

1.2013

ЖУРНАЛ
МОСКОВСКОГО
МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

ДИ
АЛОГ
ИСКУ
ССТВ

тема:
топология страха

новые художники
в ММОА

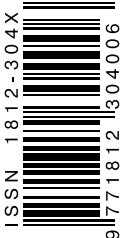
аура

зона маски

фестиваль NET



16+



МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

ЗИМНЯЯ



АРТ-МАШИНА

Ожидание апокалипсиса стало поводом для множества арт-вечеринок и вернисажей: «Конец света» Дмитрия Каварги на ЦСИ «Винзавод», ковчег на «Красном Октябре», созданный молодыми художниками, объединившимися в проекте «Перезагрузка» и многие другие. Несостоявшийся армагеддон стал прелюдией к новогодним каникулам, праздничные программы к которым подготовили столичные парки, театры, музеи... В галерее на Солянке была запущена зимняя арт-машина по производству снежинок, снеговиков, скрипа снега и, как результат, хорошего настроения, из инсталляций (Александр Бродский, Мария Кошенкова, Андрей Топунов, группа Recycle...) и мультфильмов (28 работ Александра Татарского, Юрия Норштейна, Дейва Флейшера и других авторов). Архитектору и сокуратору выставки Кате Бочавар удалось из столь разного материала создать единую инсталляцию.

Александр Бродский
НАСЕЛЕННЫЙ ПУНКТ

2006. Смешанная техника, металл,
стекло, вода, пластик, звук
фото светланы гусаровой

ДИ АЛОГ ИСКУ ССТВ

ЖУРНАЛ
МОСКОВСКОГО
МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ада Сафарова
Зам. главного редактора
Светлана Гусарова
Исполнительный редактор
Ирина Сосновская
Выпускающий редактор номера
Юлия Кульпина
Дизайн
Константин Чубанов
Ответственный секретарь
Татьяна Пилия
Редакторы
Лия Адашевская
Нина Березницкая
Виктория Хан-Магомедова
Обозреватель
Александр Григорьев,
Санкт-Петербург
Отдел художественной хроника
София Терехова
Корректор-редактор
Лариса Доценко
Фотографы
Серги Шагулашвили
Владимир Куприянов
Сергей Захарченко
Оксана Климанова
Стажеры
Анастасия Власенко
Наталья Капырина
Марта Яралова



Журнал издается
при финансовой поддержке
Департамента культуры
города Москвы



Тимур Новиков
БЕЗ НАЗВАНИЯ
Бумага, шелкография
из коллекции
УМАРА ДЖАБРАИЛОВА

Обложка:
фрагмент работы

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,
заместитель директора
ГМИИ им. А.С. Пушкина
Александр Мигунов —
доктор философских наук,
профессор, заведующий
кафедрой эстетики
философского
факультета МГУ

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ

заместителя директора ММОМА
Людмилу Андрееву
заместителя директора
по финансовым
и экономическим вопросам
Манану Попову
зав. фондами
Елену Насонову
главного специалиста
по координации
музейных программ
Нину Субботину
главного бухгалтера
Ольгу Шахову
начальника отдела кадров
Ольгу Сидорову
зав. отделом выставок
Алексея Новоселова
зав. экскурсионным отделом
Татьяну Багаеву
начальника планового отдела
Людмилу Плахтий
коменданта
Людмилу Антошину
начальника управления по
выставочной деятельности РАХ
Любовь Евдокимову
помощника президента РАХ
Татьяну Кочемасову
сотрудников
научно-организационного
управления по координации
программ фундаментальных
и научных исследований
и инновационных проектов РАХ
сотрудников информационного
отдела РАХ

М
М
ОМА

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 31.01.13

Отпечатано в типографии
ООО «Петровский парк»
115201, Москва,
1-й Варшавский проезд, д.1А, стр. 5
Тел. +7 (495) 641-53-33
www.p-park.ru



М
М

МОСКОВСКИЙ
музей

СНЫ

ДЛЯ ТЕХ,

КТО

БОДРОСТВУЕТ

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

пятая
тематическая
ЭКСПОЗИЦИЯ
музея

специальный
проект
музея

кураторы:
андрей егоров
анна арутюнян

ЭКСПАНСИЯ
ПРЕДМЕТА

Московский
музей
современного
искусства
улица Петровка, 25
+7 495 2313660
www.mmoma.ru

на правах рекламы

кураторы:
людмила андреева
борис михайлов
ольга турчина
нина дьячкова
владимир прохоров

современного
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

М
ЮМА

ПЕТРОВКА 25

медиа партнеры
Коммерсантъ FM93.6
радио новостей





ГОРОД

- 6 Диагональ
- 8 Искусство и власть.
Лариса Кашук
- 13 Большие выставки большой страны.
- 16 Граждане потребители.
Куба Снопек
- 18 Кинотеатр авангарда.
Анастасия Григорян

МУЗЕЙ

- 22 Обнуление сочувствия.
Сергей Хачатуров
- 26 Ругайте нас, ругайте.
Круглый стол на выставке «Новые идут»
- 32 Новое китайское.
Алла Надеждина
- 36 Театр Веры Мухиной.
Георгий Коваленко
- 42 Жанр vanitas в наши дни.
Виктория Хан-Магомедова
- 45 Быть Мэрилин.
Алла Надеждина
- 46 Точка отсчета.
Елена Романова
- 48 Учет и хранение.
Юлия Матвеева, Анна Чукина

ТЕМА: ТОПОЛОГИЯ СТРАХА

- 50 Искусство от страха метафизического к страху экономическому.
Интервью с Олегом Аронсоном
- 54 Встречи эстетики и психоанализа.
Виктор Мазин
- 58 «Страх – величайший регулятор».
Интервью с Александром Сосланом
- 62 «Театр яда»: лабиринт без выхода.
Анатолий Рясов
- 66 Территория ужаса размером с Париж.
Ирина Решетникова
- 70 Расстановка страхов.
Александр Боровский
- 72 Кто боится братьев Чепмен?
Антон Успенский

ИМЕНА

- 76 Пробуждение.
Юлия Кульпина

РАКУРС

- 80 Ракурс-3. 1989. Призывы «новых».
- 86 Изнанка изображения. Загадочный портрет кисти Бронзино.
Сергей Хачатуров
- 90 Детективная история коллекции Поля Гийома.
Лиана Рогинская
- 92 Кино в музее. Практика коммуникации.
Карина Караева

- 94 В поисках ускользающей ауры.
Татьяна Гнедовская
- 102 Зона маски. Невозвращенный взгляд.
Валерий Подорога
- 106 Казусы транслитерации.
Елена Петровская

ОБЗОРЫ

- 108 Советская цивилизация глазами Ильи и Эмилии Кабаковых.
Лия Адашевская
- 109 Беседа Ильи Кабакова и Бориса Гройса
- 112 «Я здесь, но нигде». Яей Кусамы в Тейт Модерн.
Виктория Хан-Магомедова
- 116 Третий «шаг» Боба Кошелюхова.
Андрей Хлобыстин
- 118 Театр, завернутый в экран.
Ирина Решетникова

- 122 Между звуком и тишиной.
Владимир Перц
- 126 Московские пейзажи Андрея Есионова.
Азиза Гусейнова
- 129 Любопытно

ПОРТФОЛИО

- 130 Посвящение.
Ольга Аверьянова

ХРОНИКА

- 134 Палитра Лондона-2012.
Елена Кваскова-Джоунс
- 136 Неизвестная героиня.
Леся Мята
- 137 Способы выживания.
Нина Березницкая
- 138 К вопросу о «Страшном суде».
Виктория Хан-Магомедова
- 139 Лошади, головы, старцы, гротески в итальянских рисунках.
Виктория Хан-Магомедова
- 140 Московский концептуализм. Начало.
Валентин Дьяконов
- 141 Клара Голицына: беспредметник для артивистов.
Антон Николаев
- 142 Московский арт-дневник.
Соня Терехова



АВТОРЫ НОМЕРА

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

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

Гнедовская Татьяна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ и РАН

Григорян Анастасия — искусствовед, заведующий отделом выставок МУАР им. А.В. Щусева

Гусейнова Азиза — филолог, переводчик, член АИС

Дьяконов Валентин — арт-критик, кандидат культурологии, обозреватель газеты «Коммерсантъ», лектор РГГУ

Караева Карина — руководитель отдела кино и видеоарта, руководитель программы «Видео-сипета» Государственного центра современного искусства (ГЦСИ), куратор, арт-критик

Кваскова-Джоунс Елена — арт-критик, режиссер-документалист

Коваленко Георгий — искусствовед, театровед, художник, доктор искусствоведения, заведующий отделом русского искусства XX века НИИ РАХ и главный научный сотрудник отдела искусства Центральной Европы Государственного института искусствознания

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

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

Чукина Анна — искусствовед, научный сотрудник-хранитель ММОМА

Мята Леся — сотрудник благотворительного фонда Calvert 22

Николаев Антон — художник, акционист, участник арт-группы «Бомбилы»

Перц Владимир — ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея

Петровская Елена — кандидат философских наук, антрополог, культуролог

Подорога Валерий — философ, доктор философских наук, заведующий сектором аналитической антропологии Института философии РАН, профессор РГГУ

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

Рогинская Лиана — искусствовед (вдова художника Михаила Рогинского)

Романова Елена — искусствовед

Снопек Куба — искусствовед

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

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

Хлобыстин Андрей — художник, искусствовед, куратор, писатель, директор архива культурного центра «Пушкинская-10» (Санкт-Петербург)

В НОМЕРЕ ПРЕДСТАВЛЕНЫ



стр. 22-49



стр. 8



стр. 72



стр. 108



стр. 116



стр. 118



стр. 137



стр. 137



стр. 138



стр. 139



стр. 139



стр. 142



стр. 141



стр. 142



стр. 143



стр. 143

Берлиале 2013



63-й Берлинский международный кинофестиваль пройдет с 7 по 17 февраля 2013 года. Председателем жюри конкурсной программы станет известный кинорежиссер Вонг Карвай. В конкурсную программу включены картины американского режиссера Стивена Содерберга «Побочный эффект» (Side Effects) и фильм «Parde» (Closed Curtain) иранского режиссера Джафара Панахи, находящегося в тюремном заключении за антиправительственную деятельность. Россия представлена во внеконкурсной секции «Форум» социальной драмой Светланы Басковой «За Маркса...».

berlinale.de

Издательский проект фонда «АртХроника»



Просветительский проект, который расскажет о наиболее знаковых российских художниках второй половины XX — начала XXI века, прежде всего монографии основных российских художников, станет частью глобального проекта популяризации и исследования российского искусства. Планируется выпускать переводные монографии по таким направлениям, как абстрактный экспрессионизм, сюрреализм, поп-арт. Также готовятся тиражи недорогих изданий для школ и библиотек.

Музей советского искусства



Николай Фешин. РОМАШКИ. 1930 Холст, масло

Андрей Филатов — основатель арт-фонда, в задачи которого входит поиск и покупка вывезенных за границу произведений искусства советского периода, планирует открыть музей искусства СССР в Европе или Китае. Фонд коллекционирует русскую и советскую живопись, рисунки и скульптуру 1917–1991 годов, вывезенные за пределы России, в том числе после распада СССР. В планах фонда покупать по 10–12 работ в год и активно заниматься популяризацией русского искусства за границей. Планируется издательская программа, книги о художниках будут выходить на русском, английском, французском, китайском языках.

Премия Кандинского-2012



Победителем в номинации «Проект года» премии Кандинского, которая вручается за проекты в области современного российского искусства уже в седьмой раз, стали два проекта из трех, вошедших в шорт-лист — «Священная аллегория» (Allegoria Sacra) группы AES+F и «Время Ч» Гриши Брусина. Дмитрий Венков получил приз за видео-проект «Безумные подражатели» в номинации «Молодой художник. Проект года». С этого года премия в номинации «Медиапроект года» не вручается. С 15 февраля по 15 мая будет идти прием заявок на участие в конкурсе 2013 года. Заявку может подать как юридическое лицо, так и сам художник. www.kandinsky-prize.ru

Три новых корпуса ГТТ



Градостроительно-земельная комиссия Москвы, созданная по инициативе мэра Сергея Собянина, согласилась с оформлением проектов градостроительных планов земельных участков в центре города, которые предполагают возведение трех новых корпусов Третьяковской галереи в Малом Толмачевском переулке, владения 1–3 и 5–7. Работы будут проводиться в соответствии с ограничениями по объединенным охранным зонам объектов культурного наследия и водоохраным зонам. Максимальная высота зданий составит 4–5 этажей.

Кинофестиваль «Сталкер»



Международный фестиваль фильмов о правах человека прошел в Москве. По традиции он открылся 10 декабря, в день принятия ООН Всеобщей декларации прав человека. Ежегодно проходит вручение специального приза героям самых ярких документаль-

ных лент, посвященных правам человека. В этом году лауреатами стали юрист Сергей Цапурин, страдающий ДЦП (фильм «Мой друг Сергей»), воспитывающая незрячую дочь Елена Насибулова («Слепая любовь»), многодетная мать Наталья Егорова («Быль-небыль») и мальчик-аутист Антон Харитонов — главный герой картины «Антон тут рядом», с которой и открылся фестиваль.

Библиотека в вагонах метро



Жители Буэнос-Айреса с ностальгией простились с поездами линии «А» метрополитена — самыми старыми в мире действующими вагонами метро, возраст которых составляет почти 100 лет. В вагонах, ставших одним из культурно-исторических символов города, которые жители называли по имени компании-изготовителя «La Vrugeoise», широкие скамейки отделаны деревом, стены украшены зеркалами, двери по прибытии на станцию должны открывать сами пассажиры, декоративная отделка начала прошлого века. Все это непременно оказывалось в объективах фото- и видеокамер иностранных гостей Буэнос-Айреса, да и самих аргентинцев. Городские власти пообещали, что старые вагоны появятся на городских площадях в новом качестве — как общественные библиотеки и читальные залы.

«Лувр Абу-Даби»



Такое название получил филиал Лувра, который будет построен в столице ОАЭ Абу-Даби к 2015 году. Он будет находиться на искусственном острове Саадият. Со временем он должен стать одним из крупнейших культурных центров региона. Здесь также разместятся крупнейший в мире филиал музея Соломона Гуггенхайма (США) и Национальный исторический музей шейха Зайеда. Согласно проекту музей будет «лежать» на поверхности моря. Благодаря многочисленным водным каналам и огромному стеклянному куполу у посетителей должно возникнуть ощущение, что музей расположен под открытым небом в открытом море. При этом современные технологии позволят не только обеспечить прохладу и комфортные условия для публики, но и сохранность всех экспонатов, включая наиболее ценные и «капризные».

Мультимедийные проекты для «Круговой кинопанорамы» на ВВЦ



Конкурс проектов, позволяющих более полно раскрыть зрелищный потенциал уникального кинотеатра-аттракциона, организован ГБУК «Московское кино» Департамента культуры г. Москвы. На конкурс принимаются видеоарт, кино, театральные, музыкальные постановки, перформансы, мультимедиа. В проекте должна быть идея использования кругового зрительного зала (диаметр 17,26 м, высота 11 м) с 11 экранами (4,64 кв.м) и оборудования: 11 аналоговых кинопроекторов. Заявки на конкурс до 30 марта могут подавать отдельные художники, творческие группы, институции. <http://mos-kino.ru/konkurs>

Назначен куратор XIV Венецианской архитектурной биеннале



Им станет голландский архитектор Рем Колхас. Решение принято советом директоров Венецианской биеннале под председательством Паоло Баратта. Комментарий Колхаса на сайте биеннале: «Мы хотим по-новому взглянуть на базовые элементы архитектуры, используемые любым архитектором в любом месте и в любое время, чтобы увидеть, можем ли мы узнать что-то новое об архитектуре». Колхас в 2000 году получил Притцкеровскую премию, а в 2010 году «Золотого льва» на Венецианской архитектурной биеннале.

Новый «Иллюзион»



Московский кинотеатр «Иллюзион» откроется после ремонта в 2013 году. Кинотеатр находится в сталинской высотке на Котельнической набережной, основу его репертуара составляют фильмы из коллекции крупнейшего в мире фильмохранилища Госфильмофонда РФ. Так, в кинотеатре можно было увидеть фильмы Ф. Феллини, П. Пазолини, О. Уэллса и классиков отечественного кино. Репертуарная политика не изменится, но в связи с оснащением кинотеатра технологиями, рассчитанными на показ фильмов в формате 3D, в «Иллюзионе» могут начать демонстрировать и современные картины.

«YBA Generation»



Mat Collishaw, Bullet Hole

Масштабная выставка, на которой планируется показать ранние работы участников группы «Young British Artists», в том числе Дэмиена Херста, Трэйси Эмин, братьев Чепмен, Марка Куинна, Сэм Тейлор-Вуд и других, откроется весной 2014 года в столичном культурном фонде «Екатерина». Выставка пройдет при поддержке Британского совета, который помимо помощи в организации связей с музеями даст работы из своей коллекции. Всего на выставке будет порядка семи-десяти художественных объектов.

ekaterina-foundation.ru

Музей в «Большевике»



Объявлена концепция развития территории одного из старейших и крупнейших в России предприятий кондитерской промышленности фабрики «Большевик». На ее территории будет расположен музей современного искусства и современной живописи, что делает проект привлекательным и преобразованию промышленной территории в культурную. По концепции развития на месте фабрики должна появиться территория общей площадью 5,5 гектара, с прогулочной парковой зоной, соединяющей Ленинградский проспект с улицей Скаковой.

riarealty.ru

МХТ имени Чехова выложит спектакли в Интернет



В рамках проекта «Наследие Художественного театра. Электронная библиотека» театр выложит в сети Интернет записи спектаклей. В открытом доступе разместят архивные записи спектаклей, которые были поставлены на подмостках этого театра за 25–30 лет, а также записи, сделанные телеканалом «Культура». В проекте преобладают и книги издательства МХТ, среди которых редкие экземпляры, научные труды и буклеты. Для медиатеки собираются разработать и мобильное приложение.

mxtat.ru

Балет «Лебединое озеро» в 3D



Прямая 3D-трансляция балета «Лебединое озеро» должна состояться 14 февраля. Трехмерное изображение со сцены одновременно будет показано в кинотеатрах по всему миру. В Мариинке уже освоили трехмерный формат — нынешней зимой по всему миру смогут увидеть 3D-версию балета «Щелкунчик» на музыку Чайковского. Но прямые трансляции — это новшество. Ранее запустили интернет-радио Mariinsky.fm и интернет-телевидение Мариинского театра Mariinsky.tv. Новые форматы, осваиваемые Мариинкой, должны способствовать максимально-му расширению его аудитории.

Российские критики назвали «Фауст» лучшим фильмом года



20 декабря в Международном университете в Москве состоялась церемония вручения премии «Белый слон». Лучшим фильмом в 2012 году Гильдия кино-критиков и киноведов России назвала фильм Александра Сокурова «Фауст». Сам Сокуров назван лучшим режиссером. Кроме наград за лучшую режиссуру и лучший фильм, «Фауст» получил награды еще в двух номинациях: «лучший сценарий» (Юрия Арабова), и «лучший актер второго плана» (Антон Адасинский).

kinopressa.ru

Лучший музей 2013 года



Совет Европы назвал лучшим музеем 2013 года музей Ливерпуля, основанный в 2011 году. Комитет ПАСЕ по науке, культуре, образованию и средствам массовой информации вручил эту награду музею, экспозицию которого его организаторы посвятили истории города, за большой вклад в организацию диалога в обществе и во взаимодействие культур. Он был открыт в июле 2011 года, и за это время в нем побывали более 1 миллиона посетителей. Музей является крупнейшим в мире, экспозиция которого посвящается истории провинциального города, а также самым крупным национальным музеем из тех, что были построены в Великобритании за 100 последних лет. В экспозиции пред-

ставлены 6 тысяч экспонатов. Особая роль в коллекции отводится группе «Битлз», местом рождения которой является Ливерпуль. Зрители, в частности, могут увидеть сцену, на которой Пол Маккартни и Джон Леннон впервые выступили вместе. Приз вручается Советом Европы совместно с Европейским музейным форумом ежегодно с 1977 года. На сайте организации сообщается, что в число лауреатов попадают музеи, которые внесли значительный вклад в продвижение европейского культурного наследия.

europeanmuseumforum.info

Видеохудожники в «Гараже»



Летом 2013 года в столичном центре современной культуры «Гараж» пройдет персональная выставка Яна Шванкмайера, крупнейшего чешского режиссера-аниматора, автора сюрреалистических скульптур, мультфильмов и так называемых тактильных поэм. Также в Москву привезут и работы французского видеохудожника Филиппа Паррено, среди которых фильм-портрет «Мэрилин». В этом фильме зрителям показывают призрак Мэрилин Монро, который передвигается по номеру отеля Waldorf Astoria, где в 1950-х годах жила актриса. Персональная выставка Натали Дюрберг из Швеции состоится в начале лета 2013 года. Дюрберг знают по ее провокационным гротескным анимационным фильмам. В Москву художница, обладательница «Серебряного льва» Венецианской биеннале 2009 года, привезет свои известные работы и специально созданные для выставки фильмы.

garageccc.ru

Кафка в Библиотеке-читальне им. И.С. Тургенева

Выставка молодого московского художника Екатерины Гавриловой представит зрителю серию графических работ к знаменитым рассказам Франца Кафки «Превращение» и «Тоска», а также серии, посвященные произведениям Сирано де Бержерака, Гюнтера Грасса и Райнера-Марии Рильке. Выставка работ Екатерины Гавриловой — повод переосмыслить современное положение московской станковой графики и поговорить о направлениях ее дальнейшего движения.

с 30 января по 21 февраля.
Бобров пер., 6, стр. 2



Десять громких кинопремьер 2013 года

2013 год станет годом десяти громких премьер. Среди ожидаемых фильмов российских лент нет. В отечественный прокат уже вышли: фильм «Жизнь Пи» Энга Ли — история о мальчике и тигре, которые попали в различные приключения после того, как их корабль потерпел кораблекрушение; и спагетти-вестерн «Джанго освобожденный» Квентина Тарантино. 21 февраля на экраны выходит военная драма с Кэтрин Бигелоу и Джессики Честейн в главных ролях. 7 марта — экшн «Великие мастера» Вонга Карвая, в котором рассказывается о величайшем в мире учителе восточных единоборств. 9 марта зрители смогут увидеть комедию «Влюбленные пассажиры» Педро Альмодовара с Антонио Бандерасом и Пенелопой Крус в главных ролях. Еще одной мартовской премьерой станет фильм «Отвязные каникулы» режиссера «Деток» Хармони Корина. 4 апреля Ульрих Зайдль представит зрителям вторую часть трилогии о рае «Рай: Вера». 16 мая станет праздником для любителей кино-классики. В этот день на экраны выйдет долгожданная экранизация романа Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби» База Лурманна. 4 июня можно будет увидеть «Нимфоману» Ларса фон Триера. Это эротическая драма с Стелланом Скарсгардом и Шарлоттой Генсбур. 5 декабря, под занавес года, зрителям представят вампирскую сагу «Выживут только любовники» режиссера Джима Джармуша.

Дед Петр и зайцы



Музыкант и актер Петр Мамонов представил доработанную версию музыкального спектакля «Дед Петр и зайцы», премьера которого состоялась осенью, на сцене Московского драматического театра имени Станиславского. Спектакль состоит из двух частей — «Деревенской» и «Городской». Первая основана на песнях из альбома 2005 года «Сказки братьев Гримм» а вторая состоит из новых композиций, объединенных под условным названием «Москва».

petrmamonov.ru

ВИД ЭКСПОЗИЦИИ
«ТЕ ЖЕ В МАНЕЖЕ»
ФОТО ДИ / СВЕТЛАНА ГУСАРОВА

те же в манеже

«Куда смотрит министр культуры?»

«Съёмка с места»

«Съёмка с места»

«Так вот вы и есть те же»

ИСКУССТВО

| МВО «МАНЕЖ» |
«Кто вы такие? Художники?! Даже нарисовать женщину не можете! Пидрасты поганые!!!»

«Как допустила?»

«Запретить! Все запретить! Прекр

«Что касается искусства, я – сталинист»

«И проследить за всем! И на радио, и на телевидении, и в г

самые, которые мазню делают, ну что же, я сейчас посмотрю вашу мазню!»

1 декабря 1962 года в Манеже на выставке «30-летие МОСХа» разразился скандал, равно которому московская художественная общественность не испытывала вплоть до 1974 года — времени «бульдозерной» выставки.

С тех пор воспоминания очевидцев и неочевидцев сыпались как из рога изобилия. История постепенно стала мифом, обрастая вымышленными подробностями и домыслами, прежде всего стараниями самих художников.

Спустя полвека мы вспоминаем историю: состоялась выставка «Те же в Манеже», организованная МВО «Манеж» и Московским музеем современного искусства. Кураторы — Григорий Заславский и Дарья Курдюкова.

И ВЛАСТЬ

Лариса Кашук

Конец 1950-х — начало 1960-х годов определяется как эпоха «оттепели» (по названию романа И. Эренбурга). Это было время больших надежд на радикальные изменения не только в идеологии и политике, но и в культурной жизни страны. Молодые советские художники с огромным интересом начинают экспериментировать в запрещавшихся ранее художественных направлениях. Особый интерес вызывают такие, как экспрессионизм и абстракция, чему способствовали выставки современного западного искусства, одна за другой прошедшие в Москве. На Национальной выставке США (1959) был широко представлен абстрактный экспрессионизм, на французской — парижская абстрактная школа и сюрреализм, кроме того, состоялись выставки английского и бельгийского современного искусства.

Несмотря на новые веяния, официальная художественная жизнь контролировалась Министерством культуры СССР и Академией художеств, оплотами социалистического реализма. От этих институций к тому же зависело распределение договорных работ, дававших художникам весьма приличные возможности для существования.

Но к началу 1960-х годов среди молодых членов Союза художников становится заметным стремление отмежеваться от соцреалистического диктата. Особенно активной выглядела группа, известная затем под названием «Девять» (В. Вейсберг, Б. Биргер, братья М. и П. Никоновы, Н. Андронов, Н. Егоршина, К. Мордовин, М. Иванов, И. Обросов), приобретающая все большее влияние. В своих творческих устремлениях эти художники тяготели к так называемому «суровому стилю», в формальном плане группа базировалась в основном на позициях постсезаннизма и примитива.

