовым к обсуждению, нужно иметь собственный опыт рефлексии. Пока российские музейщики мало готовы к подобной работе, потому что они, как правило, сами представляют собой сгусток комплексов, среди которых главный — страх высказывания собственной позиции по отношению к тому или иному аспекту своей деятельности. Именно это рождает нечеткость формулировок и множество штампов и стереотипов типа «это наша общая гордость», «очаг культуры» и т.д, что всегда воспроизводится как своеобразный ценностный фон. Это поле для исследования, с одной стороны, а с другой — проблема: и посетите-

Интерактивная экспозиция **«20 век: Ставрополь – Тольятти»** в Тольяттинском краеведческом музее.
Фото: Ирина Сосновская

лям, и музейным профессионалам взаимодействовать друг с другом в пространстве музея весьма непросто. Музейщикам не хватает коммуникативных навыков, у них есть большое желание расставить все точки над «i» и извлечь мораль, а у посетителя возникает чувство, что он все это уже видел и слышал. Отсюда вечное непонимание. В отличие от большинства российских музейщиков наши зарубежные коллеги, как правило, очень точно обозначают свою позицию, но не берут на себя ответственность нести «истину в последней инстанции», готовы признаться в том, что чего-то не знают, не стараются дать ответы на все вопросы.

Очевидно, что в музеях мы видим отражение проблем нашего общества, и поэтому особенно ценно, когда помимо своих охранительных функций, музеи обращаются к посетителям, задействуя темы, волнующие человека. Конечно, требуются новые подходы к локальной истории и культуре, они должны быть осознаны как ресурс развития. Как мне кажется, это означает в большой мере опираться на философию культуры участия.

В своем скромном музейном манифесте Орхан Памук, нобелевский лауреат и автор «Музея невинности», победителя Европейского музейного форума, сформулировал новые задачи так: «Музеи должны исследовать новый мир современного человека, его человеческую природу и рассказывать об этом… Надоели музеи, которые пытаются поведать историю какого-нибудь сообщества, организации, команды, общины, нации, государства, народа, фирмы или какого-нибудь предмета, объекта. Мы устали от них. И мы все сознаем, что истории обычных людей будут намного богаче, важнее и подарят нам больше радости, чем история всех народов, вместе взятых».

Думаю, эти слова особенно важны для исторических и краеведческих музеев. В недавно объявленном очередном конкурсе музейных проектов Российского фонда культуры приоритетом стала философия нового краеведения и локальные истории XX века, что, собственно, можно рассматривать как одино из направлений культуры участия.

В последний год в России появилось несколько музейных проектов, в которых была предпринята попытка работы именно в духе культуры участия. Это выставка «Искусство путешествий» Сергея Каменского в Свердловском областном краеведческом музее, проект «Открой пермский период» в Пермском музее древности, «Липецк в воспоминаниях современников. Век XX» в Липецком музее народного и декоративно-прикладного искусства, «Сибиряки вольные и невольные» Томского областного краеведческого музея, «Сокровище мое» в Художественном музее Республики Татарстан.

Пример самого известного и распространенного проекта в рамках культуры участия — игровые музейные путеводители для всей семьи. Они рассчитаны на индивидуальное посещение и личную интерпретацию, и это то, что человек уносит с собой. Впервые они были разработаны для проекта «Детские дни в Петербурге»[4], потом идея перешла в «Семейное путешествие» в Москве[5], «На старт, внимание… в музей» в Перми[6].

Для каждого музея путеводитель создается по несложному алгоритму, и его задания и связи с другими музеями должны быть прописаны с учетом возраста ребенка и возможностей отвечать на вопросы вместе с родителями. Таким образом, задачами оказываются воображаемая, а затем и реальная коммуникация, искусство верно задавать вопросы и слышать ответы, употреблять понятные слова, учитывать психологические особенности того или иного возраста и уровень подготовки. Выполнение этих правил дает удивительный эффект: общаться начинают не только родители с детьми, для которых поход в музей становится частью их общей жизни, но и музеи с музеями, поскольку в рамках проекта необходимо договариваться и быть открытым к изменениям.

Стоит упомянуть проект «Building Blocks»[7], реализованный в Стокгольме, в центре Fargfabriken. Он не напрямую связан с музеями, но прекрасно иллюстрирует этот подход. Несколько международных архитектурных бюро исследовал, как детское видение идеального дома может изменить представление о нем взрослых людей. Детская ограниченность в архитектурных приемах в сочетании с абсолютной свободой выбора дали удивительные результаты. К участию были приглашены международные архитектурные бюро (шведские, сенегальские, европейские, американские) и дети от 5 до 16 лет. Задача архитекторов состояла в том, чтобы работать с детьми, как с настоящими клиентами. Дети рассуждали о том, в каком доме они хотели бы жить, а архитекторы должны были обсуждать с ними свои предложения и сделать проекты и макеты в масштабе, которые потом были показаны на выставке. Родителям нельзя было вмешиваться в процесс и влиять на выбор ребенка. Результаты оказались весьма любопытны. Для детей из Сенегала самым желаемым домом была вилла, которая могла бы находиться в их городе, но принадлежала бы людям более высокого социального статуса. А благополучные шведские дети в своем воображении рисовали нечто, почти не имеющее связи с реальностью. И, в результате, взрослые тоже задумались, по каким параметрам они выбирают свое жилье. Этот проект потом показывали в разных странах как пример коммуникации вокруг одного предмета, который волнует всех — это наш собственный дом.

Музеи обычно говорят, что они хранят прошлое для будущих поколений, а также, что они «хранители вечности». Это два хронотопа любого музея, будущее проистекает из прошлого. При этом настоящее как бы отсутствует, оно выпадает из музейной коммуникации. Но, поскольку «вечность в музее больше не живет», как утверждает в своем труде Т. Шола, культура участия — тот самый способ привнести настоящее в музеи, отвечая на вызовы времени и запросы современного посетителя.

[1] См. ссылку www.participatorymuseum.org/. См.: http://museumtwo.blogspot.com. Но еще до книги она обсуждала этот феномен в своем блоге «museum 2.0»2, который жив и по сей день.

[2] По этому поводу была написана статья Дарьи Агаповой «Культура участия. Миллионы диалогов». См.: http://museumsolutions.ru/index.php/publishing/52-sbornik

[3] См.: /www.museum12345.ru/dlya-muzejnykh-sotrudnikov/forum-2014/

[4] См.: http://museum12345.ru

[5] См.: http://kidsinmuseum.ru

[6] См.: www.museum.perm.ru/proekti/all/na-start-vnimanie-v-muzey-

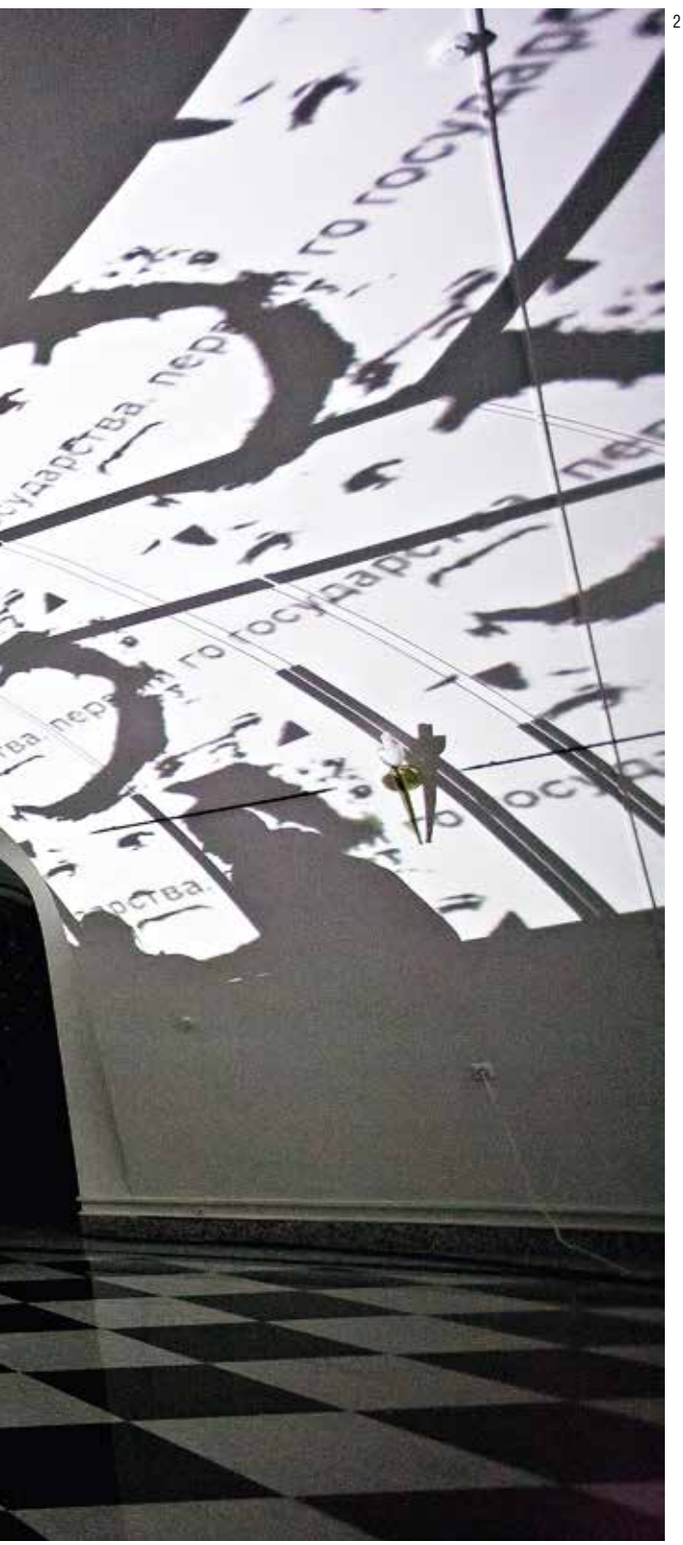
[7] www.fargfabriken.se/en/projects/bb

ИСТОРИЯ «ДВОРЦОВОГО КОМПЛЕКСА»

ТАТЬЯНА КОНДРАТЕНКО

1

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СЦЕНА Республики Беларусь, как и вся ее современная культура, существует в двух модусах, в двух версиях: официальной и неофициальной. Первая оформлена институционально и дискурсивно. Вторая, неофициальная, к которой можно отнести большинство художников актуального искусства, имеет в стране не так много выставочных возможностей и существует скорее в социальных сетях. Проект Михаила Гулина «Дворцовый комплекс» (2013) стал первым масштабным опытом взаимодействия актуального белорусского искусства с государственной институцией.



2

1. Алексей Иванов. **За фасадом**

2. Артем Рыбчинский. **Иллюзия места**

Современные художники совершили интервенцию в музейное пространство дворца Румянцевых — Паскевичей в Гомеле с целью исследовать механизмы сохранения, архивации и памяти, а также уничтожения, реинтерпретации и переработки истории. В рамках проекта в музейную реконструкцию интерьеров XIX века были «встроены» работы Олега Юшко, Татьяны Радивилко, Артема Рыбчинского, Антонины Слободчиковой, Михаила Гулина, Тамары Соколовой, Анны Соколовой, Жанны Гладко, Сергея Шабохина, Алексея Лунева, Сергея Кожемякина, Константина Селиханова, Алексея Иванова, фотопроект группы «Ревизия», ленд-арт Андрея Бусла, живопись Сергея Кирющенко, Александра Некрашевича и Татьяны Кондратенко. Новые объекты нарушили структуру музейного пространства, и это не только разрыв организационного принципа, но и причина «семантической турбулентности», объекты проявили свои значения в различном дискурсивном окружении. Проект «Дворцовый комплекс» имеет сложную структуру, включает и историю дворца Румянцевых — Паскевичей, ее трактовки, и современный музейный статус дворца, и противостояние официальной и неофициальной культуры. Апелляции к некоторым аспектам (или ко всем одновременно) присутствуют в каждом произведении.

Начнем с истории. Известно, что в 1774 году этот дворец стал подарком Екатерины II Румянцеву, причем для расчистки площадки под его строительство были уничтожены следы средневекового замка, возведенного прежним хозяином земли — канцлером Великого княжества Литовского князем Михаилом Чарторыйским. То, что российская императрица подарила дворец, построенный на месте древнего княжеского замка, своему фавориту, является символической точкой отсчета для его восприятия. Далее следуют разрушения и реконструкции, пожары, акты вандализма, конфискации, смены статуса. В разное время дворец служил то казармой, то складом, то Дворцом пионеров. После пожаров и войн мраморные камины с бронзовыми накладными деталями, тканые шпалеры и потолочные росписи, книги, археологические коллекции были утрачены; фарфор и серебро, бронзовые часы и канделябры, персидские ковры, гобелены, картины, фельдмаршальские ордена «изъяты», «реквизированы», проданы в музеи, частным лицам, переданы в исполкомы. О таких разрушенных, поврежденных объектах Фуко пишет: «Каждое их последующее значение опровергает предыдущее (дворец, казарма, склад, Дворец пионеров, музей). Изменения оставляют рубцы, столь же отчетливые, что и надписи, которыми социальные отношения и формы господства обозначают свою власть и запечатлевают свои воспоминания». История в таком случае тоже оказывается отражением «формы господства» и переписывается заново каждой новой властью.

Все эти «рубцы и надписи» дворца были собраны в мультимедийной инсталляции Артема Рыбчинского «Иллюзия места» в один семантический кокон. Архивные фотографии, исторические документы, проекции текстов и изображений, звук и видеопроекция, многократно накладываясь друг на друга, создавали такую плотность, что информация почти или вовсе не считывалась. Разновременные события, связанные с дворцом, транслировались единовременно, а фиктивные интерпретации и действительные исторические документы были представлены как равноправные. В этом

пространстве бесконечных метаморфоз дворец возникал не как материальный объект, а как сгусток информации, как симуляция себя самого.

Работа Алексея Иванова «За фасадом» также апеллировала к теме симуляции. Архивная фотография дворца в лесах, «растянутая» в огромный масштаб, закрывала весь фасад здания. Так в самом начале экспозиции проявилась особенная диалектика изменения и тождественности, которая перекинулась на восприятие всей выставки. Каким был дворец? Каким он стал? Как воспринимался тогда, как теперь? Кроме того, коннотация названия указывает на наличие другого плана прочтения, иной, неожиданной «сердцевины», которую фасад только прикрывает. Намек на фиктивную ценность содержится также в работах «Пустой звук» и «Эффект присутствия». Последняя была, возможно, самой радикальной симуляцией этого проекта. Исполинская, тяжеловесная, «бетонная» рысь, на самом деле сделанная из пенопласта и несоизмеримая по масштабу с пространством, в котором экспонировалась, стала, по словам автора, визуализацией имперских настроений: рысь — герб Гомеля, а ее исполинские размеры — имперский размах.

В проекте «Дворцовый комплекс» присутствовал также ряд произведений, авторы которых обращались не к статусу дворца Румянцевых — Паскевичей, а к его роли как музея, места, где архивируется культура прошлого. Сюда можно отнести не только программное произведение группы «Ревизия», но и работы Жанны Гладко и Сергея Шабохина. Инсталляция Шабохина опирается на феномены восприятия, о которых писал Ханс Хааке: «Объекты, если их рассматривать изолированно, имеют совсем иное значение, чем то, которое мы им приписываем, когда встречаем их в комбинациях с другими объектами. Каждая выборка объектов и способ их репрезентации придают им определенный угол восприятия. Но, даже увиденные изолированно, они (в соответствии с идеологическими ориентирами каждого зрителя) — проекционные плоскости для целого множества различных значений». В стеклянных витринах под неоновой надписью «Store» («Магазин») Шабохин размещает предметы из коллекции Музея дворцово-паркового ансамбля Румянцевых-Паскевичей — оружие, часы, карты, никоим образом не классифицируя и не систематизируя их, но добавляя те, что не ассоциируются с музейной экспозицией. Шабохин повторяет, таким образом, в миниатюре структуру всей выставки. В комментарии к работе сказано: «…Предметы классической музейной экспозиции были некогда извлечены из своего контекста, но было ли сформулировано на их основе некое новое высказывание, например, об определенной эпохе или сфере человеческой деятельности? Лежал ли в основе помещения тех или иных предметов в музейное пространство осознанный выбор или же здесь присутствовал элемент случайности? Осознает ли потребитель те дыры, те не дошедшие до нас свидетельства определенной эпохи, которые “обращаются” к нему через

3

4

“пробелы” между представленными экспонатами?»

Музеефикация была одной из встроенных тем выставки. К подобным можно отнести также пунктиры органических форм и консервации. Черный цвет, к примеру, возникший в работе Анны Соколовой сначала только вербально (в ее комментарии к собственной работе, как отсылка к черным холстам Райнхарда), вновь появляется уже в середине экспозиции в произведениях Антонины Слободчиковой, Константина Селиханова, Тамары Соколовой. Черный у Райнхарда — символ наполненности, в инсталляции Слободчиковой он служит знаком пепла и огня, у Соколовой — символом письменной культуры. Все встроенные сюжеты в экспозиции на самом деле были векторами развития одной основной темы — времени. Память, история и ее интерпретация, полимпсестные структуры, смерть, распад, достоверность и симуляция, зримое и фантомное присутствие, старость, консервация (буквальная и музейная) — все эти темы, артикулированные в работах художников, создавали парные оппозиции, связывая индивидуальные высказывания в единое целое.

Существует мнение, что любая крупная выставка — это осуществление некоторого плана, то есть «причиной» выставки является интенция куратора, а следствием — экспозиция. Такое объяснение правомерно, только если верить в то, что арт-события свершаются в вакууме. В действительности искусство никогда не бывает операционно замкнутой системой. В Белоруссии, как и в других странах, оно напрямую связано с политикой, правом и образовательной системой. Здесь эта связь часто выражается в цензуре и бойкотировании одних проектов и финансировании и дистрибьюции других. «Дворцовый комплекс» стал в этом смысле уникальным феноменом: ведь, с одной стороны, музей финансировал проект, занимался транспортировкой работ и рекламой, с другой — выступал как цензор. Насколько амбициозной была изначальная идея проекта, можно судить хотя бы по тому, что участников предполагалось в два раза больше, а концепция — значительно более дерзкой. Известно, что способность системы к восприятию всегда ограничена ее емкостью и, можно сказать, что емкость системы в данном случае не соответствовала масштабам кураторской заявки.

Тем не менее проект «Дворцовый комплекс» стал чем-то большим, чем популярная сегодня практика концептуализации музейного пространства. Проект показал, что история — не то же самое, что и память; показал, как функционирует понятие «идентичность», нагруженное социально-политическими реалиями. Именно идентичность дворца на протяжении всей выставки оказывалась сомнительной и спорной. Обращаясь разными способами к истории постройки, участники проекта как будто ставили перед зрителем «реляционные фильтры», сквозь которые эта история всякий раз прочитывалась иначе. Так что в конце концов становилось очевидно: то, что мы видим, во многом зависит от фильтров и рамок, через которые мы смотрим.

*Fleck, R. Hans Haacke - wirklich: Werke 1956-2006 / R. Fleck, M. Flugge // Richter: Berlin, 2006. - S. 252–257.°87

3. Михаил Гулин. **Эффект присутствия**

4. Антонина Слободчикова. **Без названия**

На заднем плане проект группы «Ревизия»

В ПОНЯТИИ «ЛЮБОВЬ» ЕСТЬ ВНУТРЕННЕЕ СОПРОТИВЛЕНИЕ

Беседа искусствоведа Ирины Кулик с художником Томасом Хиршхорном, участником основного проекта биеннале современного искусства «Манифеста»-10.

2

ИРИНА КУЛИК. Вы приехали в Москву, чтобы прочесть слушателям кураторской летней школы, тема которой в этом году — «На руинах музея. Проводник истории» лекцию о вашем проекте «Монумент Грамши», реализованном в прошлом году в Бронксе. Тема занятий перекликается с инсталляцией «Срез», сделанной вами для «Манифесты» в Петербурге. Вы построили в музее руину, и сама эта руина оказалась своего рода музеем. В разрушенном доме, который вы соорудили внутри Главного штаба Эрмитажа, на стенах квартир, обнажившихся после того, как фасад дома обрушился, можно увидеть настоящие полотна русских авангардистов. Музей для вас — это всегда руина?

ТОМАС ХИРШХОРН. Нет. Но мне интересны руины, они говорят о времени, о прошлом. Мы живем с руинами, древними, как храмы Греции и Рима, теми, которые мы обязаны законсервировать, как Чернобыль, теми, что свидетельствуют о смене эпох, как заброшенные заводы в Детройте. Руины заставляют нас задаваться вопросом: а что же произошло? Это катастрофа, несчастный случай, человеческая ошибка, недостаток обрушившейся конструкции или просто работа времени?

ИРИНА КУЛИК. А что произошло с домом, который вы представили на «Манифесте?» Его снесли, в него попала бомба, оно рухнуло?

ТОМАС ХИРШХОРН. «Срез» как раз предполагает вопросы. Вопросы, можно ли спрятать прошлое и можно ли спрятаться от власти времени. Не оказывается ли разрушение способом вновь увидеть то, что таилось в прошлом, или явить чудо — сокровища, уцелевшие в катастрофе, картины очень важных для меня художников русского авангарда. Обрушившийся фасад позволяет увидеть, что они по-прежнему висят на стенах, как если бы время и катастрофы были не властны над ними. Другой аспект моей работы связан с обновленным зданием Главного штаба. Оно правда очень странное. Ты не понимаешь, декорация это или подлинность, старое место или новое, находишься внутри или снаружи, это ведь на самом деле перекрытый двор изначального здания. Для меня важна конфронтация с данной архитектурой, суть которой, как мне кажется, как раз в отрицании истории. Тут все такое новенькое, чистое, с красивыми латинскими литерами, и когда видишь, что написана дата «две тысячи какой-то год», перестаешь понимать, откуда вообще взялись эти буквы, настолько этот шрифт не соответствует сегодняшнему дню. Мне захотелось сделать нечто сомасштабное этой архитектуре, но и оспаривающее это пространство, суть которого — в невозможности принять историю, в стремлении нейтрализовать ее.

ИРИНА КУЛИК. Есть ли связь между «Срезом» и выставкой «Concordia Concordia», сделанной вами два года назад? Инсталляция, посвященная крушению круизного лайнера «Costa Concordia», также представляла руину, декорации катастрофы.

ТОМАС ХИРШХОРН. Да. В «Concordia Concordia» я начал исследовать сюжет пространства-декорации. Интерьеры лайнера «Конкордия» — пространство скорее мишурное, чем роскошное, созданное для того, чтобы пассажиры смогли полностью отвлечься от реальности времени, в котором мы живем. И в момент кораблекрушения пространство буквально переворачивается, так что уже непонятно, где пол, где потолок, где стены, хаос нашего времени, нашего мира врывается в эти игрушечные интерьеры. Нет такого места, которое гарантировало бы безопасность, где мы могли бы спрятаться от реальности, забыть о том, как сложен мир, частью которого являемся. Эта опасность не обязательно связана с экономическими, религиозными, политическими кризисами. Вы заметили, что природные катастрофы случаются все чаще? Скапливающееся в мире напряжение выражает себя не только при помощи оружия.

ИРИНА КУЛИК. «Concordia» — единственная ваша работа, отсылающая к событию с новостных полос?

ТОМАС ХИРШХОРН. Нет, я, пусть нечасто, создаю работы, в которых рефлексирую события, кажущиеся мне эмблематичными и переломными. В девяносто седьмом году я сделал «Pilatus Transformator». В Швейцарии тогда проходил референдум о том, можно ли продавать гражданские самолеты швейцарского производства «Pilatus» государствам, вовлеченным в военные конфликты, которые могли бы переделать эти самолеты для нужд армии. Это очень специальная, техническая проблема. И мне показалось, что идея вынести ее на общественное голосование, когда даже пасторы обсуждали это со своими прихожанами, доводит до предела концепцию прямой демократии.

ИРИНА КУЛИК. До мемориала Грамши в Бронксе у вас уже был мемориал

1

Томас Хиршхорн

Канделябры с головами. 2006.
Дерево, бумага, коричневый скотч, манекены.
Тейт Модерн, Лондон. Фото: Светлана Гусарова

2

2–3. **Кристалл сопротивления.** Павильон Швейцарии на Венецианской биеннале 2011 года. Фото: Ирина Сосновская

Батаю на «Документе» в Касселе в две тысячи втором году, монумент Делезу в двухтысячном в Авиньоне и монумент Спинозе в девяносто девятом в Амстердаме. Что же такое «монумент» в вашем понимании?

ТОМАС ХИРШХОРН. Я люблю монументы, в том числе и традиционные памятники на площади. Мне понятно стремление не забыть кого-либо или что-либо, и мне нравится, что монументы стоят в публичных местах и адресованы не завсегдатаям музеев, а более широкой публике. Поэтому я использую слово «монумент». Мне хочется, чтобы мои проекты читались в контексте истории памятников. Но я предлагаю новое понимание монументов. Мои монументы стоят не на площадях и в парках, а там, где живут обычные люди. Я их возвожу тем, кого люблю, я сам решаю, кому поставить памятник, а не исполняю заказ государства или местных властей. И все эти монументы недолговечны. Для меня монументы — это память. Память разделенная и пробужденная. Мне важна не длительность, но интенсивность, я создаю монументы вместе с местными жителями, мне важна возможность разделить свои идеи с другими.

ИРИНА КУЛИК. В одном из ваших интервью я встретила выражение «несуществующая публика» (la publique non-existante).

ТОМАС ХИРШХОРН. Я говорил о неэксклюзивной, неизбирательной публике. Но зачастую эту публику нужно найти, заставить прийти на событие, создать, и это нелегко. Это люди, не обязательно интересующиеся искусством и моим творчеством, а также Грамши и Батаем, Делезом и Спинозой. Но это как раз то, что мне интересно — затронуть этих людей, основать новую публику.

ИРИНА КУЛИК. Вам это удалось?

ТОМАС ХИРШХОРН. Да, хотя и в довольно скромных масштабах. Но публика должна постепенно расти.

ИРИНА КУЛИК. Как вы выбирали, кому из мыслителей и где ставить «монументы»?

ТОМАС ХИРШХОРН. С конкретным местом был связан только первый монумент — Спинозе в Амстердаме. Я просто решил ставить памятники людям, которых люблю, с чьей работой и жизнью полностью согласен. Именно поэтому их всего четыре — других монументов больше не будет. И мой выбор является чем-то необсуждаемым. Это как алтари на обочинах в память о погибших в автокатастрофах. Мы можем не знать этих людей, но видим эти цветы и понимаем, что их любили, о них помнят.

ИРИНА КУЛИК. Помимо временных монументов вы делали «Прекарный музей» в парижском рабочем пригороде Обервиле, в который центральные музеи одалживали для временных выставок работы Дюшана, Малевича, Дали, Бойса, Уорхола, Мондриана, Ле Корбюзье. А вам не хотелось создать постоянный монумент или музей? Или для вас принципиальна именно эфемерность?

ТОМАС ХИРШХОРН. Эфемерность и прекарность не совсем одно и то же. Мне кажется, что прекарность — нечто пугающее и в то же время способное обогатить нас. Прекарное может существовать и внутри постоянного музея. Я сейчас делал проект «Вечное пламя» в парижском музее Пале де Токио, он был основан на сходной идее прекарных встреч с публикой, которую я надеялся увидеть также «неэксклюзивной». Прекарное — это еще и тайное, моменты, которые надо ловить, быть начеку, чтобы застать их, нечто, что требует присутствия. Это ведь так важно в наше время, время Фейсбука, Твиттера и Инстаграма. Важно создать настоящее событие, способное изменить что-то. Но настоящее событие может быть только ограниченным во времени.

ИРИНА КУЛИК. Что для вас значит понятие «утопия»?

ТОМАС ХИРШХОРН. Мне интересны моменты в истории, когда утопия материализуется, конкретизируется, как у русских конструктивистов и супрематистов. Обычно это очень короткая историческая фаза, два-три года, как в России, когда авангардисты создавали не только картины, но и театральные декорации, одежду, чайные чашки. Я ищу эти моменты конкретизации, чтобы не впасть в теоретический утопизм.

ИРИНА КУЛИК. Может ли искусство изменить мир?

ТОМАС ХИРШХОРН. Да. Именно поэтому я сейчас здесь, в России, в это сложное, очень неопределенное время. Я каждый день задаюсь вопросом, почему, собственно, я продолжаю заниматься искусством? Именно потому, что верю, что искусство может изменить человека, а значит, изменить мир. Но у меня нет готового рецепта, как это сделать. Я не уверен, что прав, что я вне конфликта, что я в белом фраке, что я принял сторону добра или сторону зла, что моя совесть чиста. Но, в конце концов, я верю в искусство, и поэтому мне важны отсылки к художникам другого времени, которые это сделали — изменили человеческое сознание, а значит, изменили мир, как русские авангардисты или Марсель Дюшан и многие другие.

ИРИНА КУЛИК. Как думаете, вам удалось изменить жизнь сообществ, с которыми вы сотрудничали, создавая ваши монументы?

ТОМАС ХИРШХОРН. Это было бы крайне претенциозным — говорить, что я изменил их жизнь. Не мне это утверждать. Я стремлюсь создать событие, создать условия для того, чтобы оно привело к трансформации. Но не мне говорить, что я преуспел в этом.

ИРИНА КУЛИК. Один из созданных вами монументов был вандализирован…

ТОМАС ХИРШХОРН. Вы про монумент Делеза в Авиньоне? Это моя ошибка. Это мой второй монумент, и впервые делал его вместе с обитателями района. Я не предусмотрел необходимость быть на месте все время существования памятника. Никто не занимался тем, чтобы поддерживать его в рабочем состоянии. Поэтому его не разрушили, а изменили. Случилось вот что. Одним из элементов монумента были телевизоры, и местные жители в какой-то момент убрали их — именно для того, чтобы предотвратить вандализм, чтобы их не украли или не разбили. Разумеется, это полностью изменило смысл и функционирование моей работы. Было не столько болезненно для меня, сколько поучительно.

ИРИНА КУЛИК. Вы удостоились двух премий — Дюшана и Бойса. Какую из них было приятнее получить, кто из

4. **Срез.** 2014. Инсталляция. 2014. «Манифеста»-10. Главный штаб Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург. Фото: Ирина Сосновская

3

этих художников вам ближе?
ТОМАС ХИРШХОРН. Получать премии всегда приятно, и разумеется, я люблю и Бойса, и Дюшана. Но ни секунды не думал, что я достоин этих премий больше, чем кто-то другой, и не тешил себя мыслью, что являюсь наследником Дюшана или Бойса. Премия — это радость, но, собственно, и все. Если получил приз, значит, нужно продолжать работу, умножив усилия.

ИРИНА КУЛИК. На ваших выставках часто фигурируют манекены. Мне это всегда казалось отсылкой к сюрреализму…
ТОМАС ХИРШХОРН. Я не думал о прямых отсылках к сюрреализму или дада. Разумеется, не я первый придумал использовать манекены, так же как не я первый стал включать в инсталляции шины, как это было в Пале де Токио. Мне как раз интересно заниматься ресайклингом образов и материалов. Манекены — просто репрезентация человеческого существа, человеческого тела, которая не является искусством, не обладает эстетической ценностью. Думаю, что сюрреалисты и дадаисты использовали их именно поэтому же. Мне вообще интересны материалы не из искусства — скотч, картон, ксерокопии.

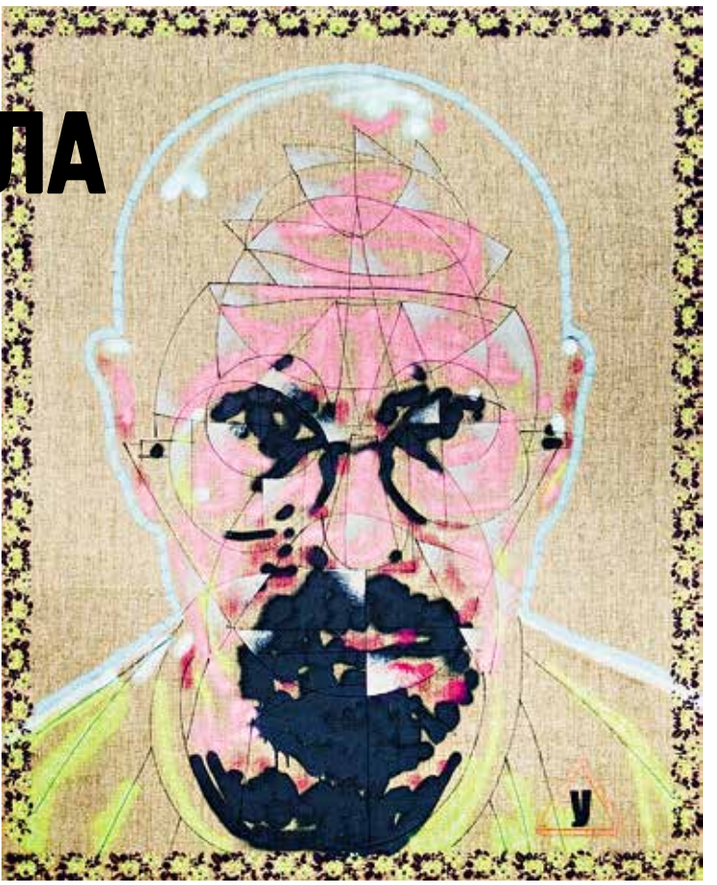
ИРИНА КУЛИК. В одиннадцатом году в павильоне Швейцарии на Венецианской биеннале вы показали выставку «Кристалл сопротивления». Что может кристаллизоваться из того хаоса, с которым вы, как правило, работаете?
ТОМАС ХИРШХОРН. Опять-таки я не первый художник, работающий с кристаллами. Кристаллы завораживают, потому что это чистая форма природного происхождения. Мы часто видим некоторые из них, но знаем, что где-то в горах есть еще множество кристаллов, которые мы не увидим никогда, ими нельзя обладать. Они формируются на протяжении миллионов лет и выходят на поверхность в тот момент, когда почва повреждена, можно сказать, ранена. Это универсальный материал. Именно поэтому идея сопротивления, по-моему, отлично соотносится с кристаллами.