Эти художники сумели занять посты в различных комиссиях и выставках, и именно в них академики и видели угрозу своей слабеющей власти.

Подчеркивая свою преемственность от предшественников 1920–1930-х годов, именно они стали инициаторами и организаторами юбилейной выставки «30 лет МОСХа», где впервые после всех идеологических запретов показали творчество Р. Фалька, Д. Штеренберга, А. Древина, К. Истомина и других забытых художников. Помимо тех, кто состоял в официальных институциях, в Москве появляется прослойка из двух-трех десятков так называемых неангажированных художников, которые искали свои пути в искусстве и пытались определиться, опираясь как на традиции русского авангарда начала века, так и на западные направления: абстракционизм, экспрессионизм, дадаизм.

Их имена были у всех на слуху: Владимир Вейсберг, Юрий Злотников, Дмитрий Краснопевцев, Евгений и Лев Кропивницкие, Владимир Немухин, Дмитрий Плавинский, Оскар Рабин, Юло Соостер, Борис Турецкий, Олег Целков, Михаил Шварцман, Эдуард Штейнберг, Владимир Яковлев...

При всем различии эстетических и философских пристрастий, уровня дарования и образа жизни их объединяло одно: существование вне официальной художественной жизни СССР. Под влиянием «оттепельной» атмосферы стали возможными полуполюгальные показы произведений этих художников в частных квартирах, научно-исследовательских институтах. Часть работ через приезжавших в Москву иностранных искусствоведов попадала на выставки в Польшу, Чехословакию, Германию и Италию. Но у авторов не было возможности использовать выста-

точные пространства, находившиеся под контролем Академии художеств и Союза художников. А главное, они были лишены всякого общественного внимания.

Одним из наиболее активных художественных объединений того времени становится студия «Новая реальность», овладевавшая новым художественным языком под руководством Элия Белютина.

Эта художественная студия начала работать уже с 1954 года при горкоме профсоюза художников книги и графиков, не бывших членами Союза художников, так как для этого требовалось «социальное» признание. А большинство художников тогда работали в издательствах, числились «внештатниками». Вот при этом горкоме и открылась студия повышения квалификации художников, которой руководил Элий Белютин. Она объединяла графиков, шрифтовиков — всех, кому чего-то не хватало для формального признания. Студия была мощная, и неуклонно разрасталась. К началу 1960-х в ней уже работало более 300 человек.

Белютин окончил творческую аспирантуру по кафедре живописи и рисунка при Московском государственном педагогическом институте, в 1950-е годы преподавал в Московском товариществе художников, а затем в текстильном и полиграфическом институтах, выпустив за это время несколько книг по теории художественных педагогических систем XVIII–XX веков. В итоге Э. Белютин создал теорию контактности, на основе которой строил занятия с несколькими группами художников, в том числе во Всесоюзных домах модели, Московском отделении.

На летнюю практику художники во главе с Белютиным выезжали на пленэры. За пленером в Красном Стане последовали знаменитые студийные парходы, заполнявшиеся одними художниками по 250 человек в один рейс на две недели по Москве-реке, Оке, Волге. Студия особенно активизировалась в плане общественной деятельности в 1961–1962 годах. После выставки «Границы и новаторство» в кафе «Молодежное» состоялась вернисажи в Доме кино, Литературном институте и т.д. Наиболее крупной стала так называемая таганская выставка, где были показаны произведения более 50 художников из группы Э. Белютина, а также приглашенных к участию Э. Неизвестного, Ю. Соостера, Ю. Соболева и В. Янкилевского. Она задумывалась как своего рода манифест нового искусства. Присутствие на ней членов ЦК КПСС подчеркивало стремление художников работать в контакте с представителями власти, которые поддерживали новации в идеологии и политике.

Владимир Янкилевский вспоминает, что иностранные журналисты сняли фильм, который уже на следующий день показывали в Америке. Это была первая наиболее представительная выставка, где заявлялось о наличии новаторских тенденций в художественной жизни Москвы. Ее международный резонанс, был, пожалуй, несравним ни с одной другой из проходивших в это время.

А 30 ноября к Белютину обратился заведующий отделом культуры ЦК Д.А. Поликарпов и от лица только что созданной Идеологической комиссии предложил восстановить таганскую выставку в полном составе в специально подготовленном помещении на втором этаже Манежа, где уже работала выставка, посвященная 30-летию МОСХа. Объяснение Д.А. Поликарпова было простым: идеологическая комиссия после заявлений прессы о существовании в СССР новых художественных тенденций решила включить их в состав официального искусства как

констатацию возможностей расширения рамок соцреалистического искусства.

Вот что писал об этих событиях Элий Белютин: «Голос Поликарпова, заведующего отделом культуры ЦК партии и члена ЦК, был просителен и говорил об одолжении, взывал к моей любезности».

Белютин отнесся тогда к этому так: «Это либо провокация, либо признание». Но машины Минкульта уже ехали по первым адресам художников за картинами.

Борис Жутковский вспоминает: «Мы задумались. Сидели дома у Белютина и решали, соглашаться или нет. Белютин настаивал на том, чтобы согласиться. По его мнению, это давало возможность заявить о себе всей мировой прессе». <...> Были отпечатаны и разосланы пригласительные билеты, работы повешены и, когда уже стали прибывать первые гости, появились какие-то люди из горкома ВЛКСМ, под эгидой которого и была организована выставка, и стали что-то растерянно лепетать по поводу того, что, мол, выставка дискуссионная, не надо ее открывать для публики, завтра обсудим, как сделать дискуссию, и т.д., и т.д. Мы поняли, что что-то произошло, что изменило обстановку, но не знали, что именно.

На следующий день явилась уже целая делегация, которая после долгих и бессмысленных разговоров внезапно предложила нам зал, где мы сможем повесить нашу выставку и затем провести дискуссию, пригласив на нее всех, кого мы пожелаем, а они «своих». Нам тут же дали грузовик с рабочими, погрузили работы и привезли, к нашему изумлению... в Манеж, где мы встретили Белютина с его учениками, развешивающими свои работы в соседнем зале. Это было 30 ноября.

Это и был тот подарок, который получили от судьбы академики, точнее, как мы потом поняли, сами для себя его организовали. Именно они решили заманить участников выставки на Большой Коммунистической в Манеж, дав им три отдельных зала на втором этаже, чтобы представить их руководству страны как якобы членов Союза художников... Это, конечно же, была наглая фальсификация, так как только один студиец Белютина был членом МОСХа». Но 30 ноября о роли академиков в объединении двух выставок в Манеже знали только немногие посвященные.

Помещение, предлагавшееся в Манеже, оказалось значительно меньше, чем на Большой Коммунистической. Поэтому разместить всю таганскую выставку там было невозможно. В сущности, в Манеже вообще не представлялись чисто абстрактные работы, так как в целях «безопасности» их заменили более «фигуративными».

Посещение Н.С. Хрущевым выставки в Манеже само по себе — акция неординарная. Хождение на подобные мероприятия было не в традициях советских вождей. <...> Даже для отбора на Сталинские премии работы специально привозили в Кремль. Существует предположение, что визит Хрущева в Манеж вообще не планировался. Подоплекой «взрыва» Хрущева стал Карибский кризис. В октябре 1962-го СССР пришлось отозвать с Кубы ядерные боеголовки. В глазах партийных ортодоксов это было крупным поражением в холодной войне, и Хрущев решил взять реванш на идеологическом фронте. Манеж оказался наиболее близкой и удобной трибуной для объявления нового курса.

Членов правительства во главе с Хрущевым повели по экспозиции первого этажа, где располагалась историческая ретроспекция членов МОСХа — от уже умерших Р. Фалька,

Д. Штеренберга, К. Истомина, А. Древина и других до нынешних, а также академиков и «левого» МОСХа во главе с «Девяткой».

Картины мастеров 1920-х годов — Р. Фалька, Д. Штеренберга, А. Древина, Татлина были преподнесены Хрущеву как «мазня», за которую музеи платят немислимые деньги (трудящихся). Недавно прошла денежная реформа, и Серов оперировал старым курсом. Возмущенный Хрущев тут же предложил выслать из страны этих (уже умерших) художников и выдать им билет до границы. Из живых Серов подсказал только имена молодых художников из группы «Девять». Около картины П. Никонова «Геологи» Хрущев начал «заводится», все гуще пересылая речь бранными словами. На втором этаже находившиеся там художники приветствовали Хрущева, на что он среагировал: «Спасибо за приветствие, но они говорят, что у вас мазня, и я с ними согласен», кивнув в сторону Сулова. Хрущев трижды обошел зал. Портреты, улочки провинциальных городов, семья за ужином, работа на песчаном карьере, регата, пейзажи, заводы с дымящимися трубами, вид кремлевской стены с Замоскворечьем вдали, несколько картин на темы революции и космоса. Первый вопрос к художникам был о социальном происхождении каждого. Оказалось, что отнести их к классово чуждым элементам нельзя: многие были вчерашними фронтовиками и выпускниками художественных вузов.

Резкой критике Хрущева в весьма бранных выражениях — от «педерастов» до «абстрактивистов» — подверглись кар-



тины А. Россая «Портрет девушки», В. Шорца «Космонавты», Л. Грибкова «1917 год», Л. Мечникова «Голгофа» и «Карьер», Б. Жутовского «Автопортрет», «Толька», «Мост в городе Горьком», Н. Крылова «Спасские ворота», В. Миронова «Вольск». Вопросы были такие: почему не прорисованы зубцы на кремлевской стене, почему у завода «Красный пролетарий» в городе Вольске три трубы вместо двух, почему не проявлено лицо в «Портрете отца», почему на портрете девушки один глаз. В заключение Хрущев заявил почти спокойным голосом: «Я как председатель Совета министров говорю, что это искусство не нужно советскому народу».

Второй небольшой зал, где размещалось несколько графических листов Ю. Соостера, Ю. Соболева и большой пентаптих В. Янкилевского «Атомная станция», особого внимания и критики у Хрущева не вызвали. В третьем зале, где были выставлены работы Неизвестного, сами академики стали нападать на скульптора. Неизвестный их оборвал довольно резко: «А вы помолчите, я с вами потом поговорю. Вот Никита Сергеевич меня слушает и не ругается». Хрущев улыбнулся и сказал: «Ну, я не всегда ругаюсь». Как описывают очевидцы, Хрущев стал приводить много примеров хорошего, как он понимал, искусства, вспоминая и Солженицына, и Шолохова, и песню «Рушничок», и нарисованные кем-то деревья, где листики были как живые. Характер диалога менялся, Неизвестный овладел положением. Он сам повел Хрущева по залу, давая объяснения, показал несколько официальных проектов и памятник Гагарину. Генсек с интересом слушал. Прощаясь с Эрнстом, он пожал ему руку и сказал довольно доброжелательно: «В вас сидит ангел и черт. Ангел нам нравится, а черта мы из вас вытравим». Спустя несколько лет после смерти Хрущева его семья закажет надгробие именно Э. Неизвестному. Сразу после посещения экспозиции Хрущевым, продолжавшегося около 25 минут, директор Манежа Н.Н. Шмидт опечатала и закрыла залы белютинской студии, и только спустя несколько месяцев картины были возвращены, притом в неполном составе.

На следующий день газета «Правда» сообщала: «Во время беседы Н.С. Хрущев обратил внимание на то, что некоторые художники высокомерно, пренебрежительно относятся к общественному мнению об их произведениях, и сказал, что если произведение понятно только его автору и не признается народом, такое произведение нельзя отнести к настоящему искусству».

Еще более тяжелое, просто отталкивающее впечатление оставляют «произведения» абстракционистов, например, «Автопортрет» и «Толька» Б. Жутовского, «Космонавты» и «Плес» В. Шорца, «1917 год» Л. Грибкова и другие... Если о достоинствах или недостатках работ П. Никонова, Р. Фалька, А. Васнецова еще как-то можно спорить, то о так называемых «полотнах» молодых абстракционистов, группирующихся вокруг Э. Белютина и именующих себя «искателями», вообще спорить нечего — они вне искусства».

Толпы москвичей сразу же бросились в Манеж, чтобы воочию увидеть картины, вызвавшие гнев главы государства. Однако второй этаж был закрыт и заодно убраны из экспозиции первого этажа с выставки «30 лет МОСХа» обруганные Хрущевым картины Р. Фалька, А. Древина, Д. Штеренберга, В. Татлина и других. Культурная общественность пыталась воззвать к либерализму Хрущева. Письмо в защиту художников подписали В. Фаворский, В. Иванов, Д. Шостакович, М. Ромм, С. Коненков, С. Лебедева, К. Чуковский, Л. Бубнов, Ю. Завадский,

М. Алпатов, Б. Прокофьев, И. Голицын, И. Эренбург, Г. Захаров, С. Чуйков, И. Сельвинский, К. Симонов, В. Катаев, В. Каверин.

17 декабря состоялась встреча Хрущева с интеллигенцией в Доме приемов ЦК партии на Ленинских горах. 24–26 декабря в ЦК провели заседание Идеологической комиссии ЦК КПСС с участием молодых писателей, художников, композиторов, работников кино и театров Москвы. Председательствовал Ильичев, присутствовало 140 человек. Как написано в отчетах, «на заседании обсуждались идейные и творческие вопросы, поставленные перед советской художественной интеллигенцией товарищем Хрущевым».

7 марта 1963 года на знаменитой встрече в Свердловском зале Кремля Хрущев разгромил уже не только художников, но и всю талантливую литературную молодежь в лице Андрея Вознесенского, Василия Аксенова и других. Манежная выставка и эти встречи показали, что с надеждами на либерализацию и плюрализм придется распрощаться.

Но именно с этого времени появляется понятие подпольного или андеграундного искусства, альтернативная выставочная деятельность уходит в «подполье». Элий Белютин возобновляет занятия студии на своей даче в Абрамцеве. Следующей попыткой выйти из «подполья» стала «бульдозерная» выставка, организованная Оскаром Рабиным на пустыре в Беляеве в 1974 году.

Вера Преображенская
ГИТАРИСТЫ.
БОРИС ЖУТОВСКИЙ
И НИКОЛАЙ ВОРОБЬЕВ
1962. Бумага, темпера
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ, МОСКВА

Наталья Левянт
ДЕРЕВНЯ
1962. Бумага, темпера
ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ, МОСКВА



ВИД ЭКСПОЗИЦИИ
«ТЕ ЖЕ В МАНЕЖЕ»
ФОТО ДИ / СВЕТЛАНА ГУСАРОВА

В 1957 году по решению Московского совета депутатов трудящихся замечательный памятник архитектурного и инженерного искусства Манеж был преобразован в крупнейший художественный центр страны, и на его фронтоне появилась надпись «Центральный выставочный зал». Этот объект отечественной культуры был призван выполнять задачи эстетического воспитания и пропаганды советского изобразительного искусства.

С первого дня открытия ЦВЗ в нем утвердилась торжественная музейная атмосфера. Оформление экспозиционного пространства было решено в традициях лучших мировых музеев: светлые стены для экспонирования живописных произведений, белые потолки, посредством которых создавался эффект рассеянного света, звукопоглощающее покрытие полов из чередующихся в шахматном порядке серых и малиновых квадратов. Экспозиции менялись несколько раз в год. Каждая из всесоюз-

БОЛЬШИЕ ВЫСТАВКИ БОЛЬШОЙ СТРАНЫ

ных, региональных и международных выставок предполагала овладение новым материалом по истории отечественного или зарубежного искусства, изучение его культурной традиции. Для подготовки экскурсионного ряда и методических пособий приглашали ведущих ученых-искусствоведов, членами академии художеств СССР (М.В. Алпатов, Д.В. Сарабьянов, В.И. Костин, А.И. Морозов, Г.А. Федоров-Давыдов, Г.А. Недошивин, М.Н. Яблонская и другие).

За внешним благополучием крупномасштабных культурных акций стояла череда подготовительных организационных, творческих и идеологических баталий (выставкомы, обсуждения, формирование выставки и др.). Не всегда уже готовая экспозиция оставалась без изменений. Нередки были случаи, когда картины вызывали недовольство партийного руководства, их снимали даже после открытия выставок. Показательный пример — «разгром» выставки к 30-летию МОСХа, которая проходила в декабре 1962 года в Центральном выставочном зале. Экспозиция давала возможность показать историю развития искусства московских художников начиная с 1932 года.

В 1932 году вместо множества различных художественных объединений была создана одна легитимная организация — Союз художников СССР. И художники, придерживающиеся «левых» течений в искусстве, стали изгоями, многие были репрессированы, остальные загнаны в строгие рамки доминировавшего тогда социалистического реализма.

В юбилейную экспозицию вошли произведения живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного и монументального искусства, плаката таких крупных мастеров, как А. Андреев, И. Шадр, В. Мухина, С. Коненков, С. Лебедева, Г. Ряжский, И. Грабарь, П. Кончаловский, С. Герасимов, А. Дейнека, А. Пластов, Б. Иогансон, Ю. Пименов, П. Корин, М. Греков и др.

Наряду с признанными мастерами отечественного искусства на выставке были представлены художники, чье творчество многие годы находилось «под замком», чьи судьбы и судьбы их произведений драматичны и в некоторых случаях трагичны: Р. Фальк, Д. Штеренберг, В. Татлин, П. Кузнецов, А. Древин, А. Осьмеркин, А. Куприн и др. Выставка проходила с огромным успехом. Принципы социалистического реализма в искусстве терпели фиаско, что никак не устраивало партийное руководство. Перед ним стояла непростая задача вернуть изобразительное искусство в русло социалистического реализма, и для этой цели все средства были хороши.

К посещению выставки правительственной делегацией во главе с Н.С. Хрущевым готовились заблаговременно и тщательно. Необходимо было создать негативное впечатление о художниках МОСХа и их творчестве. Процессом руководил партийный идеолог М. Суслов при активном участии первого секретаря правления Союза художников РСФСР, президента Академии художеств СССР В. Серова. Группа сопровождающих Хрущева официальных лиц вела его по заранее продуманному маршруту, рассчитанному на непонимание изобразительной культуры партийным лидером. Тем не менее значительную часть экспозиции Хрущев прошел в благодушном настроении, которое удалось испортить только работой Фалька «Обнаженная» (портрет натурщицы Осипович). Изображение обнаженной пожилой женщины в сочной живописной манере «Бубнового валета» вызвало у лидера страны большое неудовольствие и раздражение. Осипович Никите Сергеевичу не понравилась.

Не давая Хрущеву «остыть», его быстро повели в залы моло-

дых художников, где экспонировались живописные работы творческой молодежи (Г. Коржев, П. Никонов, А. Васнецов, Н. Егоршина и др.). Посвященная геологической экспедиции в Саянах многофигурная композиция П. Никонова «Геологи», написанная широкой кистью, без детализации, в манере, впоследствии названной «суровым стилем», вызвала негодование Хрущева. К тому же ему поторопились подсказать, что такое монументальное полотно слишком дорого стоит.

В это время на втором этаже в небольшом служебном помещении конференц-зала уже была смонтирована (экстренный монтаж произведен за одну ночь) выставка живописи студии Э. Белютина, а рядом в научном отделе выставлены работы Э. Неизвестного. Разгоряченного Никиту Сергеевича повели наверх, разумеется, не предупредив, что выставка на втором этаже к юбилею 30-летия МОСХа никакого отношения не имеет. Скандал набирал обороты и достиг апогея перед скульптурой Э. Неизвестного.

Желаемый результат был достигнут, кампания против «формализма и абстракционизма в искусстве» развернулась с особой широтой и силой. Справедливости ради стоит отметить, что в манежной экспозиции не было ни одной абстрактной работы, но это уже не имело значения.

Подобные (пусть не столь глобальные) «катастрофы» нередко нарушали стройную систему манежных выставок и четкую культурно-просветительскую работу, особенно когда в экспозицию входили работы как классиков советского искусства, так и «запрещенных» художников. Их противостояние вызывало конфликты. Споры, в которых сталкивались творческие убеждения художников разных тенденций, шли на повышенных тонах и сопровождалась излишней эмоциональностью.

Так, в публичном споре художник-пейзажист Лидия Бродская (дочь И. Бродского, знаменитого создателя картины «Ленин в кремлевском кабинете») задала в качестве неопровержимого аргумента против «Обнаженной» Фалька риторический вопрос темпераментному армянскому скульптору Николаю Никогосяну: «Ты мог бы поцеловать такую женщину?» Никогосян, поразмыслив немного, ответил с убежденностью: «Нет!»... и минуту спустя добавил: «Тебя бы я тоже не поцеловал». Свободная манера общения, несомненно, несколько груба, но естественна и допустима в среде художников.

Однако формирование негативного общественного мнения официальной прессой, которая давала заведомо ложную информацию, вызывало внутренний протест. Вскоре после посещения выставки Хрущевым была напечатана большая статья в газете «Правда». Выставка осуждалась за формализм и абстракционизм, что подкреплялось мнением простого ленинградского рабочего: выставка, мол, совсем плохая, понравилась только одна картина — работа художника Ю. Непринцева «Отдых после боя». Картина по тематике была близка к поэме А.Твардовского «Василий Теркин», и скорее всего рабочему действительно нравилась. Но в экспозиции ее не было и быть не могло. Ю. Непринцев — ленинградский художник, а в выставке к 30-летию МОСХа участвовали соответственно только члены Московского отделения Союза художников.

Из воспоминаний Алисы Качаровой, искусствоведа, сотрудника ЦВЗ с 1957 года, первого заместителя директора по научной работе с 1985 по 1993 год.

Записано Мариной Клименко



МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

ГОГОЛЕВСКИЙ 10

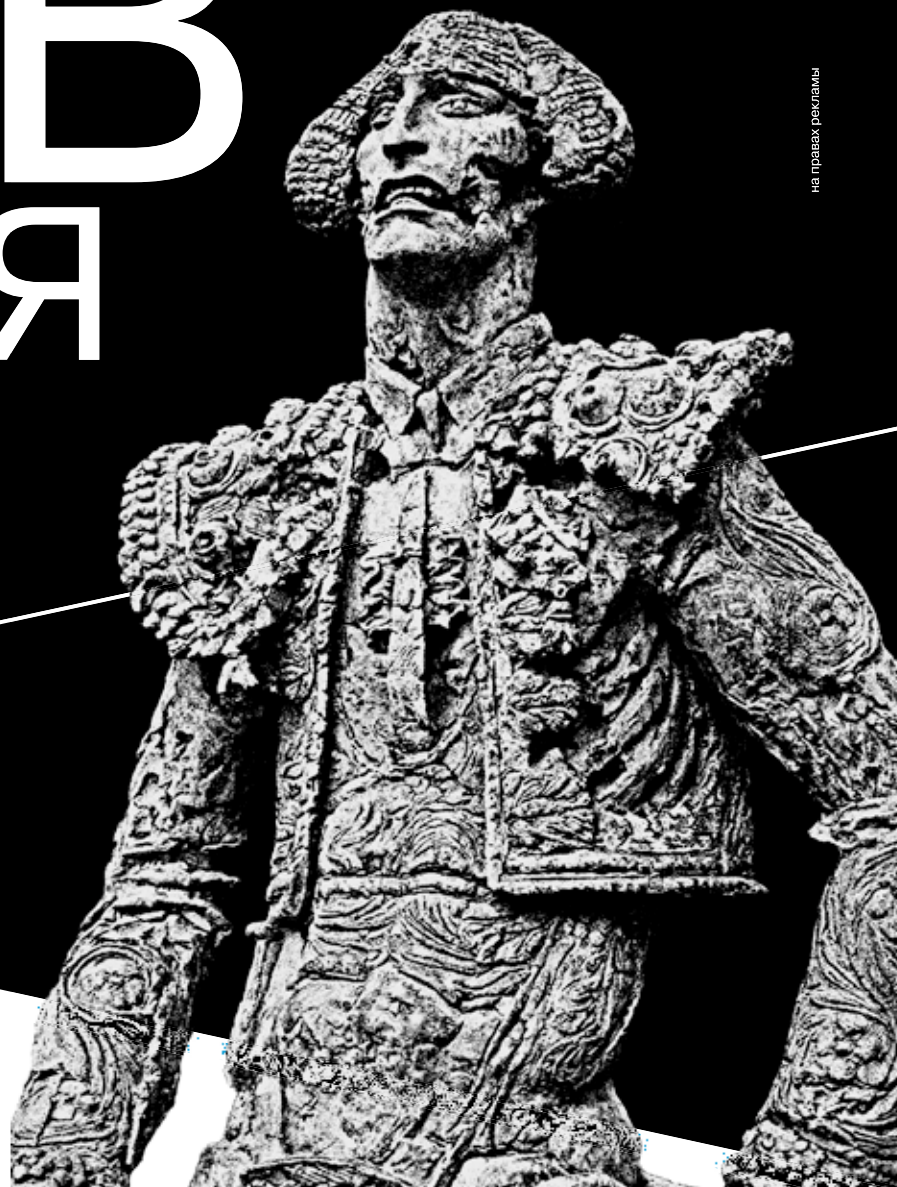
РУКА ВИШН ИКОВ СЕЧЕНИЯ

06.02.13—
10.03.13

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

Государственный музей
современного искусства
Российской академии художеств,
Гоголевский бульвар, 10
+7 495 6946660
www.mmmoma.ru

куратор:
александр
евангели



на правах рекламы

партнеры



медиа партнеры



ГРАЖДАНЕ ПОТРЕБИТЕЛИ

Куба Снопек

В Белом зале Академии художеств НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ совместно с отделением архитектуры провели круглый стол (куратор Т.Г. Малинина) «Современное массовое жилище как объект творчества архитекторов, художников, дизайнеров». На нем анализировались вопросы типологии и нормативов массового жилищного строительства в прошлом, настоящем и в перспективе, создания гармоничной жилой среды и качественной комплексной инфраструктуры, неразрывной связи проблем жилищного строительства с социальными аспектами развития современного общества.

В проекте «Горожане как потребители» исследуются микрорайоны с целью понять, как они должны развиваться дальше. Но вначале небольшое отступление. Я приехал в Москву с голландским архитектором Ремом Колхасом, который в 2010 году сделал выставку «Хронохаос» в Венеции. Это проект про парадоксы сохранения: в XX веке мы построили намного больше зданий, больше, чем за всю историю человечества. Исследования Юрия Григоряна и его студентов выявили, что 90% зданий в Москве возведено за последние пятьдесят лет. Но надо ли сохранять эту архитектуру, она ведь не уникальна. В нашем проекте исследуется Беляево — один из микрорайонов на юге Москвы. На самом деле неважно, о каком микрорайоне идет речь, потому что визуально они очень похожи. Сейчас этим зданиям около 50 лет, это официальный срок, когда начинают оценивать архитектуру. Если обратиться к истории, то в 1960-е годы никто не обращал внимания на архитектуру XIX века, ее считали неинтересной, а в наши дни отношение к ней изменилось. Сегодня пытаются сохранить, например, 9-й квартал Черемушек в Москве. Но как это сделать? Ведь 90% зданий похожи друг на друга. В ЮНЕСКО, самой большой организации, занимающейся этими вопросами, разработаны два принципа сохранения: *tangible heritage* или *physically heritage* — материальное наследие, ценная архитекту-



Bee Flowers
ИЗ СЕРИИ
«MAGASTRUCTURE»

ра и нематериальное наследие: история, события, культурные явления. Невозможно достигнуть синтеза двух подходов. Какие существуют причины для сохранения архитектуры Беляева? Расскажу три короткие истории. Первая про политику, а точнее, про политика, про Никиту Хрущева. В 1954 году он заявил о необходимости внедрении индустриальных методов повышения качества и снижения стоимости строительства. Это важный момент, касающийся архитектуры в XX веке. Подобные методы оказывали большое влияние на архитектуру во всех коммунистических странах в течение почти 40 лет. Действительно, архитектура стала более дешевой, но очень монотонной. Например, я люблю серию 1605, ее начали производить в 1958 году, а перестали в 1985-м. Значит, дома этой серии строили и во времена Хрущева, Брежнева и Андропова. Политическая ситуация менялась, мир менялся, а дома нет. В то же время Хрущев как политик-новатор предпочитал современную, новую архитектуру без лишних элементов, но Хрущев, как художник-консерватор, не был готов принимать новый вид искусства. Так появилось официальное и неофициальное искусство. Можно сказать, он создал направление неофициального искусства. У этого искусства была своя организация, свои архивы, свой самиздат. Самая известная выставка — «бульдозерная» — появилась в Беляеве и была закрыта милицией, работы художников уничтожены бульдозерами. Эта первая история про Беляева и политику. То есть пространство Беляева — пространство пересечения двух реше-

ний Хрущева. С одной стороны, пример его новой архитектуры, с другой — пример запрещения нового искусства.

Вторая история связана с московским концептуализмом. Я познакомился с концептуалистами, когда начал исследовать Беляева. Про Беляева можно сказать, что его архитектура позднего модернизма связана с концептуальным искусством. Например, посмотрим на «Элементарную поэзию» Монастырского. Он нарисовал стрелочки, но они все одинаковые. Художники и архитекторы Беляева следовали рациональной модернистской логике. Они работали с объектами. Архитекторы создавали композиции из готовых домов. Так же действовали и художники. Возьмем работы Дмитрия Пригова, в которых он словами писал картину. Пригов тоже жил в Беляеве. Общая черта и архитектуры, и искусства концептуализма — повторяемость. Некоторые художники иронично относились к этой рациональной архитектуре. Например, архитектор Лазарь Чериковер выполнил рисунки типологии зданий, художник Виктор Пивоваров, пародируя его, предложил распорядок дня одинаковых людей. В поэзии мы тоже можем найти такие повторы... Так, в стихах Пригова чувствуется атмосфера этого микрорайона.

В Живерни, во Франции, сад Клода Моне сохраняют в первоначальном виде именно потому, что получила известность картина с его изображением. Мне кажется, что, по сути, нет никакой разницы между микрорайоном, связанным с московским концептуализмом, и садом, который вдохновлял Клода Моне. Отличие только в том, что француз знаменит, а о московских концептуалистах только сейчас узнают. Может, через 40 лет концептуализм будет такой же частью истории мирового искусства, как импрессионизм?

Третья история про кино. Мне кажется, что русское кино лучшее. Я люблю русские и советские фильмы. Если помнить, что Россия застроена такой типовой архитектурой, то понятно, что и русские режиссеры тоже говорят о ней. В фильмах 1960–1970-х присутствует это пространство. Например, в «Афоне» оно показано как комфортная благодатная среда, люди счастливы, трава зеленая. Но потом все меняется. В 1980-х в фильме «Курьер» среда очень неприятная, а в фильме В.Г. Германики «Все умрут, а я останусь» 2008 года архитектура микрорайонов — уже ад на Земле. То есть восприятие среды стало иным, хотя изменилась не архитектура, а ее репутация. Репутация микрорайона сейчас очень плохая, но она будет меняться. Например, в Европе микрорайоны стали модными пространствами, потому что модной стала индустриальная среда, бетонные здания появились в центре Берлина. Но в Москве люди не любят спальные микрорайоны, и поэтому они могут быть уничтожены, как это произошло в XIX веке! Архитектура 1970-х в Манчестере уничтожена, а сейчас все жалеют об этом и считают, что нужно было что-то оставить.

Возникает вопрос, что же надо сохранять? В ЮНЕСКО разработаны методы и способы сохранения уникальной архитектуры, которой более ста лет, но нет никаких инструкций для защиты архитектуры типовых микрорайонов. Думается, что надо сохранять симбиоз архитектурной среды и ее нематериальной составляющей, которая имеет культурную ценность. Мое исследование и содержит разработки критериев как возможных инструментов сохранения архитектуры позднего модернизма и сооружений, появившихся в последующее время. Проблема постмодернизма в том, что его очень много, и непонятно, как и какие объекты необходимо сохранять.



КИНОТЕАТР АВАНГАРДА

Анастасия Григорян

История этого кинотеатра богата событиями, в ней чрезвычайно ярко и полно отразились процессы, происходившие в стране на протяжении не одного десятилетия. Официальной датой рождения кинотеатра с характерным для того времени названием «Ударник» считается 7 ноября 1931 года, день очередной годовщины революции.

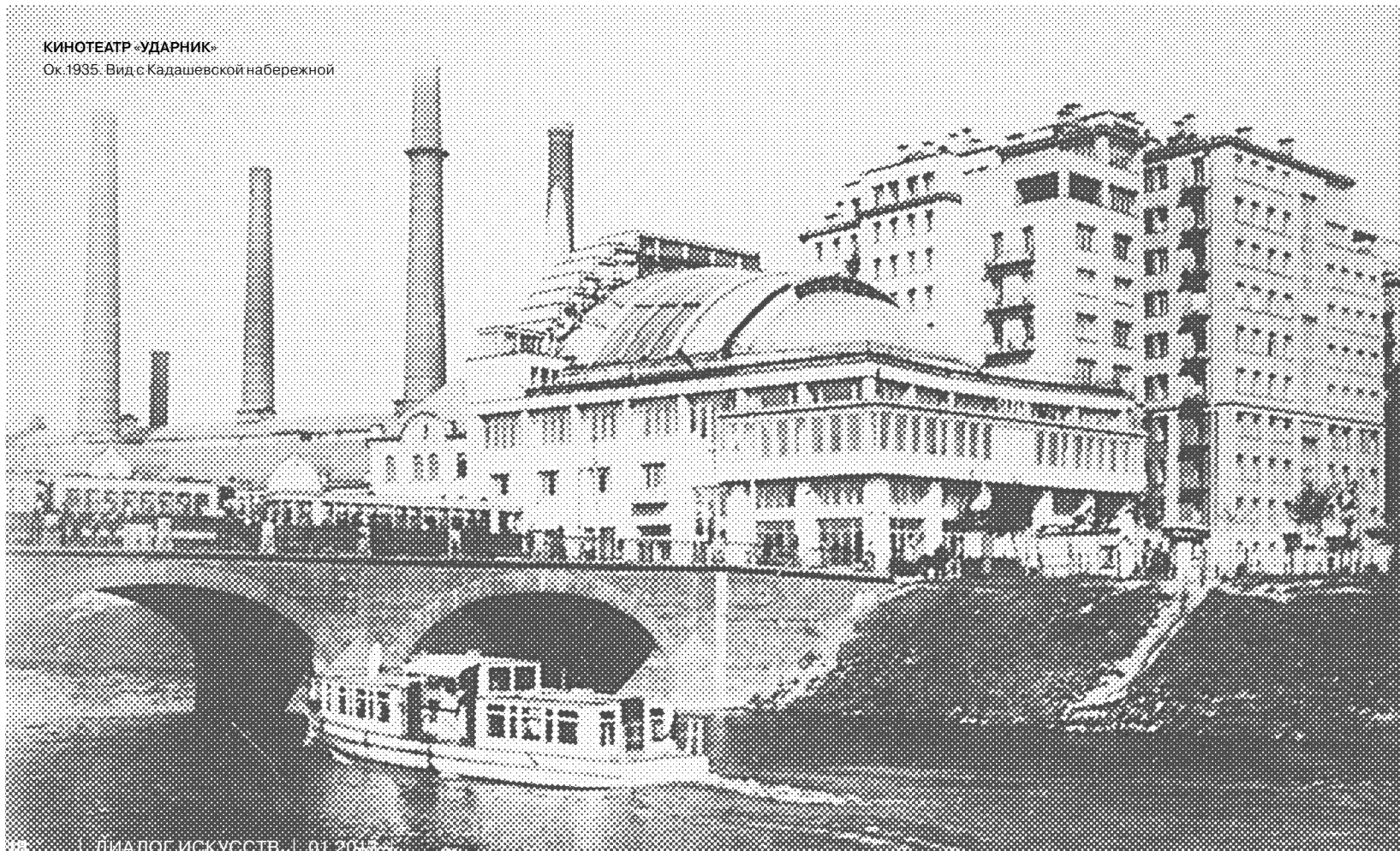
Архитектором выступил тогда еще молодой и практически никому не известный Борис Иофан, только вернувшийся из Италии и осваивавший наработки московской архитектурной школы. Впитавший традиции классической римской архитектуры Иофан на родине присматривался к работам конструктивистов.

В 1927 году архитектор получает первый и один из самых крупных в своей жизни заказов — строительство Дома правительства. Знаменитый Дом на набережной не только вошел в учебники по архитектуре, но и стал знаком эпохи; этот грандиозный проект во многом определил дальнейшую судьбу Иофана.

Дом задумывался как жилой массив для советской элиты, в основном членов правительства и ЦК партии. Проект в какой-то мере отражал мечту конструктивистов создать город в городе, дома-коммуны, в которых была бы представлена вся сфера услуг. Действительно, сюда входили помимо жилой части продовольственные и промышленные магазины, прачечная, парикмахерская, столовая, поликлиника, детский сад, почта, телеграф, сберкасса, спортивный зал, клуб (сначала носивший имя Рыкова,

КИНОТЕАТР «УДАРНИК»

Ок.1935. Вид с Кадашевской набережной



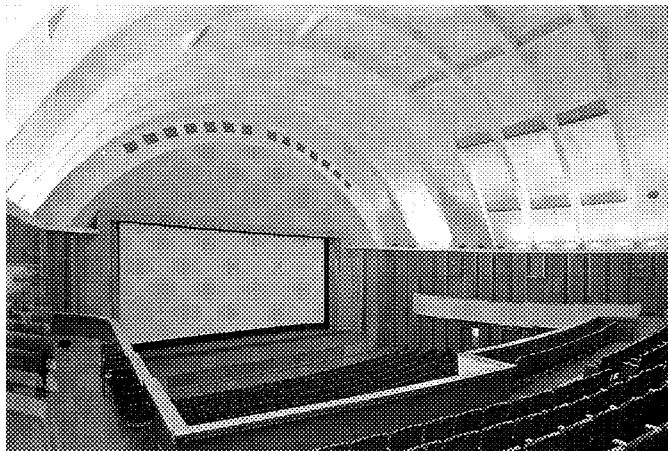
затем переименованный в клуб им. Калинина, в 1940-е годы в клуб Совета министров, в настоящее время Театр эстрады) и, наконец, кинотеатр. И хотя создавался единый комплекс, у каждого сегмента была своя дата рождения.

Архитектору, разрабатывавшему проект, предстояло решить довольно сложную градостроительную задачу. С одной стороны, планировка обуславливалась треугольной формой участка, с другой — расположение в историческом центре столицы и в непосредственной близости к Кремлю налагало определенную ответственность.

Иофан предложил план в виде комплекса последовательно расширяющихся открытых дворов с разновысотными зданиями, где замыкающим звеном, так называемой вершиной треугольника, стал бы кинотеатр «Ударник».

Строительство комплекса началось в 1928 году. Уже в 1931-м его признали самым крупным жилым комплексом в Европе. Не только масштаб, но и стилевое решение отличались от создаваемого в этот период. Иофану удалось найти удачное сочетание традиции и авангарда, которое в дальнейшем стало основной характеристикой его творчества.

Кинотеатр «Ударник» — самая демократичная часть комплекса, в нем наиболее ярко отразились черты архитектуры авангарда. Построенное с учетом новейших в свое время достижений в архитектуре здание все же заставляет вспомнить о классических канонах формообразования. Так, в абрисе кинотеатра одновременно угадывается и основной объем нереализованного проекта Дворца труда (1923, архитектор Иван Голосов), содержащего индустриальную символику, и Пантеон в Риме с его мощным портиком. Особенности конструктивного решения внутреннего пространства прочитываются во внешних формах, здания. Интерьеры, так же как и внешний облик, достаточно демократичны, решены в простых формах без лишних украшений. Интересно и техническое решение: здесь применен ряд технических новшеств для того, чтобы облегчить конструкцию и сделать ее более функциональной. В здании было уникально все: внешний вид, наполнение, функциональные решения. Так, архитектор спроектировал знаменитую раздвижную крышу для зрительного зала. Этот прием был характерен в то время для проектов рабочих клубов, но только в архитектуре Бориса Иофана получил свое воплощение. Раздвигающаяся вручную крыша — не только аттракцион для публики, но и функциональный элемент, позво-



Сейчас в здании «Ударника» началась новая жизнь. Культурный фонд «Артхроника», получивший право долгосрочной аренды кинотеатра, инициировал создание музея современного искусства. Фонд видит своей первоочередной задачей восстановление уникального объекта культурного наследия.

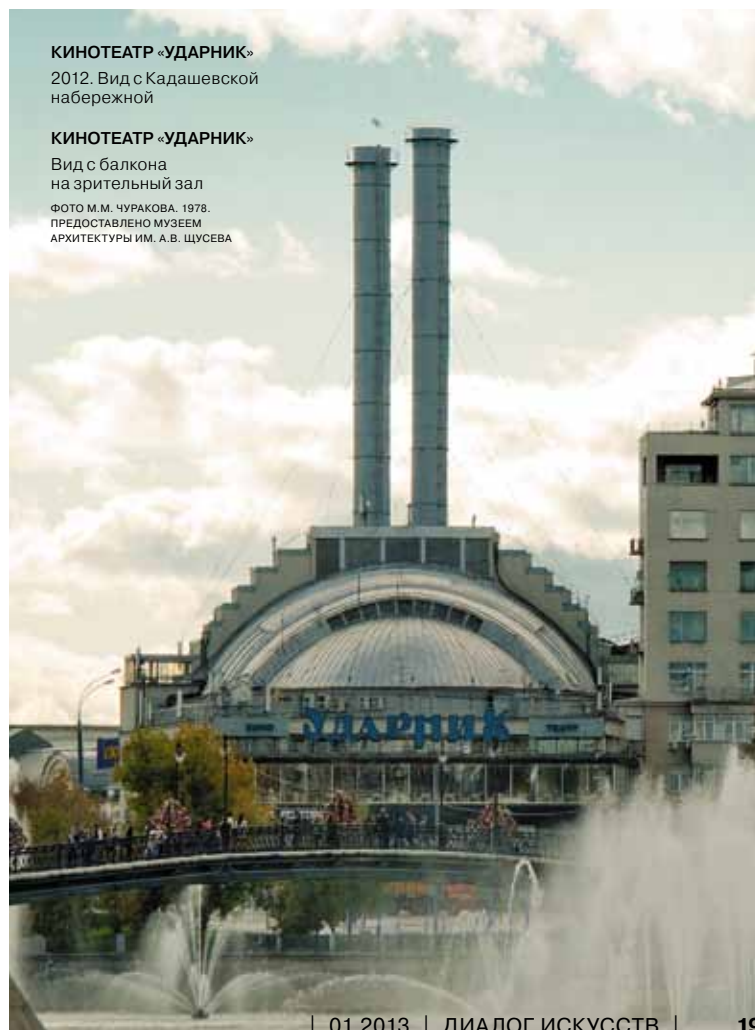
В разработке концепции и стратегии музея приглашен участвовать экспертный совет, в который войдут специалисты, имеющие опыт в музеестроительстве. Реставрация здания кинотеатра и создание музея с учетом всех необходимых требований и ограничений займет несколько лет. Часть выставочного пространства уже в период реставрации планируется использовать для экспонирования постоянной коллекции, пополняющейся произведениями современного российского искусства. Основой коллекции послужит собрание культурного фонда «Артхроника»: произведения Эрика Булатова, Виталия Комара и Александра Меламида, Александра Косолапова, Бориса Орлова, Виктора Пивоварова, Леонида Сокова, Александра Соколова, Ивана Чуйкова и других классиков неофициального искусства.

В новом арт-центре предполагается проведение временных выставок. «Ударник» также станет площадкой для крупных выставочных проектов, имеющих международное значение: культурных форумов, фестивалей искусства и биеннале.

Выставочные пространства новой арт-площадки — это три больших зала общей площадью около двух тысяч квадратных метров. Выставочное пространство должно легко трансформироваться в лекционный, концертный или кинозал.

КИНОТЕАТР «УДАРНИК»
2012. Вид с Кадашевской
набережной

КИНОТЕАТР «УДАРНИК»
Вид с балкона
на зрительный зал
ФОТО М.М. ЧУРАКОВА, 1978.
ПРЕДОСТАВЛЕНО МУЗЕЕМ
АРХИТЕКТУРЫ ИМ. А.В. ЩУСЕВА



ляющий проветривать зал с минимальным расходом энергии. Раздвигалась ли она хоть раз в действительности — до сих пор вопрос.

Кинотеатр, как и весь проект в целом, воплощал идею многофункциональности. Сейчас мы бы его назвали развлекательным комплексом. Кроме кинозала там были танцпол, читальные залы, детская комната, многочисленные галереи и патио на крыше, куда можно было выйти в летнее время. Он стал точкой притяжения не только для жильцов дома, но и для трудящихся близлежащих предприятий.

Долгое время «Ударник» играл роль главной премьерной площадки страны. На его открытии демонстрировался фильм «Златые горы» режиссера С. Юткевича. В 1935 году здесь прошел первый столичный международный кинофестиваль, где зрители могли увидеть картину «Чапаев».

В период «оттепели» началась история полноценных Московских международных кинофестивалей. Уже в 1959 году зрители впервые посмотрели здесь фильмы Ф. Феллини «Ночи Кабирии» (1959), «Восемь с половиной» (1963, призер третьего ММКФ).

В кинотеатре бывали Радж Капур, Джина Лоллобриджида, Альберто Сорди, Стив Маккуин, Клод Лелуш, Акира Куросава, Стэнли Кубрик, Леонид Утесов, Андрей Тарковский и многие другие советские и зарубежные звезды.

Долгие годы «Ударник» оставался самым большим кинотеатром Москвы, вмещавшим полторы тысячи зрителей.

С распадом Советского Союза практически прекратил свою жизнь и кинотеатр. Его использовали не по назначению, здесь были и автосалон, и ресторан, и казино. После реконструкции 1996 года зрительный зал сократили до 800 мест. Три года назад в связи с нерентабельностью кинотеатр закрыли на неопределенное время.

Первым проектом нового музея стала выставка номинантов премии Кандинского, которая заняла все пространство здания с кинотеатром, залами, вестибюлями, коридорами, ставшими своеобразными «капсулами времени». Произведения были сгруппированы по разделам. «Экспозиция задумана как временная воронка, вбирающая в себя слои прошлого, настоящего и будущего, что во многом соответствует ситуации в современной России, где множество различных темпоральностей сосуществует и нередко образует парадоксальные связи», — описывал идею выставки экспозиционер Кирилл Светляков.



КИНОТЕАТР «УДАРНИК»
Интерьер фойе
ФОТО М.М. ЧУРАКОВА. 1980-е.
ПРЕДОСТАВЛЕНО МУЗЕЕМ
АРХИТЕКТУРЫ ИМ. А.В. ЩУСЕВА

Николай Полисский
ВСЕЛЕНСКИЙ РАЗУМ
2012. Выставка
номинантов премии
Кандинского





МОСКОВСКИЙ
музей
современного
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

М
М
ЮМА

ТВЕРСКОЙ 9

ТАТЬЯНА
ФАЙДЫШ

TATYANA
FAIDYSH

ГОЛОС
НЕМОГО
ПОКОЛЕНИЯ
the voice
of the dumb
generation

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

26.01. —
24.02.13
9 TVERSKOY

ДИ
АЛОГ
ИСКУ
ССТР

Медиапартнёр
Media Partner

Опосициционер | холст, масло | 120x200 см | 2011
Oppositionist | oil on canvas | 120x200 cm | 2011

Московский музей современного искусства
Moscow Museum of Modern Art
Тверской бульвар, 9 | 9 Tverskoy Boulevard
+7 495 231-36-60 | www.mmoma.ru

ОБНУ ЛЕННИЕ СОЧУВСТВИЯ

Сергей Хачатуров

В конце прошлого года все четыре этажа Московского музея современного искусства в Ермолаевском переулке занимала экспозиция «Новые идут!» объединения «Новые художники». Эта выставка посвящена неофициальному искусству Ленинграда 1980-х, в котором одновременно плавились все темы, формы, слова и смыслы альтернативного искусства города. Попробуем сопоставить эту выставку с той, что посвящена другу «Новых художников», мировому (во всех смыслах) ниспровергателю догм, доктрин и предрассудков Джону Кейджу, столетний юбилей которого тоже отпраздновали в 2012 году.



Олег Котельников
НИКТО НЕ ХОТЕЛ
РАБОТАТЬ
Первая половина 1980-х.
Бумага, тушь
СОБРАНИЕ СЕМЬИ ТИМУРА НОВИКОВА



ИНФОРМАЦИОННЫЙ

ЛИСТ

№ 457-01

ТЛС 603.11"64"-603.055

АУТОКНИЖКА НАСТАВНИКИ НАСЛЕДИЕ РУССКОГО СЛОВА

Выпущена в 1976-1982 гг.

Содержит 10 томов. Включает в себя 10 томов. Включает в себя 10 томов. Включает в себя 10 томов.

Содержит 10 томов. Включает в себя 10 томов. Включает в себя 10 томов. Включает в себя 10 томов.

Содержит 10 томов. Включает в себя 10 томов. Включает в себя 10 томов. Включает в себя 10 томов.

Содержит 10 томов. Включает в себя 10 томов. Включает в себя 10 томов. Включает в себя 10 томов.



Сознание
В. Мамин

Копия

Искусство не должно быть
лучше жизни. Оно должно
бороться с отражением.

Ст. Бухгалтер

М. П.



ау
мет-
40



Сергей Бугаев (Африка)
ПАМЯТИ В.В. МАЯКОВСКОГО
 Из серии «Агитационные доски»
 1984. ДЕРЕВО, НИТРОЗМАЛЬ
 ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ

Экспозиция в ММОМА поражает какой-то необузданной страстной энергией, которая мощно втягивает, вовлекает, заставляет, пусть в мыслях, быть сообщником той стихии, в которой формотворчество в самом деле было неотделимо от версии житнетворчества, жизнестроения. Многие говорят теперь о непредвиденных счастливых сближениях буйного стиля «Новых художников» с «Новой волной» того же периода в Европе и Америке. Эта возникшая на излете XX века редакция авангарда (футуризм, экспрессионизм, поп-арт) стала универсальным «речетворчеством» благодаря возрождению неотрелексированной, чуждой сомнениям силы делать искусство. И впрямь, работы начала 1980-х Ивана Сотникова, Олега Котельникова, Тимура Новикова восхитительно дружественны и опусам неоэкспрессионистов поколения Баскии, и прадедушке Михаилу Ларионову. А уж сколько всего интересного предугадали «Новые художники», со счета можно сбиться: и постмодернистские «неостили» (прежде всего утвержденный на вывернутой наизнанку поэтике карнавальной вольницы тех лет тимур-новиковский «неоакадемизм»), и стрит-арт, и постсоветское граффити, и паблик-арт, и кемп, и треш, и модные ныне перформанс, хешпенинг, и саунд-арт, и сетевое искусство...

Занятно, что сами питерские «ню-вейвовцы» к метатекам, описанию своих стратегий, каталогизации методов, архиву референций и культу соответствий с мировой арт-модой вкуса не имели. Их любимым манифестом был сказ о «Ноль-объекте» (так называлась первая акция «Новых художников»



Инал Савченков
ЧЕЛОВЕК С ТРЕЗУБЦЕМ
 1985–1986. Клеенка, масло
 СОБРАНИЕ СЕРГЕЯ БУГАЕВА



12 октября 1982 года). Вот как они сами об этом писали: «НОЛЬ-ОБЪЕКТ — ничего в прямом смысле, но в то же время зрим, так же экспонирован на стене, как и его соседка — традиционная живопись... Он нов и неповторим, но в то же время традиционен, укладывается в давно не существующие рамки авангарда. Он неприметен, но... вся эта выставка — лишь рамка для него» (Новые художники: каталог. М., 2012. С. 8). Куратор выставки в ММОА Екатерина Андреева говорит о поведенческом толковании Зего как о «повышении яркости и силы жизни в результате «обнуления» вялого и неживого». И сегодня в свободной развеске брызжащие сочным многоцветьем холсты и панно наших «ню-вейвовцев» создают иллюзию, что мы в самой толще веселого и отважного процесса «обнуления» советской рухляди силами нового искусства.