ИРИНА КУЛИК. Вы часто говорите, что вам интересно работать на пересечении политики, философии, эстетики и любви. Конечно, политику, философию и эстетику можно трактовать по-разному, но все равно любовь остается здесь самой загадочной категорией. Что такое для вас любовь?
ТОМАС ХИРШХОРН. То, что не подлежит обсуждению, как мой выбор тех или иных материалов или героев. И необходимость, и готовность расплачиваться за этот выбор. Я делаю монументы Спинозе, Делезу, Батаю и Грамши потому, что люблю их. И когда кто-то спросил меня, почему я не поставил монумент ни одной женщине, я понял, что никогда не задумывался об этом. Я даже могу сожалеть об этом, но готов принять, что мои решения кому-то покажутся некорректными, и принять ответственность. Это как если кто-то решил сделать алтарь погибшей рок-звезде. Понимаю, что речь идет о любви, могу не разделять ее, но не вправе обсуждать, критиковать или подвергать сомнению. Я люблю этих мыслителей, так же как люблю материалы, которые все время использую. Любовь — это твои решения, ты не считаешь нужным объяснять их или оправдываться. Ведь не объясняешь, за что именно ты кого-то любишь. В понятии «любовь» есть внутреннее сопротивление.

4

«УКРАИНСКИЙ МИФ» ОЛЕГА ТИСТОЛА

ЮЛИЯ МАТВЕЕВА



1

В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ УКРАИНЫ Олег Тистол избрал позицию художника, занятого анализом национальных культурно-исторических процессов. Тему своего художественного исследования он определяет как «Украинский миф», в работах аккумулирует опыт осмысления исторического развития региона, его культурно-художественного наследия.

В конце 1980-х годов совместно с Константином Реуновым он создает проект манифеста, получивший название «Волевая грань национального постэклектизма» и объединивший одноименную арт-группу. Это был полемический и критический анализ возможностей применения в современном украинском искусстве принципов постмодернизма, где художник дал свое понимание основ формирования нового национального искусства. «Для Винни (Константина) Реунова», отмечает Олег Тистол, это было «романтическое и более эффектное вступление в искусство, для меня — наконец-то сформулированная позиция».

Он ищет опорные точки, культурные маркеры для разматывания клубка философских, исторических, художественных составляющих национального искусства. В его работах украинская символика препарирована и представлена на международном понятном языке. Ее осмысление и репрезентация идут через коннотации с интернациональным процессом современного искусства, устанавливают связи между глобальным и локальным.

«Тистол выстраивает “иллюзорное украинское пространство”, где сталкиваются и переплетаются национальные, социальные и исторические мифы, порождая… фантастические представления о мире “денатурализированной” реальности, где традиционные национальные черты — любовь к красоте, постоянное обращение назад к истории и стремление к самоутверждению — рождают новые химеры “непредсказуемого прошлого”, которое, как постоянный фантом, существует в культуре, становясь источником все новых иллюзий».*

На рубеже 1990-х годов художник оказывается в ситуации некоторой дистанцированности от нового украинского искусства. Вместе с Константином Реуновым, Мариной Скугаревой, Яной Быстровой и Аркесандром Харченко он на время перебирается в Москву и работает в сквотах: сначала в Фурманном, затем, когда многие художники переместились на Сретенский бульвар, в Трехпрудном, тогда их группа вовлекается в деятельность галереи.

Тистол вспоминает «Трехпрудный представлял для нас и многих художников своеобразный семинар, где происходил обмен мнениями, эстетические споры онлайн, атмосфера была молодая, особенно близкой для нас тогда оказалась группа ростовских художников. Они нам действительно были близки эстетически, идеологически, своей настроенностью на внешний мир. Здесь шел живой культурный процесс…»

С творческими поисками художников Трехпрудного переулка, такими как Ю. Шабельников, В. Кошляков, А. Тер-Оганьян и другие, О. Тистола объединяет прежде всего пластический живописный подход к построению картины — наложение одного поля на другое, соединение слоев и образов, разных по своей культурной принадлежности, но также и по тематике работ. Современное авангардистское мышление, вложенное в форму оформительских образцов худфонда и воплощенное в стилистике кондовых советских «прообразцов» (как живопись поверх фотографий актеров местного театра у Кошлякова) дает впечатляющие результаты.

Объединяло и единство времени, места, исторической ситуации, момента. Все это чрезвычайно интенсифицировало художников, способствовало формированию общего направления пластических поисков в русле мирового художественного процесса, если не вписанного в него, то соотнесенного с ним и с реминисценциями художественного пласта советского искусства (часто именно оформительского) и острым переживанием его пластики.

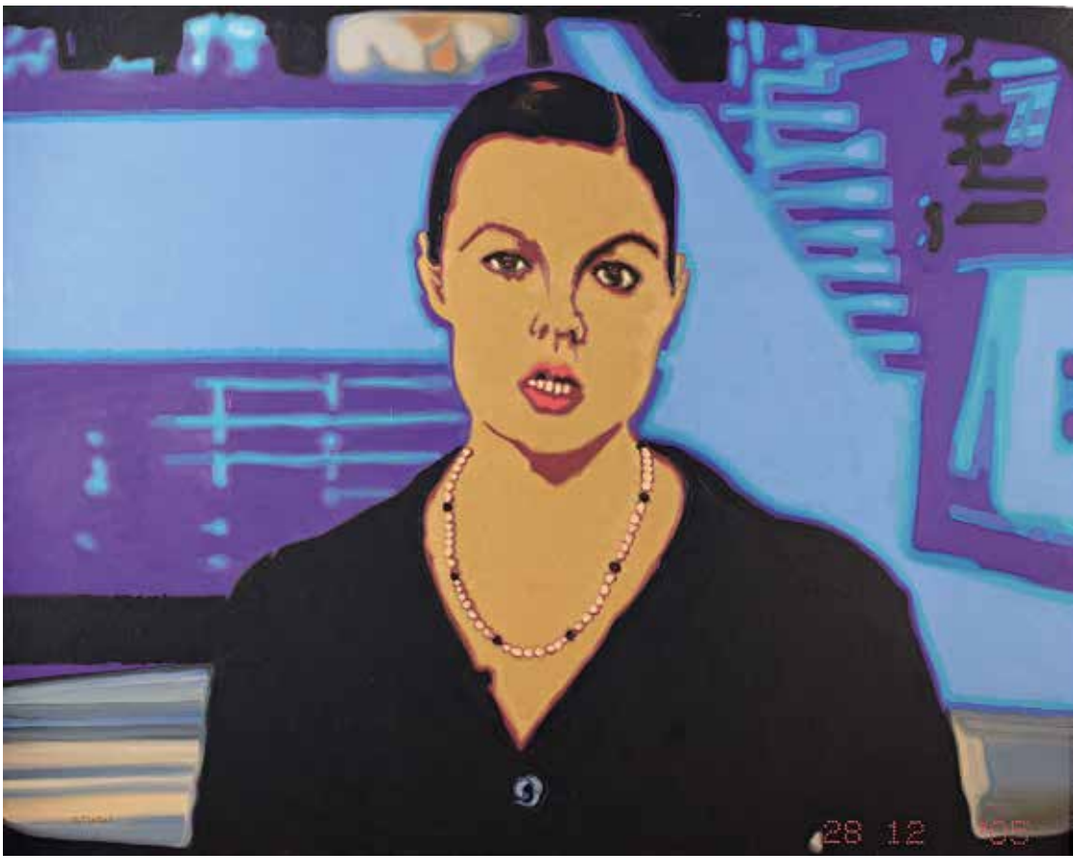
Характерная для ранних работ О. Тистола многослойность живописной поверхности пришла на смену ранним кубистические опытам. В одной из программных работ («Тиха украинская ночь») «фиксируется» псевдоисторическое событие. Для фигур всадников справа и слева позировали братья Кличко, для центральных фигур — жена художника Мария Скугарева и Николай Маценко. Сюжеты призваны вызывать

Олег Тистол

1. **Автопортрет**. 2014. Холст, акрил. Предоставлено автором

2. **Ялта. Весна**. 2014. Холст, масло, акрил. ММОМА

2



3. **Первый канал.** Всемирная сеть. 2006. Холст, масло. ММОМА

4. **Ялта – Третий Рим.** 2008. Холст, акрил. ММОМА

недоверие к историческим стереотипам, привлечь внимание к ситуации, когда мифологизированные литературные образы возводятся в разряд догмы, выливаясь в «пропагандистский абсурд» вплоть до явно выраженного гротеска.

Обращение к сюжетам украинской истории, временами оборачивающихся культурологическим клубком интерпретаций, оказывается неразрывно связанным с важнейшим вопросом самоидентификации.

В 1995 году Олег Тистол создает одну из работ, посвященную украинской политической истории «Роксолана». Идея работы появилась в 1980-е после прочтения одноименной книги классика украинской литературы Л. Загребельного, раскрывшего связь этого персонажа «украинского мифа» с началом развала Османской империи. Решение внешнего облика героини, изображенной в пространстве имперской архитектуры, было заимствовано с этикетки какаю, проявляя таким образом иронию художника по поводу основ формирования исторических брендов.

Наряду с этим автор вплетает в основу своего пластического языка эстетику и художественные приемы советской художественно-оформительской школы в том ее варианте, который был распространен на Украине.

Уже на этапе получения образования в Львовском институте ДПИ и работы в Николаевском худфонде возникают и затем укореняются такие знаковые для творческого метода Тистола признаки, сюжеты, приемы и мотивы, как орнаментальные ряды, формирующие единое целое с сюжетным полем произведения. Например, часто основой фона служат квадраты кафельной плитки.

Образ Роксоланы, так же как и сюжет «Воссоединения» часто будет повторяться и использоваться на макетах купюр очень ироничного, социально-провокативного «Проекта украинских денег» (растянувшегося с 1984 по 1998 год), сюжетно обыгрывающих основных культовых персонажей украинской истории.

Понятие симулякра — копии, не имеющей оригинала, Тистол интерпретирует широко. Открытый им феномен самодостаточности пропаганды, заменяющей собой несуществующие предметы и явления, он расширил, демонстрируя самоценность иллюзии и мифа, не имеющих адекватных оснований в реальности.

Его остро интересует общая культурная ситуация на Украине. В своем, пожалуй, самом ироничном проекте, сделанном совместно с Николаем Маценко в 2005 году «Нацпром», он определяет ее как «Красивая катастрофа». В состав проекта вошли скульптура, фотографии и живописные произведения, демонстрирующие, как могли бы выглядеть архитектурные памятники после, тогда еще только воображаемой катастрофы. В серии «Мать городов», выполненной в технике плоттерной печати на холсте, дописанные маслом изображения зданий, лишенные при художественной обработке всех видимых временных примет, предстают в виде руин, «культурного слоя, который останется, как римский Колизей». Проступающая сквозь слои величественная архитектура коррелирует с античными «архитектурными утопиями» Валерия Кошлякова.

С событиями «оранжевой революции» связано появление иной социальной проблематики в работах Олега Тисто-

ла — «отсутствие этики» на новостных каналах телевидения и в аналитических передачах, транслировавших украинские события по всему миру. В ситуации, когда телевидение выглядело «демоническим», появился проект «Телевидение+реализм», который впервые был показан в Москве на «Артстрелке». Выставка средствами живописи выносила на обсуждение этот пласт «массового примитивизма пропагандистского вранья», показав его в культурологическом масштабе. Живописные работы буквально повторяют расплывчатую растровую картинку телеэкрана в увеличенном масштабе. К примеру, на картине «Первый канал. Всемирная сеть» (2006) из собрания Московского музея современного искусства воспроизведен портрет диктора Екатерины Андреевой в процессе чтения сообщения.

В 2000-е годы в полном соответствии с тезисами провозглашенной когда-то с Константином Реуновым «борьбы за красоту стереотипов» возникает крымская пальма как один из всеобъемлющих символов рая. На картине 2008 года «Ялта — Третий Рим», поступившей в собрание Московского музея современного искусства в составе дара музею коллекционера У. Джабраилова, этот мотив оборачивается символом невозможности нахождения рая. Изображен вид ялтинской улицы со строгим рядом пальм, протянувшимся вдоль домов. Это изображение помещено поверх масштабно увеличенной страницы календаря за 2008 год, создавая дополнительную многослойность смыслов. Как отмечает художник в одном из интервью, даже если «ты сидишь под пальмой, где бы ты ни находился, все равно твоя голова занята мелкими проблемами, среди которых ты находишься». Автор создал притчу о красоте и бессмысленности человеческой жизни. Уезжать к пальмам, по мысли автора, с одной стороны, «глупо, потому что ты все равно от себя не убежишь, а с другой стороны, глупо не уезжать, потому что тогда ты лишен даже элементарных представлений о том, как это могло быть хорошо». «Тренировки перед тем, как перейти в вечность, чтобы понять». Человек, не понимающий, что такое красота, не заслуживает того, чтобы к ней стремиться.

*Чепелик О. Абсурд как средство препарирования реальности // Абсурд и вокруг. М., 2004. С. 171

МЕТАФОРЫ ПРЕОДОЛЕВАЕМЫХ РАССТОЯНИЙ

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ

В СВЯЗИ С ИСКУССТВОМ Аладдина Гарунова легко говорить — да и он сам склонен к самокомментариям — об отсылках к исламским духовным практикам в их отношениях с мировой глобализацией, о цивилизационных конфликтах, об интерференциях религиозного, этнического и актуально-политического. Все это так. Мегатекстуальное неизбежно присутствует в сюжете «Гарунов». Но, я бы сказал, дистанцированно. Как конница кочевников на горизонте. Может, нагрянет, а может, как-то рассосется. А вот что ближе к теме. К поэтике Гарунова трудно подойти, минуя телесное соприкосновение с человеческим. Режим телесного контакта — необходимая предпосылка понимания искусства Гарунова, потому что без человеческой истории все эти дискурсы — восток — запад, ислам — современная цивилизация и прочее — выглядят, разумеется, применительно к contemporary art, очень умозрительно.

Вообще-то, примеров работы современного искусства с мусульманской матрицей немало. Я, разумеется, не беру стилизационные арт-практики: за редчайшим исключением, они не питают амбиций концептуального толка. Современный художник, даже когда обращается к материальному плану этой мусульманской матрицы (каллиграфия, техника создания традиционного прикладного предмета и пр.), выступает чаще всего как апроприатор готовых текстов. Так, Х. Хааке в 1978 году создает объект «Everlasting Gratitude»… На ковре псевдокуфическим письмом выткано выдержанное в верноподданнических тонах благодарственное послание шаху Ирана. Ковер сам по себе — месседж музейности. Хааке, по сути дела, апроприировавший вербальный и материальный реди-мейды, музеефицирует жест беспринципности западного арт-истеблишмента. Г. Шнейдер в

1

2

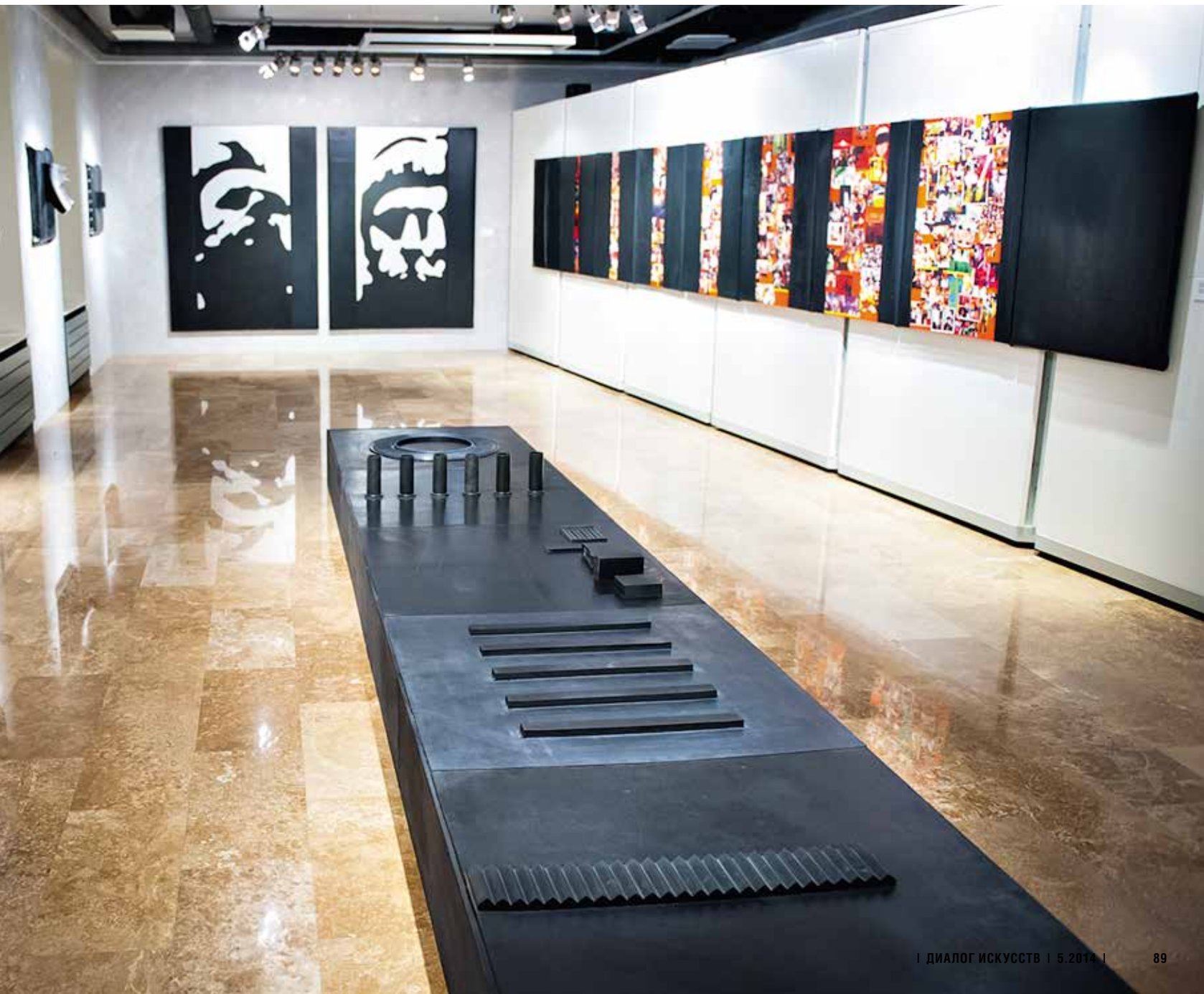
Аладдин Гарунов

1. Перформанс на открытии выставки в Новом музее, Санкт-Петербург
2. Экспозиция выставки в Новом музее
3. **Из проекта «Тотальная молитва».** 2012. Ковер, обувь, акрил

своем проекте «Cube» «примеряет» «черный объект» (10x10x10) в архитектурную среду разных стран, причем каждый раз — в самое «намоленное» место. Если удается — в реальную среду (Нью-Йорк — Берлин), в основном же — в проектную (Рим — площадь Св. Петра, Венеция — площадь Сан-Марко и пр.). Несмотря на отсылки к Малевичу и заверения в отсутствии политических аллюзий, немецкий художник, конечно, метит в Каабу в Мекке, сердце ислама, стремится вступить в какие-то отношения с ресурсом сакрального, аккумулированным в этом святом для каждого мусульманина месте.

Уникальность позиции Гарунова в том, что для него проблематика взаимоотношений с исламской матрицей по определению не может быть сведена к готовым ментальным и поведенческим формулам, хотя бы исходя из мироощущенческих позиций. Указанные прецеденты, как и многие другие опыты работы с мусульманской матрицей, предполагают внешнюю позицию художника.

3



Неважно, на какой ресурс они опираются — интеллектуально-провокативный или игровой. Важно именно позиционирование. Думается, Гарунов — и в этом его отличие от массы художников, апеллирующих к национальным и спиритуальным корням (опять же речь идет, разумеется, не только о мусульманском ареале) — отрефлексировал позиционирование как процессуальность. Назывной принцип (я — художник мусульманин, православный, иудей и прочее — и точка!) здесь был бы непродуктивен (как непродуктивен он и для многих художников, для которых этнорелигиозная мотивация единственна и достаточна). Процесс укоренения в национальном и религиозном координируется с процессом укоренения в современном художественном мышлении. В этом сильная сторона самосознания художника.

Гарунов подробно описывает генеалогию своего рода (агульско-лезгинского по материнской линии — с затерянными во времени арабскими и еврейскими корнями) и географию его расселения по золотой окраине мусульманского мира — Средней Азии и Кавказу. Ему важен уклад родовой жизни в его горской и равнинной версиях. Он знает «этнику» в материальных реалиях — артефактах, ремеслах и пр. Все это ему необходимо: зачерпнуть поглубже, ощутить себя в видовой стихии, коллективном теле, в языковой и предметной (народная башенная архитектура, прикладное искусство, ремесла, предметы быта) реальностях, для которых настоящее есть продолженное прошлое. Вместе с тем как художник он не может не ощущать ценности индивидуальной жизни, линейного течения времени от прошлого к настоящему и будущему... Недаром художник перечисляет семью в поколениях с указанием, если они известны, биографических обстоятельств каждого члена рода: время проживается в индивидуальных поступках, оно семантически окрашено и авторизовано. Это авторизация, персонализация времени. Это важно: в будущем, в вариантах «Зикра», Гарунов различает погружение в видовое начало и сохранение индивидуального бытия. Собственно, на этом строится диалектика позиционирования, сложный процесс экзистенциального толка. Параллельно выстраивается и самосознание Гарунова как художника современного искусства.

Судя по авторским текстам и сравнительно ранним работам художника, Гарунов осваивал современное искусство в развитии, смене идей: сначала нью-йоркская школа, затем конкретное искусство и минимализм, думаю, поп-арт в его психоделических коннотациях. Вот где-то на этом этапе встретились два «укоренения»: в матрице национально-религиозного сознания и в современном художественном процессе. Интерес к нью-йоркской школе дал Гарунову многое: навыки дематериализации цвета и поверхности (в отличие от стереотипов тяжелой, «материальной» декоративности, которая у многих живописцев Кавказа и Средней Азии служила единственной альтернативой «крепкому фигуративизму»), возможности экспансии тактильного начала за счет нарративного. Он высматривал (у Р. Мазервелла, Ф. Стеллы, Дж. Джонса) то, что ему особенно было важно: как нерепрезентативное — арабеск, свободный потек краски, ритмизованная структура живописных касаний — приобретает драматизированный или даже спиритуальный подтекст.

Разумеется, установка на фигуративность сохранялась. Но она претерпевала различные манипуляции. В работе «Памяти отца» три фигуры (видимо, в горских тулупах с длинными рукавами, которые, по воспоминаниям художника, умел шить его отец) откровенно стилизованы. Но цель автора — не изысканный арабесковый графизм. Здесь есть образная мотивировка: ему хочется добиться такой «бритвенной» остроты силуэта, чтобы изображения как бы «прорезали» материал-носитель, ассоциирующийся с напластованиями времен. Редукция к почти знаковой визуальности и возвращение к материальности — метафорика исчезновения-проявления начинает волновать художника уже в 1990-е годы.

Наконец, происходит встреча Гарунова с материалом, который сыграет в его творческой жизни весьма основательную роль, — с резиной. В Сергиевом Посаде, где ему довелось прожить немало лет, находился большой завод по производству резины. Гарунов случайно на чердаке находит какие-то функционально непонятные массивные изделия, когда-то по советскому обычаю неведомо зачем вынесенные с завода. С тех пор материал «не отпускает» художника. Абсолютный демократизм, служебность, даже услужливость — готовность принимать любую форму и быть носителем любой визуальности, — вот что его привлекало. И одновременно какая-то загадка синтеза, мистическая «сложносочиненность», пластичность, аналогичная психологической адаптивности сознания (недаром резиновая шина у Раушенберга стимулировала столько психоаналитических толкований). Кстати, это, видимо, совпало — обращение к резине и поп-арту как последней ступени самоидентификации в качестве современного художника. В течение нескольких лет Гарунов «мыслит в резине», осваивая весь предметный ассортимент contemporary art: объекты, ассамбляжи, инсталляции. Одновременно он отрабатывает в резине же некие базисные модули современного художественного мышления — тот же поп-арт, минимализм, арте повера. Объекты из резины многообразны. Одни проецируют некие семантические поля. К этой группе принадлежит «Красный квадрат». Это чистый реди-мейд (машинное производство, без признаков внешней авторизации). «Мерцание смыслов» задано здесь сопоставлением промышленного реди-мейда, банального резинового коврика, и реди-мейда ментального, каким уже давно является «Красный квадрат» К. Малевича (с «темой Малевич» Гарунов участвовал в двух выставках, апеллирующих к опыту авангарда: «Приключения черного квадрата» в Русском музее и «100% the blacksquare» в галерее pop/off/art). Что ж, современное искусство вправе работать с готовыми блоками (и блокировками) сознания, даже если это сознание художественное.

В других объектах довлеет предметно-пространственная материальность. Здесь тоже есть свой «сюжет»: объективизация физического присутствия в мире. В некоторых вещах как бы проигрывается тема, в будущем нашедшая столь мощное развитие в вариантах «Зикра». Это тема движения, в каждом конкретном случае обретающая определенные подтексты. В живописном «Двойном обереге» этот подтекст символический. В живописной работе «Движение по кругу» два разномасштабных круга (отсылка к динамическим композициям А. Родченко) аккумулируют потенциал разнонаправленного движения. В объекте «Без названия» тема свернутого движения «опредмечена»: объект представляет собой резиновый шнур в бухте со свисающим концом.

Резина в работах Гарунова обнаруживает все больший смысло- и формообразующий потенциал. В растянутой по горизонтали «Ночной жизни» резина играет, так сказать, оптически репрессивную роль. В других вещах она идеальный материал живописно-оптических экспериментов. В их основе работа с фотоформой: автопортретные снимки «редактируются» с точки зрения пространственных планов, рельефа лица. Скорее даже

«препарируются»: на изображение накладывается предполагаемая проекция, лишнее отсекается. Автопортрет — теперь уже в виде изображения, выполненного краской-серебрянкой, — переносится на поверхность резины. Лицо, показанное в разных режимах обобщения, «примеряется» к различным пространственным, а может, и ролевым ситуациям: «художник», «горец», «лицо кавказской национальности» и пр. Мощное развитие этого приема обобщения и «отстранения» видится в серии «Святые». Работая с воспроизведениями классических иконных образов, художник в своих манипуляциях создает визуальный аналог режима изготовления фотоизображения. Проявка и явление — одного корня. Художник пытается наделить оптический процесс изготовления образа коннотациями духовного, то есть «явления». Здесь он остается в сфере визуального и не претендует на внедрение в зону толкования религиозного опыта. Поэтому серия, как мне представляется, была образцово-бережной в плане отношения к чувствам верующих.

Художник создает для письма по поверхности резины свободные живописные разводы, оптически напоминающие масляные взвеси. Постепенно под воздействием каких-то сил структуризации они приобретают динамическую форму коллективного танцевального движения («Танец дервишей»). Вообще, это важно: мотив формирования кругового движения прослеживается на любом материале и в любом масштабе: от космического (какие-то астрономические туманности «овнешняются» в спиралевидные формы) до бытового.

Очевидно, к «Зикру», серии, существующей в нескольких изводах и под несколькими названиями, вел долгий путь. Безусловно, «Зикр» стал результатом укоренения в национальной и религиозной традиции. Но не в меньшей степени успех проекта зависел и от укорененности в пространстве современного искусства, в его ментальном и материальном планах. «Зикр», или «Поминание», в суфизме — духовная медитативная практика, заключающаяся в многократном произнесении молитвенной формулы, содержащей прославление Бога. Исполнение зикра предполагает особые ритмизированные движения, иногда возможность принимать определенные молитвенные позы. Вся эта «тонкая настройка» тела и сознания приводит практикующих зикр к экстатическому состоянию, знаменующему очищение и озарение.

Конечно, художник ощущает себя действующим лицом духовно-соматических практик, более того, может, как это заявлено в одном из стейтментов Гарунова, осуществлять в арт-практике свой зикр художника. И эта реальность спиритуального опыта подпитывает процедуры умозрительного характера с неизбежным выделением позиции наблюдателя. Процессуальность позиционирования (с его диалектикой «участие — рефлексия участия») неизбежно налагает обременения авторства. В разных его проявлениях. От производства новых образов до апроприации (об использовании «найденных объектов» уже говорилось). Гарунов часто использует и такой прием апроприации, как каллиграфия. Как «готовая» имитация в роли своего рода реди-мейда, так и авторская курсивная, далекая от эталонной, но выражающая драйв присвоения, которым обуян художник. Скоропись с россыпью диакритических знаков маркирует пустые поверхности — холст, резину и пр. Эта маркировка, возможно интуитивно, противостоит имперсональности, коллективизму обряда, растворению индивидуальной жизни в общих экстатических состояниях. С другой стороны, трешевые материалы, которые использует художник, показывают нематериальный, символический характер присвоения. Более того, это вызов принципу присвоения ценности в конвенциональном плане, то есть ценности материальной, а значит, вызов индивидуализму присвоения.

Вернемся к такому важному моменту образности художника, как тактильность. Во всех вариантах «Зикра» использовано множество материалов, работающих «на ощупь». Конечно, применение каждого имеет свою подоплеку. Так, технический, промышленный мех отсылает к «этнике», хотя бы к овчинным тулупам горских стариков и, разумеется, напрямую к суфизму (слово, по одной из версий, происходит от арабского суф — шерсть). Вместе с тем он провоцирует психоаналитический дискурс (сопровождавший рождение так называемого рукодельного, хенд-мейда, поп-арта — прежде всего работы Раушенберга с использованием меха). Тактильное выступает как рупор телесного. Телесное противостоит умозрительному, головному — главной, по ощущению художника, опасности, поджидающей contemporary art.

4. **Без названия.** 2006. Резина, люминесцентные лампы

я ЧЕРНОРАБОЧИЙ В ИСКУССТВЕ

На вопросы искусствоведа Антона Успенского отвечает художник Петр Белый

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Можно сказать, что Петр Белый — это уже бренд?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Никакого бренда нет, поскольку я себя считаю художником начинающим и молодым.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. До какого возраста молодой художник?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Дело не в возрасте. Я считаю себя отстающим в силу того, что мы росли в одной системе координат, а действовать пришлось в другой. И то, что я сейчас делаю — инсталляции, я стал делать недавно. Мой возраст как художника в этой сфере одиннадцать лет. До этого я совершенно другими критериями мыслил, более классическими. По образованию я гравер и в аспирантуре учился на гравера по дереву, и вернувшись в Петербург из Англии, продолжил заниматься гравюрой. Еще некоторое время сидел на двух стульях: с одной стороны, занимаясь классическими вещами, а с другой — размышлял, почему эти вещи не дают развернуть плечи, мешают.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Был ли конкретный момент перелома?
ПЕТР БЕЛЫЙ. В целом я не отделяю занятия гравюрой от того, что делаю сейчас. Просто расширились возможности, список доступных материалов, и чтобы это понять, мне понадобилось написать немало картин маслом и вырезать гравюр. Я верил в одну систему координат, поощряемую прошлой историей, на которой возрос. Были прекрасные художники, но сейчас нам трудно на них смотреть такими же глазами, какими я на них смотрел в детстве и юности.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Во что вы верите сейчас?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Для меня важна масштабность замысла. Я не хочу думать «не срубить ли мне деньжат по-быстрому», а глобально — «хочу построить египетскую пирамиду».

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Срубить деньжат — это не проблема, а вот построить пирамиду…
ПЕТР БЕЛЫЙ. Ну, с деньжатами всегда проблема, но думаю, что она решаема: если у вас масштабные замыслы, то каким-то образом деньжата примагнитятся.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Ваши проекты — это развитие одной глобальной идеи или это множество идей, которые перерастают одна в другую?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Мой метод работы — система постоянных тестов. У меня нет брендового материала, скорее есть любимая фактура, брутальная, тактильная поверхность. В ней уже заложен какой-то смысл. Это может быть мятое железо, палки какие-то. Вот такая помойка вдохновляет меня. Мое искусство выползает из окраин, из мусорной кучи, из некрасивого. Когда я смотрю на прекрасный пейзаж, у меня не возникает желания его нарисовать, а когда вижу мусорную кучу — хочется работать. Для меня романтичные места — склад, магазин хозтоваров…

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Ваша мастерская заполнена самым разным старьем, б/у…
ПЕТР БЕЛЫЙ. У нас совместная мастерская, мой сосед Юра человек вещи. Я же сейчас склонен к белой комнате, в которой ничего нет, к минимализму. Такая ситуация невозможна здесь, потому я предпочитаю работать в снятых заводских пространствах. Здесь мне не хватает масштаба, потому это скорее не мастерская, а своего рода база для каких-то первичных идей.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Пространства классической мастерской уже недостаточно?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Пространство в классических мастерских пригодно для создания картин. Мне же нужны кран, высокие потолки, метров семь, какие-то лебедки — цех. Мои собратья — художники-инсталляторы или художники текущего момента. В России их всего человек пятьдесят.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Инсталлятор должен владеть какими-то специальными навыками?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Это способ мыслить, работать с пространством. Это очень молодая область, пятьдесят лет, может быть. Тогда и начались вопросы «где начинается инсталляция, а где заканчивается объект». Гройс как-то сказал, что у инсталляции нет устоявшегося понятия оригинала. Я вступил с ним в диалог, построив две инсталляции в пространстве галереи XL — две абсолютно одинаковые кучи мусора, такие красивые и дорогие. Когда встает вопрос о тиражности и отсутствии оригинала, тут же всплывает Беньямин, который еще в тридцатые годы говорил об отсутствии оригинала в кинематографе. Вопросы оригинала, оригиналь-

1

Петр Белый
1. **Белая ночь.** 2014. Инсталляция. Плафоны, ДСП
2. **Свободное падение.** 2012. Дерево

ности, тиражности, рынка натолкнули меня на мысль поставить несколько идентичных объектов, взять на себя авторство и посмотреть, что будет.