Эта игра в нолики по определению включает и другого юбилейного героя уходящего года — композитора и философа Джона Кейджа. Музыка в понимании «Новых» была еще одним гарантом свободы поколения 1980-х. «Ноль-музыка» органично вошла в поэтику будней друзей Новикова, Курехина, Веричева. Она предполагала полную энтропию звуковых и даже зрительных образов, комбинации всего со всем, от опер до советских песен и рок-н-рольных партий. Это не ловкачество выпрыгивающих друг из друга матрешечных цитат умного постмодерна, но «буря и натиск» освобождения животворного потока творчества, не обусловленного традицией. Конечно, такая установка требовала особого внимания к немаркированным, как арт, территориям: вызывающе немзыкальным и нехудожественным, способным, однако, быть вовлеченным в общий праздник жизни. Словом, требовала внимания к «дюшановско-кейджевским» территориям.

Тимур Новиков оставил воспоминания о походе с Джоном Кейджем в Эрмитаж в 1988 году. Поход превратился в перформанс: «Кейдж останавливался у каких-нибудь пожарных кранов и говорил: “Какая прекрасная работа Марселя Дюшана находится в коллекции вашего музея”. Это постоянное указание на

прекрасные работы Дюшана в Эрмитаже повторялось несколько раз. Кейдж говорил это и возле пустых рам с надписью: “Картина взята на реставрацию”, и возле каких-то крюков, торчащих из стенок, то есть целый ряд объектов в Эрмитаже был объявлен им работами Марселя Дюшана» (цит. по: Туркина О. Джон Кейдж в Петербурге // Интерконтакты. Из истории международных художественных связей Ленинграда/Петербурга последней четверти XX столетия / сост. А. Хлобыстин, Т. Новиков. СПб., 2000. С. 17–18).

Понятно, что торжествующая в мире «Новых художников» тема обнуления традиций была и Дюшану, и Кейджу родной.

После выставки в ММОА интересно было в фонде «Екатерина» посмотреть экспозицию «Эксперименты Джона Кейджа и их контекст». Тоже очень много хороших объектов, документация перформансов Кейджа и наследников по мысли о заряженных сложной живой эмоцией «ничто», «пустоте» и «паузах». Однако контакт с этим материалом оказывается очень хрупким, бесплотным даже. Энергия некогда бивших по нервам и эмоциям перформансов словно предъявлена в виде пронумерованных папок, сданных в архив. По ощущению сродни московскому варианту неофициального искусства, концептуализму. Понятно, что Кейдж столь велик, многообразен, что своим чувствует себя и на «ню-вейвовских», и на концептуальных частотах. Однако представляется, что дело не только в этом, а еще и в том, что публично показывать рассчитанное на активное соучастие в реальном времени искусство, искусство, требующее сотворчества зрителя-слушателя, очень нелегко. Необходима какая-то совершенная драматургия, чтобы мы, ухватив нерв алогичной и парадоксальной культуры «обнуления», стали ее «сочувственниками», не теряя при этом ощущения исторической дистанции. В случае с еще не отчалившим в Лету, воспринимающимся живым, нашим хронотопом, искусством «Новых художников» нерв пойман. В случае с выставкой одного из их духовных наставников — Джона Кейджа — лейтмотивом стал архив, историческая дистанция.



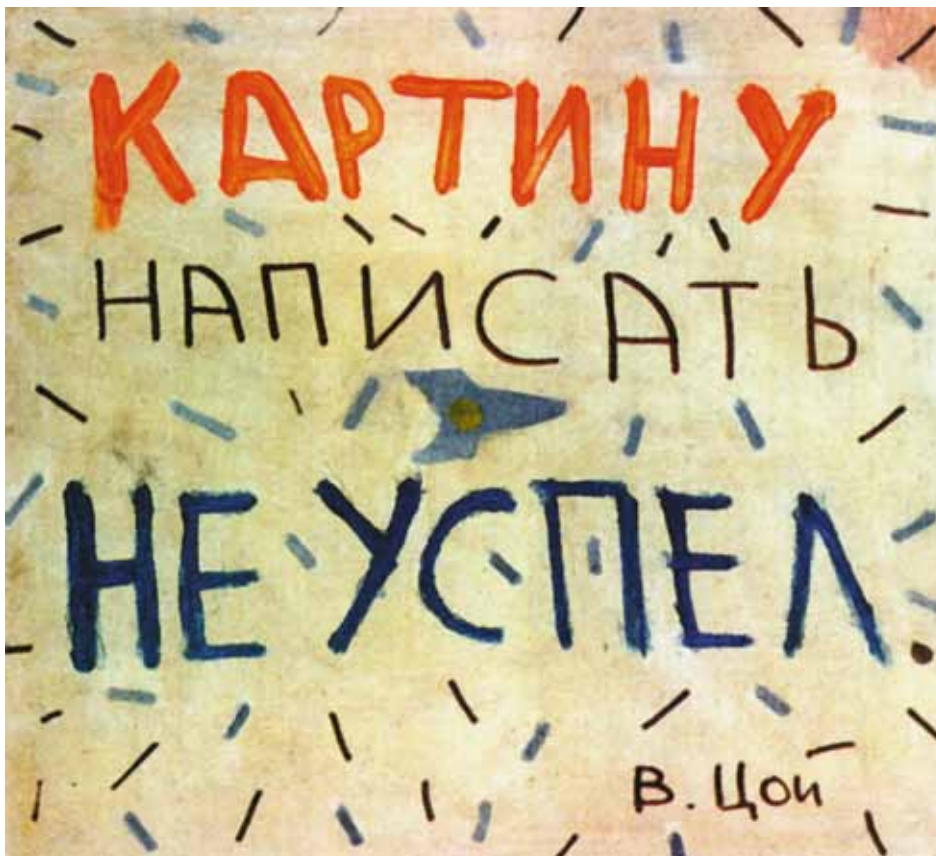
«РУГАЙТЕ НАС, РУГАЙТЕ!»

В рамках выставки «Новые идут!» состоялся круглый стол, в котором приняли участие Екатерина Андреева, куратор выставки, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея, автор книги о Тимуре Новикове; Андрей Ерофеев, искусствовед, куратор; Сергей Шутов, художник, участник «Поп-механики», художник фильма «Асса».



ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВА. Один из идеологов русского авангарда Владимир Марков* написал книгу «Творческие принципы в пластических искусствах. Фактура». Все, что мы видим, есть фактура, доступная для перформатива. В конце восьмидесятых Тимур Новиков придумал термин «перекомпозиция», определив его как создание нового искусства из старого, много позднее это стало называться постпродукция, о чем писал французский куратор и теоретик Николя Буррио.

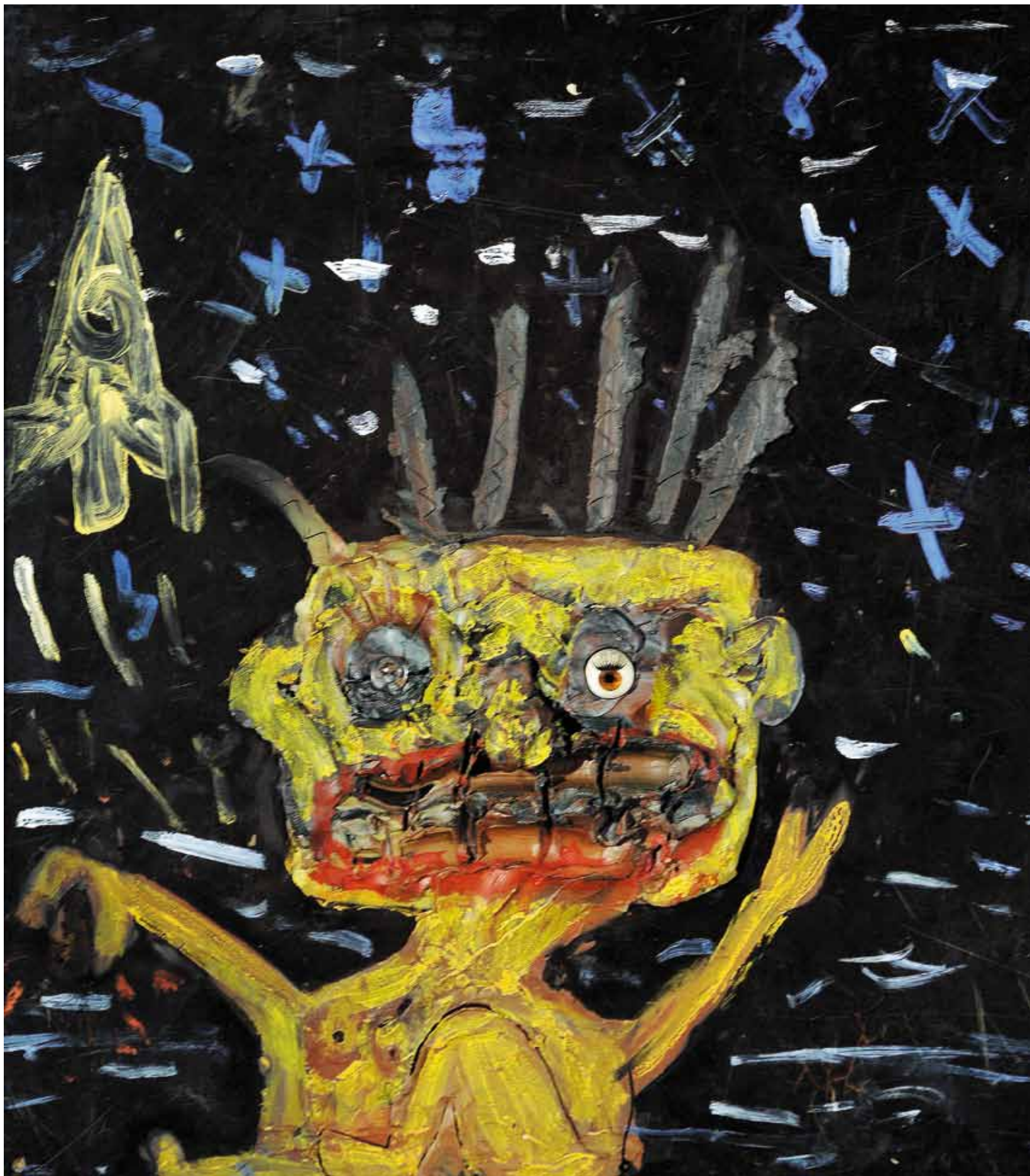
Прочитав в восемьдесят девятом году лекцию на тему перекомпозиции в созданном им на базе Ленинградского лектория Свободном университете, Тимур вернулся к этой тематике в последние годы жизни, уже будучи слепым. В своей лекции «Новые художники» он объяснял смысл приставки «пере», приводя как пример Петербург. Исходя из функционального смысла, Петр I должен был бы построить столицу на южном берегу Невы: все, кто направляются в Петербург из Москвы, едут с юга, но Петр I заставляет всех переплывать или как-то перебираться на северный берег. Это сложно, и вообще непонятно, зачем это делать. Но он заставляет всех это делать, потому что Петербург — это перекомпозиция Москвы — Третьего Рима, и приставка «пере» несет метафорическую нагрузку: мы должны преодолеть разрыв и измениться.



СЕРГЕЙ ШУТОВ. Как москвич я должен говорить о разнице между Питером и Москвой. Московский концептуализм с его литературным и текстовым началами противопоставлялся новым художникам, которые тоже были хороши в текстах, но разница в другом. Московские мальчишки ходили в Пушкинский музей смо-

треть коллекцию гипсовых слепков, а питерские — в Эрмитаж и видели теплый мрамор. Поэтому москвичи всегда оправдывали свое существование длинными историями, объяснениями, загадочными произведениями искусства, в то время как питерцы были прямы и непосредственны в своих работах.





АНДРЕЙ ЕРОФЕЕВ. Явление, которое мы обсуждаем сегодня, — это новая культура, которая не менее существенна для нашего и будущего поколений, чем то, что обозначилось в начале двадцатого века. Я имею в виду вообще все молодежное искусство восьмидесятых. Это старт новой культуры, который только-только состоялся. Питер внимательно изучает свою локальную культуру, для него она важна, как и культура европейская. Начав с более позднего периода — с неоакademизма, они спустились к его истокам. На выставке мы подвергаемся эстетической атаке внутри традиционных форм, более четко прочитываемой, чем, например, в перформансе. Мы давно не испытывали такой атаки, потому что градус агрессивности в современном российском искусстве, что бы ни говорили про его провокативность, упал.

Восьмидесятые годы демонстрируют нам жесткое, агрессивное искусство, которое «нападает» на зрителя. В Москве это нападение словесное, с включением всех низовых языков. Это искусство плохо относилось к обществу, хотело сказать гадость, плюнуть любому зрителю в лицо. И хотя это искусство великолепно, сравнимо с фовизмом, экспрессионизмом, но вызов в нем первичен. И этот вызов этический.

Вообще, стержнем бунта восьмидесятых была этика, а не эстетика, восстание молодых людей против лжи, против зрелого, омудрившего, советского, антисоветского, всякого общества. Питерцы более эстетичны, москвичи более возмутительны. Неуважение к зрителю, которое демонстрировали и те и другие, не понравилось ни советской, ни антисоветской части общества, не понравилось оно и на Западе, поскольку затрагивались такие темы, например религия, о которых не было принято говорить публично.

СЕРГЕЙ ШУТОВ. Когда Тимур Петрович приехал в Москву и встречался с московскими искусствоведами, он просил: «Ругайте нас, ругайте, скорее ругайте, пока я здесь и смогу вам ответить». Мне кажется, Андрей «передавливает» с идеей борьбы, в тот

период бороться не с чем: в разрухе, крахе империи задачей художников было выстроить закрытый мир, не пересекающийся с официальным, но пародирующий его. Так появляется «Новая академия», феномен новой бюрократии Петровича, «Клуб друзей Маяковского». Да, были модные западные соратники — Жан-Мишель Баския, Франческо Клементе и другие, но с нами были Ларионов, Малевич... Ларионовские холсты, его зима, весна органично вписались бы в эту выставку.

Академия всяческих искусств — это длинная линия псевдобюрократических построек, каждая деталь со специфической мифологией. Символом «Клуба друзей Маяковского» был красный квадрат на белом фоне в красном круге. Все делалось от бедности: брали крышечку от слайдов, этот кружочек обводили фломастером. В результате простая вещь стала мемориальным знаком, им награждали великих авторов, музыкантов и друзей художников. Он перешел на документы, удостоверения, я первый академик Академии всяческих искусств. Все это было единственной возможностью убежать от политики и спрятаться куда-то под одеяльце. Сегодня такой возможности нет.

ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВА. В искусстве на самом деле ничего не меняется, это вечный спор этики с эстетикой. Вспомним Льва Николаевича Толстого, который сначала писал гениальные романы, а потом советовал великому художнику Ге, чтобы тот бросил живопись и шел класть печи крестьянам. Сначала была эстетика, а потом он решил, что ему нужна этика.

Саша Шейн возразил бы на это словами Оскара Уайльда (Тимур очень любил эту цитату): «Этика делает жизнь переносимой, и только эстетика дает нам радость, счастье и позволяет жизни продолжаться». Тимур говорил о «чуде постоянного самозарождения» в их кругу искусства.

ВОПРОС ИЗ ЗАЛА. Екатерина, вы говорили об экспансии, мне кажется, что это была выверенная тактика захвата территории, вхождения в пространство искусства.

ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВА. Сергей сказал, что Тимур призывал московских критиков ругать ленинградских художников, он неоднократно заявлял, что идет война с московским искусством. Однажды он вручил мне грамоту, на которой было написано «За победы над Москвой». То был мастер мирного завоевания, хотя «Костры Савонаролы» горели в Кронштадте и Москве. Он говорил: мы воюем — и тут же издавал манифест о немедленном прекращении борьбы в искусстве. Маскарад и бурлеск были для него не самоцелью, а качеством жизни, потому что Тимур, в сущности, являлся актером и режиссером, раздающим роли. Например, Мамышев получил роль бактериологического оружия при переселении из Ленинграда в Москву.

В то же время Тимур был практик и обладал блестящей способностью предчувствовать точки силы будущего, когда они еще никем не воспринимались как таковые. Тимур создал мощную организацию «Новая академия», сказав: «мы приватизировали красоту по остаточной стоимости». В начале девяностых по остаточной стоимости можно было приватизировать пустырь. Новиков стал мастером таких идеологических приватизаций, если говорить о стратегии.

СЕРГЕЙ ШУТОВ. Тимур приватизировал то, что никогда никому бы больше не понадобилось, пустые поля культуры, которые тихо зарастали.

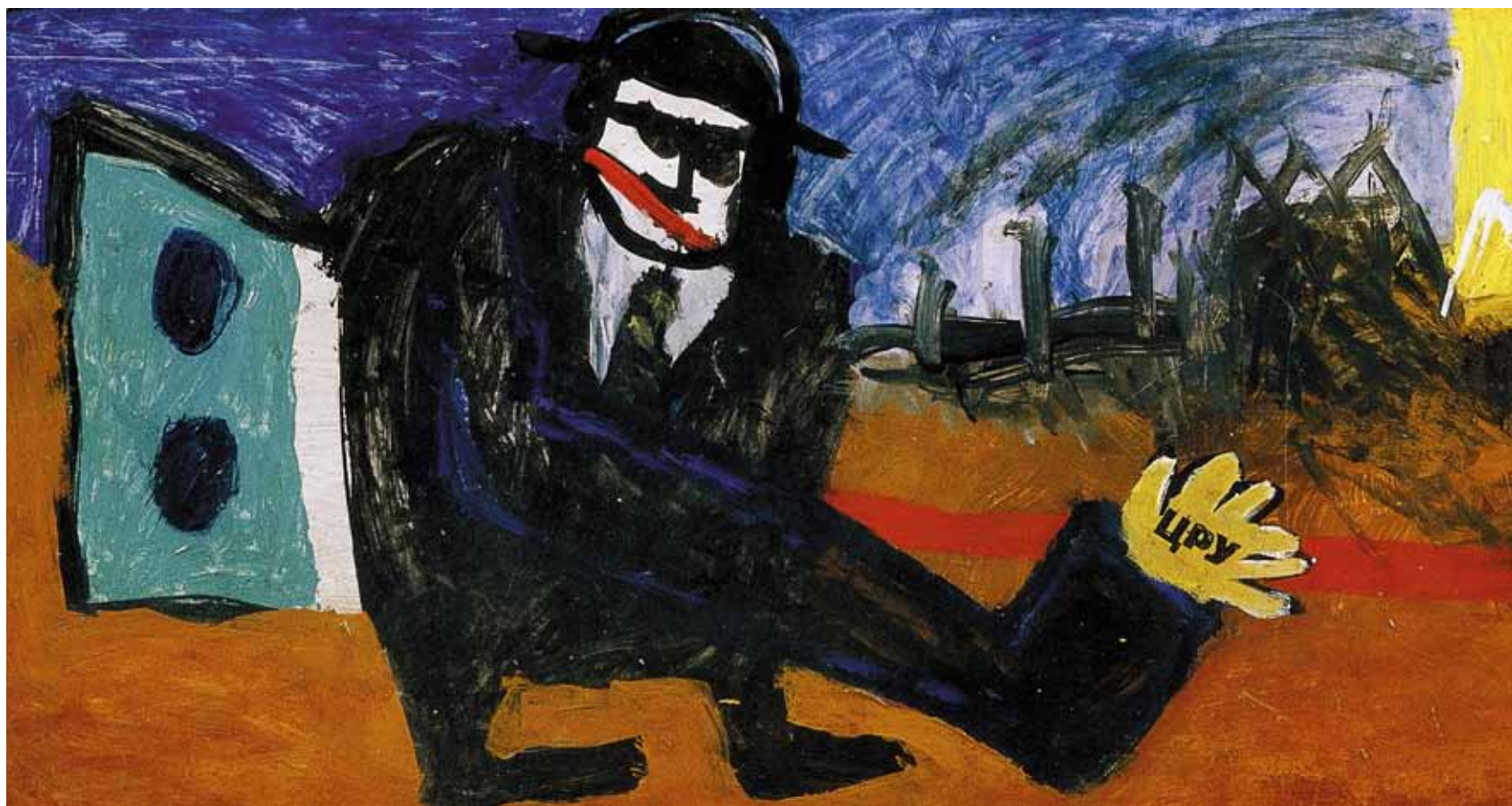
АНДРЕЙ ЕРОФЕЕВ. По поводу неоакademизма. Этот поворот, спроектированный Тимуром Петровичем, требует внимательного исследования и обсуждения. Мне кажется, что здесь продемонстрированы возможности справиться если не с культурной волной, то с культурными нормативами. Тимур вытаскивает из кладовки академический язык и начинает не только осваивать его, но и заставляет весь петербургский андеграунд поверить, что это некий поворот культуры. И все побежали за ним, не только художники, но и искусствоведы, музыковеды. Он совершает в пределах одного города культурную революцию. Потом, когда наступила победа этого академиз-

Иван Сотников
ACID HOUSE
 1990. Оргалит, темпера
 СОБРАНИЕ ГЕОРГИЯ ГУРЬЯНОВА



ма, он идет в другую сторону, берет топор и зажигает «Костры Савонаролы», разыгрывает роль мракобеса. Художник играет, создает культуру — вот его произведение. Художник заставляет искусствоведов описывать эту культуру, искать логику, аргументацию.

ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВА. Прочитую другого любимого автора Тимура Петровича: «И каждый римский гражданин болтал свободно по-латыни». Вот из этого чувства, с которым Тимур и остальные выросли в центре города, там и появился неоакдедизм, потому что Ленинград внезапно, точно так же, как описывают люди двадцатые годы, оказался раздетым: исчезли «Слава КПСС», «Экономика должна быть экономной»... Вся классика внезапно стала голой и прекрасной. И почему бы не чувствовать себя даже не римлянами времен упадка, а натуральными античными греками? Потом началась война с Москвой, потому что в девяносто втором году



там расцвел русский акционизм, возникла полемика с Куликом, Бренером, Осмоловским. Когда «Новая академия» была на взлете, Тимур ослеп и переживал, что в его академии нет художников Котельникова, Сотникова, нет былого куража. Волновался, что академизм вырождается в комиксы. В призыве к новой серьезности в девяносто восьмом году опять проявилась какая-то петербургская линия судьбы. Тимур оказался тем человеком, который этот исторический путь, эту судьбу города чувствовал. Для него не было ничего важнее полисного чувства: мы самородные, и вместе с тем весь мир проходит через нас.

СЕРГЕЙ ШУТОВ. Я считаю, что слово «революция» возродилось в этих художниках. Сейчас его слишком часто стали употреблять, а тогда революция была только «советская», «социалистическая», «великая», «октябрьская», и отношение к ней и ко всей революционной мифологии, к революционному искусству,

даже к Маяковскому, Лебедеву и Малевичу, было плохое. Я считаю, что искусство восьмидесятых перекидывает мост к революционной эстетике начала двадцатых годов, есть некое политическое высказывание, которым концептуалисты вообще не занимались. На этом фоне художники группы «Мухоморы» оказались довольно политизированы.

*Материал подготовила
Алла Надеждина*

* Волдемарс Матвейс (1877–1914) — художник и теоретик русского авангарда начала XX века, один из организаторов художественного объединения «Союз молодежи» (1909–1917), представлявшего различные художественные направления: символизм, сезаннизм, кубизм, футуризм, беспредметничество. Автор одного из первых манифестов русского авангарда «Русский Сецессион», программной теоретической статьи «Принципы нового искусства». «Союзом молодежи» изданы книги Матвейса (под псевдонимом Владимир Марков): «Творческие принципы в пластических искусствах. Фактура», «Искусство острова Пасхи» и т.д. (прим. ред.)

Олег Котельников
ЦРУ

Середина 1980-х. Оргалит, темпера, масло
СОБРАНИЕ ГЕОРГИЯ ГУРЬЯНОВА



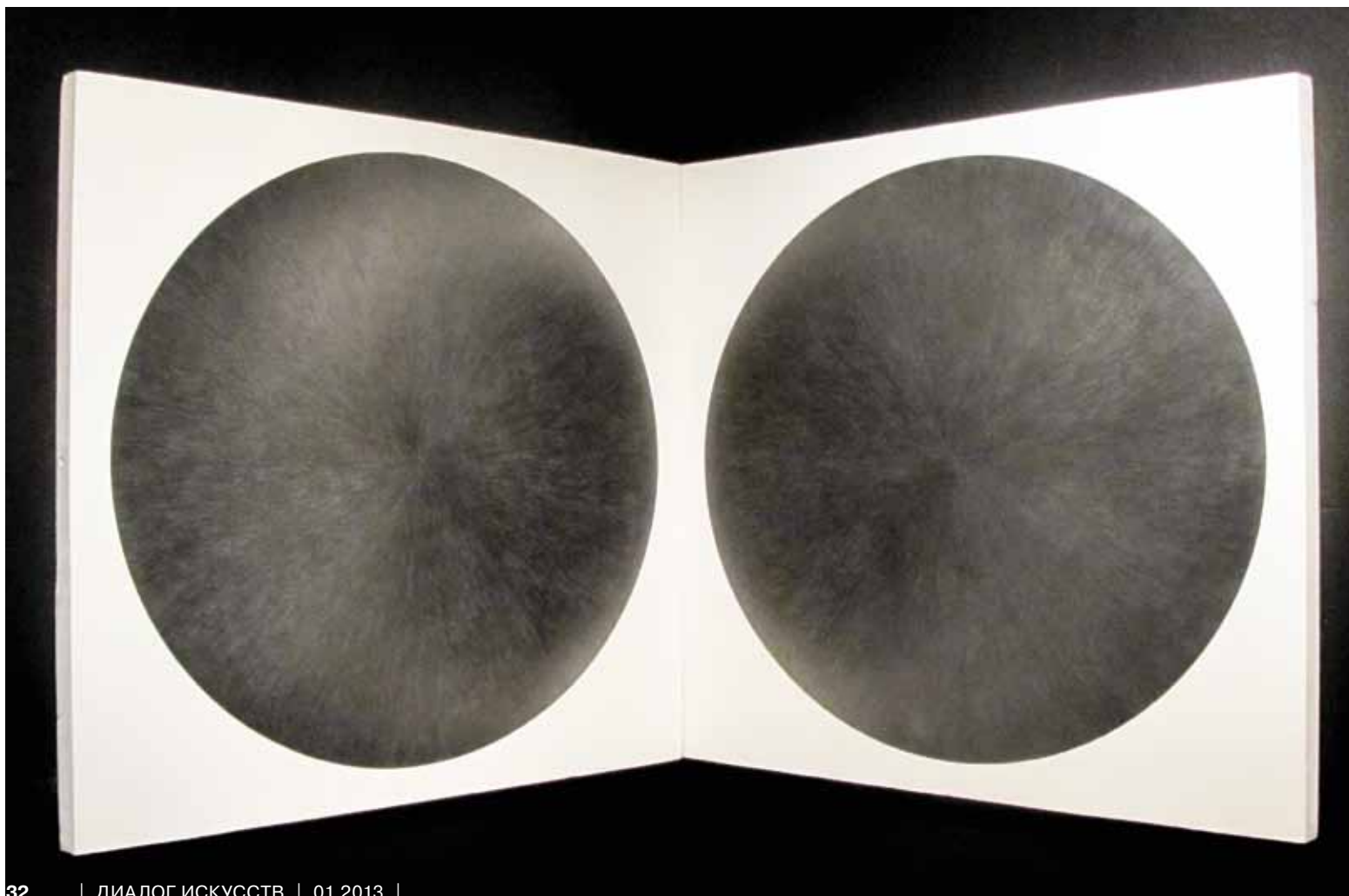
НОВЫЕ КИТАЙСКОЕ

Алла Надеждина

Амбициозно названная «Новые направления: молодое искусство Китая» экспозиция выставки, открывшаяся в ноябре в Московском музее современного искусства, представляла творчество 36 китайских художников. Выставка — часть программы Фестиваля китайской культуры в России.