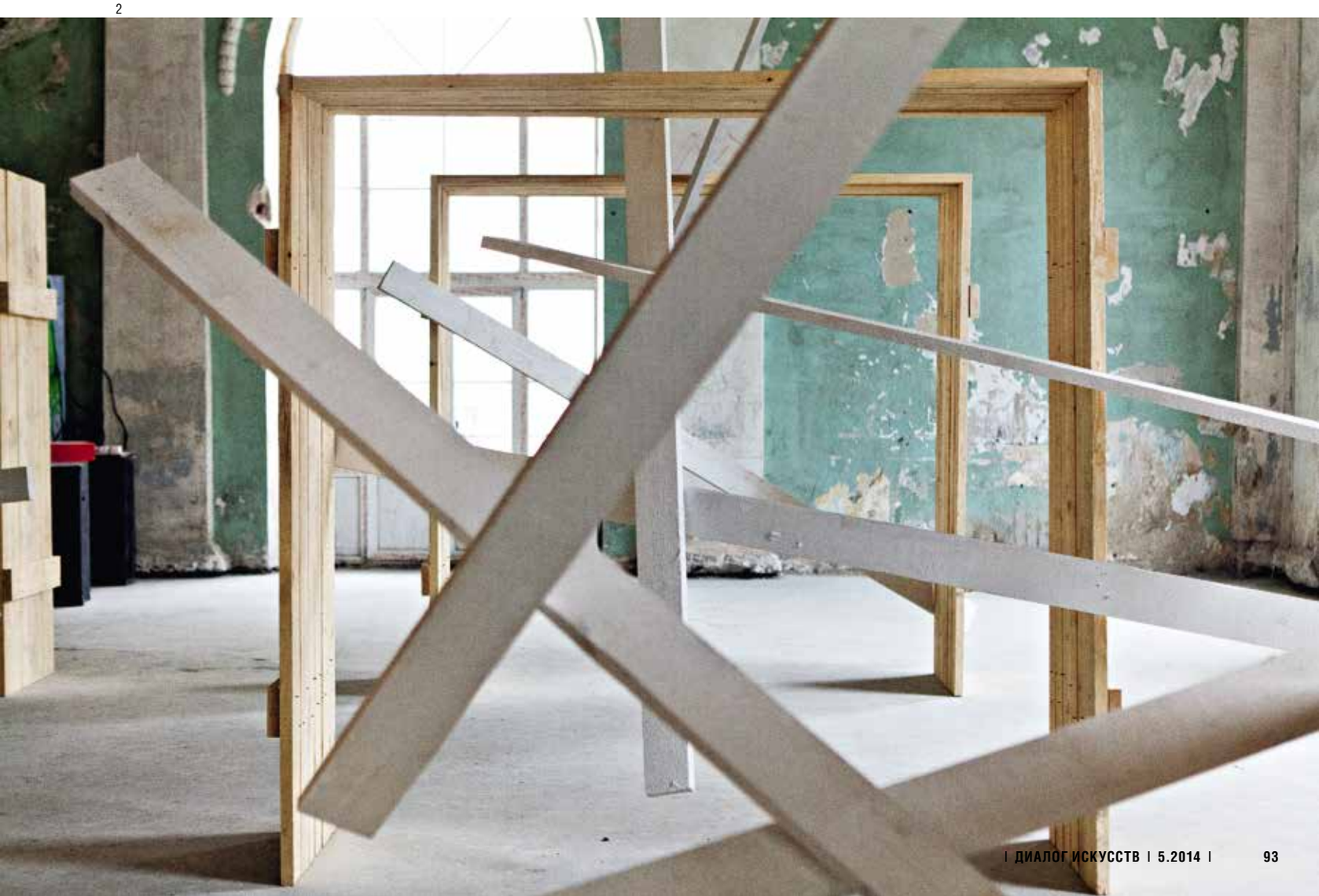
АНТОН УСПЕНСКИЙ. А что значит дорогой мусор?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Я извлек из своих прошлых инсталляций доски, лампы, что-то, что душе моей близко, в том числе огромные пильные диски, очень недешевые в производстве. Все это — металл, лазерная резка — дорогостоящие материалы, но выглядит как куча мусора. Называлась инсталляция «Прыгалка» и представляла собой самодельный прыгательный механизм, который мы где-нибудь у воды можем увидеть: бетонный блок, доска, две покрышки, получается такая прыгалка. Я, в общем, формалист. В искусстве я социально апатичен. Не как гражданин, а как творческая личность, мне неохота тянуть туда актуальный социальный контекст.
Скорее меня интересует чистая пластика, красота, но красота некрасивого. Вот провод лежит, и мне нравится, как он лежит, это красиво. Я хочу поделиться этой мыслью, что провод на полу — это тоже красиво. Конечно, большинство людей скажет: это просто провод, и зачем ты выдаешь себя за художника?

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Действительно, чем провод работы Петра Белого отличается от обычного провода?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Все зависит от точки зрения, умения смотреть. Грубо говоря, художник — это просто некая рамка, которая ищет красоту и находит ее. Каждый свою. Кто-то забрался под кровать и там нашел ее, кто-то запечатлел ее в прекрасном пейзаже. У каждого свой метод. Зрители тоже бывают разные — подготовленные или нет. Я работаю для очень подготовленного зрителя и для узкого круга, который уже не спросит, чем куча мусора на улице отличается от кучи мусора в галерее.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Имя Петра Белого связано с количественными показателями. У вас была галерея «Люда», которая открывала каждую неделю новую выставку. Сейчас вы ставите задачу открыть триста шестьдесят пять выставок в год. Почему количественные показатели так важны, что это дает вам?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Это самодисциплина. Дело в том, что сейчас один и тот же проект часто начинает раскручиваться одновременно на многих площадках, он как бы эволюционирует, достигая окончательной стадии. Потом это уже серийное производство. Есть проекты, которые я повторил двадцать пять раз. Совершенно одинаковые.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Не скучно?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Скучно, но у меня такой способ работать.
АНТОН УСПЕНСКИЙ. Это напоминает работу советских оформителей, которые изготавливали по образцам профсоюзные уголки, доски почета, ездили по районам и делали двадцать-тридцать

2



повторений. Просто зарабатывали деньги. В чем разница?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Я стараюсь не халтурить, все-таки я автор, присутствую на объекте. А так мы приезжаем в Красноярк и у них строим такой-то объект там-то и там-то. Следующая остановка — Майами, приезжаем, строим там тот же самый объект, но уже в другом контексте. При этом полного соответствия нет, там одни доски, тут — другие. Поэтому и встают вопросы о тиражности, уникате.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. В какой части мира наиболее востребованы ваши объекты? В Красноярске, Майами, Европе?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Я думаю, что у мира нет острой потребности в моем творчестве. Есть звезды мирового уровня, конечно, выгодно быть такой звездой, потому что это дает возможность реализовать свои замыслы. Например, Ансельм Кифер задумал какие-то бетонные двадцатиметровые туалеты поставить, и нет проблемы, а для меня бы была проблема — где хранить, на что строить.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Какие проблемы у вас сейчас?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Площади. Мне нужен цех для строительства экспериментальных объектов и деньги, чтобы строить. Две основные проблемы. Такие же как у всех.

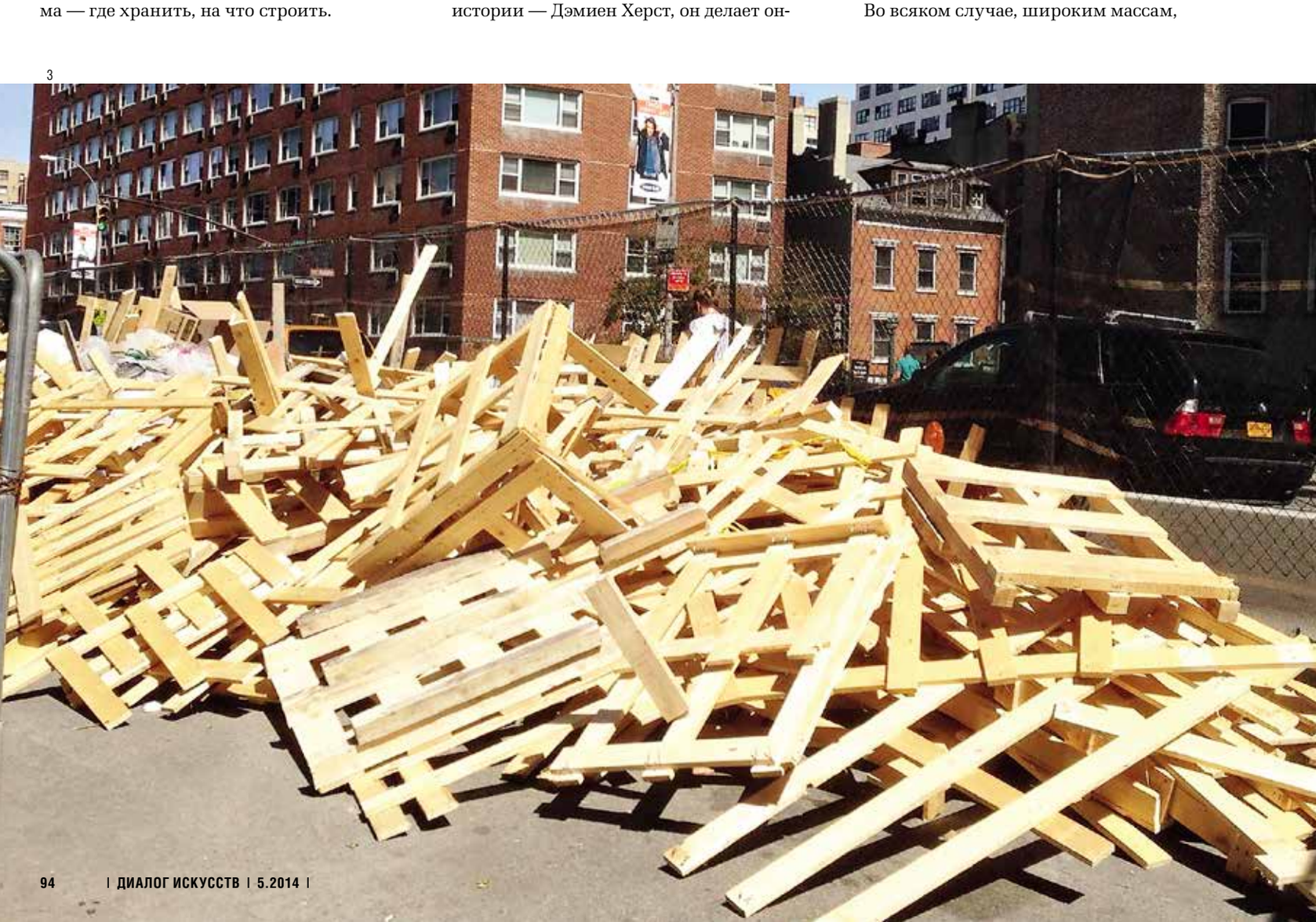
АНТОН УСПЕНСКИЙ. Идей хватает?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Идей завались. Я — чернорабочий искусства. Люблю сам повозиться, вникнуть в вопрос, попилить, построгать, приварить что-нибудь. Искусство мое — тактильное. Оно от материала идет, от игры с полиэтиленом, с камнями…

АНТОН УСПЕНСКИЙ. То есть хочется общаться с материалом или некому поручить и приходится делать все самому? Какова идеальная схема работы?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Нет, у меня есть помощники. Идеальная схема работы — небольшая бригада сметливых парней. Эта система уже давно в мире существует. Самый циничный представитель такой истории — Дэмиен Херст, он делает он-лайн-репортажи из своей мастерской, можно включить Интернет и увидеть, как люди производят картину Дэмиена, он появляется и говорит: все о'кей, я так и задумал. Для меня все таки очень важно самому участвовать в производстве, передать какое-то внутреннее звучание процессу. Это не всегда получается. У меня были неудачные проекты.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Много?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Не мало. Проекты, которые я делал лет пять назад, сейчас бы точно не стал делать, но они необходимая часть творческой эволюции. Я стараюсь их никому не показывать. Более ответственно подходить к делу, но это медленный и сложный процесс.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. А не появляются, как раньше, идеи для графики? Хочется ли опять этим заниматься?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Иногда хочется, конечно. Но в одну воду дважды не вступить. Порой мне кажется, что современному миру искусство как таковое не нужно. Во всяком случае, широким массам,

3



потому что сейчас такой визуальный поток идет отовсюду. Наверное, сейчас искусство должно учить чистоте высказываний, чистоте формы, учить смотреть на белое пространство.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Вы еще долго будете молодым художником?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Не знаю. Может быть, я такой непоседа и до старости им буду, пока есть физические силы.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Вас устраивает этот статус?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Статус — дело сложное. Мы — страна третьего мира в области искусств, есть внутренняя субординация, но она не работает на внешний мир. У нас мало художников, которые одинаково значимы внутри страны и за ее пределами.
Не скажу, что страдаю от невостребованности, скорее от характера этой востребованности и уровня проектов, в которых участвую. Художники поколения моего отца ждали выставку два-три года, это было крупное событие в их жизни. Сейчас выставлять можно все что угодно, ограничений никаких.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. А что сейчас событие для художника? Что вы ждете? Чего хочется?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Как и для любого российского художника моего уровня, важно выйти на европейский, на мировой уровень. В принципе это подразумевает переезд в конце концов. Россия достаточно трудна для коммуникации с миром, чисто физически. Я сейчас участвую в среднестатистических выставках, но хотел бы участвовать в более престижных, более важных для меня. Получится или нет, это уже игра судьбы. Быть может, качество моего искусства недостаточно высоко для того, чтобы меня взяли в эти истории. Тут не надо строить иллюзий.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. А кто проверяет качество искусства кроме самого автора?

ПЕТР БЕЛЫЙ. Верить можно в качество своего искусства, и я верю, но может не хватить времени, может не сложиться. Удача играет большую роль. Нужно делать качественное искусство. Необязательно русское, это уже не так важно. Ведь когда я смотрю на работу, я не думаю первым делом об авторе, русский он, не русский.

4

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Может ли быть, что возникнет переломный момент и художник Петр Белый перейдет от инсталляции и объектов к чему-то еще?
ПЕТР БЕЛЫЙ. Вероятно. Я пробую не все, а то, что органично мне в данный момент. Есть определенные образовательные лакуны иногда они помогают, иногда — мешают.

АНТОН УСПЕНСКИЙ. Вы сказали, что социальное вам совсем не близко.
ПЕТР БЕЛЫЙ. Моя социальная функция в другой области — кураторство. Вот вы упомянули галерею «Люда», мне казалось, что в городе нет нормальной выставочной площадки и я ее сделал. Сейчас она возобновляет работу. Мы получили определенный срез петербургского искусства, посмотрели на себя сами. Вероятно, в этом заключалась и социальная работа. Сейчас она возобновляет работу — будем показывать маргинальное искусство зарубежья.

Беседа состоялась в мастерской художника в рамках проекта «Действующие лица. Московская и петербургская школа» (2012–2014).

3. **Мусор в Нью Йорке.** Фотография
4. **Красный метеорит.** 2009-2014. Гипсокартон, камень
5. **Источник.** 2013. Бочки, ДСП

5

ТРИ СТАДИИ ДЕМБОВСКОГО

АЛЕКСАНДР ЯКИМОВИЧ

В ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ XX века наша старая жизнь расползалась, страна разваливалась, старая власть обесценивалась, надежды рождались и рушились, опасения возникали и не уходили. Пришел исторический кризис: прежние пути развития закрывались, новые были неясны, и смесь исторического оптимизма с паническими ожиданиями катастрофы приобретала в наших умах и душах почти (и даже совсем) истерический характер. На этом переломе, среди режущих краев и острых граней насмешливой (более того, саркастической) матери-Истории, возникает искусство Григория Дембовского.

Как понять, что художник был современником кризиса, перелома, катастрофы? Глядя на искусство великих итальянцев или голландцев, не сразу догадаешься, что время было трудное, испытания тяжкие, тревоги неутолимые. Так много в этом искусстве творческой полноты, такая там светит и греет радость бытия… Впрочем, художники с советской биографией тоже лелеяли остатки памяти о богатствах и великолепиях живописи. Советская история завершалась в присутствии живописи, кино, литературы и музыки, которые говорили нам, последним могиканам прошлой страны, что история наша была кровава, власть отвратительна, народ обескровлен и оглуплен, и действительность двусмысленна, а все равно жизнь есть штука хорошая. Учителя и институты учили молодых «семидесятников» и «восьмидесятников» выращивать на холстах роскошные сады красочных материй и таинственные сени оттенков. Этому учили и студента Дембовского. Правда, он был питомцем Строгановского института, а культ московской вольной кисти не стал там доминирующим. Как бы то ни было московская школа и местная традиция живописи приучили нас думать, что работа живописца есть дело онтологическое по определению. Жизнь должна радовать в любом случае и несмотря ни на что, а иначе зачем она вообще нужна вместе с искусством и прочим.

Первые самостоятельные работы молодого художника (примерно 1990–2000) показали, что он живописец сильный, но необычный и даже, пожалуй. настораживающий. Его живописные опыты вовсе не говорят о могуществе живой и животворящей материи. Старшие и младшие собратья по цеху тоже находились в те годы в состоянии некоторого смятения и разброда. Но писать краской на поверхности означало в любом случае знаменовать силы жизни, энергии духа, вообще нечто бытийственное. Григорий Дембовский писал свои ранние картины в состоянии внутреннего спора с онтологией.

Дембовский начинал с того, что десяток лет писал исключительно какое-то свое личное измерение, устроенное по законам «другой стороны». У него возникла своя индивидуальная иконография, то есть повторяющиеся мотивы, сюжеты и фигуры, наделенные в его особом мире своими особыми смыслами. Иногда возникают и узнаваемые общечеловеческие библейские темы, как «Тайная вечеря», «Распятие» и «Оплакивание». Заметим, что из всего обилия христианских сюжетов

1

берутся только сюжеты Страстей Христовых, история страданий и жертвенной смерти Сына Божия. Проповедь Христа, его слава и триумф, его мудрость, и власть, и сила остаются за кадром. В кадре только страдания. История Страстей пересказывается словно в лихорадочном видении или бредовом воспоминании. Чего-чего, а благоговейного тона или пасхального настроения мы не найдем в мистических опытах нашего художника. Грех сказать такое: словно и не воскресал ради нашего спасения Иисус Христос.

Мы увидим в ранних картинах Дембовского постоянно повторяющиеся фигуры зверей и птиц, и это опасные звери и птицы либо существа, которые становятся жертвами еще более опасных существ. Таковы волки, обложенные красными флажками и на глазах превращающиеся в плоские серо-бурые тени на снегу, отмеченном пятнами крови. Птицы — это не милые добрые летуны, а вестники беды, хищные пришельцы с небес, мстители и истребители своих врагов либо жертвы последних. И еще быки, воплощение мощи и ярости, тоже обречены на гибель от рук своих врагов — иногда тореадоров, иногда ангелов.

Люди с крыльями исполняют в мифологии Дембовского специфическую роль, словно им еще далеко до познания Евангелия. Они воинственны и далеки от благостных состояний. Воинство небесное вовсю орудует мечами и копьями, но во имя чего и ради чего — тут нет никакой ясности. Гримасничающие рогатые демоновидные фигуры тоже обретаются среди населения Григорьевых картин. Представители высшего и низшего миров в мифологии Дембовского агрессивны и опасны, а спасать и уводить от них дано только невнятным фигуркам анонимных пророков или праведников, которые несколько раз появляются в этих лихорадочных сценах то с посохом в руке, то с крестом на плече. Но и такой христообразный персонаж никому не поможет, он влачится по непролазным русским снегам, а наблюдают за ним или сопровождают его (может быть, конвоируют) так называемые «Люди в ярких одеждах» (таково название одной из серий картин Дембовского). Эти двуногие в самом деле облачены в цветастые плащи и иногда восседают на лошадях. Пророк со своим посохом или крестом уходит вдаль, а пестрая компания его зрителей, сторонников или антагонистов, провожает его взглядами. Приходил тут один и ушел. Перед нами своего рода обратная версия «Явления Христа

Григорий Дембовский.
Окно на даче. 2009. Холст, масло
Поздняя осень. 2008. Холст, масло

2

народу» Александра Иванова; малюсенькая фигурка пророка или праведника в мире Дембовского упорно не желает идти в нашу сторону. Тут не явление праведника в мир людей, тут исчезновение.

Мир низший (животный) кровав, беспощаден и опасен, мир высший (ангельский) ничуть не спасителен, а мир срединный, мир человеческий причудлив и полон гротесков. Праведники из него уходят, а остается Хозяин — мужик с вилами в руках, в ватнике на плечах и в шапке-ушанке на квадратной макушке, с размытым, словно стертым лицом, иногда безучастный к внешнему миру, иногда готовый пустить в ход вилы. До кого дотянется, того и саданет. Хоть волка, хоть ангела. Звери и птицы, праведники и бесы и прочая начинка нашего измерения ему, Хозяину, нипочем. Лишь бы его не трогали и в покое оставили. Он явно пребывает по ту сторону добра и зла. Невольно вспоминается народный дух и нрав, который был описан Пушкиным. Не нужны ему спасители и просветители, не милы власти и идеи. Не нужны защитники и страстотерп-

цы. Его национальная идея — отстаньте от меня, веры вам нету, и сил нет вас всех терпеть. Это к сведению патриотов.

Таковы основные или существенные иконографические параметры трех уровней мироздания в картинах молодого Дембовского, его первого периода. Выразительные и изобразительные средства вполне под стать этому измерению, этой безблагодатной вселенной. Диагональные перспективы проносятся по картинам, словно противотанковые ракеты, то почти пробивая верхние углы рам, то норовя угодить в нас, зрителей. Звери и птицы, дороги и деревья, кони и облака носятся по диагоналям, словно сгустки материи в пространстве, где постоянно переключаются силовые энергетические поля.

В этом опасном мире (наверху, внизу и в срединном пространстве) негде остановиться, набрать в легкие воздуха и дать волю глазам. Краски могут светиться и сверкать, могут тяжко оседать вниз или пульсировать, да только ими не полюбуешься, им не порадуешься. Только робей, только смущайся, только сомневайся. Куда нас привели?

Первая стадия искусства нашего художника — это своего рода голос из бездны. Можно ли видеть там своего рода моление типа De Profundis Te Clamavi? Призывать силы небесные себе на помощь означает хотя бы немного верить в возможность спасения посредством осмысленной молитвы. Пугающие цветовые материи Дембовского, это соединение темного и омертвелого горелого тона с еще не остывшими золами и углями, говорят о том, что художник кричит, взывает, жалуется и отчаивается, и душа болит, и кожа ободрана, но надежда или вера не возникают на горизонте событий.

Воспоминания о том, как он побывал в бездне и что он там видел, сохраняются и далее в живописи Дембовского. Мотивы и персонажи из его первой мифологии могут возникать снова и снова, и напряженно-опасные диагональные движения не забываются. Но настали другие времена, и он научился видеть другой мир и писать другой кистью. После первой стадии пришла вторая.

В центре этой второй стадии находится парижский цикл картин. Скорее всего, Дембовский увидел величавый и спасительный Париж (как воплощение смысла и стабильности) именно потому, что хотел и стремился увидеть другую реальность. И до поездки в Париж в 2007 году, и после этого события живопись Григория Дембовского временами становилась конструктивной и успокаивалась. Вряд ли можно думать, будто Франция показалась художнику райским местом, но факт остается фактом. Виды из окна, набережная Сены, парижские бульвары, мостовые и закоулки старой столицы прежней Европы внушили мастеру ощущение покоя. Он заслужил покой или догадался, что нельзя слишком долго разглядывать бездну. Он стал учиться мирно и без страха, с доверчивой открытостью души рассматривать обиталище европейского человечества.

Насчет человечества придется делать оговорку. Строго говоря, людей не видно в этих картинах. Художник осваивает и обживает великий город, а его население куда-то временно отправлено, чтобы не мозолило глаз. Важны здесь вертикали и горизонтали, почти абстрактные геометрические формы, и эти сочетания поверхностей, освещенных утренним или вечерним солнцем, внушают мир и покой. Художник обнаружил такую жизненную реальность, в которой не кишит всякая опасная живность, не стреляют заряды опасных энергий. Здесь безлюдно, но отсюда по крайней мере не стремятся уйти праведники, и сюда не мешают нам войти звероватые мужики. И тут не чувствуется психотической атмосферы беспричинной агрессивности. Глаз учится созерцать мир и покой, и хотя в силуэтах деревьев на бульварах, в отражениях на воде еще проскальзывают нервические ноты, все равно мы понимаем, что настало время смотреть и быть счастливым увиденному. Житейская дребедень великого города превращается в панораму бытия, достойную усилий умелой кисти. Теперь кисть строит и лепит пространство, ценит воздух и массу, работает с горизонталями и вертикалями, вообще предлагает долговременное и захватывающее зрелище.

Реминисценции старых опасений временами мелькают в картинах парижского цикла и послепарижских картинах Дембовского. Почему-то временами ему хотелось наклонить наискосок или согнуть дугой главную ось Парижа, Эйфелеву башню. Художник словно испытывает на прочность этот символ французской и всеевропейской цивилизации. Непридуманными и органичными оказались теперь фигуры ангелов — сидящих и летящих. Крылатые вестники иных миров наделены мощью и энергетикой, которые помогают живой жизни, а не играют в опасные игры.

Открылась новая реальность, куда хочется входить и где хочется задержаться, а не опасливо вглядываться, чтобы успеть уклониться, увернуться и убежать. Из опасной бездны художник выбрался на какой-то пригодный для жизни берег.

Прослеживая дальнейшие перипетии искусства Дембовского, зритель скоро увидит, что «парижское возрождение» мастера было не случайным эпизодом в его развитии. Парижские картины послужили для нового осмысления русской жизни, русской действительности.

Появляется цикл картин под общим обозначением «Русский проект». Это пейзажи с православными храмами, освещенными то ярким, то мягким и гаснущим светом, рассмотренные погруженным в себя и сосредоточенным взглядом. Настало время тихих созерцаний, и теперь большой город, улицы и крыши домов превращаются в сцену для новой жизни. Пейзаж городской и природный (растительный) становится главным предметом внимания художника. Таковы параметры живописи Дембовского в 2000-е и 2010-е годы.

Заметно, однако же, что род человеческий и животный мир редко появляются в его картинах этого времени. Разве что какие-то тени и воспоминания промелькнут в панораме города, пролетит невнятная птица или пробежит то ли собака, то ли волк. Словно не очень-то доверяет наш художник этим самым высшим формам жизни. Подозревает как бы, что эта самая живность (двуногая, четвероногая, крылатая и прочая) слишком подозрительна и не надежна. Деревья, дома и храмы не обманут, не предадут и не оскорбят, не ударят в спину. И мы можем долго и увлеченно разглядывать золотые и киноварные массы листвы, беспокойные силуэты темных стволов, цветы лугов и дач, крыши и мостовые и обойдемся без населения. Оно, возможно, тоже появится в мире, пригодном для жизни, но пока что, видимо, не созрело для этого измерения.

САЛЬВАДОР ДАЛИ

И МЕДИА

правительство москвы
департамент культуры
города москвы
российская академия
художеств
фонд галы –
сальвадора дали
московский музей
современного искусства

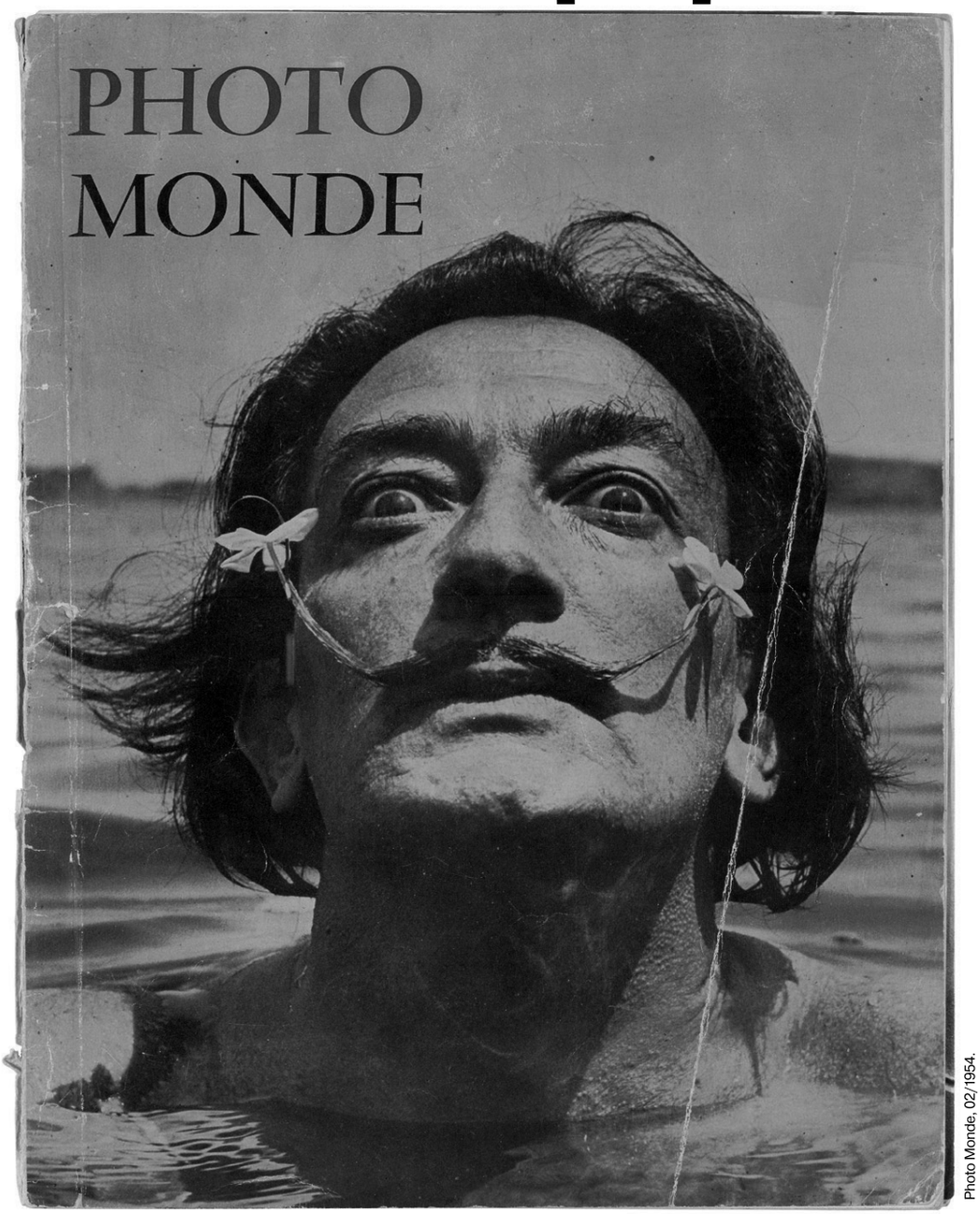


Photo Monde, 02/1954.
Image Rights of Salvador Dalí reserved. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2014.

государственный музей
современного искусства
российской академии
художеств

гоголевский 10
+7 495 231-36-60
www.mmoma.ru

куратор:
алена
долецкая

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

ГОГОЛЕВСКИЙ 10

30.10.14 – 01.02.15

генеральный партнер

CARRERA Y CARRERA MADRID

креативный медиа партнер

Interview

официальный радио партнер

100,1 FM

медиапартнеры

THE ART NEWSPAPER RUSSIA · ИСКУССТВО · ARTGUIDE АРТГИД · Москва 24 · TrendSpace.ru · The Village · КУЛЬТУРА · m24.ru

ПУБЛИЧНАЯ ПРОГРАММА «МАНИФЕСТЫ»-10

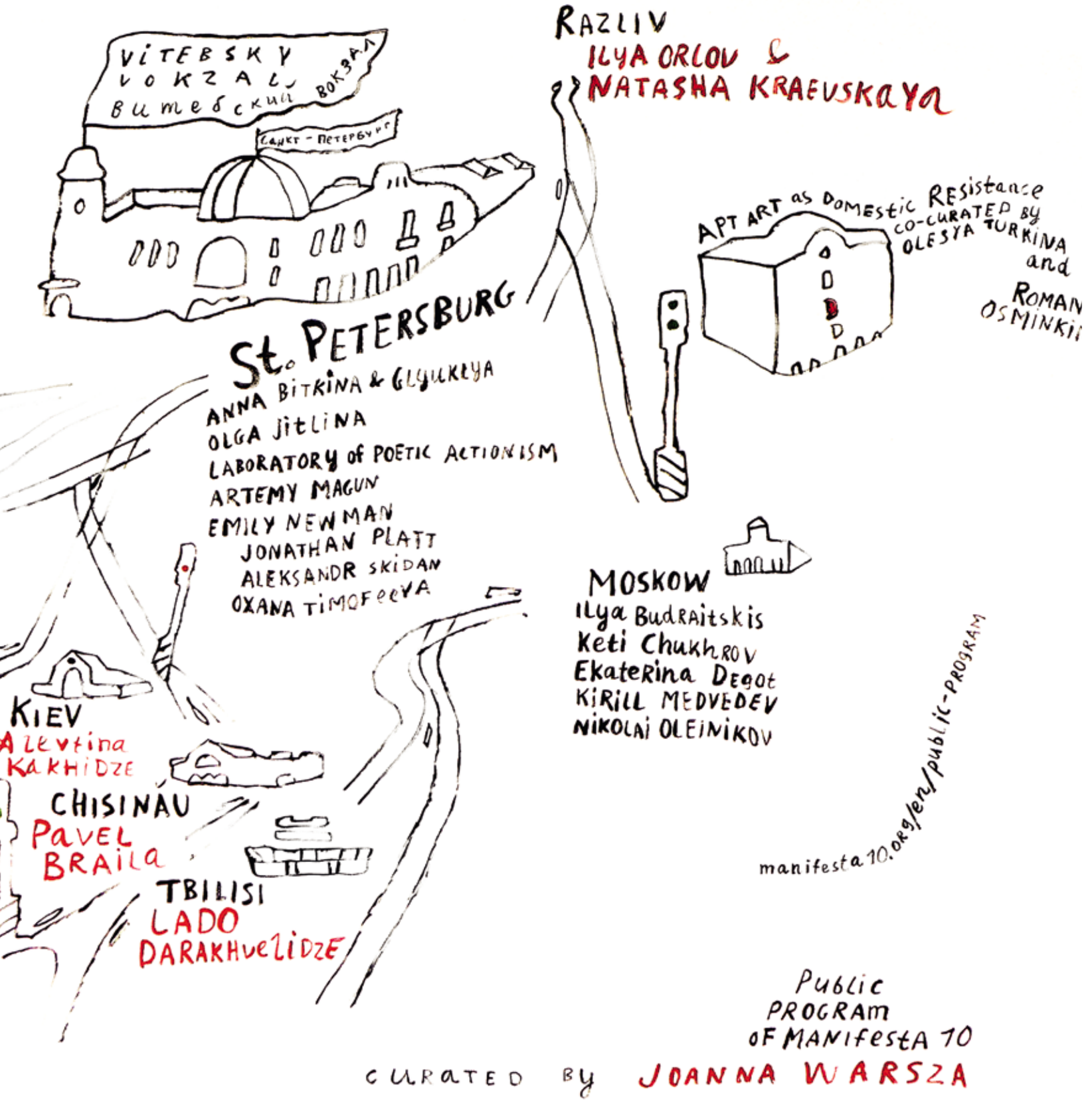
Александр Дашевский

1

Публичная программа «Манифесты» изначально находилась едва ли не в более тяжелых условиях, чем основной проект. С одной стороны, благодаря общественной и политической ситуации в последние годы в нашей стране появилась возможность критических высказываний. Из происходившего в России все, что попадало в мировые новости, даже не повод — императив для современного художника сформулировать и транслировать свою позицию — призывы к бойкоту, обвинения, подозрения в цензуре, отказы от участия в событии — не добавляли оптимизма и уверенности.