Самовоспроизводимость — одно из качеств китайской изобразительной культуры. Для художников, работающих в этой традиции, следование канонам всегда было методом, позволяющим приобщиться к непрерывному потоку энергии, к Дао, проявляющему себя и в смене времен года, и в преемственности поколений.

Как писал Конфуций, «передавать, а не создавать, верить древности и любить ее». Эти слова, как и философия Лао-Цзы, в которой мудрец тот, кто «не стремится к избытку», кто несведущ «подобно ребенку» и уже не желает «никаких новых свершений», во многом обуславливает характер китайского искусства.



Прекрасное и безобразное в этой системе определяется прозрачностью или замутненностью, отношением к некоему источнику, к трансцендентному началу, лежащему в основе природы творчества. Последнее заключается в воспроизведении священного круговорота бытия.

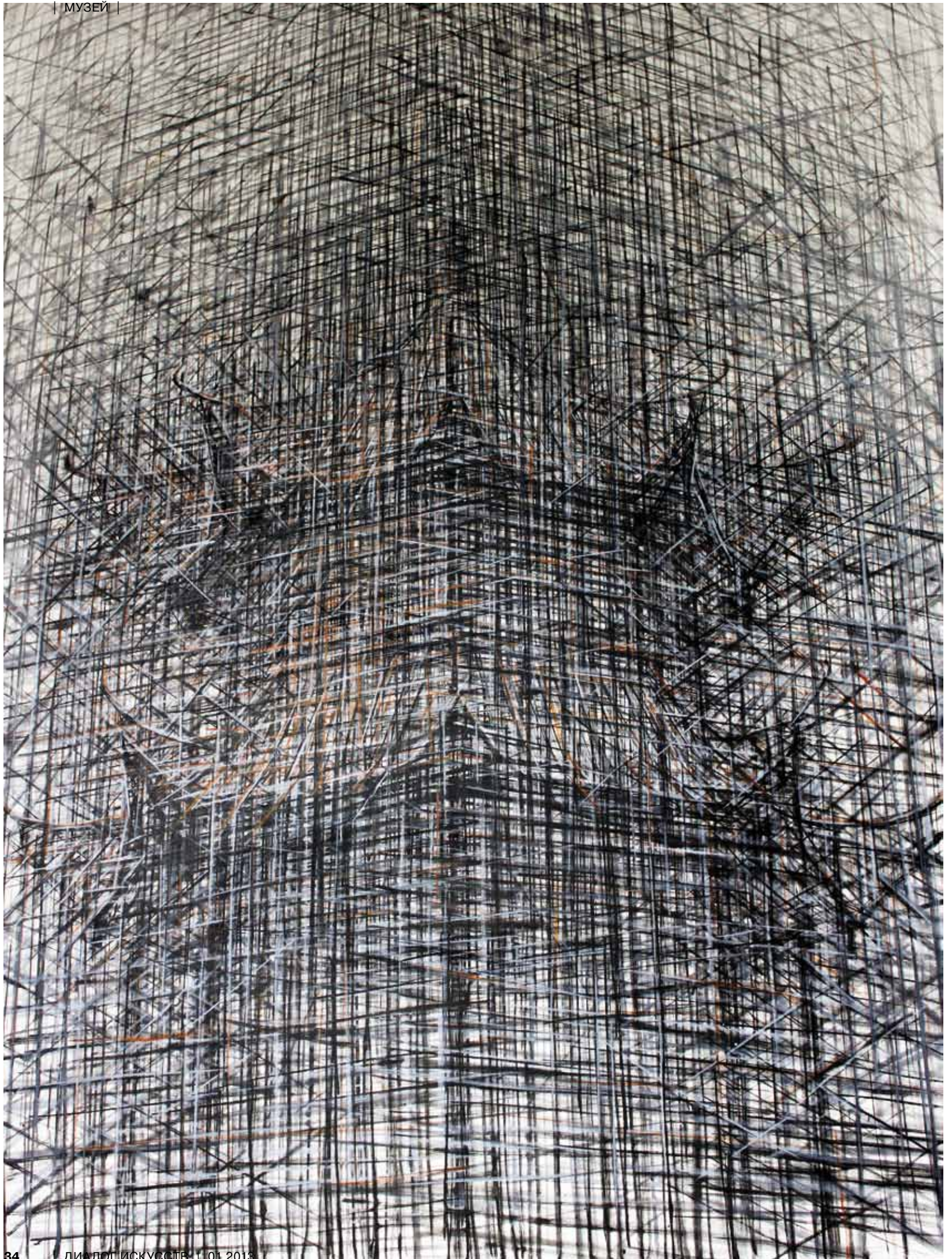
В этом контексте умение создать хорошую копию означает совершенную степень созерцания, метод постижения традиции, стоящей за реальностью. Возможность авторской аранжировки предполагает не более чем «окраску» канонического сюжета.

Идеальный пример тому — традиционные пейзажи Китая. «Правильное» изображение каждой ветки, каждого листа зафиксировано в многочисленных трактатах и классических образцах. Несмотря на это, пейзажи оригинальны, как и оригинальны весна, лето, осень, зима в своей цикличности, ведь каждый раз все происходит по-новому, но неизменно вызывает размышления о жизни, о сущности времени, о смысле бытия.

Изменяться, оставаясь неизменной, именно это свойство китайской культуры — ее уникальный вклад в мировую культуру. Современный Китай нередко обвиняют в копировании достижений западной цивилизации, постоянных нарушениях авторского права, игнорировании границ «своего» и «чужого». Это скорее проявление непонимания китайского мышления, усваивающего чуждую культуру через созерцание и копирование ее форм. В подражании проявляется особость и даже доблесть китайского творца.



Дай Чэньлян
ИГРА ТЕНЕЙ
2009. Фильм-формула
№ 2. 4 мин. 6 с. Видео



Ли Цзяжу

БЕЛЫЙ ЛЕБЕДЬ

2012. Китайская живопись с использованием чернил и воды

Цзи Бинь

ПАВИЛЬОН № 3

2012. Холст, акрил



Показательны взаимоотношения китайского и западного искусства, интерес к последнему в Китае возник во многом как ответ на европейскую экспансию XIX века. Этот интерес то пропал, то снова усиливался, были периоды увлеченности или почти полного неприятия (как, например, в годы «культурной революции»). То заглывая, то извергая из себя западное искусство, «желтый дракон» подвергал его незаметной трансформации. На фоне расцвета в Китае институций, обучающих академическому и современному западному искусству, ценности западной культуры оставались неусвоенными, перенималась и блестяще воспроизводилась одна только технология.

Подобное переработанное актуальное искусство и было представлено на выставке в ММОМА «Новые направления: молодое искусство Китая». В экспозиции разворачивается широкая демонстрация усвоенного материала. Острота формы, ее энергетика не соответствуют остроте авторского высказывания. С формальной точки зрения совпадающие с западными представлениями о современном искусстве работы 36 «новых молодых» демонстрируют проявления традиционного китайского понимания новаторства. Это «новое китайское».

Та же ситуация наблюдалась и на состоявшейся в октябре 2012 года 9-й Шанхайской биеннале.

Символично, что проходила она в здании переоборудованной под музей современного искусства электростанции, расположенной посреди огромного мертвого пространства бывшего экспоцентра, неслучайна и тема — «Реактивация», она относится и к этому пространству, и к процессам в китайском искусстве. Большая доля продаж на мировом арт-рынке приходится на китайское искусство. В 2010 году она составила 33% оборота аукционов, страна заняла второе место по этому показателю после Соединенных Штатов. Третий крупнейший аукционный дом сейчас находится в Пекине — Poly International, хотя и его обороты (680 млн долларов) значительно меньше, чем у «Кристи» (2,47 млрд) и «Сотбис» (2,41 млрд). Более того, из 10 крупнейших аукционных домов в мире семь — китайские.

В китайском искусстве (в отличие от китайских товаров) западный коллекционер и зрители склонны искать подлинность. Однако при ближайшем рассмотрении они часто приходят к выводу, что китайское искусство — такая же подделка, как китайские мобильники.

Саркастическая пародия на ценности западного искусства или только копии, то есть они интерпретируются опять же в терминах западного общества потребления. Свойственные западной цивилизации требования новизны, прогресса, социальной и иной активности, индивидуальности как обязательного условия для определения ценности работы здесь подменяются необычным техническим разнообразием. Именно очевид-

ность этой подмены и говорит о включенности молодых китайских художников в контекст современного искусства.

Выставка задает вопрос: как оценивать современное искусство, произведенное в Китае?

На него еще предстоит искать ответы. Новое поколение творцов, представленное в ММОМА, смотрит те же фильмы, что и их западные сверстники, слушает ту же музыку, воспринимая мир через общую интернет-среду, но при этом молодые китайские художники остаются в русле традиции. Традиция, как показывает китайский опыт, не является чем-то закостеневшим, но структурой, позволяющей выразить в равной мере круговорот природных явлений и замкнутый круг западной цивилизации. Если помнить, что старшее поколение китайцев смогло абсорбировать пришедший из Индии буддизм и трансформировать его до неузнаваемости, создав «истинно китайский» чань-буддизм, то, возможно, и современное китайское искусство выльется в совершенно новый феномен. Сегодня очевидно только то, что молодое китайское искусство проявляет скрытый герметизм национальной культуры, но при этом бросает пусть и ироничный, но пристальный взгляд на западных коллег, создавая новый канон — канон современного китайского искусства.

Шэнь Жуйцзюнь

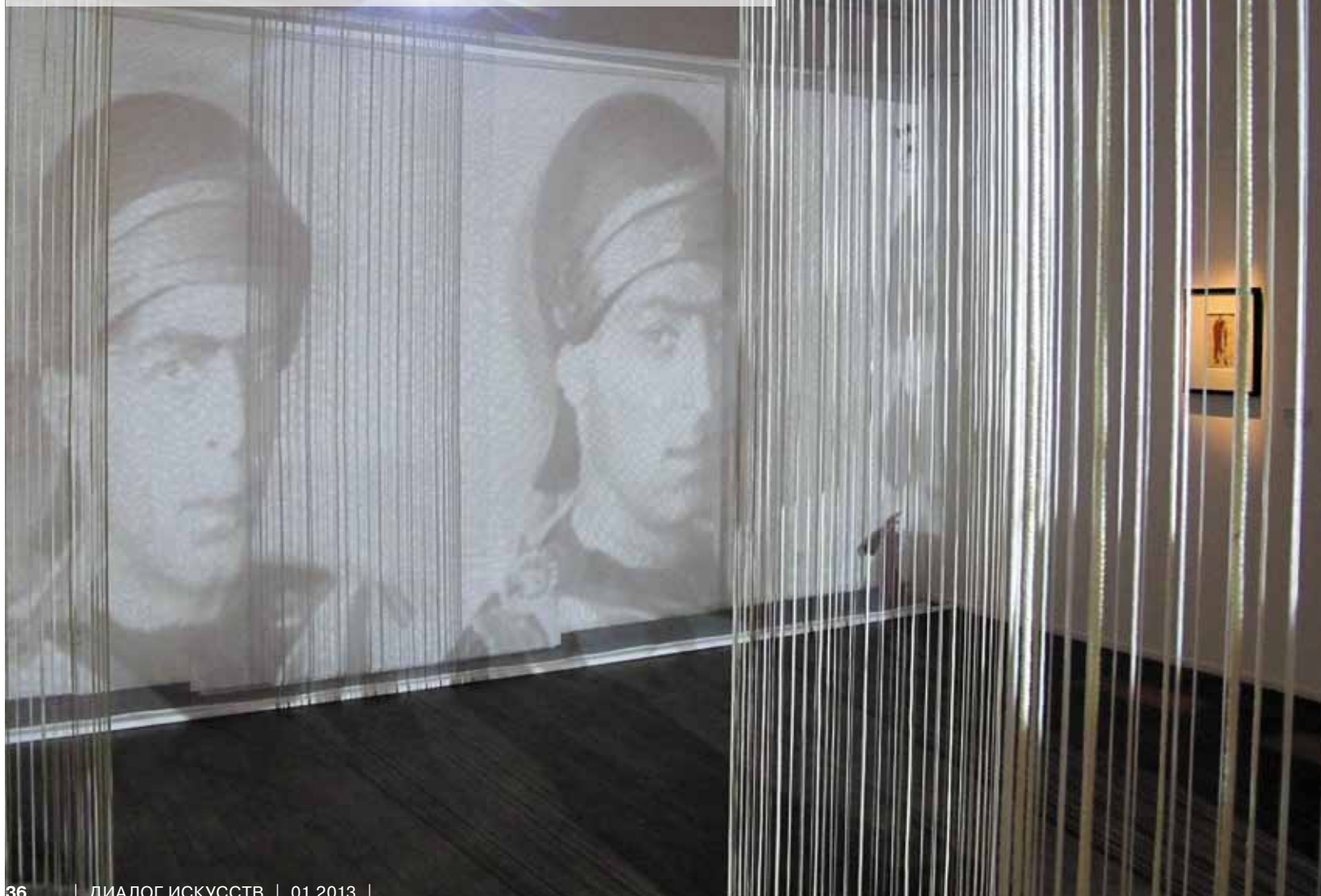
ПУЗЫРЬ2009
Смешанная техника

ТЕАТР

Георгий Коваленко

ВЕРЫ МУХИНОЙ

В достаточно изученном и не раз экспонировавшемся искусстве Веры Мухиной (1889–1953) до сегодняшнего дня остаются практически неизвестными ее работы для театра. Выставка ее театральных работ в Московском музее современного искусства представила новую грань творчества известнейшего скульптора-монументалиста. В экспозицию вошли графика, рисунки, скульптуры, эскизы костюмов и разработки сценического оформления для спектаклей «Роза и Крест» А. Блока, «Ужин шуток» Сэма Бенелли, «Электра» Софокла и балета «Наль и Дамаянти», а также архивные фотографии и видео. Произведения, большинство из которых ранее не выставлялись, были собраны из коллекций крупнейших российских музеев. Архитектором экспозиции выступил Вячеслав Колейчук — художник, архитектор, теоретик искусства и мастер экспериментального дизайна.



Осенью 1916 года в Московском камерном театре состоялся спектакль «Покрывало Пьеретты». В принципе Александр Таиров восстановил свой спектакль 1913 года, игравшийся на сцене Свободного театра. Исполнителями пьесы Артура Шницлера и Эрнста фон Донаньи стали актеры из прежнего спектакля. Внешне же постановки мало чем различались.

«Декорации второй картины поражали своей красотой и богатством. Огромный зал, несколькими широкими уступами поднимающийся к высокому portalу в самом центре сцены, был уставлен мерцающими, как старое серебро, колоннами.

Над залом строго посередине висела тяжелая люстра, сияющая огнями свечей... Свет, преломляясь о серебро колонн, дробился на мелкие брызги, отражаемые серебряной парчой одежд. Во время танцев это движение света «создавало впечатление какой-то злой бушующей метели»¹.

Что касается костюмов, то они «были сшиты по романтической моде 1820-х годов. Все очень изящно, едино и стильно. Рисунки и фотографии в журналах 1913 года сохранили нам облик Пьеретты — Алисы Коонен. В «Вакхической польке» Пьеретта словно растворялась в безостановочном мелькании танцующих пар. И только иногда можно было рассмотреть, что ее белое платье слишком перегружено бесчисленными кружевными оборками, да еще обращал на себя внимание высоко завязанный бантом черный шелковый пояс — акцент, предвещающий трагический финал жизни героини.

На сцене Камерного театра (напомним, это уже 1916 год) Алиса Коонен появлялась совсем в другом костюме. Он не имел никакого отношения к моде 1820-х годов. Огромное сооружение из угловатых плоскостей, из граненых поверхностей, непонятно как скрепленных друг с другом, взлетающих, распрямляющихся и складывающихся, готовых всякий раз предстать в неожиданных, непредсказуемых сочетаниях и пространственных проявлениях. Автором единственного в «Покрывале Пьеретты» костюма была Вера Мухина. Миру театра это имя пока еще ничего не говорило. Но Таиров все очень точно продумал.

Дело в том, что, ставя мимодраму, Таиров отвергал мелкие, случайные жесты. «Старайтесь выразить ваш ужас в движении сильном, широком, лаконичном», — говорил он Алисе Коонен².

Именно поэтому Таирову была необходима Мухина, он, безусловно, видел ее скульптурные опыты. Говоря о трех измерениях жеста, он имел в виду не просто отдельный жест руки, а жест всего, если так можно сказать, существа героини, жест ее трагедии. Поэтому и костюму надлежало откликаться на этот жест, его продолжать, акцентировать, укрупнять, выделять.

Поразительно, как точно и тонко поняла Мухина идеи Таирова, поразительно потому, что никогда до этого она не работала в театре, не знала его. Но ее дебют оказался лиричным и тени дилетантизма, наоборот, в нем все выдавало уверенность и ясное понимание природы театрального образа, что, кстати, позднее отметил Абрам Эфрос, говоря о том, что



ВИД ЭКСПОЗИЦИИ
ФОТО ДИ / СВЕТЛАНА ГУСАРОВА



решением Мухиной, «молодой кубистки, в араповскую расслабленную красоту вносилась поправка мужественности и силы (будущий прекрасный скульптор уже давал себя знать в Мухиной!)»³.

Мухина, к слову, в «Покрывале Пьеретты» не намерена была скрывать ни то, что она скульптор, ни то, что в это время ее, может быть, более всего занимают идеи кубизма. В костюме Пьеретты очевидны реминисценции ряда кубистических работ, в первую очередь, наверное, «Королевы Изабо» и «Дамы с веером» Пикассо. В сценическом существовании костюма Пьеретты Мухина разыгрывает широкий набор различных пластических ситуаций. Тех, что живописное произведение только подразумевает, только дает понять, что они возможны. Мухина обратилась к искусству, к которому раньше вроде бы и не имела никакого отношения, но театр вовсе не требовал от нее каких-либо компромиссов, не уводил в сторону от главных направлений ее исканий. Достаточно вспомнить ее двухметровую «Пьету» того же 1916 года. В вопрошающе поднятой руке матери столько отчаяния, невозможности смириться со случившимся, растерянности, непостижимости произошедшего... Жесту подчинена вся пластика фигуры, это жест всего тела, всего существа героини. На него в скульптуре «работает» все: и непроницаемо отрешенное лицо матери, и изогнутость всей ее фигуры, и общий торжественный ритм. В костюме к «Покрывалу Пьеретты» Мухина заявила о себе как театральный художник, пишущий эскиз костюма не вообще, соотносясь лишь со своими пластическими пристрастиями, а для конкретной исполнительницы. Она присутствовала на репетициях и, конечно, ощутила особенности исполнительско-

го дарования Алисы Коонен, поняла, что актриса «изучила тайны театрального наряда и свободно драпировалась в пышные ткани, заставляя костюм аккомпанировать каждому своему движению... Она, как скульптор лепит из глины, лепила из своего тела, прерывая на миг движение, чтобы зафиксировать его в статуарности и дать зрителю полюбоваться изысканностью позы»⁴.

В самом начале творческого пути Алисы Коонен Мухина пронзительно увидела то, что станет едва ли не главным в искусстве актрисы: «Это соединение девочки с мученицей»⁵. Дебют скульптора в Камерном театре не был запланирован заранее. Таирову необходим был художник, в тот момент не причастный к эстетике Камерного театра. Правда, сказать, что для Камерного театра в это время Мухина была художником «со стороны», не совсем верно. Уже несколько месяцев она работала над скульптурным решением портала Камерного театра. Вместе с новым занавесом этот портал предполагалось продемонстрировать зрителям на премьере «Фамиры-кифареда» Иннокентия Анненского 1916 года. Вспомним, что Мухина приходит в Камерный театр, когда едва ли не главной фигурой в нем была Александра Экстер. «Постановка «Фамиры-кифареда» открыла перед Камерным театром пути к освоению проблем построения и творческого оформления спектакля, которые завоевали ему самостоятельное и инициативное место в ряду иных новаторских течений не только в русском, но и в мировом театре»⁶.

Мухинский костюм Пьеретты в определенном смысле стал предвестником открывавшихся перед Камерным театром перемен, новых перспектив и путей.

ПРОДАВЕЦ ФРУКТОВ

Эскизы к неосуществленной постановке балета «Наль и Дамаянти»

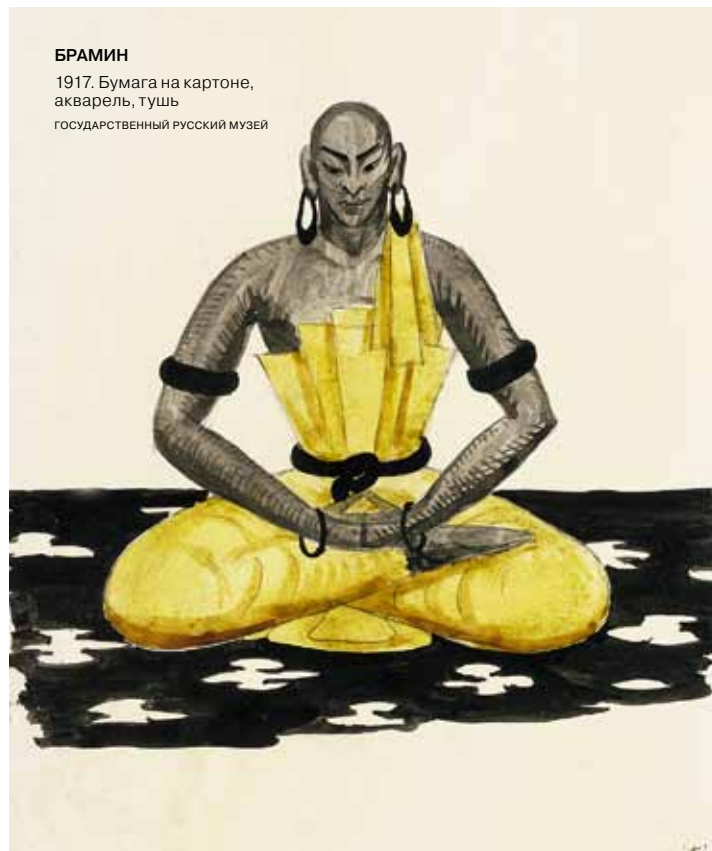
1917. Бумага на картоне, акварель, тушь

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ

**БРАМИН**

1917. Бумага на картоне, акварель, тушь

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ



Приход в Камерный театр в судьбе Мухиной оказался событием, связавшим ее на всю жизнь с Александрой Экстер, на долгие годы она стала ее учителем и другом, многое им удалось сделать вместе, ни время, ни расстояния не разлучили их. Именно Экстер поручила ей выполнить скульптурный портал для Камерного театра. Ему надлежало стать эмблемой театра. Предварительный, в самых общих чертах эскиз портала сделала Экстер, но, увидев разработки Мухиной, не стала требовать точного его воплощения — только главной идеи. Мухина вылепила скульптурную декоративную раму: множество деталей (маски, музыкальные инструменты, рога изобилия, колчаны стрел, ленты, бесконечные завитки), все барочно переплетено, все словно переходит одно в другое. Раму фланкировали две колонны, в их основании огромные головы — Аполлона и Диониса. Любопытно, что мухинское решение объединило в себе барочную многослойность рамы и античную трактовку голов.

Мухина очень точно поняла замысел Таирова и Экстер. В спектакле действительно все строилось на сочетании двух начал: «аполлоническая статика» держала центр торжественной лестницей, замыкаемой кипарисообразными конусами; «дионисийская статика» определяла фланги... первая подавала зрителям величавость Фамиры; вторая — егозливость сатириков и вакханок...»⁷

После «Фамиры-кифареда» Мухина уже ощущала себя в Камерном театре своей и болезненно переживала провал следующей премьеры — «Ужин шуток» Сэма Бенелли.

Когда сегодня один за другим рассматриваешь листы эскизов костюмов и подготовительных рисунков к «Ужину шуток», невозможно отделаться от ощущения, что спектакль состоял-

ся: в эскизах оказались запечатленными энергия спектакля, характер мизансцен, динамика событий. Причем Мухина не делила героев пьесы на главных и второстепенных, любой персонаж, появляющийся на подмостках всего лишь на несколько минут (Слуга с кувшином и кубком, Гость и др.), художнику невероятно интересен, по-своему значителен и важен, за каждым из них Флоренция Лоренцо Великолепного, каждый свидетельствует об искусстве той эпохи.

Главным источником инспираций мухинского «Ужина шуток» был Боттичелли. Хотя, бесспорно, в каких-то деталях можно найти подтверждения и иным импульсам, другим художественным привязанностям и увлечениям: Пизанелло, например, или Верроккьо. Пожалуй, самое главное в эскизах — игра линий. Ею обусловлено все: и необычные летящие позы (костюм Нери), и мгновенно остановленное стремительное движение, его еще продолжает развевающийся шарф (костюм Гонца), и исполненная решительности и значительности поступь героя (костюм Гостя). «Ужин шуток» у Мухиной — это игра линий, игра непрерывная, не стихающая, а разворачивающаяся от листа к листу все с большей и большей силой.

Интересно, что Мухина в своих эскизах оставляет в стороне психологический аспект образов. Никакой брутальности, ничего будничного и житейского. Будничное и житейское художник словно отдает сюжету, действию, исполнителям.

Следует обратить внимание и на такую особенность мухинских эскизов, как колористическая природа света. Одежды героев кажутся освещенными не извне, а изнутри. Этот эффект усиливается тем, что изображения часто размещены на темных фонах — густо-синем, темно-зеленом, чер-

ном. Сам же костюм нередко дан «со спины». И это понятно: художник стремился декорированную узорчатую ткань представить большими плоскостями, активными поверхностями. Но понятно еще и иное: костюм в «Ужине шуток» — строительный элемент среды, пространства даже. Мухину не слишком интересовали конкретные интерьеры: эскиз декораций был написан, но он производит впечатление чисто служебного, весьма условного изображения места действия.

Средой спектакля должна была стать освобожденная от жизненной конкретности реальность. Реальность, творимая узорчатыми тканями, подчиненная неумолимому ритму, непрекращающемуся движению. Ритму, порывы которого должны были заставить развеяться плащи, вибрировать мельчайшие складки, невероятным образом закручивать шарфы и даже, кажется, срывать с тканей украшающие их цветы, разбрасывать их в воздухе, заполнять ими объем сцены. Она предлагала преобразовать пространство изнутри, наполнить его интенсивной цветовой жизнью.

Все сводилось к одному, но весьма активному элементу — плащу, в колористическом плане плащи представляли собой сложные структуры, составленные из тканей разной плотности, разных фактур — матовых, блестящих, тяжелых и легких. На сцене, понятно, такие плащи обладали бы возможностями самых разных метаморфоз. На это и рассчитывала Мухина, разработавшая целую партитуру их сценической жизни.

Вместе с развевающимися плащами, мечущимися шарфами, взлетающими огромными рукавами в пространстве сцены метались массивы цвета, вспыхивали цветовые контрасты, рождались и гасли цветовые рифмы... Для Мухиной энергия цвета представлялась чем-то значительно большим, чем колористическое сопровождение сюжета, именно она должна была определять эмоциональный тонус действия, его подъема и спады.

В «Ужине шуток» она всецело полагалась на живописную действительность, была уверена, что определенным образом сотворенная действительность вместит в себя весь мир пьесы, всю его жизнь. И конечно же, она мыслила не только отдельным костюмом, а костюмным ансамблем. Потому и необходима была такая точность в структуре — в общем живописном целом, костюмы читались как мазок на картине, как прикосновение кисти к холсту. И точно так же воспринимались все особенности этого мазка: его энергия, сила, фактурность, цветоносность... Расположив в определенном порядке мухинские листы костюмов, можно без труда увидеть единую фигурную композицию, своего рода декоративный фриз. Если к мухинским эскизам подходить как к единому целому, как ряду следующих друг за другом изображений, то кажется, одним из глубинных импульсов замысла был рельеф Театра Елисейских Полей Антуана Бурделя (1910–1913).

Мухина, конечно, прекрасно знала этот рельеф, во всяком случае, трактовка тканей, их жизнь в эскизах оттуда, из бурделевского рельефа. Вспомним, складки тканей у Бурделя наделены такой же интенсивностью жизни, как его лица и тела: «то спокойные и величавые, то стремительные и бурные, то струящиеся в каком-то радостном ритме (“Комедия”), то тревожные и скорбные (“Трагедия”)⁸. Все так и у Мухиной. С одной только разницей: у Бурделя ткани не были наделены определенностью, Мухиной же важны были фактурные, цветные, орнаментальные особенности тканей.

Рельеф Бурделя, безусловно, был только начальным, первым импульсом, на него многое потом накладывалось, многое его преображало, трансформировало до неузнаваемости. Но этот импульс был, и о нем важно напомнить.

Пьесу Александра Блока «Роза и Крест» Таиров мечтал поставить давно, и оформление его он поручил Мухиной. Камерный театр готовился к постановке основательно. Свидетельства тому — ее замечательные эскизы. Спектакль не был поставлен, но сохранились листы художницы. Эти эскизы костюмов не похожи на аналогичные к «Ужину шуток». Там, несмотря на всю изысканность и маэстрийность решений, было понятно: форма, детали, крой, даже особенности тканей. На этот раз иначе: художник думает не столько о костюме, сколько о герое, его состоянии, эмоциональном мире, характерной пластике тела...

Бертран у Мухиной погружен в глубокую печаль: он с ней свыкся, давно понял, что судьба его свершилась и в жизни его уже ничего не произойдет. «Он неумолимо честен, а с такой честностью жить на свете почти невозможно, и все окружающие, пользуясь этой честностью на все лады, над ней же издеваются и ее же считают дурацкой»⁹.

Эту характеристику Блока Мухина, думается, знала и учитывала, но в ее Бертроне нет никакой неуклюжести, неповоротливости; его позы гармоничны и изящны. Эскиз лишен однозначности, построен на настойчивом контрасте: черные доспехи и алые перья шлема, желто-красный щит и рубаха.

Эскиз костюма Рыцаря в золотом плаще, несомненно, костюм Гаэтана. Только Гаэтана, приснившегося Изоре, привидевшегося ей «в лунном луче» и загипнотизировавшего ее своей песней. Эскиз Рыцаря в золотом плаще во многом подтверждает сказанное о Гаэтане Блоком. Гаэтан на эскизе на самом деле похож на видение, возникшее неизвестно откуда. Он «неба посланник», пришелец из других миров. Огромный и тяжелый золотой плащ почти закрывает его. Он похож на золотой метеорит, через минуту сгорит и не оставит после себя и следа. К сожалению, неизвестны другие эскизы, где Гаэтан — «орудие судьбы, странник, с выцветшим крестом на груди, с крестом, которого сразу и не заметишь... странный чужеземец»¹⁰, у него «лицо — немного иконописное...»¹¹

Эскизы к «Розе и Кресту» Мухина писала едва ли не через месяц после листов к «Ужину шуток», однако стилистически они абсолютно разные, почти ничего общего. И первое, на что обращаешь внимание, связь эскизов не только с театром, но и к теми процессами в станковой живописи, которыми отмечен 1916 год. Напомним, именно в 1916 году кубофутуризм настойчиво ищет выходы в беспредметность. Это происходит практически у всех, особенно у тех, с кем и человечески, и творчески связана Мухина: у Любови Поповой, у Надежды Удальцовой, у многих других. И конечно же, у Александры Экстер. 1916 год — время стремительной эволюции ее живописи, год большой серии ее абстракций, множества «Цветовых динамик».

Не попасть под влияние экспериментов Экстер было невозможно, тем более что Мухина их видела в мастерской художницы буквально день за днем, один холст за другим; в начале 1917 года Экстер пишет уже первые эскизы к «Саломее». Мухина, без сомнения, их знала, и, безусловно, они заставили ее о многом задуматься.

В эскизах костюмов Бертрана и Рыцаря в золотом плаще импульсы эстетики Экстер очевидны. Они дают о себе знать, в первую очередь в том, как рождается в них цвет.

Мухина вводит цвет в эскизы большими поверхностями, обширными плоскостями, часто совсем не разрабатывая его в пределах одной плоскости, заставляя его звучать самостоятельно и в полную силу, сопоставляя его с цветом другим по законам не функциональной взаимозависимости тех или иных проявлений костюма, а чисто спектральных отношений.

Порой художнику важно подчеркнуть, что костюм есть не что иное, как определенным образом организованная цветовая конструкция. Так, в эскиз костюма Рыцаря в золотом плаще Мухина наряду с конкретным изображением вводит абстрактную композицию, составленную из основных цветов костюма. Такая композиция призвана объяснить законы взаимодействия цветовых элементов, продемонстрировать эти элементы, так сказать, в чистом виде, не связанные с конкретной формой.

Но, может быть, более всего такая абстрактная композиция объясняет эмоциональную ситуационность костюма, его драматические возможности и возможности его включений в общую колористическую драматургию спектакля.

Таиров тайно надеялся, что все-таки поставит «Розу и Крест», ему нравились эскизы Мухиной, их очень поддерживала Экстер, а это еще больше убеждало, что в художнике он не ошибся. Но судьба распорядилась иначе: 12 февраля 1917 года Камерный театр был закрыт.

Как и все, Мухина восприняла эту ситуацию трагически. Театр стал для нее своим, и творческие планы она связывала только с Таировым. Да и почти ежедневное общение с Экстер оказалось ни с чем не сравнимой школой. Мухина уже и не представляла свою жизнь без разговоров с ней, без ее идей, без ее живописи. Но труппа разбрелась, Таирова стали призывать на военную службу, уехала в Киев Экстер...

¹ Шербаков В. Покрывало Пьеретты. Режиссерское искусство А.Я. Таирова. М., 1987. С. 91.

² Там же. С. 90.

³ Коонен А. Страницы жизни. М., 1975. С. 182.

⁴ Камерный театр и его художники. 1914–1934/ Введение Абрама Эфроса. М., 1934. С. XIX.

⁵ Марков П.А. Театральные портреты. М.; Л., 1939. С. 170.

⁶ Геронский Г. Алиса Коонен. М., 1927. С. 10.

⁷ Державин К. Книга о Камерном театре. 1914–1934. Л., 1934. С. 66.

⁸ Камерный театр и его художники. 1914–1934. С. XXIV.

⁹ Стародубова В. Бурдель. М., 1970. С. 62.

¹⁰ Блок А. Собр. соч. в 8 т. М.; Л., 1961. Т. 4. С. 533–534.

¹¹ Там же. С. 535.



ВИД ЭКСПОЗИЦИИ
ФОТО ДИ / СВЕТЛАНА ГУСАРОВА

ЖАНР VANITAS В НАШИ ДНИ

Виктория Хан-Магомедова

Посольство Королевства Нидерландов в Российской Федерации представило в Нижегородском Арсенале, а затем в ММОА на Тверском бульваре, 9 проект «Vanitas. Смыслы и символы в творчестве современных голландских художников». Кураторы выставки Сабина Оруджева и Лариса Бювальда предложили современную трактовку классического жанра. В наше время художники используют те же символы, что и нидерландские живописцы XVI–XVII веков, но переводят их на актуальный язык. В проекте приняли участие:

Лит Харинга, Мартин ван Карлсбек — инсталляция, скульптура, фотография;
 Маргрит Смюлдерс, Ричард Кайпер, Эрвин Олаф — фотография; Бук да Фриз — скульптура;
 Персин Брурсен, Магрит Лукаш — видеоарт

В XXI веке благодаря инновационным технологиям и экспериментам жанр *vanitas* переживает серьезные тематические и стилистические изменения, интерпретацию современной, переполненной апокалиптическими символами реальности.

Постепенно одни художники стали трактовать этот жанр как призыв предаваться удовольствиям, жить сегодняшним днем, поскольку завтрашний может не наступить, другие выражали через него негативное видение жизни, ощущение абсурдности самого существования.

Любопытные примеры подобных интерпретаций темы *vanitas* с ориентацией на голландско-фламандскую традицию XVII века демонстрируются в ММОМА, на выставке «*Vanitas*. Смыслы и символы в современном искусстве» бельгийских и голландских художников.

Фотография принцессы Дианы с эмблемой «Мерседес-Бенц» в кровоточащей руке из серии сатирических монархических портретов «Королевская кровь» Эрвина Олафа (эта серия посвящена умерщвленным властителям) — одна из самых провокативных на выставке. Эмблема должна напомнить, что принцесса Диана и Доди Файед, погибшие 31 августа 1997 года, находились в машине этой марки, разбившейся в тоннеле в Париже.

На другой фотографии Олафа «Людвиг II» из той же серии последний король Баварии предстает в ослепительно белом френче верхом на белом коне. Только его окровавленное обезо-

браженное ухо напоминает о теме *Vanitas*. Король Людвиг внес большой вклад в историю искусства и архитектуры, он заказывал архитекторам эксцентричные фантастические замки. Его тело было найдено в озере, предположительно его убили. На выставке есть фотография-обманка изображения Юлия Цезаря с вонзенным в спину кинжалом.

Представленные в экспозиции натюрморты Ричарда Кайпера с изображением ваз, бокалов, чашек с блюдами, вилок, ножей... напоминают голландские натюрморты XVII века, когда художники тщательно и искусно воспроизводили роскошные и обычные предметы. Однако при более пристальном рассмотрении обнаруживаешь, что у Кайпера все сделано из пластика: еда на тарелках, цветочные букеты, мышь посреди накрытого стола фальшивые, что, по идее художника, должно свидетельствовать о кратковременности жизни человека. Однако при этом бабочки и насекомые, в течение жизни трансформирующиеся, намекают на то, что есть еще надежда. Используемая Кайпером пластмасса демонстрирует нечто, не подверженное изменению и способное сохранять свою материальность несравненно дольше человека. Возможно, художник напоминает еще и о проблемах экологии.

Видеофильмы «Море спокойствия» Опа де Беека и «Бэмби» Лукаша и Брорсена демонстрируют, насколько успешно и изощренно голландские и бельгийские художники внедряют жанр *vanitas* в видеоарт.

Живущий в Брюсселе Ханс Оп де Беек работает в разных жанрах (скульптура, живопись, рисунок, фотография, видео), сотворяет и миниатюрные модели и инсталляции. Свои истории художник интерпретирует с позиций философии, но при этом акцентирует их драматичность, используя мотивы ТВ, шоу, фильмов и другие средства. В сюжетах Де Беека искусственные конструкции трактуются как реальные. В своих энвайронментах он концентрируется на пространственно-временных проблемах и предлагает свою интерпретацию темы *vanitas*, основанную на идее абсурдности нашего существования. Он манипулирует двойственностью зеркальных образов теней, отражений, создавая эффект пограничного существования, пребывания на краю пропасти.

Наиболее эффектная его работа — «Море спокойствия». Это комбинация документального видео, постановочных съемок и энвайронментов в 3D. Ночь, нереальный круизный лайнер «Море спокойствия» — все таинственно и фантастично. Видеофильм задает сложные вопросы об отношениях реального и фиктивного, того, что мы видим и что хотели бы создать для себя, чтобы компенсировать свои неуверенность и слабость, но в результате это порождает меланхолию и отчаяние.

По-своему пересматривает традицию *vanitas* Маргрит Смюлдерс. Барочные формы в ее работах передают плотность материи и ее недолговечность. Смюлдерс создает полнокровные в полном смысле этого слова композиции из цветов, фруктов, они словно подсвечены красным светом, будто материализовавшиеся из мучительных сновидений. Окраска цветов настолько насыщена, что возникает предположение, что цветы истекают красным, превращаясь в лужу. Эти образы, более чувственные, чем у голландских предшественников, но и они рожают мысли о быстротечности жизни: увядшие цветы, опавшие стебли. На выставке даже есть работа Смюлдерс «Съешь и выпей меня», почти вакханальная экстравагантность названия сочетается с сюрреалистической образностью, подобной «Алисе в



Ричард Кайпер
ЯЙЦО

2012. Фотография из
проекта «Голландский
натюрморт из пластика»
СОБСТВЕННОСТЬ АВТОРА

Стране чудес». Опьяняющие, возбуждающие, преизбыточные образы говорят о скоротечности жизни.

О бренности власти диктаторов, вероятно, должна напоминать скульптура «Мао» Бауке де Фриза. Работая реставратором керамики, художник часто спасает выброшенные вещи, очищает и создает остроумные композиции-реконструкции, помещая их в стеклянные коробки. Странная скульптура «Мао» в длинном колпаке из черепов — напоминание о жестокости диктатора. Такая интерпретация темы *vanitas*, как предостережение всем диктаторам, что дом их из стекла и что они смертны.

В фильме «Бэмби» Лукаш и Брорсен обратились к мультфильму «Бэмби» (1942) Уолта Диснея с антропоморфными животными и девственной природой. Единственным врагом этому гармоничному миру был человек. Дисней в фильме стремился показать, что природе угрожают цивилизация и технология. Примечательно, что в романе «Бэмби: жизнь в лесах» (1924) австрийца Ф. Салтена природа и человеческое общество предстают как мрачная реальность, где царят насилие, соперничество и смерть.

Лукаш и Брорсен заимствуют у Диснея ландшафт — фильм состоит из тщательно сконструированных пейзажей с применением спецтехнологий, создающих у зрителей ощущение интим-

ности и приватности, которое усиливает саундтрек. Реальные фотографии с помощью движения камеры дают обширную панораму — появляются то идиллические леса, то жутковатые зимние равнины. Лукаш и Броснан воссоздали модель диснеевского энвайронмента, но эта «другая реальность» выглядит угрожающей и страшной.

Самая загадочная работа на выставке — «Без названия» Лиет Херинга и Маартена ван Калсбеака. Свисающий с потолка объект кажется очень хрупким, сделанным из кусочков фарфора или цветного стекла. Но это иллюзия: художники использовали смешанную технику (керамика, резина, сталь, одежда, жидкая синтетическая смальта, искусственные цветы), композиция создана из найденных и обработанных материалов и фотографий. Зарубежные критики усматривают проявление языка абстрактного экспрессионизма, но трехмерная реализация идей делает такое определение спорным. Художники действительно используют в своей творческой практике элемент случайности, исследуют синтетические и органические материалы, смешивают их. Но какими бы современными ни казались их работы, в них все же ощущается связь со старой традицией и декоративным искусством XVII века. Круг замкнулся или уже разомкнулся?



Между ТЕМ

Vanitas (суета сует) — весьма эффектный старинный жанр живописи. На картинах изображались черепа, предметы, имеющие символическое значение, оставленные кем-то остатки еды, увядшие цветы, все для того, чтобы заставить зрителя задуматься о скоротечности жизни. Это интригующий, мрачный, впечатляющий жанр достиг расцвета в XVII веке в Голландии, Фландрии и Франции и стал основным среди многих художественных течений конца XIX — начала XX века. Например, экспериментировали с натюрмортами *vanitas* кубисты, футуристы, отказавшиеся от реалистического изображения предметов, искавшие новые пространственно-временные соотношения.

«*Vanitas*» ведет свое начало от таинственных рисунков цветов и черепов, которые многие портретисты изображали на оборотной стороне холста. Согласно суевериям художник, изображающий человека, крадет его душу. Многие и в наше время верят, что портрет обладает магической силой. Чтобы уберечь изображенного человека от злых сил, художники писали на обратной стороне картины череп и цветок, как бы пытались обмануть судьбу. В XVI веке с распространением натюрморта подобные сюжеты вышли из тени портретов и зажили своей жизнью.

Эрвин Олаф
2000. ЭМАРАЛЬДА.
ФОТО. ИЗ ПРОЕКТА «ЧЕРНЫЕ»
Собственность автора



БЫТЬ МЭРИЛИН

Алла Надеждина

Легкая, беззаботная, излучающая свет, такой Норма Джин запомнилась своим поклонникам, число которых не уменьшается, несмотря на 50 лет, прошедшие со дня ее смерти. Силу магнетизма Мэрилин испытали на себе участники выставки в мемориальном музее-мастерской С.Т. Коненкова «11 Монро» молодого фотографа Елены Важениной. В отличие от словно выпорхнувшей из пузырьков шампанского блондинки Мэрилин, чья жизнь казалась полной удовольствий и роскоши, у брюнетки Нормы не было недостатка в проблемах (никогда не интересовавшийся ею отец, мать-алкоголичка, скитание по приютам). «Убегай, если хочешь, чтобы тебя любили», — говорила Мэрилин. Та, чью любовь в детстве постоянно обманывали, научилась не давать повода разлюбить себя, ведь невозможно разочаровать поклонников, если ты самая сладкая фантазия Голливуда.

Гламурный фотопроjekt Елены Важениной об очаровании этого «побега в мечту», о наших современниках, для которых игра в Мэрилин так же притягательна, как и для американцев 1950-х, часами простаивавших в очередях в кинотеатр, чтобы увидеть, как их звезда вновь и вновь пробуждает самые приятные иллюзии. Образ Мэрилин действует, как хорошая реклама. Каким бы ни был сюжет, с первой минуты хочется обладать рекламируемым «товаром», ведь продается не что иное, как счастье, причем цена не так уж и высока — достаточно купить краску для волос, алую помаду... и ты уже чувствуешь себя там, по ту сторону экранной сказки.

«Спустя десять минут каждый участник превращался в настоящую Монро! Первое, что они произносили: "Это не я!" Люди становились нежными, трепещущими, подмигивали, отправляли воздушные поцелуи, напевали песенки. После съемки рассказывали о кукле Монро, которая до сих пор у них хранится, кто-то использует прищур Мэрилин в жизни, чтобы привлечь внимание, другие чувствовали грусть и одиночество Монро», — рассказывает Елена Важенина, — Я увлеклась не ее творчеством, скорее ею самой как личностью, которая похожа на меня и на любого из нас».

Все одиннадцать участников проекта практически анонимны, художница сообщает нам только их имена, никаких подробностей — ни профессии, ни других биографических данных. Эта анонимность — обязательное условие, на экране или в объективе фотокамеры существует только Мэрилин. Для того чтобы она возникла, мы должны исчезнуть, как это сделала когда-то Норма. Любая сказка, мечта живет за счет нас и наших желаний, она воплощается, когда мы растворяемся в ней, даем ей место в своей жизни, сами уходя за кулисы. И в этом мы неотличимы от зрителей, которые аплодируют самой возможности преображения.

ТОЧКА ОТСЧЕТА

Елена Романова



Зураб Церетели
МАЛЕВИЧ
2012. Бронза

Скульптурная композиция «Малевич» — новое произведение в известной серии скульптурных портретов «Мои современники» работы Зураба Церетели. По словам скульптора, эта работа открывает цикл портретов великих русских художников XX века, с которыми жизнь обошлась несправедливо: их творчество, признанное в мире, на родине незаслуженно подвергалось нападкам, длительное время было сокрыто от соотечественников. Представитель русского авангарда первой трети XX столетия, чье творчество по своему историческому значению давно перешагнуло пределы русского искусства, Малевич входил в число подлинных новаторов своего времени наряду с Кандинским, Ларионовым, Гончаровой, Филоновым, Татлиным, Шагалом, Экстер и другими.

Для Казимира Малевича и его самой известной картины «Черный квадрат» 2013 год является своего рода юбилейным и знаменует 135-летие со дня рождения мастера и 100-летие с момента появления образа черного квадрата в эскизах декораций и костюмов Малевича к опере М. Матюшина «Победа над Солнцем».

Скульптурную композицию, посвященную памяти Малевича, Церетели создает из трех фигур. В центре возвышается величественная бронзовая статуя художника — основателя супрематизма, или «новой живописной реальности», автора многочисленных статей по искусству, философии, религии, вопросам науки, общества и т.п. В руках он держит черный квадрат, выполненный из эмали и обрамленный рамой из бронзы. На втором плане, в пандан, словно в предстоянии главному герою, стоят легко узнаваемые персонажи полотен постсупрематического периода Малевича из так называемого «второго крестьянского цикла» конца 1920-х — начала 1930-х годов — Крестьянка с граблями и Крестьянин. Эти плоские геометризованные фигуры с овалами-пустотами вместо лиц, раскрашенные чистыми цветами — черным, красным, белым, желтым, синим, выполнены из эмали. Как и на полотнах, фигуры выглядят словно силуэты, вырезанные из картона. В скульптурной композиции они превращаются в знаки, обозначающие принадлежность к творческому миру Казимира Малевича.

Центром композиции служит фигура самого Малевича с «Черным квадратом» в руках. За основу скульптурного образа Церетели взял поясной автопортрет художника, написанный в ренессансной традиции незадолго до смерти. Фигура Малевича возвышается над другими элементами композиции, обращена к зрителю и представляется центром окружающего пространства. Контраст сияющей бронзы и матово мерцающей эмали делает центральную фигуру еще более выпуклой. У Малевича замкнутое, самоуглубленное, серьезное выражение лица — именно таким мы видим его на сохранившихся фотографиях. Глаза устремлены вдаль, кажется, что даже умозрительно художник способен постигать глубины, подвластные лишь ему одному. Весь облик героя говорит о его уверенности в правоте своих воззрений. Своим видом он будто показывает, что возвышается над реальностью, в которой ему пришлось пройти через непризнание современников, отвержение его теорий, человеческие унижения. Заложник исторической эпохи, Малевич в трактовке Зураба Церетели предстает несломленным Мастером, сохранившим преданность своему искусству и реализовавшим свою потребность выражать в живописном образе философские представления о мире. Он держит «Черный квадрат» в руках так, как держат икону.

Казимир Малевич
АВТОПОРТРЕТ
1933. Холст, масло
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ



Малевич первым назвал свой «Черный квадрат» иконой (которую, по выражению А. Бенуа, «господа футуристы предлагают взамен мадонн и бесстыжих венер»), а когда работа была впервые представлена на выставке «0,10» в 1915 году, то повесил ее в так называемом красном углу. Создание «Черного квадрата» положило начало супрематическим исканиям художника. Картина стала первой в цикле супрематических работ, в которых Малевич исследовал базовые возможности цвета и композиции. По мнению Д. Лихачева, художник «хотел создать некую живописную азбуку, начав ее с черного квадрата». Историк искусства В. Турчин считает, что Малевичу пришлось «создавать свой алфавит форм». Сам же Малевич в период становления его супрематической концепции писал: «Ключи супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение «отрыва от шара земли». Мысли художника, направления его художественных поисков словно эхом перекликаются с величайшими открытиями науки в начале XX века, с идеями пионера космонавтики К. Циолковского, с философским осмыслением возможностей человека постичь бесконечное пространство.

Для Малевича черный квадрат — первичная точка отсчета. По словам Д. Сарабьянова, исследователя русского авангарда, черный квадрат «оказался пластической формулой той супрематической единицы, которая, оставаясь неделимой, конечной, может усложняться, преобразовываться, будучи точкой отсчета, основной частицей мира и бытия». И далее: «Малевич как бы возвращался к той системе мышления, в которой художественное, религиозное, философское, научное постижение мира пребывало в синкретическом единстве. <...> Как в ренессансные времена, научная мысль получала стимул со стороны мысли художественной» (Сарабьянов Д. Живопись Казимира Малевича // Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993, с. 99, 103).