С другой стороны, организаторы, не желая политизации биеннале, настаивали на том, что у искусства могут быть свой предмет и своя территория (особенно в музее), не совпадающие с сиюминутными вызовами, сколь бы острыми они ни были.

В этих условиях куратор публичной программы Иоанна Варша смогла предложить элегантную идею. В качестве центральной точки был заявлен старейший в России Витебский вокзал. Направления движения поездов — киевское, таллинское, вильнюсское, кишиневское — обусловили географию: художники из этих городов стали



костяком программы. К ним присоединились коллеги из Берлина, Варшавы, Москвы, Тбилиси, Вены, Бухареста, Нью-Йорка и Рейкьявика.

В художественных кругах шутят, что эрмитажную вечеринку за два часа посетили в четыре раза больше гостей, чем события публичной программы за все время. К сожалению, это так — десяток зрителей и немногочисленные вальяжные отклики профессиональных СМИ.

В полном смысле публичное событие возникло вокруг произведения художника из Эстонии Кристины Норман «Сувенир». Заметив сходство главных площадей Петербурга и Киева, Норман поставила на Дворцовой площади большой каркас новогодней елки подобно тому, как он стоял на Майдане. Этому предшествовала съемка видео, в котором художница Алевтина Кахидзе, участница киевских революционных событий, гуляя вокруг Александрийской колонны, рассказывала о географии Майдана и событиях вокруг

1. Павел Браил. **Другой полдень.** Перформанс. Санкт-Петербург, 2014

2. Фрагмент экспозиции группы «Паразит» в частной квартире на ул. Марата, 33. Проект **«Квартирное искусство как домашнее сопротивление»**

2

3. Павел Браил. **Холодная живопись.** Перформанс. Санкт-Петербург. 2014. Фото: Рустам Загидуллин

4. Кристина Норман. **Сувенир.** 2014. Скульптура. Фото: Сергей Ермохин

монумента Независимости Украины. Комментарий директора Эрмитажа, адресованный недоуменным горожанам относительно того, как следует понимать это художественное высказывание, придал событию информационный резонанс.

В остальном публичная программа больше тяготела к камерности и интимности. На прекрасный концерт «Грустные песни войны», организованный Деймантасом Наркявичусом с казачьим хором, зрители пришли на киностудию «ЛенДок» и присутствовали при записи концерта. Наблюдательный художник подметил, что образ казачества в современном медийном пространстве прямо противоположен гимну свободе и вольности, который звучит в их исконных песнях. Другой важный момент — казачья культура, с которой идентифицируют себя и русские, и украинцы.

Но на фоне новостей с политических и военных фронтов такие высказывания художников могли остаться незамеченными. Были и другие факторы, позволившие публичной программе пройти незаметно, не задевая болевых точек. Например, большинству художников не хватило времени и возможностей вжиться в петербургский и российский контекст.

Потому, например, серия перформансов (скульптурных дополнений к памятникам Санкт-Петербурга) румынского автора Александры Пиричи «Мягкая власть», статисты, лежавшие у подножия скульптуры Фальконе, вызывали совсем не те аллюзии, на которые рассчитывала художница. Сложно было отделаться от воспоминания, что за полтора месяца до перформанса Пиричи мужчина, пытавшийся залезть на Медного всадника, упал, умер и некоторое время лежал на камнях так же, как расположились статисты. Да и события истории — от восстания декабристов до блокадных, когда на площади лежали тела, — невольно возникали в памяти. К тому же бесконечные свадебные фотосессии вокруг памятника размывали визуальную и смысловую идею художницы. Похожая история произошла с попыткой обыграть памятники Екатерине II и Ленину у Финляндского вокзала. Первый прочно связан с квир-культурой (о чем художница, похоже, не догадывалась), второй недавно подвергся карнавальному вандализму, когда у вождя пролетариата произошел взрыв между ног. Дело, конечно, не в том, что вандализм эффектней предложенной художницей хореографии. Но бесспорно изящная работа оказалась блеклой, запоздалой и излишней. Интеллигентная легкость, с которой Пиричи выступала на Венецианской биеннале или в родном Бухаресте, в Петербурге, к сожалению, не повторилась.

3

Перформанс «Холодная живопись» Павла Браила также преобразился и растаял в июльском петербургском мареве. Художник из Молдавии набрал сочинского олимпийского снега и расфасовал в 98 банок — по числу комплектов медалей. Холодильник с дорогостоящим субтропическим снегом выставлен в Главном штабе. Излишки были ввезены на заполненную туристами Дворцовую площадь на трех черных машинах и вывалены на позолоченный стол. Богатая и эффектная фактура, с которой работал художник — снег, золото, черные машины, солнце, — затмили критические коннотации. А место действия превратило происходящее в представление «поиграем в снежки летом», чем и занялись горожане и гости города. Намного проще и яснее донес художник свое сообщение в перформансе «Другой полдень». Ему удалось договориться с городскими властями о дополнительном выстреле пушки Петропавловской крепости в 13.00, в момент, когда в Восточной Европе полдень. Констатации этой разницы хватило, чтобы обозначить массу вопросов, связанных с географией и геополитикой.

Третья акция того же автора, наиболее выверенная, «Железнодорожный кейтеринг», прошла на Витебском вокзале. Между родным для художника Кишиневом и Петербургом ходит поезд «Дружба». На нем на Витебский вокзал прибыли приготовленные родственниками Браила блюда национальной кухни и вино. Эти сочные гастрономические радости с энтузиазмом поглощали зрители. Акция была приурочена к введению очередных ограничений на провоз продуктов через российско-молдавскую границу. Буквально на следующий день после перформанса привезти чудеса молдавской кухни в Петербург было бы уже невозможно. Там же на Витебском вокзале грузин-

ский художник Ладо Дарахвелидзе сделал еще один пищевой преформанс «Трансформеры-Петербург». Художник выстроил в Картинном зале подобие рыночного прилавка, какие можно видеть в любом российском городе. Единственное отличие — фрукты и овощи лежали на нем без цен, зато были указаны страны происхождения. Нельзя было ничего ни есть, ни покупать. За прилавком как живые скульптуры стояли две продавщицы. Автор хотел обратить внимание зрителей на проблемы рабочих-мигрантов. Частью проекта стал сайт, на котором художник представил карту Петербурга с адресами, датами и описаниями межэтнических конфликтов.

Несмотря на важность и болезненность затронутой темы, ее интерпретация на территории современного искусства зачастую становится двусмысленной. Так, в случае с Ладо Дарахвелидзе критика отметила непонятное положение двух женщин, задействованных в перформансе. Были ли они наняты по трудовому договору? Производил ли художник отчисления в Пенсионный фонд с заработка своих работниц? Как обстояли дела с медицинской страховкой? Или зритель стал свидетелем очередного акта эксплуатации?

Такое же неоднозначное впечатление произвел на зрителей проект Ольги Житлиной и Йона Иригойена «Конкурс анекдота Ходжи Насреддина». В течение нескольких месяцев художники проводили юмористический конкурс среди гастарбайтеров, встречались с ними, обсуждали их проблемы. Финал был представлен публике. Однако призванное сплотить трудовых мигрантов с жителями города, преодолеть отчуждение с визуальной и организационной точки зрения действие напоминало историю из жизни крепостного театра, и едва ли на практике или на уровне художественного языка утвердило декларируемые ценности.

Но были примеры и чуткой работы с темой, пространством и контекстом. Таков проект «Квартирное искусство как домашнее сопротивление». В частной квартире на улице Марата, 33, в одной из комнат расположилась самая динамичная площадка публичной программы. Каждые выходные тут происходило новое событие. Кураторы Олеся Туркина и Роман Осьминкин пригласили выступить в формате квартирной выставки школу вовлеченного действия «Что делать», группу «Паразиты», Петра Белого, Евгения Юфита, Николая Благодатова с его коллекцией нонконформизма и лекциями о ней. Вообще, традиция квартирных выставок, как и другие формы самоорганизации художественной среды вне институций, в Петербурге никогда не прерывалась. Это и к лучшему, весьма вероятно, такой опыт будет снова востребован.

В целом публичная программа «Манифесты» не смогла собрать и части медийного внимания, на которое могла бы рассчитывать, ведь каждый выход художника в город, помимо самого сообщения, с которым он предстает перед публикой, обладает важной этической нагрузкой, возможностью консолидации, диалога.

Против течения
Конкурс, выставка и арт-энциклопедия

Попытки создать универсальную книгу, отражающую многообразие мира, предпринимались на протяжении всей истории культуры, а для начала XXI века такая задача кажется более нереальной, чем когда бы то ни было, однако организаторы академического проекта «Красные ворота / Против течения» во главе с Поволжским отделением РАХ взялись за такой труд и в течение 20 лет собираются подготовить масштабную арт-энциклопедию в десяти томах по ста темам в искусстве. В каждый том должны войти работы номинантов и лауреатов конкурса, который проходит раз в два года среди художников Приволжского федерального округа, Москвы и Санкт-Петербурга. Произведения на конкурс принимаются по десяти темам, а экспертный совет и жюри выбирают из них лауреатов премий за инновационность, актуальность, пластические достоинства и искусство для искусства. По каждой теме для десяти разделов каталога проекта готовятся искусствоведческие эссе.
Источником вдохновения в выборе тем для организаторов конкурса послужила книга Я.А. Коменского «Мир чувственных вещей в картинках», изданная в Нюрнберге в 1658 году в качестве энциклопедии — учебника для детей, изучающих родной немецкий и международный для того времени латинский язык. Основной задачей великий педагог считал формирование целостного восприятия окружающего мира. Этому должны были способствовать параллельное изучение визуальных материалов (небольшие ксилографии) и текстовых комментариев к ним на двух языках. Ребенок, разглядывая картинку, разбираясь в ее деталях, знаках, символах, образах, словах и цифрах, должен был постигать «зримый мир». Книга стала популярна в Европе, была переведена на все основные языки и переиздавалась неоднократно. В СССР она выходила дважды: в 1941 и 1953 годах.
Однажды труд Коменского уже стал основой одноименного арт-проекта. Тогда художникам и литераторам предложили создать произведения, которые затем были представлены на выставке в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина и в альбоме «Мир чувственных вещей в картинках — конец XX века». (М., 1997). Эксперимент решили продолжить в начале XXI века. Конкурс в рамках проекта «Красные ворота / Против течения» уже проводился в 2012-м, но не был тематическим. А передвижные выставки проекта путешествуют по музеям Поволжья уже в третий раз, но только с этого года на традиционной финальной выставке в Москве будут разыгрываться темы следующего конкурса (очередной состоится в 2016 году). Также на итоговой выставке в галерее М'АРС будет представлен первый том альбома-каталога из тематической серии, для которого художник и арт-критик Диана Мачулина подготовила тексты по первым десяти избранным на этот год конкурсным темам, а Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева предоставил работы из своего собрания, ставшие эпиграфами-иллюстрациями к разделам. Фрагмент эссе «Жажда и голод» мы и предлагаем вниманию читателей.

1

ЖАЖДА И ГОЛОД

Диана Мачулина

УЖЕ ИЗ НАЗВАНИЯ книги «Мир чувственных вещей в картинках» чешского педагога-гуманиста XVII века Яна Амоса Коменского ясно, что изображения были в ней важным образовательным элементом. Система Коменского изменила ход европейской цивилизации и показала родство науки и искусства. Школы до того следовали античному принципу семи свободных искусств, но изобразительного среди них не было. Под «свободными» понимались занятия, не связанные с физическим трудом. Грамматика, диалектика, арифметика, геометрия, астрономия, музыка — но не живопись, презренное ремесло. Коменский, включив в каждый раздел книги гравюру, возвысил художника до сотрудника ученого, изображение — до способа познания мира.
Стоит ли художнику терять эту роль учителя, превращаясь вновь в ремесленника, владеющего лишь техническими навыками — возможно, этот вопрос хотели бы задать организаторы конкурса художникам XXI века, выбирая Коменского как ключевую фигуру. Век XX был ознаменован необыкновенным влиянием изобразительного искусства на умы граждан, будь то непримиримое возмущение «Черным квадратом» Малевича или ставшие частью личных биографий произведения — от «Незнакомки» Крамского до «Строителей Братска» Попкова. Как вновь стать в центре внимания общества? Возможно, пытаясь найти не частное, детали, совершенство исполнения, но некую внутреннюю суть времени. А большая цель уже ведет за собой и необходимость совершенной формы: зрителей, мало разбирающихся в искусстве, в картине Иванова «Явление мессии» больше всего восхищает то, что он делал ее 20 лет. Но срок — лишь следствие огромной задачи, которую поставил перед собой художник, и его этюды с тряпкой или веткой так хороши потому, что они тоже ждут Спасителя.
«Жажда и голод» — тема для Поволжья совсем не чужая. Голодающие Саратов и Пенза упоминаются в хрониках уже в начале XVII века. В XX веке край принес миллионы жертв — в 1921–1922 годах в Гражданской войне, в 1932–1933 — от политики коллективизации. Российская империя тоже не была государством всеобщего благоденствия, вспомним голод 1911-го. Тогда художники отдавали силы агитации, убеждая, что нужно помочь тем, кто

голодает. Фотографы запечатлели погибающих от голода, хотя могли бы снимать даму с зонтиком в осеннем парке. Плакаты СССР продолжали бороться с трагедией — такова работа Моора, фигура изможденного старика, воздевшего руки к небу на черном фоне с простой надписью «Помоги». В 1922 году в Саратове появился Музей голода, но вскоре был расформирован, его архивы считались утерянными, и только в 2012 году на выставке в Саратовском государственном университете были показаны найденные материалы. Знаменательно, что в конкурсных работах исторический аспект темы не стал предметом изучения для художников, что можно считать отражением общей ситуации — отношение к сталинскому периоду до сих пор не сформулировано в России. В отличие от Украины, где голодомор стал одним из самых острых вопросов: там политики утверждают, что советская власть пыталась уничтожить украинцев как нацию. Однако не меньше людей пострадало и в других областях СССР, и это было следствием политики, в которой идеология ставилась выше ценности человеческой жизни. Голод — вневременная и вненациональная трагедия, время для помощи, а не для вражды. Существуют плакаты, фото и письменные документы 1920-х годов, рассказывающие о помощи СССР, оказанной Америкой — не всегда между странами была «холодная война». В те же 1920-е годы голодали и немцы — пронзительны работы Кете Кольвиц, знающей голод как свою беду и как народную трагедию. Взаимопомощь, а не только вражда, была всегда: Брокгауз и Ефрон, рассказывая о голоде 1230–1231 в Новгороде, цитируют летопись: «прибегоша немцы из-за моря с житом и с мукою, и сотвориша много добра, а уже бяше при конци город сий» — и древняя история показывает, что важна не нация, а дела.

В истории искусства голод как таковой всегда подтверждал идею, важную для данного исторического периода. Даже скульптура «Жаждущая женщина» художника Проторенессанса Арнольфо ди Камбио, лаконичная и лишенная ссылок на какой-либо контекст, которая смотрится удивительно современно благодаря нарушению пропорций во имя выразительности, говорит о большем, чем потребность организма в воде. Множество историй из Евангелия связаны с голодом и жаждой. Так, Иисус накормил пять тысяч человек пятью хлебами и двумя рыбами. История «насыщения» в христианстве повествовала не о материальном, но об утолении высшей жажды. Так, Джотто обозначает приоритет духовного в «14-м чуде св. Франциска — об источнике». Жаждущий припадает к забившему из камней ключу в самом низу фрески, намного выше — св. Франциск, обративший взгляд к небу. Он будто не замечающий ни бесплодной скалы, преграды его взгляду, ни источника, возникшего благодаря его молитве. Два с половиной столетия спустя, у Веронезе в «Пире в Кане Галилейской» никакого аскетизма, он делает акцент не на изначальной нехватке вина, но на изобилии — 130 гостей, среди которых знаменитые правители того времени и наравне с ними художники — сам автор, Тициан, Бассано и Тинторетто. Все — и лица, и тарелки, охотничьи собаки и складки на богатых одеждах — сверкает благоденствием и довольством. Религия подразумевает преображение, и картина Веронезе как будто говорит: будьте хорошими, и вы не испытаете недостатка ни в чем. Тинторетто, «приглашенный» на этот пир коллегой-художником, думал о другом преображении, уходил от материального. В его работе «Моисей высекает воду из скалы» струи воды разрезают холст диагональю, всегда значимой для Тинторетто. Жаждущие с кувшинами и горстями летят хороводом с такой скоростью, что ни капли не успеют выпить. Тут важен сам религиозный экстаз, озарение — струйки нового источника тонки, но из них растекается поток небесного воинства.

По мере торжества светского над религиозным начинают преобладать плотские трактовки темы жажды и голода. Так, сюжет «Римское милосердие» о дочери, которая кормила грудью отца, голодающего в тюрьме, превращался порой из истории о добродетели в эротическую картину, как у Рубенса. Фламандец Давид Тенирс Младший, которого полагают учеником Рубенса, обращал внимание на социальные яв-

2

ления: у него «Деяния милосердия» — это раздача хлебов нуждающимся. Натурализм в теме голода появляется в XIX веке, светское мировоззрение уже полностью лишено духовных аллюзий. Физические страдания становятся реальностью, как в картине Делакруа «Смертельно раненный солдат утоляет жажду» (1825). Но отчет французских живописцев о завоевании Алжира Францией подвергается коррекции после победы колонизаторов в 1848 году. Как в сталинские времена замалчивали голодомор, так и колониальная пропаганда не акцентировала потери со стороны завоевателей. Эжен Фромантен в картине «Страна жажды» (1869) изображает смерть арабов в пустыне. Можно гадать, умерли они от жажды или были убиты, но их смерть выглядит красиво. Вторая половина XX века и начало XXI более гуманны, чем предыдущие эпохи, и в то же время абсолютно циничны. Массовая культура предлагает зрителю смотреть на голод как на нечто увлекательное, как было в российском реалити-шоу «Голод» (2003–2004). Участников шоу с завязанными глазами вывозили в другую страну, и там они должны были сами найти деньги или еду, не зная языка, не имея работы или статуса беженца, воруя или обманывая людей. Забавной подобная ситуация может показаться только человеку, который уверен, что его нищета не коснется.

Голод — проблема, все еще актуальная в современном мире. Индийский художник Субодх Гупта делает скульптуры из традиционной народной посуды, одна из них — гигантский череп. Свою идею художник объясняет так: «Бедные, средний класс и богачи используют дома стальную кухонную утварь. Как вы думаете, у скольких людей в Индии есть посуда, но при этом они страдают от голода, потому что у них нет еды?» Риркрит Тиравания, таиландец родом из Аргентины, в 1992 году в нью-йоркской галерее вместо показа произведений на выставке кормил всех желающих бесплатно тайским карри, в связи с чем и стал знаменит. Можно ли считать голод зрелищем? Пожалуй, это зависит от целей художника и от того, какие выводы сделает зритель. Так, художник Альфредо Джаар, уроженец Сантьяго-де-Чили, на 3-й Московской биеннале показал работу о судьбе знаменитого фотографа Кевина Картера. За фотографию африканской девочки, исхудавшей до скелета, смерти которой ждет стервятник, Картер получил Пулитцеровскую премию. Вместе с тем он «удостоился» волны гнева: как можно фотографировать, когда нужно напоить и накормить. Картер, уроженец Африки, видел там множество смертей от голода, которые не мог остановить никто, и ему казалось, что, если показать боль в одной самой выразительной фотографии, люди ужаснутся и наконец предпримут что-то. Его веру в силу образа восприняли как жестокость, и Картер покончил жизнь самоубийством. Видеоинсталляция Джаара об этом фотографе ставит вопрос, до какой степени художник может оставаться профессионалом, смотрящим на беду как на тему своей работы.

3

Испанец Сантьяго Сьерра, переехавший в 1995 году в Мехико, обостряет этическую проблему. Свои перформансы он основывает на факте низкой оплаты труда в Мексике, желая показать обществу, как живут бедняки: соглашаются на что угодно, на унизительные глупости и рабский труд, потому что им надо что-то есть и пить. Так, в одном из перформансов Сьерра взял десять безработных разного роста, построил в ряд и вытатуировал у них проходящую через все спины линию. Нанятые люди пошли на это ради мизерной платы. Голод и жажда толкают их на любые действия, чтобы выжить. Наши художники в меньшей степени работают с людьми и фактами. Наиболее «документальна» картина Светланы Лариной «Сахара. Голубиная ферма в пустыне». Она вызывает в памяти полотна Верещагина, где зафиксированы детали экзотического быта, или перемещает в пространство знаменитого фильма-антиутопии 1986 года «Кин-дза-дза!», где за спички можно купить что угодно. Картины Александра Жирноклюева по манере напоминают знаменитого британца Фрэнсиса Бэкона, но столь же экспрессивные и мучительные фигуры Жерноклюеву удается сделать «своими». В них каким-то образом узнаются наши соотечественники, жаждущие смысла жизни и не находящие его, а в темноте одного фона и ярком свете второго, цветных плоскостях — видятся интерьеры русских квартир. Экзистенциальная катастрофа — и у Василия Шульженко: обнаженная пара обнимается во дворе-колодце, занимая его объем полностью до верхнего этажа своими телами, напоминая строки Маяковского: «В какой ночи, бредовой, недужной, какими Голиафами я зачат — такой большой и такой ненужный». В какую бы ничтожную повседневность ни был встроен человек, в нем всегда есть что-то космического масштаба. И в других картинах Шульженко, какой бы дрянью ни занимались его герои, они всегда велики.

В видео группы AES+F чернокожие официанты разносят белым дамам вино, интерьер напоминает о Древнем Риме и временах рабства. Женщины не обращают внимания на напитки, и погружены в мысли о чем-то другом. Картина дает апокалиптическое ощущение — умножение одного сюжета дает понять, что речь идет не об одном персонаже, но скорее о тотальной усталости, охватившей европейскую цивилизацию. Официанты же смотрят вверх, куда-то за пределы картины — у «рабов» есть надежда.

Гиперреалист Игорь Пестов наполняет холст орущими младенцами. И в самом деле, кто, как не новорожденные, так нуждается в утолении жажды и голода и других стремлений пока не имеет. Здесь виден страх мужчины перед отцовством. А картина Николая Карачаровскова «Была война» при всей серьезности темы больше читается как разговор о голоде другом, мужском инстинкте: крепкие фигуры женщин, впрягшихся вместо лошади в плуг, эротичны, но некому ими любоваться, война забрала мужчин.

Меньше всего к чему-то частному и слишком земному относится работа Константина Худякова «Ева». Как и большинство его работ, эта сочетает современные технологии с вневременными и общечеловеческими сюжетами. Конкретно эта вещь применительно к теме говорит о жажде познания, свойственной человеку, страсти разъять все на составляющие, чтобы узнать, как это сделано, но обратно не соберешь, это смертельная игра. Первым научным опытом была проба яблока в райском саду, и с тех пор смерть и знание стали нашими спутниками.

1. Сантьяго Сьерра. **Линия в 250 см., вытатуированная на спинах 6 человек, которым за это заплатили.** Espacio Aglutinador, Гавана, декабрь, 1999. Фотография. Courtesy художник и Lisson Gallery.

2. AES+F (Татьяна Арзамасова Татьяна, Лев Евзович, Евгений Святский, Владимир Фридкес). Кадр из одноканальной версии видео «Пир Трималхиона». 2010

3. Юрий Злотя. **Крест.** Бронза. 2014

10+

ДОМ LONG ARMS

10+

ФЕСТИВАЛЬ СЕРГЕЯ КУРЕХИНА ТРАДИЦИЯ СВОБОДНЫХ ЛЮДЕИ

21-27 ОКТЯБРЯ

LONG ARMS

2014+

ДЛИННЫЕ РУКИ

КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР ДОМ:
МОСКВА, БОЛЬШОЙ ОВЧИННИКОВСКИЙ ПЕРЕУЛОК ДОМ 24, СТРОЕНИЕ 4,
ТЕЛЕФОН:
8495 9537236

dom.com.ru

«ГОГОЛЕВЩИНА» В МОСКВЕ

Лия Адашевская

1

Два контрабаса, две виолончели, фортепиано, марокасы, гитара, скрипка, барабаны, ксилофон, аккордеон, губная гармошка, бубен — акустическая (музыкальная, языковая и словесная) мешанина, создающая эффект подчеркнутой стилистической неоднородности, где украинский фолк, мелодекламация — шекспировские сонеты, богомольные монологи, цитаты из Гоголя, Шевченко, Бродского, Буковски, Введенского, тексты на нескольких диалектах украинского, английском, французском, русском, немецком языках, «попса» 1990-х, Бетховен, французский шансон, джаз, регги, блюз, гранж в стиле «Нирваны», мотивы рэпа и R'n'B, гроул и прочие культурные гиперссылки в своей парадоксальной «несовместимости» сталкиваются в неожиданные саунд-коллажи.

Все это предлагает украинская группа «Dakh Daughters», выступающая в жанре «фрик-кабаре» и музыкального перформанса.

«Dakh Daughters» имеет непосредственное отношение к киевскому театру «Дах», руководитель которого — Владислав Троицкий — принимает участие в постановке перформансов «Dakh Daughters». Группа — это семь молодых женщин, семь индивидуальностей с разножанровым опытом своих артистических биографий. Нина Гаренецкая — участница группы «ДахаБраха», Руслана Хазипова — группы «Перкалаба», Таня Гаврилюк — сольного проекта «ТаняТаня», Соломия Мельник — проекта «Мощные девушки» и «Soloma project», Анна Никитина — проекта «Кабаре-шансон», Наталья Галаневич и Zo — балета «БиZoH».

Эти семь творческих единиц, соединяясь в едином русле, остаются верны принципу театрального коллажа, как его понимал Эрик Сати, где принци-

2

пиально важны и демонстрация всех героев, их равенство между собой и выявление их особенностей. Здесь нет лидера, нет солиста, все семеро на равных позициях. При этом каждая песня, являясь, по сути, мини-спектаклем, отдельной историей, выводит на авансцену то одну актрису, то другую, а если еще учесть, что они постоянно меняются инструментами, никто не закреплен за каким-то одним, что еще сильнее акцентирует переплетение стилей, манер, языков, страстей. Концерты группы превращаются в некую подвижную, дышащую, завораживающую своей, кажется, бесконечной переменчивостью, перформативность. Этот принцип становления побуждает слушателя-зрителя все время быть в напряжении, не только слушать, но и видеть, с нетерпением ожидать следующего сюжета, энергетически участвовать в действе. Визуальное и акустическое здесь — равноценные элементы коллажа.

Девичий бенд изначально планировался как одноразовый проект. По признанию актрис, идея возникла во время Гоголь-festa, который проходил на Выдубичах в 2012 году. Тогда «Дах» играл трехчасовой спектакль «Школа нетеатрального искусства», во втором акте которого были задействованы семь актрис. К воплощению идеи в ее нынешнем виде приступили по случаю приглашения театра «Дах» на гастроли во Францию. За месяц до поездки стали готовить специальный музыкальный проект «Rozy/Donbass» для парижского кабаре. Однако первое выступление состоялось в Киеве в театре «Дах» в ноябре 2012 года, что было, по сути, репетицией на публике перед запланированным концертом в Париже.

Летом 2013 года видео «Rozy/Donbass» появилось на YouTube и, что называется, взорвало Интернет. «Dakh Daughters» стали знаменитыми. Сегодня в их репертуаре множество песен. Одноразовый проект перерос в постоянный. Они много гастролируют. Критики находят в них сходство с Амандой Палмер, «Rammstein», «Laibach», «System of a Down» и «Dresden Dolls». Сами же они считают себя близкими трио-кабаре из Великобритании «The Tiger Lillies» и мечтают однажды выступить вместе. Все эти сравнения, конечно, лестные и небезосновательные. Однако «Dakh Daughters» при всей своей стилистической неоднородности совершенно очевидно имеют собственное лицо. Атмосферу «гоголевщины», которая возникает на их выступлениях, не спутаешь ни с какой другой, в чем можно было убедиться и на их концерте в Гоголь-центре, весной этого года проходившем в Москве.

1. **Dakh Dauthers.** Фото предоставлено артистами

2–3. Выступление в Гоголь-центре.
Фото: Светлана Гусарова

3

Ирина
Решетникова

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ГОД ОТ «А» ДО «Я»

Каждый театральный год/сезон ставит непростые дилеммы, как сопрягать лучшие спектакли и неудачные, общую картину и лидеров... Эмоциональные и рациональные оценки превращаются в лабиринт, субъективные суждения сужают картину. В последние годы добавились и новые сложности: увеличилось количество превью, которые обесценивают приподнятость премьерных показов.
В этой ситуации основой оценочной шкалы может стать обыкновенная азбука. Алфавит от А до Я позволяет непредвзято выстраивать цепь театральных событий, которые обратили на себя внимание.

Актеры

Женские роли

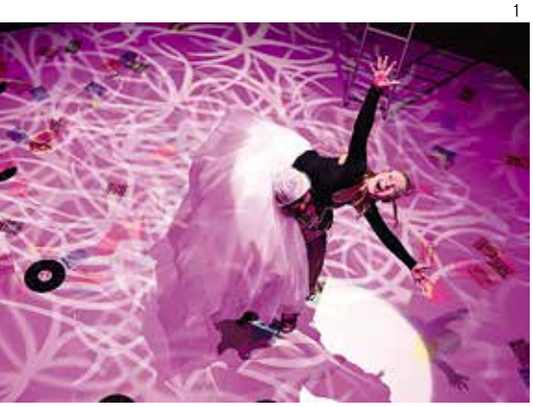
Боярская Елизавета Михайловна («Леди Макбет нашего уезда», МТЮЗ) Катерина Измайлова — словно ожог страсти; гибельная похоть и дерзкая высота чувственного бесстыдства. Что ж, быт захолустного двора — лучшее топливо для огня, в котором гибнет все: брак, жизнь мужа, судьба нестоящего любовника и, наконец, сама русская леди Макбет.
Дапкунайте Ингеборга Эдмундовна («Жанна», Государственный Театр Наций). Кирова Жанна Георгиевна – ледяной поцелуй; бриллиант, который с рассудочной беспощадностью разрежет любого. Парадоксальное сочетание ранимости и способности методично расправляться со всеми, капризы брошенной женщины; свобода, которая оказалась не нужна; броня успеха не оберегла героиню от фиаско в любви… Финал — каменеющее лицо героини, но это не тривиальный триумф ликующей мести, нет, это лицо победы над нравственным кантовским законом в себе.
Стеклова Агриппина Владимировна («Валентинов день», Другой театр). Катерина — пленница любви без взаимности, клоунесса-недоразумение; с одной стороны, трагическое смирение и обреченность на безответное чувство, с другой — самоотверженная прочность пружинки, решение жить и выживать среди нелюбви.

Мужские роли

Трибунцев Тимофей Владимирович («Отелло», театр «Сатирикон»). Яго — редкая удача объемной психологической трактовки на фоне театрального мейнстрима — обозначать лишь контур роли… И вот успех: душевные подробности, слияние куклы с нитями кукловода. Зависть, ревность и ненависть в личине Простака. Кухня яда. И развязка: незатейливая деловитость козней и коварства. В конце – поступь Рока.

Роли второго плана

Гущин Олег Иванович /Коробочка/ и Девотченко Алексей Валерьевич / Плюшкин/ («Мертвые души», Гоголь-центр). Игра актеров погружает зал во мрак мировой мизантропии русского классика.
Феклистов Александр Васильевич («Мера за меру», Московский драматический театр им. А.С. Пушкина). Лючио — образец комедиантства, раблезианская смачная игра в духе средневекового фарса внутри холодной шкатулки марионеток от британского режиссера Д. Донеллана.