И несомненной удачей З. Церетели можно считать тот факт, что в созданном образе скульптору удалось отразить вектор исканий Малевича-художника и в то же время передать зрителю ощущение значительности и величия поистине ренессансной личности Малевича-философа, обозначить путь Малевича-мыслителя к философскому абсолюту.

УЧЕТ И ХРАНЕНИЕ

Юлия Матвеева, Анна Чукина

19 сентября в Московском музее современного искусства прошел круглый стол «Вопросы учета и хранения произведений современного искусства», в задачи которого входило определение круга проблем, связанных с включением в основной музейный фонд различных форм современного искусства и обозначение путей их решения.

В круглом столе приняли участие специалисты ведущих музеев России: Эрмитажа, Третьяковской галереи, Русского музея, Саратовского музея им. А.Н. Радищева, Мультимедиа Арт Музея, Государственного центра современного искусства, Московского музея современного искусства и ряда других, а также представители Музейного фонда Министерства культуры РФ, искусствоведы и представители художественных галерей и фондов.

С внедрением в процесс создания произведений новых технологий и перформативных практик традиционные методы консервации и хранения, описания и учета не всегда оказываются применимы. Специфика материалов и техник современного искусства требует новых подходов к хранению и учету — важнейшей работы при формировании коллекций современного искусства. Прошедшее совместное обсуждение связано с подготовкой нового документа «Единые правила по учету и хранению». Как отметила, обращаясь к участникам круглого стола, заместитель директора Московского музея современного искусства М.В. Попова, решение ряда проблем, связанных с учетом и хранением произведений современного искусства в рамках «Инструкции по учету и хранению музейных ценностей», в одиночку музеем не под силу. Начальник отдела Музейного фонда Российской Федерации В.Н. Фомин предложил подключить профессионалов-практиков, непосредственно работающих с произведениями современного искусства в музеях, к формированию единых правил. В процессе выработки новых подходов важна роль конвенции между всеми заинтересованными сторонами — проверяющими инстанциями, директорами музеев, музейными хранителями, юристами, реставраторами и художниками, отметил художественный руководитель ГЦСИ Л.А. Бажанов. «Устарела не только инструкция, но стареет ежедневно, если не ежедневно, реальная практика хранения произведений современного искусства, поскольку сами произведения изменяют свой характер, специфику, физическое качество». И требуются новые приемы для хранения, реставрации, описания этих произведений.

В собрании Московского музея современного искусства, как и в ряде других музеев, находятся произведения, выполненные с использованием современных материалов и техник. Часто это недолговечные материалы, нередко произведения содержат предметы утилитарного назначения, промышленного производства, подвержен-

ные быстрому старению, деструктуризации, саморазрушению. Ни музеи, ни реставрационные центры еще не имели возможности провести исследования, как долго эти произведения могут просуществовать в изначальном виде, как их следует хранить. Хотя в ряде случаев срок жизни материала уже известен и часто не превышает 30 лет. По словам главного хранителя Е.В. Насоновой, «любому музею при выборе стратегии сохранения произведения необходимо учитывать индивидуальные особенности экспонирования каждого произведения и особенности его воспроизведения впоследствии. То есть важно определить, какие аспекты произведения могут быть изменены, не затрагивая его качества, а какие должны сохраняться неизменными». Музей может, например, получить от автора только описание работы в ее оригинальном воплощении, авторскую идею и информацию о возможности воспроизведения работы в будущем. Это влечет за собой необходимость регулирования возникающих в этом случае вопросов авторского права.

Хранитель отдела новейших течений Государственного Русского музея В.Н. Беляева в своем видеодокладе поделилась двадцатилетним опытом работы с современным искусством, показав на примерах, что существует ряд необходимых условий для хранения произведений из новых материалов, но некоторые из них обречены на постепенное умирание, пока нет возможности этот процесс остановить. «Перечень нетрадиционных для произведений искусства материалов весьма разнообразен: резина и перья птиц, поролон и необожженная глина, разнообразные пластмассы и шинельное сукно, светодиодные лампы и фанера, пыль и нефть. Особую группу составляют экспонаты на электронных носителях. Своей главной задачей отдел новейших течений видит анализ современного художественного процесса и своевременный отбор знаковых произведений, и задачей хранителя — создание условий, чтобы экспонат мог прожить в музее максимально долгий срок».



Заместитель главного хранителя Государственного центра современного искусства Н. Приходько привела примеры работы с печатными произведениями, выполненными на основе изображений, созданных на компьютере. В этом случае в коллекцию передаются электронные файлы. «Такой подход может быть применен, например, к коллекции фотографий, когда художник передает музею электронные видеофайлы, а также права на определенный тираж. Соответственно если в какой-то момент их сохранность требует реставрации, то теоретически музей может использовать оригинальный файл, вновь напечатать работы, сохраняя оговоренный тираж».

Произведение концептуального искусства может и не представлять собой материальный объект. Его проявление заключено в акции и ее документации. «Поэтому в коллекциях часто фотодокументация и видеодокументация подменяют собой произведение. Такое произведение проходит научную обработку, учитывается и хранится как авторское, будучи в то же время «вторичной продукцией». Тенденция к дематериализации «объекта» современного искусства наблюдается повсеместно, и музеи вынуждены использовать новые способы работы с таким условным материалом. Некогда сохранность материала гарантировала сохранность авторского замысла, в произведении современного искусства материал уже не играет такой значительной роли». Заместитель заведующего отделом современного искусства Государственного Эрмитажа Е. Лопаткина рассказала о результатах трехлетней совместной программы музеев европейских стран «Inside the installation» (2006–2009). По условиям программы в качестве объекта изучения была выбрана инсталляция как «сложный пространственный объект».

В результате к традиционным описаниям музейного предмета добавляются такие категории, как инструкция по сборке, сменные части и расходные материалы, список сопроводительного оборудования, особенности эксплуатации и экспонирования. В российской музейной практике к столь подробному описанию должен быть адаптирован научный паспорт, для которого предстоит утвердить внутримузейную форму учетной деятельности. Отдел современного искусства Государственного Эрмитажа на данный момент занимается подготовкой предложений по форме научного паспорта для сложносоставных произведений. В Московском музее современного искусства проведена работа по формированию новых стратегий описания

в базе данных «КАМИС-2000». В докладе научного сотрудника-хранителя ММОМА А.Л. Чукиной отмечалось, что хранитель часто сталкивается с неразработанностью методики описания произведений из новых материалов с применением современных технологий, а научно-методическая литература не затрагивает этих особенностей. На сегодняшний день при возрастающем количестве выставок, а также масштабных биеннале и фестивалей, способствующих распространению и популяризации новых форм в искусстве, увеличивается число коллекций современного искусства не только в крупных, но и региональных музеях. Доклад старшего научного сотрудника фонда искусства новых форм и технологий Московского музея современного искусства Д.О. Краузе наглядно продемонстрировал, что мы находимся в начале процесса формирования новых представлений о предмете искусства и способах его анализа и хранения. Исследуя тенденции биеннале молодого искусства, в частности, так называемую культуру участия (когда произведение заключается в вовлечении зрителя в некий процесс), Краузе отмечает: «Несмотря на то что для зрителя подобные события стали уже сравнительно привычны, музейное бытование таких произведений по-прежнему сопряжено с рядом сложностей». Обсуждение на круглом столе показало, что проблемы, с которыми сталкиваются музеи при работе с произведениями современного искусства, и вопросы, возникающие у хранителей, во многом схожи. Основная проблема — отсутствие признанных категоризированных понятий и нормализованной лексики для описания и музейной систематизации произведений современного искусства.

Для региональных музеев вопрос стоит шире. Зачастую они избегают комплектования своих фондов произведениями современного искусства из-за отсутствия инструкции по их учету и хранению. Об этом и свидетельствовал, в частности, доклад заведующей сектором новейших течений Саратовского государственного художественного музея им. А.Н. Радищева Н. Коптель.

Объем возникающих проблем, начиная с вопроса детерминации самого объекта современного искусства, который музей призван учитывать, хранить, описывать, демонстрировать публике и представлять контролирующим инстанциям, настолько обширен, что участники круглого стола пришли к выводу о целесообразности регулярного проведения таких обсуждений или семинаров.

Фотография

Государственный
центр современного
искусства (ГЦСИ)

при поддержке
Министерства культуры
Российской Федерации

Гёте-Институт в Москве

Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А



germanyinrussia.ru

+16

будущего

Софья Гаврилова
Беате Гютшо
Владислав Ефимов
Йенс Зундхайм
Яков Каждан
Антон Курышев
Ева Ляйтольф
Саша Пофлеп
и Крис Вёбкен
Рикарда Роган
Ольга Чернышева

Кураторы
Екатерина Лазарева
и Эстер Рюльфс
Идея
Вольф Иро

Olga Chernysheva
Vladislav Efimov
Sofia Gavrilova
Beate Gütschow
Yakov Kazhdan
Anton Kuryshev
Eva Leitolf
Sascha Pohflepp
und Chris Woebken
Ricarda Roggan
Jens Sundheim

Kuratoren
Ekaterina Lazareva
und Esther Ruelfs
Idee
Wolf Iro

08.02 – 10.03

Выставочный зал ГЦСИ

Москва,
Зоологическая д. 13

(499) 254-84-92
www.ncca.ru

Выставка

В оформлении использован
фрагмент фотографии Евы Ляйтольф
из проекта «Clearing»

Die Zukunft

Организаторы Года Германии в России 2012/13:



Финансовые партнеры Года Германии 2012/13 в Москве:

METRO GROUP

SIEMENS



e-on

Специальный партнер Года Германии в России 2012/13:

Информационные партнеры Года Германии в России 2012/13:



Спонсор проекта: При поддержке:

fotografieren

ИСКУССТВО

ОТ СТРАХА

МЕТА

ФИЗИЧЕСКОГО

К СТРАХУ

ЭКОНОМИ

ЧЕСКОМУ



Алексей Козин, Олег Маслов
ИССЛЕДОВАТЕЛЬ СТУКА
1987, 2009 авторское повторение
Холст, масло
СОБРАНИЕ ОЛЕГА МАСЛОВА

На вопросы ДИ отвечает
Олег Аронсон

ДИ. Существует множество гипотез происхождения искусства. Одну из них высказал Дмитрий Сергеевич Лихачев: «...мне представляется, что изображалось в пещерах прежде всего то, чего боялись, что могло нанести смертельный вред. Человек рисовал то, что его страшило. Он нейтрализовал окружающий его мир в том, что несло ему опасность. Отсюда родилось искусство». Вы с этим согласны?

ОЛЕГ АРОНСОН. Лихачев высказывает достаточно распространенную гипотезу, однако важно понимать, о каком страхе идет речь. Дело в том, что Лихачев, хотя и жил в двадцатом веке, но по своему интеллектуальному багажу являлся наследником культуры девятнадцатого столетия, для которого страх был очень значимым феноменом. И кстати, основные элементы технологии страха современной массовой культуры созданы именно тогда. Когда ученый-филолог, такой как Лихачев, говорит об изначальном страхе, делая его началом чего бы то ни было, в данном случае искусства, то мы должны принимать

это не как его «ученость», а скорее как определенный дискурс времени, характерный для очень многих его современников и предшественников. Причем исследование страха зачастую непосредственно связано с искусством, где себя проявляет ритуал и становятся осязаемыми разного рода запреты и табу. Фрейд это тщательно разбирает в работе «Жуткое» («Das Unheimliche»), где задает рамку непсихологического понимания страха. Он говорит о жутком как о нередуцируемом остатке страха, когда, казалось бы, бояться нечего и для страха нет никаких оснований. Почему возникает это странное ощущение («жуткое»), непонятно. Это категория, которую Фрейд связывает с табу. А Лихачев, возможно, сам того не ведая, оказывается своеобразным адептом Фрейда. Только для Фрейда страх в первобытном обществе обусловлен не боязнью перед конкретным бизоном, а ритуальной фигурой табуирования каких-то вещей. Эти вещи располагаются в пространстве тайны, там, где страх оказывает

ся одним из спутников культуры. Однако у страха очень много и других интерпретаций.

ДИ. Например «метафизический страх». «Бежать от страха недобросовестно, поскольку мы суть страх», — утверждал Сартр. «То, что есть, мерится мерилom ужаса, ужас и толкает то, что есть, к обнаружению. Без этого страшного толчка ничего бы не было», — говорил Батай. И наконец, «экзистенциальный страх», который пропитывает, по мысли Хайдеггера все человеческое существование. И хотя до сих пор можно услышать, что искусство в значительной степени есть продукт экзистенциальных страхов, такое ощущение, что к современному искусству это не очень-то относится. То есть неочевидно, что за произведениями современных художников стоит этот большой страх, Страх с большой буквы. Объявленная постструктуралистами, и в частности Деррида, война метафизике, похоже, возымела результат?

ОЛЕГ АРОНСОН. Метафизика, разумеется, никуда не ушла. Мы живем в мире, метафизически обустроенном. Это сам Деррида отмечает. Его деконструкция вовсе никакая не война. Более того, деконструкция не стремится метафизику даже преодолеть. Он говорит о деконструкции как об осторожности. Это лишь способ указать на метафизические смыслы не как на истины, а как на «привычки мышления». И эти «привычки» настолько сильны, что преодоление метафизики впрямую невозможно. Мы все ею инфицированы. Надо просто быть аккуратным и стараться не «влипать» в метафизику. Так, сегодня уже невозможно сводить некоторые проявления искусства к метафизическим, онтологическим основаниям, несмотря на то, что за ними стоят выдающиеся мыслители от Платона до Хайдеггера. Конечно, Хайдеггер предложил мощную концепцию, где экзистенциалу страха отведено важное место как проявлению бытия-к-смерти, то есть бытия, которое противостоит миру сущего. Однако мы живем в сегодняшнем глобальном мире, в мире массовых коммуникаций, в мире иных скоростей и очень подвижных ценностей. И большой вопрос, насколько приложима хайдеггеровская философия к современным практикам существования. Конечно, за его философией, сильно повлиявшей на цитируемого вами Сартра, стоит выдающаяся метафизическая традиция, но уже даже в его собственных текстах она подвергается деструкции. Хайдеггер строит метафизику, но через критику европейской метафизики. Кьеркегор же основывается на христианстве, которое метафизику преодолевает через категорию греха. Страх и грех у него — взаимосвязанные вещи. Страх — это не боязнь греха, но грех — это то, что порождает страх. Порождает в том смысле, что мы живем в грехе, и благодаря тому что мы греховны, мы свободны, и именно свобода порождает страх. Как видите, Кьеркегор склонен интерпретировать страх не психологически, а теологически. У Кьеркегора страх вполне можно сопоставить с кантовским понятием возвышенного. Это некая сфера чувствен-

ности (эстетическая), которую надо преодолеть, чтобы стать существом этическим.

Все эти концепции страха, религиозные, экзистенциальные и даже банальные психологические, в отличие от фрейдовской теории «жуткого», имеют метафизический характер, иногда более явный, иногда менее. Но после двух войн и некоторых событий, которые произошли в двадцатом веке, говорить на языке метафизики, на мой взгляд, несколько неприлично. Массовые репрессии, мировые войны, лагеря уничтожения, геноцид целых народов... Все это делает индивидуальный страх чем-то совершенно незначимым. Сегодня мы находимся в состоянии, в котором страх давно стал жанром. Онтологизировать его и говорить о нем, как о чем-то, через что мы можем затронуть какую-то истину, уже невозможно... Кьеркегор, на мой взгляд, интересен тем, что у него возникает своеобразный страх умствования, если можно так выразиться, и в этом он противоположен Хайдеггеру. Он понимал, что задача христианина — не умствовать, а делать. Быть рыцарем веры, как Авраам. То есть для него страх имеет отношение к деятельной этике. И это сближает его с нашим временем...

ДИ. Вы говорите об этике. Постструктуралисты же снимали проблему истинности, как и прочие «проклятые вопросы», полагая, что за ними стоит первоначальное и метафизическое понятие целостного субъекта. А так как, с их точки зрения, «целостного субъекта» не существует и вообще нет ничего, кроме текста, все эти вопросы о смысле или истине не то, чтобы вопросы без ответов, они просто бессмысленны. Но какое в обоих случаях разочарование, однако, для людей, которые вздумают обратиться к текстам современных философов в попытке найти в них ответы на мучающие их вопросы.

ОЛЕГ АРОНСОН. Когда сегодня кто-то заявляет, что его мучает вопрос об истине, у меня закрадывается подозрение, что это либо инфантильность, либо цинизм. Современная философия не открывает путь к истине. А та, что его искала, осталась в дру-

гом времени, когда «истина» могла быть либо религиозной, либо «истиной» познания мира, то есть научной. Это не значит, что с «истиной» как философским, метафизическим понятием мы навсегда распрощались. В том или ином виде она к нам возвращается. И деконструкция, в частности, отслеживает эти «подпольные» возвращения. Пусть речь не идет уже об истине мироздания, но хотя бы об истине текста, которую можно герменевтически выявить... Так вот, деконструкция антигерменевтична. Она озабочена теми «слабыми зонами» в тексте (его текстурой), которые сопротивляются интерпретации текста в режиме истины. В режиме понимания. Знаменитое выражение Деррида «нет ничего вне текста» означает лишь то, что у нас, кроме текста, нет иного доступа к тому, что мы полагаем как реальность (а она как раз заселена «истиной», «бытием» и многими другими метафизическими конструкциями). Мы говорим о реальности как о данности, очевидности, наличности, и именно это все и есть мишени деконструкции. Деконструкция — это способ читать мир через разного рода тексты, его опосредующие, и через моменты саморазоблачения текста. В современном философском языке есть множество вариаций понятия истины. Например, прагматическая истина, или истина в духе Бадью, представляющая собой «революционное событие», но это все не имеет отношения к метафизике. Метафизическая истина квазирелигиозна и в современном секуляризованном мире выглядит как атавизм.

ДИ. А в связи с чем философия стала секуляризоваться?

ОЛЕГ АРОНСОН. Вообще-то философия и религия разделены давным-давно. Это совершенно разные практики мышления. Хайдеггер даже издевался над словосочетанием «религиозная философия», которое ему представлялось абсурдным. Имеет смысл говорить о секуляризации общества вообще, которая являлась важной частью Ренессанса, Нового времени и особенно эпохи Просвещения. Но я бы обратил внимание на девятнадцатый век, который связывают с воз-

никновением понятия «современность» в его нынешнем понимании. С такими фигурами, как Бодлер, например. Не то чтобы Бодлер отменил истину, но в то время, в середине девятнадцатого столетия, появляются люди, которые совершенно иначе относятся к текстам культуры. Так, Мишель Фуко в качестве первооткрывателей современности выделяет Ницше, Маркса и Фрейда. Их объединяет то, что они перестают интерпретировать (извлекать истину текста) и задаются совершенно другими вопросами: почему мы так интерпретируем, а не иначе? кто интерпретирует? Их не содержание интерпретации стало интересовать, а техники интерпретаций, всегда зависимые от социально-исторических, культурных условий. Так, Маркс описывает капитал как то, что управляет действием капиталиста, который не может поступать иначе, нежели в соответствии с безличным законом извлечения прибыли. Фрейд открывает сферу бессознательного, неподконтрольного сознанию действия, сопротивляющегося давлению социальной цензуры, а Ницше в «Генеалогии морали» задается вопросом, кто изобрел нашу мораль (и скрыл эту технику, придав морали онтологический характер).

ДИ. Хорошо, а мы сегодня все же можем говорить о страхе применительно к искусству? Сохраняется ли он в том или ином виде в этом пространстве эстетического?

ОЛЕГ АРОНСОН. Мне кажется, что для нынешнего состояния искусства страха

сам по себе не имеет никакого значения. Это или тематизация страха, или технический прием, или некий побочный эффект. Потому так важна работа Фрейда «Жуткое», где он говорит не о страхе, а о тех деталях, которые вызывают дискомфорт, неприятное ощущение от самых банальных вещей. Это чувство уже не эстетическое, как в девятнадцатом веке, когда была создана целая эстетика страха (от Лавкрафта до Эдгара По, от Мэри Шелли до Гофмана, от романтиков до Кьеркегора). Сегодня страх искусству неинтересен, а массовая культура всю пользуется технологией его порождения, открытой именно в девятнадцатом веке. Как только мы видим что-то страшное, это либо жанр триллера, либо манипулятивный прием, либо игровой элемент.

В девятнадцатом столетии были так озабочены иррациональным страхом, потому что это прежде всего век науки. Страх выступал как естественное противостояние жажде познания и учености. Сегодня для такого страха нет места, кроме как в мире детей. В детских «страшилках» еще сохраняется романтическое понимание страха. Кинематограф прекрасно знает, как это действует, производя соответствующую продукцию, имеющую дело с элементами порождения страха, практически со всем тем набором образов, который Фрейд описывает как «жуткое», в котором зафиксированы следы травмы. Когда же мы говорим об искусстве или о кинемато-

графе, то отобрано оказывается некое «общее жуткое», характерное не для конкретного индивида, но которое затрагивает каждого. Так детские «страшилки» реанимируются во вполне взрослой публике, которая с радостью инфантилизируется во время просмотра разного рода хоррор-муви. И такая банализация страха, сведение его к ограниченному набору приемов косвенно, через фрейдовское «жуткое» связывает нас с табу. Это все, что осталось от великой культуры, в основе которой лежали запрет и ритуал.

ДИ. Руины большого страха. Или рассыпавшаяся мозаика. Это отчасти напоминает набоковского Лужина, который любому выигрышу предпочитал красивый этюд.

ОЛЕГ АРОНСОН. Seriously предъявлять страх сегодня невозможно. Он утратил и свой универсализм, и свою объяснительную силу. Аффективность страха не предполагает его длительность (в отличие от «жуткого», кстати). Страх стираем жизнью. Даже для тех, кто переживает трагедию. Шаламов прекрасно показал, как с этим начинаешь просто жить. С ежедневной банальностью ужаса. «Один день Ивана Денисовича» Солженицына, кстати, на том же построен: это день, когда ничего страшного не произошло.

ДИ. Но сегодня мы можем говорить о кафкианском ужасе.

ОЛЕГ АРОНСОН. Да, Кафка нам ближе. Кафкианский страх связан с категорией абсурда, с бессмысленностью. Причем за эту бессмысленность отвечает вполне определенная часть человеческого сообщества — бюрократия. Бюрократия, равная закону. Тайный бюрократический закон — секуляризированная форма мистического запрета. То есть если раньше табу исходило от Бога, что позволяло искусству быть отчасти богоборческим, а потом в эпоху секуляризации подменять собой божественное творение творением художественным, то сегодня это всего лишь бюрократия. Это нечеловеческая механика, которая страшна, по Фрейду, как действие автомата. Но и это не страх, а элементы Unheimliche — не-



МЕМОРИАЛ ПАМЯТИ
УБИТЫХ ЕВРЕЕВ ЕВРОПЫ В БЕРЛИНЕ
2005. Проект Питера Айзенмана

уютного, жуткого, чужеродного, зловещего. Это не страшно — это неприятно. Но это составляет часть того, во что превратился сегодня страх. Сегодня наше неуютное существование наполняется содержанием страха политика. В этом смысле можно говорить о Кафке как писателе будущей политики, где страх стал рациональным инструментом иррациональной бюрократии.

ДИ. То есть сейчас источником страха является бюрократия?

ОЛЕГ АРОНСОН. Не источником страха, а источником банального жуткого. Я не знаю, как себя чувствовали люди в тридцать седьмом году. Кому-то, возможно, было страшно. Кто-то вообще не замечал того, что происходит. Но те, кто все видел и понимал, кого репрессии непосредственно коснулись, судя по многим воспоминаниям, скорее негодовали от невозможности что-то изменить. И вот это негодование на грани смерти почти ничем не отличается от нашего сегодняшнего негодования, когда нам в лучшем случае грозит быть уволенными. И вот это «быть уволенным» не несет в себе экзистенциального страха, а соотносится со страхом политическим, который заставляет человека держаться за место, лгать, демонстрировать лояльность власти (особенно в средствах массовой информации), писать доносы. Конечно, подобного всегда хватало. Но в данном случае меня интересует другое. С одной стороны, мы еще можем говорить о страхе как источнике создания перцептивных ситуаций, привлечения внимания зрителя, его вовлечения. Это интригует, аффицирует чувственность, что так или иначе связано со сферой эстетики. С другой — все это косвенно связано с современным искусством, в котором, если что-то остается от страха, так это уорхоловская скука воспроизводства образов. Есть исследователи, которые прямо пишут об этом уорхоловском повторении и нарочитой яркости поп-арта как об оборотной стороне скуки. Это то, во что выродился страх.

ДИ. Как писал Делез, повторение нейтрализует. Все теряет глубину и разгла-

живается на поверхности. Собственно, приближается к Ничто.