1

2

Гастрольная деятельность — новая программа Федерального центра поддержки гастрольной деятельности «Большие гастроли. Театральное лето России» (2 июня — 2 октября с.г.), в которой приняли участие 20 театров (9 федеральных и 11 регионального подчинения), гастроли состоялись в 30 российских регионах, где было сыграно 114 спектаклей для 83 тысячи зрителей.

«**Д**онна Флор и два ее мужа» (театр ЛЕНКОМ, режиссер А. Прикотенко). От постановки в памяти остаются лексическая агрессия действа да падающий сверху диван… Прием, напомнивший «Проект падающей кровати» (1972, ТОТАРТ: Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов), в котором огромная кровать падала в момент общего оргазма со второго этажа прямо в подвал. Здесь же вместо подвала — сцена. Донна Флор — эксцентрика и эстетизм в сюжете «черной» комедии. В финале — легкая назидательность. Смачный бурлеск карнавала скорее напоминает ревю в кафе-шантане, но не емкую мифологию Жоржи Амаду.

Исторический жанр: «150 причин не защищать Родину» (Театр.doc, поста-

новщик Е. Гремина). Пикировка с властью сбивается на риторику и схоластику вызова, это настолько привычно, что вызывает оскомину. Радикальный театр патетически отрицает пафос и патриотизм. В придачу путаница в эстетике жеста. Спектакль о причинах гибели Византии начинает проигрывать, когда пытается придать пышную театральность своей принципиальной лапидарности doc. Надсадная «нарядность» переключает клубный театр со своей стилистикой в провинциально-любительский театр-кружок.

«**К**ант» (Московский театр им. В. Маяковского, режиссер М. Карбаускис). Ансамблевость, единое дыхание мощной игры десяти персонажей, плотность дробностей застолья философа позволяют просмаковать все детали трехчасового действа. Яркая сценография С. Бархина; амфитеатр студенческой аудитории Кенигсбергского университета эффектно встроен в яркий пунцовый шестигранник, по центру вместо кафедры — обеденный стол, за которым Кант неторопливо вкушает плотный профессорский обед в компании постоянных друзей. В этой комедии абсурда за гурманством актерской игры скрывается анатомический театр. Публика наблюдает не за обедом Канта и не за пиршеством его ума, а за телесным вскрытием философии мэтра в духе рембрандтовского «Урока анатомии доктора Тульпа».

«**Л**еди Макбет нашего уезда» (МТЮЗ, режиссер К. Гинкас) — вариант «Молота ведьм». С одной стороны, это реализм в классическом понимании МХАТа: оглобли, хомуты, дрова, телеги, солома, кони, дуги, коровы, с другой — этот дровяник украшен иконами (точнее, пустыми окладами), и есть в нем что-то от запечного храма или той самой баньки с пауками, описанной Ф.М. Достоевским как символ русской извечности. Перед нами Скотный двор, позднее описанный Дж. Оруэллом, где подворье — как модель скотского мироздания, как тьма XX века, а эмоции превращаются в уголовщину.

«**Л**уна-парк имени Луначарского» (Школа драматического искусства; режиссер А. Огарев) — вышучивание бренда. Луначарский — такой же бренд советского образа жизни, как луна-парк — американского. Там и там царит плановый подход к искажению реальности. Рассказ о мирах-антиподах на трех уровнях зрелища: верхний — горний мир мечты, возносящий героев в райские эмпиреи; средний — русская «аристократическая» столица с устрицами и Армани; внизу — земная низина с этажерками банок соленьев и горками свежих овощей. Пример того, как именно художественный, а не документальный контекст «новой драмы» удачно обыгрывает стилевые переливы от сюрреализма и абсурда к лубку.

Мокьюментари-театр работает в жанре подделок под правду и имитаций, впервые представлен мультимедийным танцевальным перформансом «Смерть Тарелкина» (совместный проект театра «Балет Москва» и «Манеж/МедиаАрт-Лаб», хореограф. А. Игнатьев). Присутствуют не только персонажи А.В. Сухово-Кобылина (Тарелкин, Варравин), но и новые типы — спецназ, люди будущего. Тарелкин, имея компромат на сильных мира сего, инсценирует свою смерть… В этой коллизии ощутимы отсылки к ситуации Эдварда Сноудена. Его информация о глобальной слежке через Интернет в 60 странах за более чем 1 миллиард человек вызвала в мире вал дискуссий о границах конфиденциальности. Еще Ф. Дюрренматт в новелле «Поручение, или о наблюдении наблюдателя за наблюдателями» (1986) ставил вопрос о поголовном контроле. Прошло несколько десятилетий, и уже в реальности любой человек, оставляющий след в цифровом пространстве, становится объектом надзора. Люди проиграли Сети.

«**О**-й, поздняя любовь» (Школа драматического искусства, постановщик Д. Крымов). Это пьеса А.Н. Островского, словно сыграна в комнате смеха в парке культуры и отдыха. Дам играют мужчины, и наоборот. Хоровод борьбы и бросков через бедро.
Пьеса о гибельной власти денег становится клоунадой о власти полов. В финале самоубийство героя пародирует заодно и чеховскую «Чайку», и «Иванова». По сути, атака отражений на классику… Но получился и не Островский, и не Чехов, а графическо-сценический микс о мутациях отношений и чувств. Комикс наводит на мысли об эстетической усталости клоунады метаморфоз и исчерпанности приемов.

«**О**норе де Бальзак... Заметки о Бердичеве» (Школа драматического искусства, постановщик Д. Крымов) — чеховский мир с высоты той «клюквы», что создал А. Дюма в дневнике, путешествуя по России. Неожиданные

3

1–2. **«Луна-парк имени Луначарского».** Театр «Школа драматического искусства». Фото: Наталия Чебан

3. **«Сказка, о том что мы можем, а чего нет».** МХТ им. А.П. Чехова. Фото: Анастасия Коротич

и безупречные по форме превращения классики в перелицовке абсурда. Чехов, подвергнутый влюбленной вивисекции театральной лаборатории. Опыт сценической генной инженерии. Удачная пересадка всех органов.

«**С** любимыми не расставайтесь» (МТЮЗ, режиссер Г. Яновская). Лирическая мелодрама советского драматурга подана как наблюдение с высокой точки за живописным кишением быта, абсурдный калейдоскоп семейной неустроенности — бесконечная череда разводов и вновь возникающих браков. Дирижер хаоса — немолодая судья, словно Безумная Грета у Брейгеля, безуспешно пытается отыскать логику в этом броуновском хороводе любви. Атмосфера горькой суеты сует.

Театрально-декорационное искусство

Малевич Казимир Северинович / костюмы («Победа над солнцем», Московский театр музыки и драмы Стаса Намина) — кубистическая костюмографика Малевича и спустя сто лет после премьеры остается современной вопреки режиссуре С. Намина. Именно костюмы — главные и бесспорные действующие лица, они живут, полны движений, порой кажутся ожившими куклами… Эпический стиль оперы никак не прочитан, спектакль завершает танец радости из простеньких хореографических элементов. Но стоит исполнителям покинуть сцену, как пустые подмостки с оставленными костюмами наводят на мысль о победе вековой давности, как доспехи триумфа на античных героях.

ТТ — два «Т», один из самых интересных тандемов художников-сценографов поколения 30–35-летних, семейная пара Трегубовых

Трегубов Алексей Владиславович («Спасти камер-юнкера Пушкина», театр «Школа современной пьесы»). В центре зрительного зала площадка с рыхлым черным грунтом, из которого извлекаются то предметы пушкинской эпохи (цилиндр, оружие), то вещицы недавнего времени (детские машинки, бюстик Ленина), то скрижали завета… Фраза «К барьеру!» превращает сцену в площадку для дуэли соперников, методично демонстрируя метаморфозы поединка — от скрупулезного выполнения ритуала к рядовому убийству без правил; выстрелы прошлого глохнут в реалистическом абсурде.

Трегубова Мария Иосифовна («Фантазии Фарятьева», Московский театр «Мастерская П.Н. Фоменко»). Камерная работа художницы, фантазийное пространство квартиры стилистически выверено: желто-зеленые обои и в рифму рисунок платья матери героини. Зеркальное повторение героев-двойников в огромном окне-зеркале, где новое пространство «выдавливает» персонажей в другое помещение, соединяя реалистическое и ирреальное, гармония различий. В финале космос химер оборачивается растерянностью, фиаско, буйство цвета словно пожухлая трава буреет, превращаясь в коричневый гризайль будней.

Трегубов А.В.&**Т**регубова М.И. («Пьяные». МХАТ им. А.П. Чехова). Квадратная платформа, резко наклонена к залу и расчерчена световыми черно-белыми ромбами, что создает иллюзию неустойчивости. Она предстает как метафора мира без точки опоры, как визуальная шкала промилле алкоголя. Исполнители за партитурой производят звуковые комбинации: шумы мнущейся бумаги, звон бьющих о ящик железных цепей, эхо чего-то сыплющегося, гудящего, вращающегося, пугающие скрипы пенопласта. Черные тени на белом фоне, демонстративные позы, всплески рук дополняет клоунский грим: красные шарики на носу и выбеленные лица, рыжие парики. Пьянство без какой бы то ни было благопристойности — таков заплетающийся язык реализма, завернутый в гротеск и эксцентрику. Во второй части планшет горизонтально опускается, видеопроекция исчезает, и вся сцена наполняется водой, смывая иллюзорное бытие.

«**У**лыбнись нам, Господи» (Государственный театр им. Евг. Вахтангова, постановщик Р. Туминас) — намерен-

4

4. Мультимедийный перформанс **«Смерть Тарелкина».** Театр «Балет «Москва», Открытая школа «Манеж/МедиаАртЛаб», Центр культуры и искусства «МедиаАртЛаб». Фото: Марина Рагозина

5. **«Фантазии Фарятьева».** Московский театр «Мастерская П. Н. Фоменко». Фото: Алексей Харитонов

6. **«Школа жен».** Театр-Студия п/р О. Табакова

5

но замедленный спектакль на фоне стремительной мировой и российской хроники. Игнорируя рокоты века нынешнего, театр вслушивается в тишину времени. Поездка трех литовских евреев начала XX века от местечка Мишкине Россиенского уезда до Вильно становится долгой историей постановки 1994 года (Вильнюсский малый театр), панорамой этических вопросов Римаса Туминаса о национальной памяти и наднациональном эпосе. Еврейская притча превращает Ноев ковчег (телега Шмуле-Сендера) в «Корабль дураков», мачтой которому служит живое с листьями дерево; «хороводность» героев напоминает «Слепых» Питера Брейгеля Старшего. Гротесковый рисунок оборачивается трагическим полотном, мотитва — мольбой у Стены плача, а время — дихотомией Путь и Вечность. Проступают и контуры «Плота Медузы» Т. Жерико, словно материализуя строчки романа о «сколотом плоте» и о «вспененной волнами реке жизни», чтобы устало и приподнято завершить спектакль метафорой (чуть в лоб) абсолютной «стерилизации» человечества.

«**Ф**ормалин» (VIII Международная летняя театральная школа СТД РФ, режиссер С. Голомазов) – жесткая, парадоксальная пьеса о любви одинокого гениального старика к убитой собаке и границах человеческой мести. Работа практически в стилистике verbatim в сценическом варианте студентов школы получилась приглаженной и неопасной, налицо чуть ли не слезливое упрощение и осторожность в постановке моральных вопросов. Вместо интеллектуальной апории, отменяющей этику как таковую, где невозможны какие-либо однозначные выводы и нет «правды», спорная острота нивелирована слезками-историями мило прослаивающими весь спектакль, как «подушки безопасности» в машине.

«**Ч**айка» (Мастерская Сергея Соловьева/ВГИК, режиссер Г. Шушчевичюте) слезками-историями неубитая птица; спектакль, пронизанный атмосферой юности и ожидания: дивное черное озеро, чудная гроза, зонтики, надежды, щедрость брызжущих актерских красок… Кукольный петрушка Треплев живет, заранее прощаясь с любимой; не отягощенная ответными чувствами Нина, абсолютно забывший прошлое Тригорин… Работа чуть-чуть по-студенчески декоративна и декларативна, подана как ярмарка тщеславия чувств героев.

«**Ч**айка» (Московский театр п/р О. Табакова, постановщик К. Богомолов) — вторая режиссерская интерпретация классики. Встреча двух стихий: мужская очарованность простодушием дикарки и тайное желание слышать постоянные дифирамбы своему таланту, которое, пожалуй, важнее. Тут детонирует писательское самолюбие. Богомолов сталкивает две силы — профессию (писательское творчество — пусть ремесленника, но все равно творчество), которая не дает Тригорину расслабиться, и дилетантизм желаний, ведь для Нины актерство не столь значимо, красивый предлог, лишь бы уехать за знаменитостью. Но где нет горения, нет и огня. Любовь не делает человека более профессиональным, это разные сферы. Перед нами история двух надломленных псевдонимов (чеховские фамилии звучат как нелицеприятные эмблемы: *трепач* и *не речь*), у Треплева есть талант, но нет внутренней силы, Заречная наполнена силой любви, но с талантом проблемы.

Юбилеи

200 лет со дня рождения М.Ю. Лермонтова. Сценическая версия «Демон» (Московский театр им. М.Н. Ермоловой; режиссер-хореограф С. Земляный) — пластический миф-фэнтези в духе параджановских коллажей и живописных головных уборов, телесное повествование опозиций «демон — ангел», «свет — тьма», манящий венец становится терновым, а складки черной занавеси — крыльями, музыка-шепот, тактильные ощущения, орнаментальная пластика грузинских танцевальных элементов, отсутствие противоядия от любви, одиночество и обреченность смятенного духа. Демон, бессильно повисший на веревках-нитях в руках Всевышнего.

100-летие Первой мировой войны. «Ожидание» написанное незадолго до ее начала выдающееся произведение австрийского композитора Арнольда Шенберга. Центр современной музыки при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского и Австрийский культурный форум в Москве совместно с культурным объединением «Das weisse haus Wien», Театральным центром им. Вс. Мейерхольда, Центром творческих индустрий «Фабрика» работали сразу над семью мировыми премьерами мультимедийных композиций.

В «Пьеро и его тень» работы художника и композитора шли, не пересекаясь, самостоятельно; итог — сюрреалистическая фреска. «Ожидание» это и танец-поиск Анны Гарафеевой. Едва удерживая равновесие, она механистически перемещается под металлические звуки, то ли следуя за ними, то ли от них убегая. Фобии, бег по кругу, отчаяние, будто что-то давно позабыто, пластика куклы, марионетка с разбалансированным управлением блуждает среди зрителей, иногда замирая, затем растворяется в затемненном пространстве закулисья. Многосложность спектакля: от конкретного облика с использованием в видеоряде документальных съемок времен Первой мировой войны в «Dé faire = Распад», далее взлет к абстрактной работе «Что-то пошло не так» с геометрикой видеополотна и расщепленными структурами, пиршество линий и хаос распада музыкального и визуального.

6

Фокусы реальности и «язык»

Людмила Бредихина

А где искусство?
Из книги отзывов

О НАЗВАНИИ ВЫСТАВКИ «ОДНО МЕСТО РЯДОМ С ДРУГИМ»

Совместная выставка берлинских и российских художников на Винзаводе (18 июня — 24 августа) с несколько тяжеловатым для русского уха названием была сделана образцово-показательно: непредсказуемый набор участников, неожиданные работы, выразительная экспозиция в уникальном пространстве большого винохранилища плюс приятное каждому зрителю ощущение, что о тебе позаботились. Как только входишь в очередной зал и задаешься дежурным вопросом «а это что значит?», рука в темноте сама собой натыкается на черный куб со стопочкой экспликаций на двух языках. Несколько шагов к ближайшему источнику света — и все проясняется. Но это не главное…

Кураторы Лукас Топфер и Анастасия Шавлохова сделали выставку интригующим событием для тех, кто знаком с понятием site specific art (как говорится, «Шишков, прости, не знаю, как перевести»). Сайт-специфичное искусство ориентировано на присутствие в физической реальности, на восприятие всевозможных процессов в реальном пространстве. В западной традиции это искусство имеет уже долгую историю начиная с минимализма 1960-х, с тех объектов, что порвали с пьедесталами модернистской скульптуры, вплоть до искусства, совсем забывшего о «произведении искусства» и потому неуловимого. Под «местом» (site) понимается не виртуальная, а сугубо физическая данность со всеми вытекающими обстоятельствами типа гравитации, пространственных пропорций, шероховатостей стен, особенностей освещения, движения, восприятия. Работа вентиляции, дорожное движение, любой ландшафт, радиоактивное излучение и даже наши интуиции — все это объекты сайт-специфичного искусства, его материал. Восприятие этого искусства — тоже оно. Не только в том смысле, что мысль материальна и является агентом космоса (так что думайте позитивно и не ругайтесь матом!), а в смысле вездесущего присутствия технологий, их буквальной и метафорической радиоактивности, пронизывающей любую реальность, в том числе реальность наших пяти-шести чувств и умения думать. Мысль и слово не только всегда тронуты идеологией, понимаемой широко, они всегда тронуты технологиями, тоже широко понятыми. Остается старый и до боли знакомый вопрос: в какой же момент реальность становится искусством? Если становится…

Когда идеология перестала быть материей неизбывной, припрятанной и «радиоактивной»[1], то получила право на множественное число и шанс максимально редуцироваться. Это стало возможным, потому что наши знания об идеологии позволили видеть ее границы и выходить за них. Сегодня технологии еще привычнее, незаметнее и «радиоактивнее», чем идеологии. Не так просто понять, что дает нам их тотальное присутствие и насколько «мое восприятие», обвешанное глобальными и локальными гаджетами, способно оставаться «моим». Нужно как минимум иметь представление о границах этого их присутствия.

1

Простоватость или кажущаяся недопереведенность названия выставки носит вынужденный характер, за ним стоит отсылка к не устаревшему, хотя мало кому у нас известному эссе Мивон Квон «Одно место после другого. Заметки о специфике места»[2]. Она писала в 1997 году:
«Сегодня практики, ориентированные на специфику места, продолжают задачу обозначения границ той специфики отношений (relational specificity), которая может удерживать напряжение между удаленными полюсами пространственных событий. Возможности этих практик обращены скорей к различению смежных расстояний между одной вещью и другой, между одной личностью, местом обитания, мыслью и другой, между двумя фрагментами, чем к выстраиванию ряда событий, следующих один за другим». И дальше: «Только те культурные практики, что чувствительны к подобным отношениям, могут превратить локальные случайные связи (local encounters) в долгосрочные обязательства и превратить интимные события в незабываемые и неотменяемые социальные знаки, чтобы последовательность “мест”, которые мы обживаем в течение жизни, не стали сериальным набором мест, следующих одно за другим» (перевод мой. — *Л.Б*)[3].
Кураторы «Одного места» начинают свою историю именно в том месте, где остановилась Мивон Квон — со специфики отношений, или, как в каталоге, «реляционной специфики». Они рассматривают тот же самый вопрос: как меняются отношения между личными высказываниями художников, между «местами», ими обжитыми, если расположить их рядом друг с другом, не выстраивая одно за другим в привычную логическую цепочку. Поэтому восприятие выставки во многом определяется маршрутом, спонтанно выбранным зрителем. Указатели типа «Продолжение осмотра» здесь невозможны[4].

Выставка в ЦСИ «Винзавод» заставила меня предаться приятнейшим воспоминаниям. Не то чтобы, как пишут в романах, сердце мое забилось в упоении, но есть одно обжитое «место», которое хочется поместить рядом с сегодняшним «фокусом на реальность»[5]. Ведь именно в этом смысл проекта «Одно место рядом с другим».

МАЛЕНЬКОЕ НОСТАЛЬГИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ

У нас не было минимализма в европейском смысле слова, и технологии в какой-то момент оставили нас. Зато была на редкость проблемная реальность и собственная версия современного искусства. Мы на ощупь искали границы того и другого, кто как умел. Я, например, активно пользовалась понятиями «безусловная реальность», «искусство в формах самой реальности», «искусство без интенций» и «конфигуративное искусство». Смысл их заключался в том, что «предмет искусства», порвавший с обжитой территорией искусства, с подиумом и рамой, мог обрести собственные границы только рядом с другими такими же «предметами искусства». Речь шла сначала о кураторских проектах Олега Кулика, где всем «предметам» предоставлялась возможность «принять участие в общем движении, очень напоминающем броуновское»[6]. Пограничные конфликты, неожиданные связи и неявные внутренние противоречия между единицами нелинейного движения создавали пространство нового искусства.
Позже «безусловная реальность» оказалась необходимой для описания прозрачных «Фрагментов» Кулика, призванных прервать текучесть реальных пространств и заставить реальность на время остекленеть так, чтобы каждый фрагмент «приобрел вкус искусства и его концентрацию»[7]. Тогда

2

3

же я писала, что интерес к «созерцанию реальности в формах самой реальности не велик в европейской традиции»[8]. Вот это было ошибкой неофита.
Интерес к искусству в формах самой реальности в европейской традиции был велик и постоянно нарастал — от Дюшана к минимализму, ленд-арту, боди-арту, перформансу до сайт-ориентированного и контекстно ориентированного искусства 1990-х.
Европейское искусство 1990-х все настойчивее рассматривало в качестве художественного аффекта реальности не привычный, идеологически ориентированный взгляд, иначе говоря, твердо сформулированный концепт, а неизбежные, но не совсем ясные последствия вторжения в реальные пространства современных технологий с их невероятными преобразующими возможностями. Выставка «Одно место рядом с другим» делает эту коллизию вновь актуальной в нашем контексте.

ЭКСКУРСИЯ ПО ВЫСТАВКЕ:
БРОУНОВСКОЕ ДВИЖЕНИЕ ИЛИ МАРШРУТ?

Появление технологичных объектов в выставочных залах Москвы, конечно, не новость. В феврале — марте этого года ГЦСИ, например, предложил целый фестиваль световых шоу «Пространство lucida». Более того, был начат разговор о том, что современное искусство инспирировано технологиями XX века и рискует быть ими поглощено (вступление Леонида Бажанова). В «Пространстве lucida» под сенью руки Бога из Сикстинской капеллы, плавающей над пестрым контекстом (проект Андреаса М. Кауффмана), риторическим вопросом выглядела табуретка Кабакова. Заслуга кураторов «Одного места» в том, что они задавали вопросы, имея ответ.
Несмотря на замечание Лукаса Топфера о том, что вступления к каталогу обычно пишутся не ради теоретической убедительности, а ради красоты построения, кураторы позаботились об убедительности. Главный итог выставки — мысль, что невозможно не замечать тотального, пронизывающего и мимикрирующего присутствия технологий в современном мире и современном искусстве. Не замечать его — это позиция, которая требует аргументации.
Расположить «места» или «предметы искусства» в непосредственной близости («смежности», сказала бы Квон) и посмотреть, какое напряжение возникает между ними, этот экспозиционный ход может выглядеть вполне традиционно. Наглядный пример — соседство «Пьедестала» киевлянина Никиты Кадана и «ОМОНА» Юлиуса фон Бисмарка из Берлина. С одной стороны, роскошный, хорошо подсвеченный пьедестал власти, разросшийся так, что для фигуры власти места не осталось. То ли супрематистский гроб Малевича восстал из гроба, то ли хорошо известный мавзолей напомнил о себе, то ли модернистский подиум претендует на статус минималистского объекта. С другой стороны, люди предельно большого роста странновато движутся, потихоньку разминаются в темноте. Страхи Болотной площади? Конечно. Но вспомнился сугубо «технологический» арт-проект 1967 года — двенадцатиминутный фильм Йоргена Лета «Совершенный человек». В 2001 году он был реанимирован в совместном проекте «Пять препятствий» Ларса фон Триера и Йоргена Лета. Новый поиск «совершенного человека» — невидимого по замыслу Триера! — потребовал от Лета сложнейших технологических ухищрений. Начали с поиска специфических «мест» (Куба, Индия, — нет, Брюссель), перебрали несколько специфических решений (12 кадров в каждом монтажном куске, прозрачный экран, — нет, анимация). Трудным оказалось именно условие невидимости. Оказывается, есть решение — костюм космонавта...
Непосредственная близость превращает два отдельных «места» в тотальную инсталляцию. Смежность Кадана и фон Бисмарка подсказывает ответ — речь идет о технологиях власти.
Другой пример говорящей смежности, на этот раз лишенной «радикального социологизма мироощущения» (сказал бы Бердяев), — соседство «Смешанной техники» Александры Галкиной и «Колонного зала» Натальи Зинцовой. Огрызки цветных карандашей в ярких китайских точилках помещены в музейную витрину. Как всегда у Галкиной, работа лаконична, иронична по отношению к контексту, формально безупречна и выглядит идеальным объектом для созерцания реальности в формах самой реальности. При этом вопрос, где искусство, кажется, не возникает.
Ножки от старой мебели Зинцовой рядом с ироничным карандашным калибратором Галкиной и высокотехнологическими берлинскими объектами выглядят вовсе не «реконструкцией руин» — из резных ножек высоко в потолок бьют одеревеневшие лучи какого-то небывалого света прошлой жизни.
Хрестоматийный пример отношений, которые «удерживают напряжение между удаленными полюсами пространственных событий» (Квон) — видеодокументация перформансов Фабиана Кнехта «Покорение» и Ивана Бражкина «Взятие высоты». Пальба на реальной границе Китая и Северной Кореи в фильме Кнехта выглядит тревожно, и тревога постоянно нарастает, хотя выстрелы кажутся и в конце концов оказываются «потешными». Не менее «потешный» штурм Бражкина — взобраться со знаменем в руках на обычную трубу ТЭЦ в спальном районе — боюсь, тоже никого не развеселит. Пространство большого винохранилища мощно аккумулирует разлитую вокруг тревогу по поводу любого пограничного конфликта и любого штурма.
И наконец, объекты откровенно технологические. Их много, они разнообразны и зрелищны.
Группа «Das Numen» предложила увлекательное зрелище (проект «Momentum»). Всем знакомо легкое экзистенциальное возбуждение, когда подолгу смотришь в темное августовское небо с падающими звездами. Теперь представьте, что звезды эти не падают, а начинают выписывать непредсказуемые кренделя. Но это броуновское движение оказывается строго обязательным маршрутом — сигналы вспышек на Солнце преобразуются в зигзаги двух светодиодов. Узоры никогда не повторяются и завораживают своей обязательностью.
Сложным расчетам и космическим технологиям сентиментальность не чужда. Старый проект Вадима Фишкина на первой «Манифесте» («Маяк» в городе подключен к сердцебиению художника) и его «Скорый день», показанный в Санкт-Петербурге на «Манифесте»-10 (время человеческой жизни, закаты и рассветы, пропущены через жесткие математические алгоритмы), уже демонстрировали этот гипнотический эффект.
Объект Карстена Николаи «334 м/с», кажется, наоборот, лишен каких-либо сантиментов. Пропан, цепная реакция,

мелькнувшее синее пламя, быстрое змеиное шипение и взрыв. Дождалась взрыва, вздрогнула и пошла дальше. Но чуть позже обнаружила, что этот шип и мельк несу с собой. Зачем мне визуализация скорости на сетчатке глаза, зачем этот пойманный звук? Не знаю. Но и лишними они не кажутся.

Голубенькая ширма Маркуса Хоффмана («Встреча») только внимательному зрителю шепнет доверительно: «Все подвержено распаду». На первый взгляд дизайнерский объект — настоящий гимн неуловимым, вездесущим и радиоактивным процессам и технологиям. Разместите его рядом с собой в кабинете, зафиксировав уровень местного радиационного распада, ширма изменит свой цвет и мягко просигналит тебе «memento mori, дружок». Не хочешь? Не надо. Тогда она просто разнообразит освещение интерьера.

Катастрофа взорвавшейся капли воды (Андреас Грайнер), его же бетонные «сообщающиеся сосуды» с воском (один плавится, пока другой застывает, и наоборот), по-разному коммуницирующие друг с другом лампы Алисии Кваде... Где искусство? Да вот оно.

Уверена, такого ответа достаточно, чтобы включились привычные механизмы, работающие на обнаружение искусства в самых неожиданных «местах». Мы давно готовы к этому, даже если не подозреваем того. «Если кто-то назвал это искусством, это искусство», — утверждал Дональд Джадд. Мне нравится.

О «ЯЗЫКЕ»

«Сходство требует различий. Как только у вас есть и то и другое, вы создаете “язык”», — написал Лукас Топфер. Я все думаю над этими кавычками. Скорей красиво, чем убедительно? Вряд ли.

Чтобы вновь навести «фокус на реальность» в Москве, опираясь на не слишком популярное здесь сайт-ориентированное искусство[9], нужно было почувствовать напряжение, разместив рядом две различные традиции: «европейскую» с отправной точкой в виде минимализма и нашу, с концептуализмом, понимаемым расширительно. Именно это и сделали кураторы. Содержательных отсылок к минималистскому объекту в экспозиции достаточно. «Ветка» Монастырского и не лишенный коварства вопрос Анастасии Шавлоховой, что общего у нее с космическими зигзагами «Das Numen» — манифестация московской романтической традиции. Видимо, для чистоты пересечения в экспозицию не вошел ни один кинетический объект, который определенно напрашивался побыть рядом.

«Нет ни одной черты, которая бы объединяла все произведения», — утверждает в каталоге Лукас Топфер. Мне кажется, есть. Будь то гербарий, ветка, камень из Эльбы, фотография колючки, движение диодов, свечение ламп накаливания, шипенье газа или старого приемника в инсталляции группы ЗИП — все это события и «места», заметно расширяющие наши представления об искусстве. Эти события не имеют общепринятого языка описания и ускользают от него в сторону «языка». Сомневаюсь, что удастся оперировать ими. Но, ведь поймала тишину ветка Монастырского (это известно). А стеклянная труба Карстена Николаи на моих глазах поймала звук. Достаточно этого сходства и различия, чтобы говорить о языке? Или это все-таки «язык» неверифицируемых предложений, нечаянных отношений, случайных связей внутри единого броуновского движения, которое в любой момент готово застыть и стать захватывающим маршрутом.

[1] Об этих качествах идеологии я писала в статье «Назови рыбку рыбкой». ДИ. 1991. № 9–10.

[2] *Kwon Mivon.* One Place after Another: Notes on Site Specificity. October, Vol. 80. (Spring, 1997); http://www.usfcam.usf.edu/cam/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/One_Place_After_AnoterMKwon.pdf

[3] Там же.

[4] На этом приеме строился проект «Выбирая маршрут» Александра Соколова в рамках последней Московской биеннале. Этот прием успешно используется в современном мультимедийном театре. Думаю, многим запомнился проект «Shoot/Get treasure/Repeat» («Музей шестнадцати пьес») театра «Post» в Галерее на Солянке (24–25 ноября 2012 года).

[5] «Фокус на реальность» называется текст куратора Анастасии Шавлоховой. Директор ЦСИ Софья Троценко в каталоге объявляет фокус на реальность «новым видением» и программой года ЦСИ «Винзавод».

[6] *Бредихина Людмила.* О логике парадокса // Искусство. 1990. № 6; В залах и кладовках // ДИ. 1990. № 8.

[7] *Бредихина Людмила.* Искусство без интенций // Введение в конфигуративность: каталог. М.: Риджина, 1992.

[8] Там же.

[9] Из известных мне московских художников настаивает на этой стратегии только бывший берлинец А. Соколов, в выставке не участвовавший.

1. Группа «Das Numen». **Momentum**. 2013-2014. Инсталляция
2. Юлиус фон Бисмарк. **OMOH.** 2014. Инсталляция
3. Наталья Зинцова. **Колонный зал (портик Зевса Освободителя).** 2014. Инсталляция
4. Маркус Хоффманн. **ENCOUNTER.** 2014 Инсталляция

4

Многомерность «монрообразия»

При жизни у Владислава Мамышева-Монро не было ретроспектив. На выставке «Жизнь замечательного Монро» Новый музей (Санкт-Петербург) впервые показал больше трехсот фотографических, живописных и графических работ художника. Выставка вошла в параллельную программу биеннале современного искусства «Manifesta 10». К этому событию была издана книга, написанная кураторами арт-критиком О. Туркиной и психоаналитиком В. Мазиным. Их беседу об этом проекте мы предлагаем вниманию читателей.

1

ОТ ИТОГОВ К НАЧАЛАМ

ВИКТОР МАЗИН. Девять месяцев мы были погружены в работу, готовили выставку и писали книгу. Что можно сказать теперь, когда работа сделана?

ОЛЕСЯ ТУРКИНА. У меня выработалось четкое ощущение связи Владика Мамышева со временем, причем время это закончилось.

ВИКТОР МАЗИН. Не Владик скончался, а время закончилось.

ОЛЕСЯ ТУРКИНА. Владик — художник перестройки, или, как мы тогда говорили, Нового бес-порядка. Прорыв во времени, который нам открылся как «звездные врата» из фантастического фильма, закончился. Отсутствие иерархии и смешение дискурсов, позволившие выработать критический подход, тоже завершились. Пора подводить итоги.

КНИГА И ВЫСТАВКА — СОВСЕМ НЕ ОДНО И ТО ЖЕ

ВИКТОР МАЗИН. Возможно, для подведения итогов книга как раз более уместна, чем каталог. Для меня именно этот момент стал самым важным в первом разговоре с директором Нового музея Асланом Чехоевым, который сказал, что хочет видеть у себя в музее выставку Владика Мамышева-Монро и книгу о нем. Книгу, а не каталог, сопровождающий выставку. Выставка — это прежде всего проработка пространства. Книга — проработка времени, а не каталогизация выставки.

ОЛЕСЯ ТУРКИНА. Да, в общем, выставка разделилась на два этажа — бюрократическо-политический и сказочно-психоделический. Эти два хайвэя были крайне важны для Владислава. Поэтому мы их выделили. Книга же идет не вслед за сериями работ Владика, а по субъективности, по множественной субъективности художника. То есть в ней соединились живые истории про Мамышева-Монро и дискурсивная проработка того, что он сделал.

ВИКТОР МАЗИН. Книга, мне кажется, имеет куда более сложную организацию, чем выставка, хоть и на выставке придумок немало. Выставка, по-моему, у нас получилась весьма нарративной. Сначала видишь работы, посвященные преданности Владика делу КПСС, затем переключение на Мэрилин Монро, потом триединство с одноименной работой в перспективе первого зала. Конечно, выставка и книга — совершенно разные формы повествования, разве что и там, и там нам хотелось передать многомерность, сохранить множество измерений субъективности нашего героя. Кстати, а что ты имела в виду, когда сказала, что «книга идет по субъективности»?

ОЛЕСЯ ТУРКИНА. Субъективности в данном случае, в случае Владислава Мамышева-Монро, это разнообразные исторические и гендерные маски, которые он на себя примерял. «Триединство», о чем ты вспомнил, ставшее одним из хитов выставки,

2

представляет такое расстраивание личности. Владик разместил свой образ между символом абсолютного добра — Мэрилин Монро и абсолютного зла — Гитлером. Между этими двумя крайностями, представленными художником, находится он сам, причем лицо размыто. И в книге, и на выставке нам было важно показать, что в отличие от других художников, с которыми его сравнивают, будь то Синди Шерман или Ясумаса Моримура, Владик всегда просвечивал сквозь тот или иной переприсвоенный образ, и в то же время избегал общих мест, в нем не было ничего типического.

ОТ ДЕМОНА АНАЛОГИИ К АНГЕЛУ МОНРОЛОГИИ

ВИКТОР МАЗИН. В нем не было ничего типического, но он работал и со стереотипией, и с тиражированием образов. Конечно, своеобразие Владика не вызывает у нас сомнений, потому и сравнивать кого-то с кем-то — вообще дело гиблое, а того, кто работает со стереотипией — вдвойне. Надеюсь, нам удалось изгнать из книги демона аналогии и сосредоточиться на художнике, его времени, очагах его эстетической субъективации.

Эти очаги сродни мифу, и для книги это принципиально важно. Мы ведь все время повторяем в книге, как мантру, что вымысел, фантазии героя нам важнее того, что люди называют тем, «что было на самом деле». Миф — это голая структура, заключающая в себе истину субъекта. Здесь-то мы приходим к рефлексии, к концептуализации многомерных становлений, которой всю творческую жизнь был занят Владислав Мамышев. Я имею в виду проект науки монрологии как мифологической, психоделической теории самоописания. Вокруг таких стратегических зон эстетической субъективации и построена наша книга. В этом отношении нам было легко: нужно было «просто» двигаться вслед за нашим героем, который, к счастью, оставил немало принадлежащих к корпусу монрологии текстов. Монрология — наука одного субъекта с его истиной, в которой раскрывается возможность иных истин. Нас в первую очередь интересовало не то, что «было на самом деле», а то, как воспринимал и описывал то или иное событие, то или иное становление другим Владик Мамышев. А то, что «было на самом деле», мы слышим от наших общих друзей и по сей день, и я бы об этом не вспомнил, если бы не одна примечательная деталь: эти откровения касаются главным образом начала и конца истории, то есть того, кто первый «нашел» Владика (учреждение начала), и как Владик «ушел» (фиксация конца). Нам же хотелось передать многомерность «монрообразия», уйти от однозначности и одномерности, придать множественное измерение и неполноту любой истины, поддержать открытость начала истории и ее якобы завершения. С истиной вечно проблемы, и во многом из-за того, что, как говорит Лакан, сталкиваясь с ней, с новой истиной, мы не в себе должны дать ей место, а занять свое место в ней, а ради этого приходится шевелиться, ведь к истине не привыкнуть, это не реальность, к которой привыкают, истину же вытесняют.

Истина при таком ее понимании не сводится ни к субъективному, ни к объективному регистру, о чем Владик говорит как об одном из главных положений монрологии: «Я, Владислав Мамышев-Монро — антенна бессознательного». Откуда и наши разговоры о том, что творчество Мамышева-Монро предельно дискурсивно в том смысле, что оно обнажает дискурсивные нити, из которых плетется в данную эпоху картина реальности. В книге в качестве элементов конструкции текста избрали дискурсивные линии, без которых творчество нашего героя немыслимо — бюрократическая, сказочная, психоделическая. Причем эти «линии» образуют пересечения в очагах субъективации. Так, одним из важнейших очагов является превращение в женщину.

Впрочем, мы сами проделывали определенные трансформации, брали, так сказать, пример с нашего героя. О чем я? О том, что для меня в книге, безусловно, много аналитических, критических пассажей, но большинство из них стилизовано опять-таки под сказку. Если бы кто-то попросил нас написать просто собрание историй о переодеваниях, мы бы отказались. Для нас важно было показать, что Владислав Мамышев-Монро — художник. Именно художник, причем очень разнообразный. Я даже не скрываю, что мне интереснее его живопись и его «расцарапки», чем все то, с чем

главным образом связано его имя, то есть с портретной галереей разных исторических персонажей. И книгой, и выставкой нам хотелось подчеркнуть: Мамышев-Монро — художник, он принадлежит современному искусству. И нам предельно важно было показать, почему он именно художник и как он им стал. Как так получилось, что он стал художником, а не актером, эстрадным артистом или медиаполитиком. И к нашей радости, первые же читатели книги отметили: Владик на страницах открылся им совсем с других сторон.

ОЛЕСЯ ТУРКИНА. Наверное, потому, что наша книга — это повествование или, как мы ее назвали, сказка с дискурсивными инъекциями. Под инъекциями в данном случае подразумеваются неожиданные повороты, после которых оказываешься в другом месте, в другой момент времени, в другой ситуации. И одновременно быстрое введение символического «лекарства». Напомним, что идея делать «прививки» художникам принадлежит Казимиру Малевичу, который в двадцатых годах в ГИНХУКе прививал своим ученикам кубизм, сезаннизм, супрематизм. Во время перестройки такими быстродействующими инъекциями можно назвать само время революционных преобразований, с его молниеносным переворачиванием всех значений, выставками нового искусства и рейвами, которые проходили в самых неожиданных местах — от Музея революции до павильона «Космос» на ВДНХ.

ВИКТОР МАЗИН. Кстати, о рейвах. Между ними и творчеством Владика есть связь. Точнее, дело не в рейвах, а в музыкальном коллаже диджеинга, который возникал на наших глазах. Важным элементом этой техники является скретчинг. А чем занимается Владик в своих «расцарапках», как не визуальным скретчингом?!

ОЛЕСЯ ТУРКИНА. Благодаря такому скретчингу Владислав мог виртуозно превращать один образ в другой. Он, кстати, сравнивал изобретенную им технику расцарапывания фотографии с пробелами на иконах. И с этим трудно не согласиться. Ведь пробел — это сияние божественного света. На фотографии, или, как ее раньше называли, светописи, художник скрупулезно снимал фотоэмульсию, чтобы проявился новый символический образ. То есть можно сказать, что он делал видимым то, что оставалось невидимым в отпечатке. Мне кажется, что в тексте книги мы тоже постарались проявить различные символические слои, которые по-разному воспринимаются читателями.

СОБЛАЗНЕНИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ

ВИКТОР МАЗИН. Книга — материальный объект, и помимо символических слоев стоит сказать, что сказочный дискурс определил внешний вид книги. Образцом для нас в вопросе оформления стал Иван Яковлевич Билибин, во-первых, потому, что он художник орнамента, во-вторых, сказочник, в-третьих, исследователь. И здесь мы шли вслед за нашим героем, поскольку он в своем творчестве активно использовал билибинские орнаменты. Причем Билибин не был только иллюстратором, он продумывал всю книгу полностью. Вот и для нас было важно подбирать и размер шрифта, и цвет орнаментов, и тактильность бумаги, и ее тон, и т.п. Во всем этом, конечно, есть попытка соблазнить читателя. Что оправдано опять-таки стратегиями нашего героя. Соблазнение — яркое проявление сексуальности Владика. Впрочем, для нас важнее была другая сторона его сексуальности, другая стратегия субъективации — превращение в женщину как эстетический акт.

ОЛЕСЯ ТУРКИНА. Как раз этот вопрос мы задавали на наших первых феминистских и одновременно постфеминистских выставках, в которых Владик дебютировал в качестве художника. Его появление в образе Мэрилин Монро на нашей выставке «Женщина в искусстве» привело к настоящему медийному скандалу, когда программа «600 секунд» объявила художника гермафродитом. Тогда нам казалось, что эта дикость была связана с бурным временем перестройки. Увы! Перефразируя Диккенса, это были лучшие времена, это были худшие времена. Владик занял свое место во времени. Более того, можно сказать, он воплотил само время перемен, перестройки, преображения. Принимая другие образы, он показывал, что не может быть одной истины. В этом заключается один из уроков, преподанный нам Владиком. Можно сказать, что в вечном вопросе об истине он занял свое место.

1. В.Ю. Мамышев-Монро. **Энди Уорхол (АР 2/3).** 2005. Цветная фотография, пенокартон. Собрание Пьера-Кристиана Броше

2. **Фрагмент экспозиции** «Политическо-бюрократического зала» выставки «Жизнь замечательного Монро» в Новом музее

3. **Туфли В.Ю. Мамышева-Монро-Барби.** Собрание семьи художника

ART re.FLEX Gallery
представляет выставку
журнала «Диалог искусств»

2014
ГОД КУЛЬТУРЫ

ОПУСТОШЕНИЕ ПЕЙЗАЖА

в рамках проекта «действующие лица:
московская и петербургская школа»
москва, санкт-петербург, усолье

29.10–11.11

артпроект

искусство тв

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ART re.FLEX Gallery
Санкт-Петербург,
пр. Бакунина, д. 5

Слишком правильно, но об очень важном

Глеб Напреенко

1

1. Саня Ивекович. **Правильный: жемчужины революции.** Серия из 10 цветных фотографий. 2010. Предоставлено художником

2. Творческая платформа «Что делать?». **Русский лес.** С 2012 по наше время. Инсталляция. Фото: Юрий Пальмин. Предоставлено V-A-C Foundation

3. Максим Спиваков. **Делакруа в Марокко.** 2014.Фото: Юрий Пальмин. Предоставлено V-A-C Foundation

УВЫ, В РОССИИ очень мало делается выставок, в которых ощущаешь подкованность авторов в современной критической теории. Выставка «Десять тысяч уловок и сто тысяч хитростей» хорватского кураторского коллектива WHW (What, How and for Whom, участницы — Наташа Илич, Сабина Саболович, Ана Девич, Ивет Керлин), проходящая в Институте Африки на Спиридоновке в Москве, именно такова: просмотр ее подобен пролистыванию подборки статей по постколониальной проблематике. Это ощущение, близкое беседе с приятным образованным собеседником, который корректно понимает все, что ты ему говоришь, подкупает. Но одновременно возникает грозящее скукой впечатление благопристойности: как будто ваша беседа лишена какого-либо подспудного измерения, в ней нет ни флирта, ни агрессии, ни тревоги. И, что самое обидное, может оказаться, что этот важный для тебя опыт — лишь small talk для вашего собеседника, то есть один из ни к чему не обязывающих обменов мнениями на вечеринке, по-

2

сле которого каждому полагается по-светски профланировать к следующему знакомому. И здесь также можно усмотреть аналогию с выставкой WHW: это уже седьмая и завершающая проект из череды экспозиций фестиваля «Meeting point 7», который WHW организовали по всему миру: от Антверпена и Загреба до Бейрута и Гонконга. Фестиваль был центрирован вокруг искусства арабского мира, но каждый раз привлекал художников того региона, где проходила выставка.

Однако в московской экспозиции есть ряд прибавочных смыслов, благодаря которым, пусть даже порой помимо безупречно корректного каркаса кураторского замысла, здесь сияет острие парадоксальности и заявляет о себе плоть конкретной реальности. Одним из таких источников прибавочного смысла стало место проведения выставки, выбранное сотрудниками фонда «Виктория»: научный институт, расположенный в неоренессансном доме купца Тарасова, построенном по проекту Ивана Жолтовского, со всеми археологическими наслоениями картотек, соцреалистических картин и ветхой мебели, присущими старому научному учреждению. Впрочем, логика экспозиции и кураторский текст к ней подчеркивают, что проблематику, которая послужила импульсом к созданию фестиваля, проблематику политической ситуации после «арабской весны» и других конфликтов на Востоке в начале 2010-х годов, следует отделять от проблематики антиколониализма и отношений СССР со странами третьего мира, к которой отсылает Институт Африки. Смычкой между выставкой WHW и институцией, ее принявшей, служат остроумные рисунки-комиксы Владислава Кручинского (Москва), не только художника, но и африканиста, сотрудника института, посвященные институту и его работникам. Доходящий до жестокости абсурдизм Кручинского и его привязка к контексту проведения выставки вносят в экспозицию ноту почти болезненной рефлексивности. Как рефлексию о проблеме дискурсивной безупречности и благопристойности можно прочесть работу «Делакруа в Марокко» Максима Спивакова (Москва): подчеркнуто стерильная и работающая с медиумом графического дизайна, она ставит вопрос о возможности понимания колониального Другого и о том, не является ли порой попытка «понять» и выслушать Другого актом колонизации. Ускользанию от понимания посвящена и работа «Революционный» Иман Иссы (Каир, Нью-Йорк), в которой цепочкой противоречивых рассуждений и описаний проходит биография некоего (несуществующего) радикального лидера антиколониализма: способный к акту изменения истории, он оказывается непрозрачной фигурой, охваченной кольцом диаметрально противоположных мифов.

Но вместе с тем на выставке есть и работы, в которых парадоксальность, двойственность, рефлексивность, что было указано в произведениях Кручинского, Спивакова или Иссы, утрачиваются, и остается лишь правильно устроенное высказывание на правильную тему. Любопытно, что в этих работах на первый план выходит узнаваемый для всякого регулярного посетителя выставок современного искусства медиум — видео с закадровым голосом, рассказывающим некую историю и размышляющим вслух, например, «Пересмотр: вождь сирийской революции, идущий в атаку» Лоуренса Абу Хамдана (Лондон). И возникает вопрос, не является ли сама выставка WHW тоже корректной реализацией медиума, медиума политической выставки?

Здесь стоит уточнить, что под словами «правильный», «благопристойный», «корректный» имеется в виду заранее данное знание «как надо делать». Например, ради успеха и этической и эстетической безупречности нужно сделать длинное видео с меланхолическими рассуждениями на заднем фоне; или если ты происходишь из арабского мира, то в западном мире искусства должен тематизировать свою инаковость; или, сотрудничая со спонсирующим критическое прогрессивное искусство фондом, нужно приехать в данное место, собрать политически ориентированных художников и сделать из их работ идеальный выставочный продукт. Наличие предзаданного знания, пусть вопреки намерениям авторов, способно обернуться противоположностью тому, что может быть сегодня действительно критическим и ценным в искусстве: акту вопрошания и поиска ответов внутри данной конкретной ситуации, на краю и за пределами уже известного.

Конечно, несмотря на эти критические замечания, такая выставка сегодня в России важна и полезна: она дает целый спектр очень различных эстетических подходов к политическому, которые мало где можно в нашей стране увидеть вместе и внутри столь четко артикулированной кураторской рамки. Тем более что часть работ посвящена постсоветскому и восточноевропейскому контексту как сложным образом резонирующему с постколониальной проблематикой (хотя вопрос о конкретном соотношении постколониального и постсоветского остается открытым). Таково, например, видео «Литания счастливых людей» Карпо Година (Любляна), в свое время запрещенное в Югославии как слишком иронично и неоднозначно трактующее тему социалистического сожительства разных национальностей. В контексте нынешней ситуации на Украине тема более чем актуальная.

3

Культрейдерство — не тусовка, а встреча

Гермес Зайготт

МОНОЛОГ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖНИКА зачастую принимает форму скучной саморекламы, особенно если не происходит включения в общий культурный дискурс или попытки переосмыслить действительность, что является одной из основных функций искусства в целом и задач художника в частности. Мне бы хотелось сделать высказывание в форме осмысленного самоотчета.

У меня есть как личные проекты (художественные и музыкальные), так и коллективные, один из них — фонд культурных инноваций «Сатурналии», основанный совместно с Денисом Крючковым и Сергеем Ануфриевым, в рамках которого мы занимаемся разработкой нового формата художественной деятельности, ориентированной на освоение новых территорий. В проекте участвуют творческие люди разных направлений: скульпторы, художники (традиционные и акционисты), культурологи, дизайнеры, музыканты и диджеи.

Проект «Сатурналии» начался с того, что мы, привлекая художественные стратегии, стали отмечать праздники, связанные с циклами движения Земли вокруг Солнца. Например, проводим акции в дни солнцестояния. Формы этих акций могут быть разными. В их числе сеансы одновременного творчества, являющиеся своеобразной художественной трудотерапией. Художники собираются в общем пространстве и в присутствии публики рисуют несколько часов, затем работы выставляют. Получается не тусовка, а встреча. То, что делает отдельный художник, влияет на то, что делают остальные, и наоборот. Добавьте к этому публику, своими комментариями и присутствием она тоже может оказывать воздействие на общий творческий продукт. Такой подход сравним с форматом джем-сейшена в музыке, являющегося неотъемлемой частью в сеансах совместного творчества.

1

Первые «Сатурналии» прошли в районе станции метро «Бауманская», когда в двадцатиградусный мороз работы были представлены в неотапливаемом помещении. Так мы искусство проверяли холодом.

Один из методов нашей работы — культрейдерство, вид художественной акции, цель которой — взаимодействие с городской средой.

В смысле отношений города и искусства важное значение имела последняя акция (третьи «Сатурналии»), проходившая в течение недели в июне в Воронеже, а именно в Воронежской академии искусств, обосновавшейся в здании бывшей Мариинской гимназии (в советское время там находился Дом офицеров) — фестиваль современного искусства «Открыто» с очень насыщенной и разнообразной программой (концерты легендарных питерских групп «Авиа» и «Новые композиторы», лекции Владимира Мартынова и Льва Гордона, поэтические вечера и поэтические спектакли, музыкальный спектакль Ивана Вырыпаева, совместная выставка известных российских и молодых воронежских художников).

«На фестивале “Открыто” воронежцы возложили деревянные цветы к фарфоровым руинам», «На воронежском фестивале “Открыто” пускали огромные мыльные пузыри и танцевали», «На фестивале “Открыто” зрители со сцены декламировали Маяковского», «Актрисы театра “Практика” вернули воронежцев в шестидесятые», «Активистов научат, как сделать Воронеж живым городом», «Воронежцев приглашают рисовать с известными художниками», «Воронежцы увидели картины современных художников и трещины в стенах» — такими заголовками пестрела воронежская пресса. Однако мы хотели, чтобы дискуссия была интересна не только Воронежу, но и Москве.

Огромное спасибо ректору академии Эдуарду Боякову, поддержавшему нашу идею, предоставившему площадку и привлекшему новые силы для участия в фестивале. В результате общих усилий органично соединились местные авторы и художники из «Сатурналий». Остается надеяться, что этот контакт повлияет на вектор культурного развития города. Во всяком случае, фестиваль запустил процесс, который по-английски можно охарактеризовать универсальным словом exciting (волнующий). Замечу, что проведение культурных фестивалей в разных городах России — это глубоко патриотический проект, вынесенный за рамки политики, дискурс о русском искусстве, его традиции и современности.

Следующие, четвертые «Сатурналии» мы планируем провести в Москве на нескольких площадках одновременно, организуя тем самым городской культурный кластер, где зрители

будут перемещаться на «культмаршрутках».
«Сатурналии» — исследовательский проект, который мог бы называться, скажем, «За гранью возможного». Нашим критикам, справедливо утверждающим, что мы выставляем слишком разнородный материал и у нас может и не быть общей концепции, хочу сказать: мы берем инструменты из пространства современного искусства, смешиваем с древней традицией народных праздников и, работая с городскими пространствами, способствуем изменению социальной среды. В современной геополитической ситуации, похоже, только в свободном творчестве прорастает рациональное зерно здравого смысла.
Говоря о проекте «Сатурналии», надо учитывать, что мы имеем дело с современным развивающимся искусством. Я не берусь предсказывать, куда все это нас выведет, но именно эта неизвестность и делает проект живым и интересным. Возможно, мы движемся в сторону «нового коллективизма», когда создается единый творческий продукт, произведенный общими усилиями, в ходе которых теряется индивид и его особенности. Коллективная воля — это магнит, который заставляет металлическую стружку, рассыпанную по железному листу, принимать самые неожиданные, порой фантастические формы: звезды, круга или креста. А можем пойти по пути индивидуализма, превратив все в прекрасную поляну с луговыми цветами.

3

1. Андрей Митенев. **Препарированное пианино-2**
2. Сергей Кищенко. **Стволовые клетки**
3. Денис Крючков. **Россия — Украина**
Фото: Ольга Лоянич

2

Я МЫ

Юлия Кульпина

В детском саду, помнится, «художником» и вовсе считался тот, кто мог лучше остальных «срисовать» картинку из книжки...
Александр Шабуров «Случайные совпадения»

СЛОВНО ВТОРЯ АЛЬБЕРУ КАМЮ, считавшему, что школа готовит нас к жизни в мире, которого не существует, студенты курса «История искусства» Российского государственного гуманитарного университета создали кураторский проект «Я МЫ» (руководитель проекта Наталья Смолянская), сосредоточившись на зазоре между полученным академическим образованием и актуальным состоянием современного искусства. Они, как и положено тем, кто только входит в профессию, прибегают к фрагментарному и буквальному прочтению накопленной теоретической информации и к прямым аналогиям. Строго разграничивая внешний образ и наполнение проекта, авторы прежде всего направляют нас к тексту Казимира Малевича «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика» (задуманному как часть философского сочинения «Супрематизм. Мир как беспредметность»). Они наполняют зал Оливье ЦТИ «Фабрика» прозрачными аллюзиями христианской базилики, переосмысливая прежнее пространство цеха по изготовлению бумаг, изменяя его назначение и преобразуя его в пустое пространство храма (надо полагать, искусств), столь же внешне беспредметного, как, вероятно, и отвлеченный образовательный процесс. В основной образ проекта студенты вкладывают песчинки ассоциаций, которые возникают у них на пути между университетом и Фабрикой. Восприятие мира посредством полученных специфических знаний, «замыленность взгляда» говорят о вхождении в профессию в большей степени, нежели наличие диплома и других внешних свидетельств. Так, авторам проекта чудится реальность, пропитанная искусством, будто мир — концентрат бесконечных отсылок в прошлое. В среде кажущихся повторений, в улавливании шаблонов культурный слой прежних идей и образов кажется непроницаемо плотным. Сквозь него трудно пробиться новому, да и новое всегда относительно.

В целом проект выглядит робким хождением по тонкому льду различных дихотомий и соответствий: материальное и духовное, актуальное и застарелое, тождество и противоречия. Намеком звучит подозрение, что помимо дихотомического прочтения действительности возможны иные пути, не входящие в двоичную систему мировосприятия, но, в общем-то, эта мысль остается не слишком востребованной.

Идея же повторений, а вернее, клонирования западных образцов затрагивает заскорузлую тему отечественного искусства. Эта тема обширна и отчасти скучна: у нас нет радикальных

1

примеров, подобных весело расцвеченным муравейникам Жоана Миро, образующихся внутри узнаваемых интерьеров его любимых голландских живописцев. В нашем случае мотивация всегда оказывается более актуальна, чем результат, даже если последний превосходен.

С эпохи Петра мы обратили свой взгляд на Запад, и с тех пор так и живем, не отводя глаз. Подобное положение обеспечивает нам импульс, фиксацию внешнего контекста, нахождение точки отсчета, возможность диалога с иной культурой на ее языке, но в то же время и повод для самоопределения, самоидентификации, поиска своей судьбы. Мы подражаем, не переживая вековых волнений Запада, а скорее действуем, как китайцы: заимствуя чужие культурные достижения «по готовой обезьяне». Через сумбур перемешанных стилей, в наслоениях стретто за два века мы выходим на достойный среднеевропейский уровень искусства.

Если говорить о времени, более нам близком, то в советский период форма заимствований казалась фактически непристойной: тогда было не зазорно приобщаться к западному искусству (то же самое касалось и науки), как к неиссякаемому безымянному источнику, выдавая копии за свои оригинальные произведения. Подобная возможность приводит к утилитарному отношению к искусству. В постсоветское время начался новый виток открытия себя миру и мира в себе. Интересно, что Александр Шабуров, давно собирающий двойников в искусстве, утверждает, что заимствования русскими художниками были случайными и неосознанными, тем самым намекая на бессознательное восприятие образов (к сожалению, серьезных исследований на основе этой богатейшей темы так все еще и не проводилось). Однако суждение, прочитанное им однажды в американском журнале «Арт-форум», что никакого «российского современного искусства» вообще нет, что все это — цыганщина, не дает покоя. Действительно ли советские, а впоследствии российские художники лихо воспроизводят среднестатистический западный мейнстрим, видят аналоги и делают то же самое, только хуже?

В задачи проекта «Я МЫ» раскрытие данной темы не входит. Его месседж схож с задачей студента, спешащего на экзамен — правильно запомнить необходимый материал. Если объект с чередующимися контрастными полосками одинаковой ширины, это Даниель Бюрен, если поверхность повреждена разрезами, это Лючо Фонтана. К качеству объектов, представленных в роли двойников, претензий априори быть не может, ведь они случайны, поэтому с ними даже в «найди десять отличий» не поиграешь. В этом подходе тоже чувствуется утилитарное отношение и — шире — поиск потенции серийности произведения искусства.

Так или иначе, но проект воспроизводится с открытым финалом, предлагая фрагментарное осмыслений спонтанных ассоциаций и зависая в безвоздушном пространстве грядущего самоопределения в предчувствии «прыжка в пустоту».

2

3

1-3. Виды экспозиции проекта «Я МЫ»

Современное искусство как тренинг терпимости

ФИЛИАЛЫ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЦЕНТРА современного искусства создавались как сеть представительств, но каждый несет на себе печать индивидуальной истории, прорастает из местных контекстов. У Балтийского приоритет — сотрудничество с европейскими странами, Уральский связывает свою стратегию с индустриальной историей края, Приволжский создает собственную сеть представительств в городах региона и объединяет их большими передвижными проектами. Северо-Кавказский филиал вырос из ежегодных художественных симпозиумов «Аланика», которые проводятся с 2007 года и остаются главным событием этой институции. Итоговые выставки Восьмого Международного художественного симпозиума «Тепло лоскутного одеяла» и молодежного форума «Art Кавказ Next» открылись во Владикавказе в августе.
Интервью с директором Северо-Кавказского филиала ГЦСИ Галиной Тебиевой продолжает наш цикл бесед с руководителями региональных институций современного искусства в рамках проекта «Репетиция музея».

ДИ. Какие обстоятельства сопутствовали созданию филиала?
ГАЛИНА ТЕБИЕВА. Владикавказ всегда был цивилизационным центром, здесь традиционно происходят активные процессы в культуре. Создание Северо-Кавказского филиала — особый случай: инициатива тут исходила не от художников, а от администрации, от правительства республики.
Когда мы показывали работы участников второго симпозиума в Москве в Центральном доме художника, там состоялась встреча директора ГЦСИ Михаила Мидлина и председателя правительства нашей республики Николая Александровича Хлынцова, автора идеи проведения симпозиума. На тот момент в стратегических планах ГЦСИ как сетевой организации было открытие филиала не на Кавказе, а на юге России, но инициативу республики они поддержали.
Сразу был решен вопрос с передачей помещения под будущий филиал, им стало здание в центре города, которое на тот момент не использовалось. Мы в нем несколько раз проводили симпозиум, организовывали студии для художников, устраивали выставки. В настоящее время ведутся проектные работы, которые республика взяла на себя. Архитекторы проекта — Юрий Аввакумов и Георгий Солопов. Ремонт будет

1

2

осуществляться на федеральные средства. До его окончания мы используем партнерские площадки. Сначала нашей базой служило помещение Национального музея Республики Северная Осетия-Алания, а сейчас нам любезно предоставляет свои залы Национальная научная библиотека, где мы и реализуем свои выставочные проекты.

ДИ. Какая судьба у произведений, созданных художниками на симпозиуме?
ГАЛИНА ТЕБИЕВА. Художники передают их в дар национальному музею, некоторые работы мы представляем на заседание экспертной комиссии по формированию коллекции ГЦСИ. Так, например, в прошлом году коллекция ГЦСИ пополнилась работой Аладдина Гарунова.

ДИ. А как формируется концепция симпозиума?
ГАЛИНА ТЕБИЕВА. Для нас важна местная ситуация, связь с локальным контекстом. Мы не ставим такое условие кураторам, но когда обговариваем будущее сотрудничество, я ссылаюсь на предыдущий опыт и подчеркиваю, что в предшествующих проектах эта связь всегда присутствовала.

1. Проект капитального ремонта здания филиала Северо-Кавказского филиала ГЦСИ

2. Аслан Гайсумов (Грозный, Россия). **Чеченское барокко**. Инсталляция

3. Ешим Агаоглу (Турция). **Замерзшие каналы.** Инсталляция

ДИ. То есть такая связь важна, но не обязательна?
ГАЛИНА ТЕБИЕВА. Она желательна, и возникает естественно, исходя из всего того, что сопутствует реализации проекта — походов художников в музеи, их работы с местными архивами, совместных выездов в горы, общения приезжих с местными участниками.

ДИ. Две недели — это довольно короткий срок. У ГЦСИ был проект «Искусство места», тогда художники в процессе работы над проектом приезжали в столичные и региональные арт-резиденции два раза: сначала для знакомства с городом, потом для реализации работы.
ГАЛИНА ТЕБИЕВА. Конечно, времени у художников мало, но тем не менее почти во всех работах рефлексия на конкретику места возникает. Многое зависит от включенности куратора, и мы также помогаем, предоставляем информацию о республике, о работе нашего филиала.
Обычно художники до приезда к нам интересуются, куда они едут, задают вопросы, мы им отвечаем. То есть процесс начинается задолго до общего сбора. Некоторые развивают здесь свои более ранние проекты, но уже с привязкой к этому месту и ситуации. Бывало, что художники у нас начинали тему, которую продолжали развивать в дальнейшем. Например, проект «Google. Планета Земля» Владимира Наседкина.

ДИ. А как строилась работа над молодежной выставкой форума «Art Кавказ Next»?
ГАЛИНА ТЕБИЕВА. Молодые художники приезжают на форум из разных мест Северного Кавказа: Краснодарского края, Ставрополя, Чеченской Республики, Дагестана, Кабардино-Балкарии. Раньше участники форума слушали лекции и помогали художникам основного проекта симпозиума. По сути это были мастер-классы по ходу создания произведений. В этот раз куратор форума Ростан Тавасиев предложил молодым художникам придумать проекты на тему «Будущее», сумел всех увлечь и они очень интересно эту тему проработали.
В специально созданной в Контакте группе Ростан выкладывал фильмы, научно-фантастическую литературу о будущем, интервью и лекции с современными научными деятелями, футурологами, культурологами, группа обсуждала идеи и конкретные произведения. Это помогло ребятам подготовить эскизы и макеты своих проектов, поэтому десяти дней форума им хватило для завершения работ. Например, Аня Кабисова создала сайт пока не существующего музея скульптора Сосланбека Едзиева. Он наше национальное достояние и часть мировой культуры, но его наследие под угрозой: гибнут работы, надгробия, которые он делал, их охраной и реставрацией никто не занимается, его уникальный дом с рельефами изуродовали неудачным ремонтом. На сайте говорится, что музей открыт в две тысячи двадцатом году. Я буду счастлива, если это произойдет.
Меня радует, что в этот раз было много молодых художников

3

из Владикавказа. Раньше к нам приезжали ребята из Чечни, Дагестана, а местная молодежь вела себя очень инертно. А сейчас у нас из двадцати участников форума восемь человек из Осетии. Это свидетельство того, что интерес к современному искусству растет.

ДИ. Какие еще формы работы, кроме молодежного форума, появлялись по мере развития симпозиума?
ГАЛИНА ТЕБИЕВА. Проект начинался как пленэр, приглашали в основном знакомых, преимущественно академиков-живописцев. Жили они в спортивно-оздоровительном комплексе, в мансарде была организована мастерская. Тогда я была исполнительным директором симпозиума. Потом мне предложили должность заместителя министра культуры. Я колебалась, я ведь не чиновник. Но возможность развивать этот и другие проекты в области современного искусства перевесила.
В первом симпозиуме принимал участие Владимир Мигачев из Краснодара, он порекомендовал нам подходящие кандидатуры, и на следующий симпозиум приехали Сергей Брюханов,

Владимир Наседкин и другие. У первых пленэров вторая часть была скульптурной. Дней двадцать шел симпозиум живописный, а потом столько же скульптурный. В две тысячи восьмом году это было уже единое мероприятие. Но мне казалось неправильным, что симпозиум делается как бы исключительно для общения самих художников, и от события остаются только работы. Симпозиум должен быть открыт для зрителей, должен стать городским событием.

ДИ. По вечерам у вас проходят интересные презентации художников. Они всегда были частью этого события?
ГАЛИНА ТЕБИЕВА. Такие авторские встречи я придумала после первого симпозиума: каждый художник должен рассказать о своем творчестве. Но сначала это были камерные мероприятия, потом возник более открытый, рассчитанный на публику формат. Сейчас задача — фиксировать все этапы симпозиума, в особенности работу форума, посвященного проблемам развития современного искусства в регионе, ведь это теоретический и методический материал для нашей деятельности.

ДИ. По какому принципу вы выбираете кураторов «Аланики»?
ГАЛИНА ТЕБИЕВА. Сначала всей организацией я занималась сама, потом поняла, что надо выходить на новый уровень, и тогда мы стали приглашать кураторов. Первые два года симпозиум курировали наши коллеги из Балтийского филиала ГЦСИ — Евгений Уманский и Елена Цветаева (в 2011 и 2012 годах), в 2013-м куратором стала турчанка Берал Мадра. В нынешнем году начинала работу куратор из Великобритании Сара Раза (ее проект должен был называться «Прерванные смыслы»).

4

5

4. Магди Мостафа (Египет). **Без названия.** Инсталляция

5. Вахрам Агасян (Армения). **Изба-читальня.** Инсталляция

Но приехать на симпозиум она не смогла, поэтому завершали все мы вместе с координатором проекта художником и куратором из Азербайджана Сабиной Шихлинской. Мы переработали и расширили идеи Сары, но решили, что будет некорректно назначать другого куратора. Это отразил и плакат симпозиума. Была первоначальная версия, одобренная Сарой и уже опубликованная в Сети, и мы этот плакат закрыли чистым листом, на котором представили свой вариант. Но за текстом нашего проекта виден фрагмент первоначального сюжета — картинка с водопадом, отрывки текстов и имена других художников.

ДИ. У зрителей, которые приходят на каждый фестиваль, есть возможность сравнить выставки разных кураторов. А для тех, кто, как я, приехал сюда впервые, было бы интересно посмотреть работы предыдущих лет.
ГАЛИНА ТЕБИЕВА. Такую выставку мы сделали, но она закрылась до начала симпозиума. Это связано с тем, что у нас нет своей площадки. В прошлом году мы представляли новым участникам экспозицию лучших работ из проектов прошлых лет. На ее фоне и разворачивалось открытие симпозиума. Я надеюсь, что в будущем мы продолжим делать такие выставки, а также параллельные проекты, например экспозиции, которые будут представлять членов Союза художников России, чтобы гости и участники могли познакомиться и с их творчеством. Все зависит от выставочных площадей.

ДИ. Чем живет филиал между симпозиумами?
ГАЛИНА ТЕБИЕВА. Прежде всего, это работа с северокавказскими художниками. Мы стараемся объединить художественные сообщества и выявить молодых людей, которым интересно современное искусство.
Мне кажется, что наши задачи несколько сложнее, чем у Нижегородского или Екатеринбургского филиалов. В этих городах более однородная культурная ситуация, а наш регион включает семь республик, где много народов и народностей, и у каждого свои корни, традиции. Как верно заметил участник наших симпозиумов, художник и арт-критик из Санкт-Петербурга Александр Дашевский, современное искусство — бесконечный тренинг на терпимость, то есть априори каждый должен уважать чужое мнение, даже если с ним не согласен. На Кавказе актуальны пограничные вопросы и вопросы самоидентификации, и с ними нужно работать, не вызывая агрессии.
Потому большое значение для филиала имеют образовательные программы, но их надо объединить общей концепцией, которая должна возникнуть из практики. Выработке таких стратегий и обмену опытом посвящены форумы «Аланика», которые проходят в заключительные дни работы симпозиума. В этом году одной из тем, обсуждавшихся на форуме, стала тема «Построение новых образовательных моделей в области современного искусства».

Беседу вела Ирина Сосновская

18+

FEI CAO

TONG CHEN

CHUANG LIU | FUDONG YANG | ANXIONG QIU

JIANHUA LIU | JIECHANG YANG | SHAOXIONG CHEN

WEI FANG | WEI LIU | HUAN ZHANG | ZHEN XU

WEIGANG GAO | MADEIN | PEILI ZHANG

HUNG-CHIH PENG | LEI YAN

AI WEIWEI

FEI CHEN

WENLONG HU | YUAN SHEN

YU PENG | XUEBING ZHAO

KIT LEE | YUAN SUN

AILI JIA

YONGPING HUANG

КУРАТОР ВЫСТАВКИ – АМИ БАРАК

陌生天堂

ОТЧУЖДЕННЫЙ РАЙ

29.10.14

–11.01.15

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ

ИЗ КОЛЛЕКЦИИ DSL

Еврейский музей
и центр толерантности

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

Манифест поколения ремейка

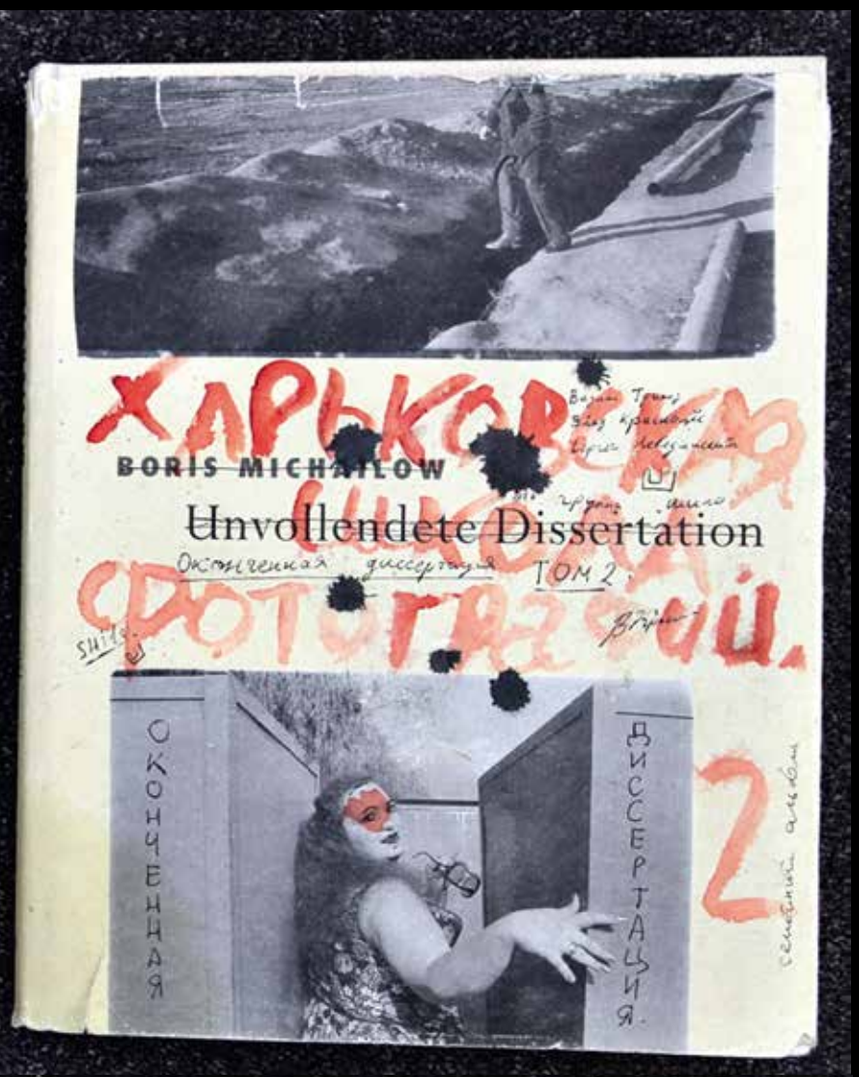
Татьяна Павлова

Каждый раз, когда речь заходит о харьковской фотографии, возникает тема брутальности и провокаций. Приверженцы этой школы из группы «Шило», созданной в 1910 году (Владислав Краснощек, Сергей Лебединский, Вадим Трикоз), сегодня представляют передовой ее край. Их «специальный» проект «Оконченная диссертация» — отнюдь не троллинг михайловского шедевра 1980-х годов молодыми хипстерами от светописи. Посягательство на священную корову — харьковскую школу фотографии — не лишено возвышенных чувств. У «Оконченной диссертации» есть своя телеология, прозревание которой нуждается в экскурсе к истокам, позволяющим понять, почему же группа «Шило» сочла наилучшим расположить свой telos в одной из коронных «книг» Бориса Михайлова (Боба для близких в те времена).

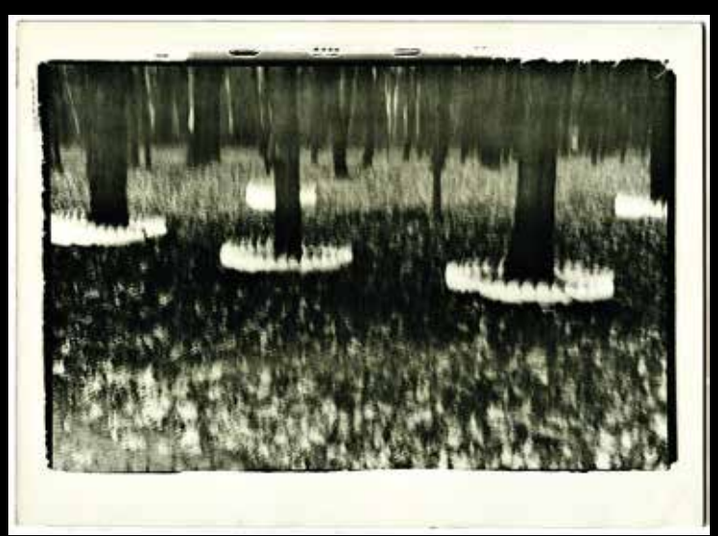
Самиздат был обычной практикой маргиналов советских пространств 1970–1980-х годов. В отдельные сезоны от друзей можно было получить для просмотра не одну книгу-самоделку, среди которых мне вспоминаются прекрасные образцы киевского декаданса с выложенными на страницах натуральными авторскими слезами и сигаретными подпалинами. Но даже на этом фоне харьковский самиздат разительно отличался, как, например, книги местных сюрреалистов братьев А. и В. Мещан. У живущих за железным занавесом представления о подлинной картине художественных процессов XX века были известным образом ограничены, так же как и история арт-книги, поэтому новый виток livre d' artiste, связанный с Ильей Кабаковым и пребывающим с ним с середины 1970-х в тесных контактах Борисом Михайловым, понятен нам только сегодня. Так же как и нынешнее возвращение жанра.

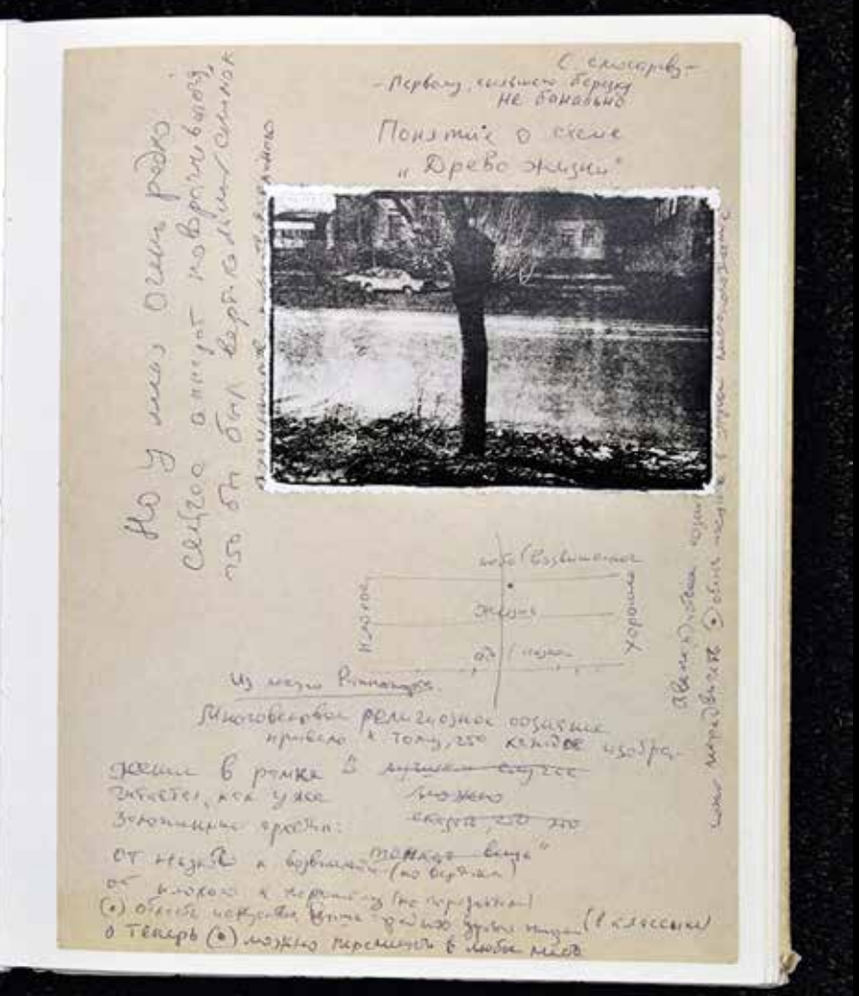
В 1985 году, когда только что законченную Бобом «Неоконченную диссертацию» муж принес домой, все воспринималось по-другому. Это была стопка листов писчей бумаги, исписанных вдоль и поперек, с наклеенными на них фотографиям. Книга не вызывала такого удивления, как теперь. В повседневье нонконформистского сообщества, в его украденном царстве свободы все это воспринималась естественно, хотя и с восторгом. Эта книга, как и все, с чем мы имели дело тогда, понималась нами как особая работа, которую каждый выполнял, как может, а Боб делал лучше всех. Над книгой, как ангел с мечом, встал призрак тошнотворно-серьезного жанра, какой представлял в те годы дискурс советской науки. Это не было стебом или приколом в современном его понимании, потому что, назвав свой опус диссертацией, пусть и неоконченной, Михайлов бросал вызов. И не важно, что спроецирован он был в среду таких же маргиналов из группы «Время»*, как и он сам, тех, кому заказан был

Группа «Шило». Оконченная диссертация


ХАРЬКОВСКАЯ
ШКОЛА
ФОТОГРАФИЙ.
BORIS MICHAILOW
Unvollendete Dissertation
Оконченная диссертация
ТОМ 2
ОКОНЧЕННАЯ
ДИССЕРТАЦИЯ
2

ПИРОЖ
ПОНЧИЙ
ГОРЯЧИЙ




Понятие о схеме
«Древо жизни»
Из лекции Р.

Coca-Cola
Coca-Cola

путь в советский мейнстрим. После периода глухого сопротивления, показов фотографий из-под полы только самым надежным людям начался выход в публичное пространство, заполненное спором об этой фотографии. Это была уже не первая михайловская «книга с комментариями», но та, что названа диссертацией, представляет ценность и как некий теоретический документ, рассеянная текстуальность которого заключает в себе манифест харьковского андеграунда. В инверсийном мире той субкультуры она могла бы, наверное, претендовать на научную степень. Помимо выговаривания законов новой эстетики в этих книгах («Неоконченная диссертация» и более ранние «Крымский снобизм» и «Вязкость») urbi et orbi Михайлов сообщал какие-то вещи, которые люди предпочитают не афишировать. Здесь заключен парадокс: максимально публичное сообщение адресовано лично тебе. Манифестом является и новая харьковская «книга» с ее симметричным жестом Михайлову. Сегодня, когда всякий значимый фотографический проект задумывается как выставка, «коллективная монография» Лебединского, Краснощека и Трикоза возвращает нас не только к исходному михайловскому объекту, но и к тем временам, когда уникальное творение ходило по рукам: ретроприем и экзистенциальное приключение из разряда «вечных возвращений».
Multi-authored книга апеллирует и к другому харьковскому тренду — анонимности («лурики» Михайлова, «третий автор» Е. Павлова и В. Шапошникова, «Группа быстрого реагирования»я Б. Михайлова, С. Солонского и С. Браткова). Накладывая свои фотографии поверх михайловских, активно вводя свой сегмент, используя любой повод развить тему интертекстуальности, они, по сути, взрывают информационное пространство «Неоконченной диссертации» Боба, несмотря на весь ее демократичный расклад. Смысл высказывания и тембр голоса изменились. Разговор с читателем/зрителем идет громко, на повышенный тонах. Фотографии и тексты соревнуются: кто кого переговорит. Усилилась цветовая плотность визуального слоя, книга потемнела, налилась серебром и приятно отяжелела. Немало этому способствует бархатистая «лохматость» цветовой фактуры, ставшая брендом всех трех «Шил» — Краснощека, Лебединского, Трикоза. Все, что у Боба имело слабый налет комичного демонизма, облеченного в нежное сфумато недодержанной фотопечати, набрало крепости и силы, достигнув эффекта репортажа из мрачных глубин Мордора в колористике постсоветского пейзажа.
В двухтомник вошли совместные проекты («Побег Тимошенко», «Ночь», «УПА хенде-хох»), а также индивидуальные («Арабат» С. Лебединского, «Больничка» В. Краснощека) в окружении документирующего слоя фотографий, на которых мы видим авторов и всех, кто вошел в их жизнь.
Уместно вспомнить, что западная критика открыла такое свойство харьковской фотографии, как ее размытость, отметив прием повышенной концентрации «слепых пятен» как то, что было противопоставлено «эстетике прозрачности» (В. Тупицин), имманентной официальному режиму. Если обобщить смысл этих наблюдений, речь идет о визуальности, тяготеющей к «мылу». При этом нельзя забывать об изнаночной остроте, которая надежно спрятана в нем. Ключ к пониманию харьковской школы в обоих атрибутах символического обмена, где «шило» конвертируется в «мыло» без потерь. Новая генерация сохранила верность дуализму.

В период группы «Время» гнев и ярость, заключенные внутри, на выходе превращались в идиотическое бормотание: острое высказывание пряталось за «шумовой» завесой, визуальной или вербальной. Это было набрасывание покровов — «танец с семью покрывалами» наоборот — у Малеванного, когда он накладывал на черно-белую фотографию множество цветовых вуалей, в «наложениях» (слайд на слайд) Михайлова и Павлова. И наконец, присоединение еще одного размывающего слоя — вербального — в «фотографиях с буквами» Михайлова, позднее В. Кочетова, отчасти С. Браткова. В «Оконченной диссертации» Краснощека, Лебединского и Трикоза вся «жесть» снаружи. Это броня, прячущая белую и душистую сердцевинку, взращенную новым поколением харьковских «диких».
О «Шилах» я узнала как раз в тот период, когда они, задумав проект, посещали стариков, обсуждали проблему в «семейном кругу». Дело нешуточное. Резонно заметить, что, целясь в такую мишень, легко и промахнуться, но они подтвердили профпригодность, тем более что группа открыто декларирует увлеченность харизмой Михайлова. По определенным формальным приемам они приблизились к нему, но также и по смелости быть собой здесь и сейчас. Разница в том, что группа «Шило» принадлежит к поколению ремейка. И страх перед государством с его КГБ сменился игрой в страх, который формализовался в политический балет «Побег Тимошенко» или балет исторический — «УПА хенде-хох». Не без гендерного шарма развивая имидж гангстеров и мушкетеров, а то и наводящих страх на обывателей бойцов УПА с «закосом» под устойчивый мужской архетип с критическим числом три, группа «Шило» легко завоевала сердца, в том числе и отцовские.
Еще во времена группы «Время» появился термин «харьковская школа», но, несмотря на все мои усилия тогда наполнить его академическим смыслом (вспоминаю свой первый московский доклад в галерее «На Каширке», 1989), это была скорее фигура речи. Сегодня же, имея в виду смену поколений и декораций, на фоне которых выступает группа «Шило», можно сказать, что харьковская школа есть. Их не хватало для завершающего, окончательного утверждения, конституционализации школы как явления, не хватало именно этих авторов, которые осознали харьковскую фотографию и себя в ней. Проект группы «Шило» — это, безусловно, оммаж Михайлову, но также и всей харьковской культуре и науке с ее очистительной водой и мылом. «Оконченная диссертация» — гениальная попытка окончательно всех перемешать, передружить, перелюбить и снова перезамесить великолепное тесто харьковской фотографии. И это во многом потому, что такой харьковский продукт, как михайловская «Неоконченная диссертация» — это тяготеющее к бесконечности «открытое произведение», принципиально не завершаемая вещь.

*Группу «Время» основали в 1971 году фотографы Евгений Павлов и Юрий Рупин и пригласили в нее других авангардистов харьковского фотоклуба: Бориса Михайлова, Олега Малеванного, Александра Супруна, Геннадия Тубалева, Александра Ситниченко.

Выставка группы «Шило» «Оконченная дисертация», организованная «Azarnova Gallery&Projects», состоялась в галерее «Фотолофт» в ЦСИ «Винзавод».

ARTIST-RUN SPACE ПО-ПЕТЕРБУРГСКИ

Павел Герасименко

«BOBBY Gallery» — новая арт-площадка, появившаяся в Петербурге нынешним богатым на художественные события летом. Находится она в Большом Казачьем переулке напротив Витебского вокзала, по соседству с кварталом Введенской больницы. Именно тут, в бывших гаражах «скорой помощи», расположилось арт-пространство, получившее немного манерное название «Салон». Оно живет активной жизнью: помимо бара и непременных в последнее время киосков с едой, здесь открываются новые небольшие выставочные залы и творческие мастерские.

Подобные городские пространства очень характерны для Петербурга. В ближайшем соседстве с дворцами и проспектами в городе всегда существовали укромные уголки, которые до сих пор можно найти в историческом центре, особенно если знать, в какую подворотню свернуть. Недаром В.Н. Топоров обнаружил и описал их как «городские урочища» в петербургской жизни.

«BOBBY Gallery» — не совсем галерея, скорее она принадлежит к хорошо известному типу artist-run space. Управляют, приглашают новых авторов и отвечают за выставочную стратегию художники Александр Белов и Влад Кульков и недавняя выпускница истфака Алина Ушакова. Экспозиция сменяется через одну-две недели, между вернисажами выставки работают в свободном режиме. Ясно, что показанное здесь стоит оценивать иначе, чем проекты в «серьезных» галереях или музеях, однако все сделанное молодой галерейной командой вызывает интерес. В «BOBBY Gallery» авторы получают практически полную творческую свободу, ограниченную разве что размерами помещения.

Галерея открылась 13 июня выставкой Егора Кошелева «Парад отщепенцев». Один из самых энергичных представителей своего поколения, он завесил эскизами еще не до конца отремонтированные стены.

BOBBY Gallery участвовала в параллельной программе «Манифесты». Двое художников, Ольга Житлина и Йон Иригойен из Хельсинки, представили видеодокументацию завершающей части проекта с участием мигрантов «Конкурс анекдота Ходжи Насреддина». Другая художественная инициатива в рамках биеннале — «Лагерь беженцев», «разбитый» на крышах гаражей, здесь расставлены объекты, палатки, самодельная мебель. Один из самых примечательных — маленький блестящий шалаш, который возвели Саша и Паша Ротц (больше известные как авторы ювелирных украшений и бижутерии), вплавив в битум осколки зеркального стекла.

Выставкой Ильи Трушевского «Алюминий, лес, уголь и люди», на которой были показаны рисунки из нескольких циклов, отметили тридцать третий день рождения художника, находящегося в заключении. Прежде известный как автор эффектных высокотехнологичных инсталляций в колонии Трушевский рисует всем и на всем: щелочами и токарным резцом на металлических пластинах, гелевой ручкой на рентгеновских пленках, шариковой ручкой на старых наволочках.

Трое художников, сделавших проекты в «BOBBY Gallery», обращаются в своих работах к эзотерике. Денис Патракеев в инсталляции «Шеба» членит пространство приемами геометрического минимализма. Инсталляция Дарьи Правды «Культнатура», состоящая из засушенных растений, скелетов животных, камней и деревьев, связана, по признанию художницы, с опытом переживания смерти. Александр Кривошапкин в живописных и графических листах перетолковывает образ ученого, экспериментатора и первооткрывателя.

Отметились в «BOBBY Gallery» и неоакадемисты — Ольга Тобрелутс со своей версией фильмов Фассбиндера и Пазолини (видеоинсталляция «Харам») и леваки — неумелая социальная графика Анастасии Вепревой вкупе с «найденной поэзией» (проект «Ватный белый»). Здесь часто выступает трио «Грустные парни», состоящее из художников Влада Кулькова, Павла Ротца, Михаила Заиканова, которые продолжают славные традиции артистического музицирования, создавая медитативный гитарный шум.

Очевидно, что город нуждается в подобных местах. Например, галерея «Люда», организованная художником и куратором Петром Белым в 2008 году во втором дворе на Моховой улице и также в гараже, была рассчитана всего на один сезон, но память о ней до сих пор свежа. Недавно стало известно, что Белый собирается возродить этот проект в несколько больших масштабах. Благодаря «Манифесте» на художественной карте Петербурга прибавился новый адрес.

В СТРЕМЛЕНИИ К АБСОЛЮТУ

Юлия Довгая

Би Флауэрс. «Мечтатели об абсолюте»

В галерее, открытой лондонским издательством «Sylph Editions» в реконструированной часовне на улице Kilburn Vale (Долины Килберн), проходит выставка художника Би Флауэрса. Среди барельефов, выступающих из кирпичных стен галереи, есть те, изображения которых включены в недавно вышедшую книгу американской писательницы Анны Сан. Издательство продолжает традицию выпуска малотиражных книг, в которых текст и работы художников, созданные независимо друг от друга, вступают в сложное взаимодействие в одном семантическом поле. Так, если в своих «Мечтателях об абсолюте» Анна Сан рассматривает процесс самопознания индивида в попытках понять и принять себя, то в представленных работах Би Флауэрса разговор идет скорее о формировании сознания этого индивида, вернее даже, о формировании у него элементов массового сознания.

В экспозицию выставки вошли работы из двух последних серий художника: «Flow» («Поток») и «Forge» («Кузница»). Названия работ, дополненные порядковыми номерами, лаконичны: «Голова», «Фигура», «Машина». Таким образом, вопрос о персонализации изображений снят. Речь идет явно о другом.

Портреты и фигуры, вырезанные из камня, есть в той и другой серии, но они заметно различаются, в первую очередь степенью реалистичности. В «Кузнеце» тела и лица имеют намного более абстрактные формы, а в некоторых барельефах человеческие очертания едва проступают из органической массы и выявляют скорее процесс трансформации материала. Потом уже в другой серии появятся паттерны готических узоров, вошедших в человеческую плоть и отсылающих нас к культурным клише средневековой церковной архитектуры, которая в данном случае обозначает одну из сильнейших культурных традиций, переходящей из поколения в поколение в течение века.

Тему меметической* инженерии, оперирующей формами человеческого тела, поддерживают отдельно стоящие скульптуры, напоминающие своими строгими формами сложные технологические конструкции. Их отдельные части выкрашены в ярко-желтый цвет, который в промышленных цехах часто сигнализирует об опасности и необходимости повышенного внимания. Примечательно, что эти желтые детали имеют в основном сходную форму, напоминающую нож гильотины, резака, применяемого в пищевой промышленности. Художник подчеркивает, что перед нами системы по переработке или формированию сырья, программная цель которых – добиться максимально возможной функциональности в создании отформованной продукции. По логике экспозиции конечным результатом можно считать барельефы с элементами человеческой анатомии, покрытые сложным средневековым орнаментом, скопированным Би Флауэрсом с архитектурных оригиналов. На протяжении столетий готическое искусство преобладало в архитектуре европейских городов. До сих пор ажурные узоры, исполненные в камне, ассоциируются в первую очередь с образами средневековых соборов.

Однако использование художником образов, связанных с религиозной системой, не сводится к идее порабощения человеческого сознания давно выработанными нормами социального общества. Структурами, моделирующими и распространяющими мемплексы (по мематике это большие группы информационных единиц, копируемых и передаваемых совместно), могут стать не только религиозные учения, но и другие идеологические теории. «Чтобы успешно воспроизводиться, единицы культурной информации должны стремиться к трем целям – максимальной точности своей передачи (чтобы избежать мутаций), широчайшему распространению и как можно более долгому по времени воспроизводству. Те из них, которые наилучшим образом решают эти три задачи, являются триумфаторами в процессе эволюции культуры», – считает одна из теоретиков меметики Сьюзен Блэкмор.

В наше время источники, влияющие на массовое сознание, имеют в своем арсенале высокоскоростные информационные системы, охватывающие миллионы людей, тема становится как никогда актуальной.

Работа, связующая идеи серий «Кузнеца» и «Потока», – панно, обрамленное свинцовыми рамами, иллюстрация стремительного размножения идеологического вируса в подвластном ему сознании. Завораживающая картина процесса репликации толкает к поискам контроля и защиты. Парадоксально, но сторонники меметики (историки, философы, социологи и психологи) видят возможность защиты в тех же процессах расширения информационной доступности идей, но при условии сохранения свободы, их ротации и поощрения критического к ним отношения.

PS. Одним из инициировавших проекты «Flow» и «Forge» моментов стал, по словам Би Флауэрса, его ранний опыт работы в молочной промышленности, который дал ему образ переработки молока путем внесения в него бактериальных культур.

«Flow» был начат во время учебы художника в магистратуре Королевского колледжа искусств в 2013 году и дал основание Блумбергу назвать его одним из «New Contemporaries» 2014 («Новые в современном искусстве»).

* Меметика – развивающаяся наука о мемах (от греч. μίμημα – подобие), единицах культурной информации, которая копируется, передается от человека к человеку. Термин в 1976 году ввел специалист по эволюционной биологии Ричард Докинз, рассматривая аналогию между генетическим и культурным наследованием.

ЦВЕТ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Диана Мачулина

Сергей Калинин
«Путевые заметки»
Галерея «Триумф», Москва

Жанр этнографической зарисовки, к которому обращается Сергей Калинин на своей выставке «Путевые заметки» в галерее «Триумф», вроде бы анахронизм, ведь в наши дни не осталось неисследованных земель и народов. Но этот взгляд путешественника оказывается своевременным и острым. Да знаем ли мы Европу в самом деле, ведь ее страны кардинально меняются. Боязнь глобализации, унификации, как правило, связывали с Америкой: везде одни и те же гамбургеры, одни и те же логотипы корпораций. Необычное привыкли искать в экзотических странах и радикально иных культурах. Но в постколониальную эпоху все переворачивается и унификация приходит вместе с иммигрантами. Путешествие становится как бы невозможным – перемещаясь из города в город, помимо архитектурных достопримечательностей, ты видишь всё то же: кебабы, китайские и индийские ресторанчики, уличные прилавки с бижутерией, специальные парикмахерские для африканских и азиатских волос и множество людей в национальных одеждах. Европа расплачивается за многовековую попытку подчинить своей культуре другие народы и теперь подчиняется им сама.

Сергей Калинин выбирает «европейскую» технику живописи, но не дописывает картину от угла и до угла, а изображает только то, что его впечатлило как живописца. Этот белый вакуум говорит об отделенности иммигрантов от новой среды обитания, а также лишает зрителя возможности сразу определить, где увидел сюжет художник. Этот – в Париже, тот – во Флоренции, а эта женщина – в Пизе. Но в этом не уверены и они сами, ведь они в первую очередь «в общине», да и мы не знаем, точно ли мы переместились в другой город, люди вроде бы те же самые. Кроме того, белый фон отсекает информацию о том, чем эти люди заняты. Две дамы привлекают взгляд узорами на тканях своих платьев, но за кадром остается то, что видел художник, что они торгуют на улице, разложив на грязной тряпке мобильные телефоны, нелегальные сигареты и просроченное детское питание. Там же посреди товаров их ребенок в коляске с прической, которую можно принять за экзотический фрукт. За ними карта парижского метро, которая считывается как еще один орнамент. Белый фон играет и с нашими предубеждениями. Вот фигура, лежащая на земле, мучительно согнутая, за ней виден фрагмент решетки. Без прорисованного окружения фигуры мы не можем понять, находится ли этот человек в заключении, «за решеткой», или он бездомный, заснувший на улице под солнцем. И это стереотипы: увидев иммигранта, европеец начинает думать о проблемах, своих или его. Правда в том, что Сергей Калинин зарисовал девушку, которая занимается йогой, что есть признак вполне успешной европейской жизни.

Принцип «верить только своим глазам» уже не работает как стратегия сопротивления пропаганде. Фильтры уже внутри, и потому сюжеты об иммигрантах содержат страх и угрозу. В идиллической сценке флирта на улице можно рассмотреть граффити с пистолетом, вырезанное на коре платана. Фигура на скамейке в парке совмещена с фрагментом витрины оружейного магазина на соседней улице. Принадлежность к другому фенотипу является достаточным основанием для подозрений – «другой» окружен неизвестностью, подобной белому фону в картинах Калинина, и европеец волен наполнить его своими предположениями. Ощущением опасности пронизано все в уличной фреске в Париже, которая должна изобразить дружбу народов, улыбки детей больше похожи на оскал монстров из фильма ужасов. Позитивная агитация не задалась. Зато с негативной есть большой исторический опыт – недавняя выставка в музее Бранли рассказывала о завоевании Новой Каледонии Францией в 1853 году и судьбе аборигенов – канаков. Мирные земледельцы были представлены в газетах кровожадными людоедами, а укрощение и просвещение людоедов нельзя не считать благим делом.

Свое наблюдение за приехавшими из бывших колоний Сергей Калинин продолжает в Ватикане. Религия в последние десятилетия начинает играть большую роль, чем в годы первой волны европейской иммиграции, причиной тому не только «деиндустриализация», в ходе которой иммигранты оказались ненужными новой экономической системе, но также дискредитация светских идеологий вроде либерализма и коммунизма. Причем не только ислам, но и католичество переживает подъем. Для тех, кто приехал в Европу, присоединение к числу христиан может означает слияние с новой родиной. А для европейца это повод смириться с изменившимся окружением.

Лицо христианства изменилось не в меньшей степени, чем лицо Европы.

Священники на традиционном событии в Риме – процессии св. Крисогоноса в Трастевере – выходцы из бывших колоний. На рождественской проповеди urbi et orbi папы римского Франциска также много африканцев. В ряде работ Калинин выносит на первый план желание общности. Благородные девицы из католической гимназии, скандирующие речевки во славу папе Франциску, рифмуются с марширующей рядом гвардией Ватикана. На следующей картине – стадо овец на Аппиевой дороге: клубы шерсти, молока и мяса, ступающие копытами по отполированным глыбам вулканической лавы. Ассоциация верующих со стадом не оскорбительна, а традиционна – многие мозаики Рима представляют христиан как овец. Быть невинным агнцем и слушаться пастыря – путь к райским кущам, а груз светского человека, необходимость постоянно вырабатывать себе правила порой невыносимы. Сергею Калинину в его «Путевых заметках» удалось уловить ритм вечного возвращения ритуала, к которому можно причислить не только ежегодную речь папы и гвардию в исторических костюмах, но и обязательный туристический визит – прикосновение к камням, по которым ступали римские легионеры, и стадо овец, таких же, как и тысячу лет назад. Дигитальную репродукцию художник также показывает как современное проявление жажды бессмертия. За африканской девушкой на urbi et orbi видны руки, молитвенно воздетые из толпы к небу, а в них – планшет Apple, ниже – чья-то рука с мобильным телефоном, слева над головами – камера Ватикана. Зафиксировать себя в исторический момент – всеобщий порыв.

Калинин фиксирует эту потребность ритуала, которое есть и у прихожан-католиков, и у обитателей гетто, держащихся за свои традиции, и у туристов, которые хотят убедиться, что славные древности неизменны. Но художник находит и тех, кто играет не по правилам, кто еще неподвластен конформизму – детей. Мальчишки используют как спортивный снаряд древнюю статую Пасквино в Риме, на которой издавна и до времен Берлускони взрослые вывешивали политические пасквили. Девочки на площади во Флоренции смотрят в небо и видят что-то свое, а не собор с туристической открытки. На детей похожи и современные художники, стремящиеся снять все маски и дойти до сути вещей. Для этого они готовы маски и надеть, чтобы показать, что идентичности этнические, гендерные или конфессиональные, зачастую, нам навязаны и потому могут быть сняты. Художник Владимир Дубосарский на биеннале в Венеции веселит детей, надев клоунский нос, а незнакомец одиноко ожидает вапоретто с красными женскими туфельками в руке.

У выставки есть и тайная история – подземный этаж галереи превращен в подобие крипты, раннего храма, скрытого под помпезной поздней базиликой. В криптах храмов, как правило, можно видеть раннюю версию христианства, более открытую и лишенную условностей, изобретаемых веками институтом католической церкви. У Калинина во мраке подземелья путеводным светом мерцает портрет папы Иоанна Павла II. Папа держит в руке компакт-диск, похожий на снятый с головы нимб. Сюжет основан на реальной истории, когда папа в зале приемов Ватикана посмотрел выступления деятелей современной культуры – граффитистов, рэперов и брейк-дансеров, сказал, что талант их от Бога и благословил продолжать. Среди представителей этих видов искусства немало иммигрантов. Думается, что Иоанн Павел не просто так одобрил представителей андеграунда – церковь и сама вышла из катакомб. Теперь эстафету бунтарства принимают деятели культуры.

Сергей Калинин.
Париж, июль.
2010. Холст, масло

FUTURA
ИЗГИБ ВРЕМЕНИ

14 ОКТЯБРЯ – 4 НОЯБРЯ

МОСКВА, УЛ. ВОЗДВИЖЕНКА, 5/25,
ФЛИГЕЛЬ «РУИНА»
www.muar.ru

MUAR

Faces & Laces · FURFUR · CODERED · MONTANA CANS · HOTEL METROPOL · ARCHI.RU · АРХСОВЕТ МОСКВЫ Портал

TATLIN · ARCH PLATFORMA · APXi ПИЛХ ARCHI PEOPLE · РАДИО РОССИИ · РАДИО КУЛЬТУРА · ArtTube

BELIBE The place in the Sun

MA

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

Виктория Марченкова. Преодоление любви

Частная квартира, 19-28 июня

Видео Марченковой состоит из трех частей. Первая проекция – история о том, как героиня рвет отношения с бойфрендом и в качестве личной терапии отправляется на съемки порнографии. За короткой зарисовкой в кафе следуют две эротические сцены: романтическая, где мужская и женская фигуры любовно обнимаются, и более откровенная, с пикантными подробностями. Со второй проекции художница молча взирает прямо на зрителя, за чем следуют довольно беспорядочные кадры, снятые в салоне автомобиля (иногда на них можно различить женские ноги). Третья проекция – интерьеры неприбранной квартиры или гостиничного номера со множеством разбросанных вещей, среди которых, возможно, и разворачивались упомянутые в начале откровенные съемки. Порнография – не только максимальная открытость, но и предельной объективированность и обезличенность героев, которые лишены эмоций и чувств и выглядят наслаждающимися машинами перед механическим глазом камеры. Переживания художницей внутренней драмы символически выходит за пределы ее собственного тела, материализуясь в последовательности откровенных сцен, криво кадрированных, снятых в темноте и подчеркнуто антиэстетичных. Этот опыт невозможно целостно описать. Постановка ракурсов у Марченковой имитирует скольжение человеческого взгляда, рассредоточенного и беспорядочного, который не видит мир, но буквально рвет его на визуальные фрагменты. Выхваченные куски, однако, довольно легко склеить друг с другом, сделать частью собственного опыта, и он уже не будет прежним. Встреча в ночном парке, кресла автомобиля, посуда на кухне, обои в отелях, где останавливалась автор (узоры с них, перерисованные Марченковой от руки, завершают выставку)... Художница не говорит от первого лица, но незримо присутствует в каждом кадре, а ее взгляд организует все эти декорации хорошо срежиссированного действия. Кажется, что ее взгляды способны оставлять следы, как пальцы, и художница оставила их на обоях, когда их зарисовывала, и они все еще настолько ощутимы, на стенах комнаты, что новый постоялец, который в ней остановится, может испытать легкое чувство брезгливости. Сам не понимая, почему.

Николай Онищенко. Туман. Остановка

Медиатека Музея экранной культуры, 24 июня – 13 июля

Выставка (куратор – сотрудник центра «МедиаАртЛаб» Елена Румянцева) продолжает цикл «Большие надежды», который организует Музей экранной культуры при поддержке галереи «Триумф». На ней представлено два фильма: статичные видеоизображения городских пейзажей с ровной бетонной геометрией постепенно наполняются дымом под звуки тревожного саундтрека. Есть еще третья инсталляция: проекции архитектурных построек на мониторах, которые медленно бледнеют, и вместо них проступают графические рисунки – этакая дополненная реальность. Подобный тип работ, хоть и оставляет широкое поле для интерпретаций, семантически слишком аморфен и бесплотен, а претензии на философское содержание вещи далеко не всегда оправданны. Урбанистический коллаж из подъездов, туннелей и арок прочен и материален, а наполняющий его дым, напротив, нестоек и эфемерен. Но при наложении одного на другое их оригинальные свойства меняют свой знак. В потоках дыма обращают на себя внимание их неоднородная фактура, степень прозрачности и плотность сгустков, способных скрыть реальный предмет, как будто газ сам обретает своеобразную предметность. Серые неподвижные плиты и перекрытия кажутся почти абстракциями, резервуаром без всякого содержимого, пустотой, которую следует заполнить. Не совсем понятно, зачем здесь нагнетание саспенса и тревожная музыка, возникающая слишком уж искусственно. Да и струи дыма явно не настоящие, а результат цифровых манипуляций. Сопоставление вещественного и нематериального, статики и динамики кажется здесь чересчур нарочитым, а визуальность лишь усиливает иллюзорность: наложить можно что угодно опять же на все подряд. Онищенко, впрочем, предлагает внимательнее вглядеться в изначальную фактуру вещей, которые не теряются на фоне друг друга, но выявляют в себе противоположные качества. Полезный опыт: слои нашей повседневной реальности неплохо бы иногда вот так «задымлять».

Екатерина Лазарева. Крошечный подлинный кусок повседневной жизни говорит больше, чем живопись

Парк искусств «Музеон», 3–20 июля

Наверное, у каждого в сумке завалялась записная книжка или блокнот, полный всякой всячины: нужных контактов, графиков встреч, заметок, «напоминалок» или каракулей, которые чертишь на полях, чтобы скоротать время в очереди или транспорте. Весь этот «белый шум», однако, через пару недель становится невозможно дешифровать даже тому, кто его написал. Да и заглядывать в блокнот часто забываешь, полезные записи остаются без читателя. Художница Екатерина Лазарева не просто не выбросила свой интимный «Молескин», когда последняя страница оказалась исписанной, но и выставила его на всеобщее обозрение, сделав иногда нечитаемые каракули предметом возможных интерпретаций. В разговоре с автором статьи Лазарева отметила, что, перелистав записную книжку, увидела в ней идеальную метафору прекарного (англ. *Precarious*, не обеспеченный стабильным заработком) труда. Это отражение жизни «креативного» работника, что живет от дедлайна к дедлайну, перекусывает между лекцией американского искусствоведа Роберта Сторра и обсуждением учебного плана в школе Родченко, одновременно набрасывает список литературы к семинару или перечень коллег, которым нужно не забыть отправить приглашение на выставку. Подобным разбросом пестрели и недавно переведенные на русский дневники Сьюзен Зонтаг. Американская интеллектуалка, впрочем, скорее исследовала «обостренное самосознание», отовсюду впитывая сигналы окружающего мира и подчеркивая, что «у мысли нет естественных границ». Представив свою записную книжку в качестве инсталляции, Лазарева «законспектировала» персональную биографию через многочисленные «точки прицепа» к реальности (даты, номера, названия), описанные герметично, но, в общем, знакомые и понятные каждому. Есть на этих страницах записи собственных мыслей и идей, и они оказываются неотделимы от стремительного потока информации. А личная жизнь – от действующего порядка социальных отношений, свое место в котором, следуя заветам Вальтера Беньямина, всегда необходимо осознавать.

1

2

3

1. Виктория Марченкова. **Из проекта «Преодоление любви».** 2014
2. Евгений Онищенко. **Туман. Остановка** (фрагмент экспозиции). 2014
3. Екатерина Лазарева. **Крошечный подлинный кусок повседневной жизни (вид экспозиции).** 2014

Москва. Барокко. 2014

Галерея «Триумф», 5–17 июля

Примечательно уже само пространство, где открылась эта групповая выставка, собранная художницей Антониной Баевер. Принадлежащий галерее «Триумф» особняк Бачуриной – Смирнова рубежа XIX–XX веков был известен в 1990-е как дом приемов «ЛогоВАЗа», основанного Березовским. Выставка на первый взгляд отсылает к эпохе «олигархизации» искусства и сращивания его с крупным капиталом. Contemporary art как атрибут «нового порядка», эпатажное украшение дорогих гостиных – об этом напоминают картины и скульптуры CrocodilePOWER: монстрообразные мутанты на фоне небоскребов и нефтяных вышек. Кошмар из прошлого, керамическими фигурами застывший в частично сохраненных и сегодня выглядящих весьма помпезно интерьерах. Из частных институций искусство сегодня мигрирует в обновляемые правительством парки, выставочные залы города или центр «Сколково». Частная активность уступает место инициативе государства. Надгробный камень «эйфории нулевых» представил Александр Образумов. По его замыслу на вернисаже гостям должны были наливать алкоголь в стаканчики, проткнутые булавкой. Но хозяева испугались за сохранность пола, и художник налил вино в чан, куда бросил деревянные доски, гниющие по мере скисания напитка. Многие вещи на выставке обыгрывают характерные признаки исторического барокко. Склонность к иллюзионизму (видеоинсталляция «Осадок» Насти Кузьминой), вычурность форм (инсталляция «Ордер» Ирины Кориной, обыгрывающая псевдорусский стиль в архитектуре) и стремление к роскоши (хромированный «бутылочный» барельеф «Recycle») для эпохи барокко почти тождественны самому искусству. Интересно вот что. «Большой стиль» XVI–XVII веков был не только консервативным воплощением «католического» вкуса (в противоположность реформистскому, протестантскому), но и зеркалом абсолютистского государства. Косвенно об этом напоминает группа «Art_Buzz» работой «Золотой запас» – кипой позолоченных «двуглавоорлиных» паспортов, сложенных, как слитки драгоценного металла. Рядом иронический текст о новой политической роли документа гражданина РФ. Дух барокко становится фарсом, записанным эзоповым языком, религиозный консерватизм – рутинным крестным ходом на снимках Никиты Шохова. А термину «барокко» возвращается тот подзабытый смысл, когда его употребляли для обозначения безвкусной пародии на канон.

Антонина Баевер. Социализм во сне

Парк искусств «Музеон», 31 июля

В рамках выставки «Фантомная боль о прекрасной эпохе», которая состояла из архивных фотографий времен реализации плана советской монументальной пропаганды в довоенном СССР и носила скорее краеведческий характер, прошла презентация нового фильма Антонины Баевер «Социализм во сне». Художница в своей работе действительно пересказывала сны, представлявшие собой, как и следует из названия, небольшие социокритические повествования. Например, о том, как друзья из Российского социалистического движения (где в реальности состоят многие левые художники) уговаривают ее вступить в организацию. Ты ответственная, небезразличная, нам нужна солидарность, слышит автор, но в ответ ничего не говорит – и просыпается. Или сон о беседе с вахтершей после того, как днем (наяву) Баевер увидела в доме объявление, запрещающее пользоваться лифтом рабочим в спецодежде. Такой приказ показался ей унизительным, о чем она и сообщила женщине в своем сне, и та, заколебавшись, почти готова была уступить (на этом месте вновь неожиданное пробуждение). Или безрезультатный спор во сне с музейным чиновником о нелепости решения пускать в музей бесплатно держателей «золотых» банковских карт. По крайней мере в ситуации, когда многие, кто обеспечен не так хорошо, не всегда могут позволить себе билет и довольствуются редкими днями «свободного» посещения. Сны Баевер отсылают к снам Веры Павловны Розальской из романа «Что делать?», ночным философствованиям новоиспеченной *émancipée*. Только в отличие от героини Чернышевского Баевер не стремится собственной жизнью утвердить новые общественные отношения и тем не менее не может игнорировать тупики и противоречия системы, которые видит буквально на каждом шагу. Продолжая существовать среди микроинсультов социального порядка, для которых не знаешь лечения, но и не можешь их не осознавать, просыпаясь по утрам, слушая музыку и отправляясь на монтаж очередной выставки, посещение которой зачастую становится социально маркированной привилегией, а само ее пространство лишь оттеняет наличие «мертвых зон», куда попадают люди, не отвечающие требованиям системы (например, по материальному положению или выбранной профессии) и исключенные из нее. Теоретик Марина Гржинич описала этот порядок как «некрополитику».

1.0

Театр «Практика», 27 июня – 10 июля

По своему содержанию выставка с участием студентов Школы фотографии им. А. Родченко как никогда гармонирует с площадкой, на которой открылась – московским театром «Практика». Авторы совершают тонкие и остроумные интервенции в реальность, почти театрально «разыгрывая» и трансформируя выбранные ими фрагменты действительности. Работа Юлии Абзалтдиновой – Доска почета уже ставших известными выпускников школы (Дмитрий Венков, Даниил Зинченко, Александра Пирогова) – иронически обыгрывает представления о «сектантскости» школы, в чем ее часто упрекают. Видео Виктории Марченковой – инсценировка увиденного художницей инцидента в автобусе. Гламурного вида девушка разговаривает по телефону с подругой: «Просила-то всего сто тысяч, а он не дал. И зачем он мне тогда нужен?» («Московские ожидания»). Суть этой сцены отталкивает, но такие истории врезаются в память. Интересно, почему? Дмитрий Федоров примеряет на себя роль стриптизера в провинциальном клубе. Нелепый интерьер, комизм которого усиливает непонятно зачем стоящий в углу холодильник, художник превращает в декорации для собственного перевоплощения: из того самого холодильника он выпрыгивает в женской одежде прямо к танцевальному шесту. Виктор Лашенков выставил фотосерию, для которой снялся с бойфрендами девушек, среди которых были и его любовницы тоже. Самую «острую» работу показал Игорь Самолет. Проект «Дистанция» – стенд с найденными в Сети снимками чудовищных унижений, которым в армии подвергают новобранцев. Снимающий все это на мобильник перестает быть наблюдателем и становится соучастником, а роль его едва ли не страшнее, чем у остальных – делать жестокость видимой и представлять ее как удовольствие. Работа навевает ужас не только содержанием, но и фактом, что для кого-то подобные действия – просто игра.

1

2

3

1. CrocodilePOWER. **Shatter 0004.** 2013
2. Антонина Баевер. **Социализм во сне.** 2014
3. Вид экспозиции выставки «1.0»

Без названия… (местные из неотсюда)

Музей современного искусства «Гараж», 7 июля – 10 августа

Концепция выставки куратора Андрея Мизиано содержит в себе любопытное противоречие. Ее участники родились «на территории Кавказа» (слова куратора) – либо на севере региона, либо в странах Закавказья. Проект призван сопоставить опыт осмысления своей идентичности художниками, как кажется на первый взгляд, из разных стран и геополитических локаций. Примечательно, что авторы из Чечни и Дагестана (Аслан Гайсумов, Таус Махачева и Мусай Гайворонский) представляют не отдельную страну, а выступают как бы изолированно, унифицируясь в выставочном пространстве с другими участниками как представители условного «региона», в реальности занимаемого несколькими государствами, но обыденным «внеположенным» сознанием воспринимаемого как территория «Другого». Это кураторское противоречие, сознательное или нет, оттеняет всю многомерность отношений России с этим «Другим», то дружественных и братских, то обнаруживающих скрытые или явные конфликты. Но интереса к этим обстоятельствам, увы, участники не проявили (как, впрочем, и следам «советского» прошлого). Многие из них получили образование в Европе или в институциях, на нее ориентированных, сотрудничали с западными площадками и уверенно смотрят в этом направлении. Их взгляд и есть взгляд «Другого», объект которого отстраняется и экзотизируется сам, становясь репрезентацией странного и удивительного. Таус Махачева в своем перформансе ехала по Москве в костюме аварки. Мусай Гайворонский снимал уличную жизнь города Каспийска (Дагестан), полную малопонятных сцен. Азербайджанец Баби Бадалов скитался всю жизнь по миру и документировал свои странствия в серии визуально-поэтических коллажей. Нино Сехниашвили сделала шахматную доску из телячьей кожи и фигурами из хрящей – этакий галерейный шаманизм. К подобному полюсу, увы, тяготеет на выставке большинство работ. Художественная репрезентация инаковости, экзотизирующий взгляд (зачастую на самих себя) вместо критического препарирования действительности (которая, кажется, авторам не всегда близка). Впрочем, есть здесь и фильм Аслана Гайсумова: видеопортреты его бабушки, пережившей депортацию чеченцев в 1944-м и затем вернувшейся на родину. Напоминание о драматическом факте, глубоко отпечатавшемся в человеческой биографии, помнить и говорить о котором, безусловно, нужно. Но подменять вдумчивое обсуждение цифровым монументом – едва ли.

Modus operandi

ГЦСИ, 21–31 июля

Критика гендерных стереотипов и поиск собственной идентичности, на которые сделала упор куратор выставки Алия Бердигалиева, а также исключительно женский состав участников (все – выпускницы и студентки Школы фотографии им. А. Родченко) если и не делают проект феминистским, то настраивают на восприятие в сходной оптике. На открытии выставки искусствовед Виталий Пацюков процитировал фрагмент из статьи Вирджинии Вульф об освободительном творческом потенциале, который несет женское начало, обозначив тем самым довольно архаический подход к проблеме гендера и пониманию мужского и женского (текст 1940 года). Гендерное искусство, как известно, всегда специфично для конкретного времени и социума, и доступность теоретических работ тут не менее важна. Вирджинию Вульф недавно переиздало российское издательство «Ад Маргинем». А вот к работам современных теоретиков вроде Джудит Батлер или Андреа Дворкин, критиковавших особое понимание женского (как и любой якобы «естественной» идентичности) как еще один социальный конструкт, никто даже не подступался. Участницы «Modus operandi» к гендерному порядку хоть и настроены критично, но апеллируют к весьма привычным представлениям о «женском», фокусируясь больше на его социальной физиологии, нежели деконструкции. В фильме Ирины Циханской «Жизнестроительство» девушка месит ногами грязь, сыплет сверху муку и ступнями лепит из всей массы неаппетитное угощение. Критика представлений о «месте женщины» и естественной для нее «домашней» (а по сути, грязной) работы. В видео Ольги Шаповаловой «Паразиты» молодой человек делает зарядку и работает за компьютером, а девушка в буквальном смысле висит у него на шее. Татьяна Эфрусси сняла на камеру званый ужин с «типичными» разговорами замужних дам почтенного возраста. Остроумный перформанс показала Дина Буркот, выступившая в роли диджея и миксовавшая звуки обруча, который крутила, или легкие стоны, издаваемые в микрофон, в звучащую электронную композицию. Если большинство вещей на выставке и основаны на идеях изученных и понятных, то интересно поразмышлять, почему художницам, которые социальные клише ощущают на собственном опыте, до сих пор интересно с подобным материалом работать. Вопрос не только к авторам, но и к обществу, не способному изжить многие застарелые и нелепые предрассудки.

Полевые работы на ниве искусства

Парк искусства Музеон, 2 – 9 августа

Музеон – гремучая смесь, способная взорвать даже крепкое сознание. Работы Вучетича, Меркурова, Шадра и прочие руины советской монументальной утопии соседствуют здесь с дизайнерскими павильонами, где варят кофе и обмениваются книгами. Мини-рестораничики и другие оплоты кулинарного мультикультурализма ютятся среди камней и раскопок, оставшихся после бесконечных ремонтных работ. Для художника такая среда – головная боль: обыграть ее решительно невозможно. Не говоря о том, чтобы работу просто заметили: почти все здесь мгновенно затеряется среди булыжников в руках пролетариев материального и нематериального труда. Авторы нынешнего совместного проекта студентов московского ИПСИ и лондонского колледжа Голдсмита (куратор Андрей Паршиков) и не стремятся окружающее пространство преодолеть. Их работы напоминают скорее партизанские вылазки, маскирующиеся под все слои палимпсеста и требующие вдумчивой и осмысленной ориентировки на местности. Шелби Сью покрасила кусты в красный и желтый. Если белая расцветка городской флоры нам привычна (краска защищает от солнечных ожогов), то яркие цвета в природе – часто знак опасности. Дарья Неретина украсила дерево оранжерейными цветами – повесила их на ветки в капсулах с водой. Елена Мартыненко на манер граффити нарисовала на асфальте квадрокоптер (беспилотник для слежки). Что символично, в эту же сторону «смотрит» памятник Петру с островка напротив. Екатерина Исаева напечатала на щитах фрагменты «Севастопольских рассказов» Толстого. Мнимая пропаганда чтения классики с поправкой на актуальные события приобретает двусмысленный оттенок, когда речь заходит о буднях, проходящих под звуки пуль, или о том, что «вопрос, не решенный дипломатами, еще меньше решается порохом и кровью». Музеон – место «официальное», опекаемое московскими властями, и оно едва ли благоволит критическому высказыванию. «Полевые работы» доказывают, что современное искусство на заповедной территории по-прежнему может существовать полуподпольно, неожиданно «выпрыгивая» на зрителя и напоминая, что «братский» глаз неустанно бдит, пока тот беспечно плещется в фонтане или доедает сэндвич.

1

2

3

1. Нино Сехниашвили. **Шахматы.** 2012
2. Ирина Цыханская. **Жизнестроительство** (кадр из видео)
3. Дарья Неретина

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

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ДИ (Диалог искусств) является преемником журнала «Декоративное искусство СССР», одного из старейших российских периодических изданий по изобразительному искусству, основанного в 1957 году.
Журнал распространяется по подписке в России и за рубежом и курьерской доставкой в музеи, галереи, посольства, культурные центры Москвы и Санкт-Петербурга. Входит в презентационные фонды Департамента культуры города Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской академии художеств З.К. Церетели.
По вопросам размещения рекламы и распространения журнала обращаться по тел. +7 (499) 230-02-16

№4.2014
Тема: культурная самоидентификация

№3.2014
Тема: так называемое современное

№2.2014
Тема: упрощение

№1.2014
Тема: редукция смешного

№6.2013
Тема: апроприация идей

№5.2013
Тема: медиальность

№4.2013
Тема: трансгрессивность

№3.2013
Тема: перформативность

№2.2013
Тема: децентрализация

ГДЕ КУПИТЬ

МОСКВА
Московский музей современного искусства
Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17, Тверской бул., 9
www.mmoma.ru

Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели
Пречистенка, 19. www.rah.ru

ГАРАЖ
Книжный магазин Центра современной культуры «Гараж»
Крымский Вал, 9, стр. 45, парк Горького
Тел. (495) 645-05-21. www.garageccc.com

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

РЕСПУБЛИКА
Сеть магазинов «Республика»
1-я Тверская-Ямская, 10;
Цветной бул., 15, стр. 1 (ТЦ «Tsvetnoy Central Market»,
1-й этаж); Новый Арбат, 19; Мясницкая, 24/7, стр. 1;
Красная площадь, 3 (ТД ГУМ, 3-й этаж 3-й линии)
Тел. (499) 251-65-27. www.respublica.ru

Книжный магазин «Гоголь Books»
Казакова, 8, в фойе Гоголь-центра, 1-й этаж
Тел. (925) 468-02-30

MONITOR book/box
Нижняя Сыромятническая, 10, корп. 10
Центр дизайна «Artplay на Яузе»
Тел. (905) 787-09-37. monitorbox.ru

СУПЕР АРТ МАРКЕТ ПЕРЕДВИЖНИК
Сеть магазинов художественных товаров
«Передвижник»
Ленинградское ш., 92/1; Фадеева, 6; Старосадский пер., 5/2
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6 (ЦСИ «Винзавод»)
Тел. (495) 225-50-82. www.peredvizhnik.ru

Книжная лавка в МГХПА им. С.Г. Строганова
Волоколамское ш., 9. Тел. (499) 158-68-74

Магазин Музея архитектуры им. А.В. Щусева
Воздвиженка, 5. Тел. (495) 697-38-74. muar.ru

Галерея pop/off/art
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6.
Тел. (495) 766-45-19. www.popoffart.com

Книжная лавка Государственного
института искусствознания
Козицкий пер., 5

Книжный магазин «Москва»
Тверская, 8, стр. 1. Тел. (495) 629-64-83
www.moscowbooks.ru

SOLYANKA VPA
Выставочный зал «Галерея на Солянке»
Солянка, 1 (вход с ул. Забелина)
Тел. (495) 621-55-72. www.solgallery.ru

Арт-маркет «Красный карандаш»
Большие Каменщики, 4
Тел. (495) 912-39-29
Крымский Вал, 10 (здание ЦДХ)
Тел. (499) 343-39-15
www.krasniykarandash.ru

Институт русского реалистического искусства
Дербеневская наб., 7, стр. 31
Тел. (495) 276-12-12. www.rusrealart.ru

PALITRA S
Галерея «Palitra-S»
Большая Новодмитровская, 36
Дизайн-завод «Флакон»
www.palitra-s.ru

Книжный интернет-магазин Libroroom
Тел. (495) 970-24-55. www.libroroom.ru

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ERARTA
Музей и галереи современного
искусства «Эрарта»
Книжный магазин
29-я линия В.О., 2
Тел. (812) 324-08-09. www.erarta.com

Новый музей
6-я линия В.О., 29
Тел. (812) 323-50-90. www.novyimuseum.ru

Арт-центр «Борей»
Литейный просп., 58
Тел. (812) 275-38-37. www.borey.ru

Книжный магазин дизайнерской литературы
и периодики «Библиотека Проектор»
Лиговский просп., 74, Лофт-проект «Этажи»

ЕКАТЕРИНБУРГ
Ural Vision Gallery
Шейнкмана, 10
Тел. (343) 377-77-50. www.uralvisiongallery.com

САМАРА
Галерея «Виктория»
М. Горького, 125 / Некрасовская, 2
Тел. (846) 277-89-12. www.gallery-victoria.ru

УФА
Музей современного искусства им. Наиля Латфуллина
ул. К. Маркса, 32–27, тел. (347) 250-80-77

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

ПО ПОЧТЕ
Объединенный каталог «Пресса России».
Подписной индекс 82688, адресная.
Объединенный каталог «Почта России».
Подписной индекс 70240, карточная.
ЧЕРЕЗ НАШИХ ПАРТНЕРОВ

Агентство подписки «Экс-Пресс»
Тел. +7 (495) 783-90-29
ООО «Агентство «Артос-Гал»
Москва, ул. 3-я Гражданская, 3, стр. 2.
Тел.: +7 (495) 743-58-81, 160-58-56
ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ

Подписное агентство «МК-Периодика»
Москва, ул. Гиляровского, 39
Тел. +7 (495) 684-50-08,
www.periodicals.ru

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

© ДИ. Все права защищены

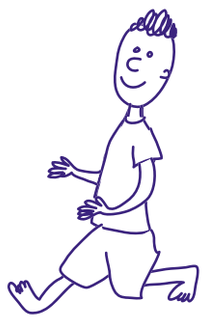
Правительство Москвы
Департамент культуры
города Москвы

ВСЕЙ СЕМЬЁЙ В МУЗЕЙ!

игра-путешест
по московским

По субботам
и воскресеньям
с 20 сентября
по 9 ноября
2014 года

Новые музеи,
новые маршруты,
новые путеводители!



5-7 лет

Маршрут «Такие, сякие, всякие...»

Биологический музей им. К. А. Тимирязева
Музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века»
Музей-мастерская Зураба Церетели
Музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки
Дом-музей А. П. Чехова
Центральный музей Великой Отечественной войны

8-11 лет

Маршрут «Жизнь дома»

Музей-панорама «Бородинская
Галерея Ильи Глазунова
Музей — гуманитарный центр «
им. Н. А. Островского
Музей-библиотека «Дом Н. В. Го
Московский зоопарк
Музей В. Л. Пушкина

8-11 лет

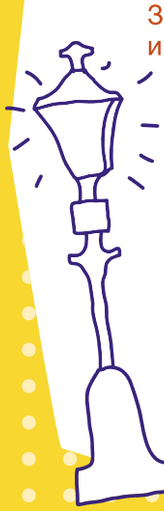
Маршрут «Кем быть?»

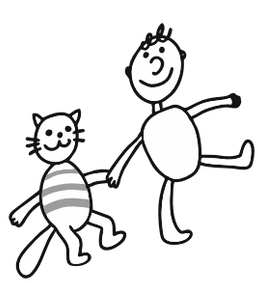
Мемориальный музей А. Н. Скрябина
Музей-заповедник «Коломенское»
Музей наивного искусства
Музейный комплекс «История танка Т-34»
Музей современной истории России
Зоологический музей МГУ
им. М. В. Ломоносова

12-14 лет

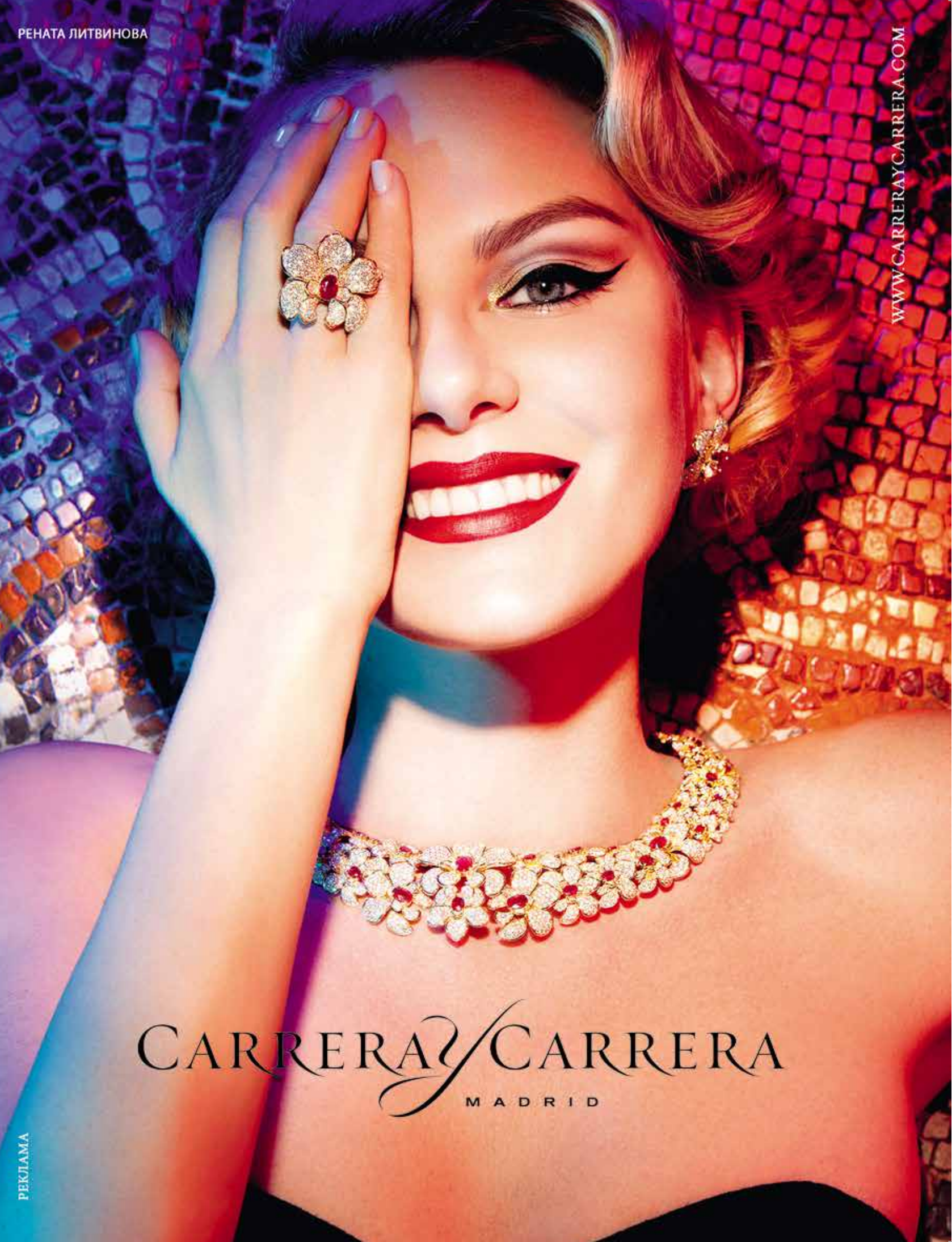
Маршрут «Время—твоё!»

Музей Москвы
Музей-заповедник «Царицыно»
Дом-музей А. И. Герцена
Дом-музей Марины Цветаевой
Музей современной истории Ро
Экспозиция на Делегатской «Мо
Геологический музей им. В. И. В





Подробности и правила путешествия в любом из музеев-уча
или на сайтах: www.kidsinmuseums.ru, www.kultura.mos.ru



РЕКЛАМА