ОЛЕГ АРОНСОН. Эрнст Юнгер говорит в эссе о скуке, что это рассеянная в социуме боль. Никто уже не испытывает боль. Господствует общая анестезия. Точно так же можно сказать, что никто не испытывает страха. Но это не значит, что страх перестает быть действующим элементом. Он просто находится в совершенно других местах. И на мой взгляд, страх сегодня имеет место не в искусстве, и даже не в политике, которая пользуется как отлаженным инструментом тактикой запугивания. Это просто механизмы рационализации политико-бюрократического действия. Именно экономическая сфера сегодня — та область, от соприкосновения с которой искусство получает инъекции страха. Именно большая экономика, экономика корпораций, где нет уже прежнего страха разорения, а есть лишь риск. Риск уничтожает страх. А страх есть неспособность к риску. Экономика корпораций не знает страха. И вот в эту большую экономику рисков приходит искусство и говорит: купите, рискните! Но экономика корпораций и больших денег не просто покупает произведения искусства, оно покупает искусство как институт. Более того, современную экономику привлекает в современном искусстве именно то, что это идеально рисковое предприятие: покупать нечто абсолютно ненужное, у чего нет потребительской стоимости, а стоимость меновая создается не экспертным сообществом (как в случае искусства прошлого), а самой ценой покупки. Современное искусство и современный спекулятивный рынок находят друг друга. Если раньше живописное полотно было способом вложения капитала, то сейчас вопрос не в цене, а в риске, не в умножении богатства, а в чистом финансовом действии. Современное искусство предлагает рынку то, что ему ныне важнее всего — риск рисков, то есть саму ответственность за превращение бессмысленного продукта в «произведение искусства». И рынок принимает это в поиске нового всеобщего эквивалента. Деньги таковым уже не являются, они не об-

служивают риск, деньги обслуживали ту экономику, в которой были страхи. Сейчас же деньги перестали быть, как во времена Маркса, всеобщим эквивалентом. Их так еще мыслят экономисты, но сама экономика находится в поиске других эквивалентов. И современное искусство — один из вариантов такого идеального эквивалента, обладающего антиинфляционной устойчивостью. Создается своеобразный миф-силлогизм, постоянно воспроизводимый и художниками, и кураторами, и рынком: деньги инфлируют, искусство — нет; современное искусство — это искусство; ergo какая бы ни была цена на уже купленное произведение современного искусства, она может только возрастать. В этом силлогизме риск связан с тем, что покупается именно искусство (это неуверенность в посылке, что искусство не инфлирует), а страх связан с посылкой, что современное искусство — это искусство. Другими словами, главный страх в современном искусстве — страх не быть искусством, что означает лишиться больших денег. Ведь корпорации готовы вкладывать только большие деньги. Маленькие деньги — это трусость, в них нет риска. В них нет глобальной перспективы. И вот обуреваемое этим страхом современное искусство стало предлагать то, от чего оно когда-то отказалось — эстетическое, чувственное, прекрасное. Раньше его интриговали новые области, новые пространства эксперимента, а сейчас его задача — убедить корпорации в том, что оно именно искусство, а потому оно начинает мимикрировать под искусство прошлого. Оно опять начинает заявлять о ценности автора и произведения, о художественной иерархии и т.д. Опять используется это странное словосочетание «плохое искусство». «Pussy Riot» обвиняют в том, что у них «плохой» перформанс, сами они петь не умеют, что они заняты пиаром и т.п. Все это эффект страха, но не политического, а экономического. Потому что «Pussy Riot» посягают и на законы рынка современного искусства.

*Беседу вела
Лия Адашевская*

ВСТРЕЧИ ЭСТЕТИКИ И ПСИХО АНАЛИЗА

Виктор Мазин



Различение жуткого

Понятие жуткого в психоанализе появляется вместе с выходом в свет в 1919 году одноименной статьи Фрейда («Das Unheimliche»). Жуткое как «разновидность страшного» появляется на стыке психоанализа и эстетики. Фрейд отмечает, что эстетика охотнее рассуждает о прекрасном и величественном, чем об отталкивающем и мучительном. Он вызывается восполнить пробел, причем сразу же идет психоаналитическим путем, то есть путем дифференциации. Фрейд задается целью распознать жуткое в пределах того, что вызывает страх. Для Лакана жуткое станет ключом к пониманию страха.

Фрейд намечает две траектории движения своих размышлений, ставит два отправных вопроса. Во-первых, какое место жуткое обретает в языке, во-вторых, что вызывает в нас чувство жуткого? На второй вопрос он неожиданно отвечает: жутко нам становится не от встречи с чем-то неведомым, неизвестным, а от столкновения с тем, что слишком хорошо знакомо. Хотя такая идея Фрейда и противоречит общепринятому мнению, он, как всегда, находит себе союзника. В данном случае это Шеллинг. Сегодня Фрейд совсем не одинок в подходах к пониманию истоков жуткого. С ним не только Шеллинг с Гельдерлином, но и Хайдеггер с Деррида. Да и без кантовского возвышенного нелегко говорить о фрейдовском жутком. Понятно, что жуткое и возвышенное не противоположны. Понятно, что они не одно и то же. Жуткое и возвышенное пребывают в диалектических отношениях. До известного предела эту диалектику доводит Филипп Лаку-Лабарт, для которого искусство — вообще жуткое как таковое. Лаку-Лабарт подчеркивает связь фрейдовского *das Unheimliche* с *δαιμόνιον* Софокла в переводах Гельдерлина и Хайдеггера. Если же *δαιμόνιον* заключает в себе, можно сказать, суть искусства, то искусству без жуткого не обойтись.

Приступая к своему анализу, Фрейд первым делом сообщает о непереводаемости немецкого *unheimliche* на другие языки и затем дает варианты перевода, среди которых демоническое в арабском и древнееврейском языках, *ξένος* — чуждый в греческом, *locus suspectus* — подозрительное место в латыни. В чем же заключена непереводаемость немецкого слова? В том, что в нем содержится отрицание, «метка вытеснения» *un* и корень *heim* —

дом. Как видим, оба варианта русского перевода, жуткое и злое, увы, не включают ни отрицания, ни дома. *Heimlich* — то, что одновременно относится к родному дому, но остается в нем тайным. Откуда и мысль Шеллинга: жутким называется то, что должно оставаться тайным, но вышло наружу. И мысль Фрейда: жуткое — возврат вытесненного.

Впрочем, одним возвратом вытесненного дело не ограничивается. Фрейд описывает различные проявления *das Unheimliche*. Мысль его, как всегда, открыта дальнейшей дифференциации. Жуткое не только различается в страшном, у него у самого разные лица. Лакановская топология символического, реального, воображаемого дает возможность представить возникновение жуткого аффекта в интерзонах, на стыках этих инстанций. Иначе говоря, жутко становится от резкого разлада с собой. Неладное случается на стыках. Например, на стыке воображаемого с реальным и символическим. Лакан называет этот разлад воображаемого *méconnaissance* — нераспознаванием, неразличением себя и другого.

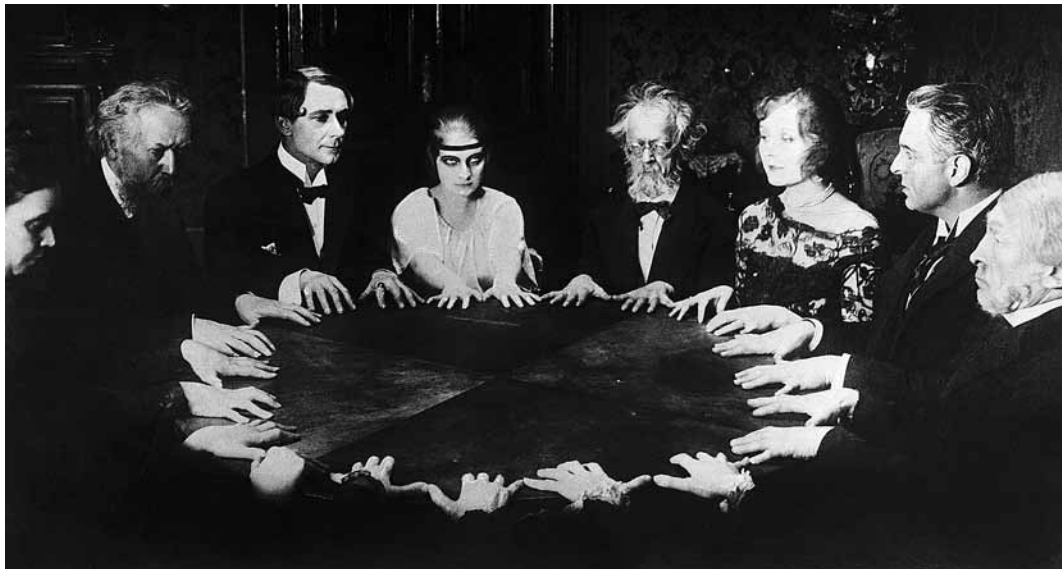
Не у себя дома-1

В своей статье Фрейд, конечно же, говорит о двойниках и приводит пример собственного зеркального нераспознавания. Как-то он ехал один в купе спального вагона. Вдруг поезд резко ускорил ход, и дверь, ведущая в туалет, распахнулась. Взору Фрейда предстал пожилой господин в шlafроке и дорожной шапке. Первая мысль — какой-то пассажир перепутал купе, но тут же Фрейду стало не по себе: он понял, что неожиданный пришелец — его собственное отражение в зеркале. Пришелец из зеркала — двойник.

В 1914 году отдельное исследование двойникам посвящает Отто Ранк, взор которого падает не только на литературу, но и на кинематограф, в частности, на «Пражского студента» Стеллана Рийе. Анализируя этот снятый в 1913 году фильм, Ранк в духе Лакана говорит о том, что кино наглядно отображает расстройство отношений с собственным «я»¹. Напомним, что герой этого фильма, студент Бальдуин заключает контракт с жутковатым стариком Скапинелли, согласно которому получает целое состо-

КАДР ИЗ КИНОФИЛЬМА ФРИЦА ЛАНГА
«ДОКТОР МАБУЗЕ, ИГРОК»
1922

◀ КАДР ИЗ КИНОФИЛЬМА ЖОРЖА МЕЛЬЕСА
«ПУТЕШЕСТВИЯ НА ЛУНУ»
1902



яние в обмен на свое отражение в зеркале. Двойник отделяется от зеркала, обретает собственное существование. Понятно, что с этого момента жизнь студента превращается в настоящий кошмар, точнее в ад несуществования, поскольку его место в мире заняло его собственное зеркальное отражение.

Кино само по себе уже удваивает реальность, и зритель в кино раздваивается, сопереживая, сочувствуя, содействуя происходящему на экране. Не удивительно, что тема двойника у Стеллана Рийе только начинается, а затем ее подхватывает великое множество режиссеров. Причем сами двойники неповторимы у Рубена Мамуляна и Роберта Сиодмака, у Альфреда Хичкока и Брайана де Пальмы, у Стэнли Кубрика и Дэвида Кроненберга.

Истории о двойниках разнообразны и фундаментальны, поскольку в них описаны истоки появления человека на свет. Встреча с зеркальным двойником, то есть с самим собой, приносит и ликование от сотворения себя, и жуткое чувство, что мой собственный образ присвоен, что принадлежит он другому, двойнику.

Мое собственное «я» отчуждено в другом, оно всегда уже не у себя дома. Лакан называет такое положение дел отчуждением в воображаемом. Жуткий призрак-двойник всегда готов вернуться и отнять существование, подчинить мои мысли и мои желания. Как говорит Лакан, «на каждом из поворотов сюжета субъект получает доступ к своему желанию лишь постольку, поскольку подменяет собой одного из собственных двойников».

Не у себя дома-2

Вместе с появлением на свет себя и другого организуется и среда их пребывания — символическая матрица, благодаря которой различимо воображаемое. То, что мы видим, мы видим не благодаря органам зрения или работе мозга, но в силу той упорядоченности, которую привносит в мир матрица. Эту упорядоченную конструкцию семиотических элементов обычно называют реальностью, Лакан называет ее Другим. Если зеркальный двойник, клон, подобие — другой с маленькой буквы, то символический Другой заглавной буквой под-

черкивает тотальную инаковость матрицы природному, биологическому. Человек, обретающий символическую идентичность, свое имя, свою историю, свою неповторимость, является на свет как субъект языка, культуры, Другого. Отныне он человеческий субъект, говорящий, желающий и навек распрощавшийся со своим естеством. Теперь уже не спросишь: «В чем моя природа?» Зато появляется вопрос: «Живой я или мертвый?» Таков вопрос и репликанта, и робота, и человека. И «правильный ответ»: «Я — undead, немертвый». «Я» субъекта обретается в немертвых цепях навязчивых повторений. Матрица реальности работает автоматически. Мысли приходят автоматически. Желания возникают автоматически.

Символическая матрица Лакана — Дом Бытия Хайдеггера, и в доме этом «я» человека всегда уже не у себя дома. Как сказал бы Лакан, «я» говорящего субъекта конституируется в символическом отчуждении. Между тем Фрейд также приходит к символической матрице со стороны воображаемого двойника и нарциссизма. Он говорит о самонаблюдении, о том, что «я» видит себя извне. Здесь открывается горизонт, на котором появляется незримая фигура преследователя. Вопрос, кто я такой, становится все более и более запутанным. Образцом жуткой путаницы служат «Эликсиры Сатаны», в тексте которого герои плутают в своем «я», перемещают чужое «я» на место собственного, производят удвоение «я», его разделение и подмену. Более того, здесь же еще возникает жуткое возвращение того же самого, навязчивое повторение тех же самых черт лица, характеров, судеб. Повторение — не то же самое, что зеркальное удвоение. Повторение, которое Фрейд называет навязчивым, а Лакан автоматическим, приводится в действие не воображаемым миром подобий, двойников, теней, а символической матрицей. Каждый символ, будь то буква, слово или число, существует исключительно в повторяемости. И мысли, и слова приходят в голову автоматически.

Фрейд в деталях анализирует чувство жуткого на примере текста Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек». Одним из мотивов этой истории является оживление автоматической куклы. Главный герой влюбляется в автомат по имени Олимпия, и в

этот момент читатель обращается к себе, и у него пробуждаются догадки «об автоматических процессах, скрытых за привычным образом одушевленного». Именно эти догадки, даже если они и остаются неосознанными, вызывают чувство жуткого: я — живой человек, но мной управляют автоматические процессы. Логично сказать, что такого рода «эффект Олимпии» может возникнуть и при взгляде на кукол Ханса Белмера, Синди Шерман и Джейка и Диноса Чепменов. Куклы-неправильно-собранные, куклы-мутанты, куклы-фашисты и куклы, неотличимые от человека, указывают на собственный синдром психического автоматизма. Фрейд в своей диалектике не забывает напомнить, что ребенок бесстрашно играет с куклой как с живым существом, что у него нет никакого страха перед оживлением своей куклы. Источником чувства «жуткого является не детский страх, а детское желание». Не у страха глаза велики, а у желания.

Не у себя дома-3: между глазом и взглядом

Желание пробуждается Законом². В истории Гофмана Закон поворачивается самой жуткой своей стороной — угрозой ослепления. Главное действующее лицо — ослепляющий детей Песочный человек. Лакан добавляет: «Скрытой пружиной рассказа является глаз». Распахивается расстояние между мной и Другим. Раскрывается пространство между взглядом и глазом. Взгляд на стороне реальности, он смотрит на нас с картины. На невидимом взгляде держится фантазм реальности и сновидения, кино и картины.

Взгляд у Лакана — это один из объектов. Сметая на своем пути реальность, он обнаруживает себя «во плоти» при психозе. И вот уже обращена тысяча глаз доктора Мабузе (фильм Фрица Ланга «Тысяча глаз доктора Мабузе»), и вот уже взирают глазные яблоки Тони Оулера. Взгляд распадается, превращаясь во множество. Пространство фрагментируется.

Фрейд напоминает: ведь не зря говорят, «хранить нечто, как зеницу око». И дело здесь не столько в страхе за глаза, сколько в возможности коллапса пространства, разделяющего Я и Другого. Дело в нехватке нехватки, структурирующей символическую матрицу. Поле зрения — поле подозрения, *locus suspectus*. Жуткое — то, что является в месте, где должен быть пробел, тот, что заполняет нехватку. *Unheimliche* — объект, перекрывающий, как говорит Лакан, то «отсутствие, в котором мы пребываем».

У каждого свое пребывание не у себя дома

У всех у нас один дом, но в этом доме у нас совсем разные дома. Само по себе произведение искусства не может быть ни жутким, ни возвышенным. Речь и у Канта, и у Фрейда идет об отношениях между зрителем и произведением искусства. Что оно может пробудить в нас? Готовы ли мы к встрече? К встрече с собой через произведение искусства?

Каждому зрителю — свое жуткое. Кому-то «Черный квадрат» Малевича, кому-то «Сатурн» Гойи, а кому-то — торчащая из стены нога Робера Гобера. Кому-то дышащая детскими травмами инсталляция Аннет Мессаже не скажет ничего; кому-то забавными покажутся фотографии Джозеля-Питера Виткина; кто-то заскучает перед фашистами Джейка и Диноса Чепменов. Каждый художник разбирается со своим представлением о себе, своей истории и переустройстве реальности. Художник не метит в зрителя, но предоставляет ему шанс встретиться с собой.

В конечном счете, наверное, все зависит от того, что мы принимаем за реальность, от того, насколько мы в нее верим, и в какую. Если человек обезопасил себя мыслью, что искусство — всего лишь вымысел, противопоставленный подлинной реальности, то у него немного шансов на событие. Впрочем, случай поджидает каждого. И не только в музее. Вдруг...



¹ Собственное «я» [moi] согласно психоаналитическим представлениям — первое представление о себе, первичная идентификация с собой как с другим. Другой служит моделью сборки моего «я». Важно здесь то, что мое собственное я собирается в отчуждении от меня, вне меня, по образу и подобию другого.

² Эта мысль апостола Павла, как известно, оказывается принципиальной и для Фрейда, и для Леви-Строса, и для Лакана.

Литература

Фрейд З. Жуткое //Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 265–281.

Лакан Ж. Семинары. Книга 10. Тревога. М.: Гнозис //Логос, 2010.

Lacoue-Labarthe Ph. Poesie comme l'experience. P: C.Bourgeois.

Мазин В. Между жутким и возвышенным // Мазин В., Петтерштейн П. Кабинет глубоких переживаний. СПб.: Инапресс. С. 77–139.

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



М
М
О
МА

МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

ОЛЬГА ТОБРЕЛУТС НОВАЯ МИФОЛОГИЯ



Коммерсантъ FM 93.6
радионовостей

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
Ермолаевский переулок, 17 | (495) 231-36-60 | www.mmoma.ru

24.01. —
24.02.13

«СТРАХ – ВЕЛИЧАЙШИЙ КУЛЬТУРНЫЙ РЕГУЛЯТОР»

*На вопросы ДИ отвечает
Александр Сосланд*

ДИ. Мы обратились к художникам с вопросом о страхе. Некоторые ответили, что у них страха нет. Что такое бесстрашный человек?

АЛЕКСАНДР СОСЛАНД. Бесстрашный человек, если, конечно, такой существует в природе, — это, видимо, человек без большого страха, который наполняет всю его жизнь. «Бесстрашный» и «небесстрашный» — не два полюса, разные отметки на некоей шкале, имеющей множество промежуточных меток. Большинство людей относятся к пугающим их вещам реалистически, принимая адекватные меры. Страх — величайший культурный регулятор. И когда ты спрашиваешь, есть ли люди совсем бесстрашные — разумеется, нет. Так называемые бесстрашные страха не замечают. Он растворяется в повседневных практиках совладания с ним.

ДИ. А откуда возникает тот или иной страх? Например, человек боится высоты, хотя у него нет связанного с этим травматического опыта.

АЛЕКСАНДР СОСЛАНД. Большинство подобных страхов обусловлено процессами социального научения, чаще всего механизмами подражания и «заражения». Изначально это страх, о котором мы от кого-то услышали. Потом он так или иначе переживается и фиксируется. А дальше через страх мы репрезентируем себя в коммуникации, растаем в него и

Дмитрий Каварга
КЕРН № 12
2012. Металл, полимеры

уже считаем его частью своей личности. Он служит еще одной краской для портрета нашей личности, предъявляемого другими. Может быть и прямо противоположный эффект, когда нам для самопрезентации требуется бесстрашие и мы его всячески демонстрируем и предъявляем. Мотивация к демонстративности очень сильна, не надо ее недооценивать.

ДИ. Люди творческие много извлекают из своих страхов?

АЛЕКСАНДР СОСЛАНД. Они, конечно, давно сделали все, что связано с психопатологией, заметной частью своего художнического имиджа. С того времени как Ломброзо издал в восьмисот шестьдесят третьем году свою знаменитую книгу «Гениальность и помешательство», сформировалась мода на психологически болезненное, связанная отчасти с увлечением в то время гипнозом, спиритизмом и вообще всем «психологически экзотическим». С тех пор художник мыслит себя не только неким привилегированным производителем культурных смыслов и ценностей, он находит новое обоснование для своей исключительности — психопатологию. Художническая и психопатологическая исключительность определенно перекликаются друг с другом. Обоим свойственны «неотмирность», присутствие в предъявляемом образе «трансцендентного», склонность к переживанию неких аналогов транса (поэтическое вдохновение чем-то напоминает особое состояние сознания у душевнобольных). Пример — Дали, культивировавший в своем экстравагантном стиле так называемую параноидальность. Другой аспект, объединяющий художника и «безумца», — определенного рода маргинальность.

ДИ. У тебя есть статья «Удовольствие от Апокалипсиса», где ты говоришь об удовольствии, получаемом предрекающим апокалипсис. Но порой возникает ощущение, что удовольствие получают не только предсказатели, но и внимающие им — удовольствие от страха. Поскольку все пророчества не сулят в будущем ничего хорошего.

АЛЕКСАНДР СОСЛАНД. То, что предсказания должны быть плохими, связано именно со статусом пророка. Иначе что же это за пророк? Чего он может добиться? Ведь такие предсказания всегда имеют ясные политические цели. То есть они предполагают формирование сообщества, которое будет мотивировано именно этими угрозами. Провидец — это тот, кто, как правило, запугивает внимающих ему. Он индуцирует страх, чтобы добиться важных мировоззренческих и поведенческих изменений. Вспомним исторические условия, в которых появилось Откровение Иоанна Богослова. Этот текст был составлен Иоанном, как принято считать, на острове Патмос в девяностом — девяносто пятом годах и адресован семи малоазийским (асийским) церквям. Что же послужило поводом к этому посланию? В церквях наблюдалась явная тенденция к духовному падению. Одни поддавались влиянию безнравственной среды, другие соблазнялись лжеучениями, были склонны к ереси. Вернуть их на верный путь можно было только через индукцию смертельного страха. Собственно, это парадигмальный текст. Все параапокалиптические, или эсхатологически ориентированные дискурсы, когда речь идет о конце света, или европейской культуры, или каких-то сфер деятельности — кинематографа, живописи и т.д., коренятся в большом страхе «конца всего». В двадцатом веке произошел всплеск апокалиптических настроений не в последнюю очередь в связи с тем, что очень много реального материала это подтверждает — две мировые войны, ГУЛАГ и Освенцим, Хиросима и Чернобыль, природные катаклизмы, существование оружия массового уничтожения, равно как и неизлечимых массовых заболеваний вроде СПИДа. Это, конечно, сильно повышает акции тех, кто провозглашает апокалипсис. Апокалиптический миф двадцатого века поддерживается и всячески углубляется таким сильным орудием, как средства массовой информации. Невиданный рост информационного потока привел к многократному умножению в пространстве сознания удельного



объема фиксируемых катастроф. Художнический статус или статус философа обяывает эти «концы света» возглашать, потому что, если мы утверждаем что-то другое, конечно, впадаем в обывательское заурядное благодушие. В художнике и философе всегда есть что-то от древнего пророка, это одно из важных условий, чтобы к нему прислушивались. Предельная суровость всегда в той или иной степени имеет отношение к апокалиптическим мотивам. А те, кто сочувственно слушают, так или иначе отождествляют себя с ним, им тоже хочется быть немного кем-то в этом роде. Все эти разговоры о конце света формируют и усиливают их нарциссизм. Они себя возвышают над образом заурядного обывателя, которому лишь бы радоваться и ни о чем не беспокоиться. Я не говорю, что пророчествующие сознательно манипулируют. Это свойство их природы. Но все эти авторы, которые сегодня говорят о «конце времени композиторов», или «смерти живописи», или чего-то там еще, отслеживая те или иные культурные тенденции, как бы принимают их без сопротивления. Они не формируют фронт сопротивления этим процессам. То есть это вроде как неизбежно, это судьба.

ДИ. Сегодня многие провозглашают еще один «конец» — конец проекта современного искусства. Один из выходов из этой ситуации видят в активизме.

АЛЕКСАНДР СОСЛАНД. Один из источников левого проекта — утопизм. Томас Мор, Кампанелла, Фурье... Их утопии носят ярко выраженный апокалиптический характер идеального конца света, где все гармонично и никакого развития не происходит. Те, кто занимаются левым искусством, наследники утопистов, имеют прямое отношение к апокалиптическому сознанию. Конечно, левые — это те, кто постоянно провоцируют бунт, который они должны как-то легитимировать. То есть все время говорить об исчерпавших себя социальных формах, о том, что все, что есть на сегодняшний день, умерло или «находится в кризисе». Кризис — своего рода «младший брат» апокалипсиса. Диагностика кризиса — то, что легитимизирует политический и социальный активизм. Но не только. Современное искусство отчасти живет апокалиптическим сознанием. В частности, можно вспомнить работы замечательной группы АЕС+Ф, к политической левизне никакого отношения не имеющей. Все их проекты, особенно последние («Пир Трималхиона», «Allegoria Sacra») апеллируют к теме конца европейского доминирования, завершения проекта мира как результата экспансии европейской культуры. Другой пример — позднее творчество Владимира Сорокина, особенно трилогия «Путь Бро», «Лед», «23 тысячи». При всем их различии и АЕС+Ф и Сорокин прочитываются только из эсхатологического контекста. В любом случае, если ты затрагиваешь тему конца чего-нибудь, получаешь моральное превосходство над теми, кто этого не делает. В некотором смысле апокалиптический дискурс выступает как некий предел воображения и мышления, все, что не достигает этих границ, смотрится бедновато и недостаточно радикально. Выглядит так: ты мудрый, опытный, проникший в суть вещей и в то, что все идет к своему концу, и ты противопоставляешь себя жизнерадостным верхоглядам, которые этого не видят.

ДИ. Вечно длящийся «конфликт Борджиа и Савонаролы».

АЛЕКСАНДР СОСЛАНД. Несколько лет на-

зад в «Русском журнале» был опубликован перевод статьи французского исследователя Марка Анжено «Взрыв апокалиптических настроений», где он рассуждает о соответствующих настроениях во Франции в конце девятнадцатого века и во второй половине двадцатого. Конец девятнадцатого столетия во Франции — расцвет всего, что только может цвести, Belle Époque, общество процветания и при этом большое количество текстов, посвященных концу всего чего угодно. Дальше он комментирует тексты второй половины прошлого века, тоже период явного процветания. Одни и те же мотивы. То есть мы можем констатировать, что благополучие вполне может провоцировать создание подобных посланий. Именно в силу расцвета культуры, в силу расцвета искусства. Расцвет ведет к повышению статуса и художника, и гуманитария. Оба, в свою очередь, вожделеют пророческого реноме, а пророк, как мы уже знаем, это тот, кто неизбежно возглашает конец.

ДИ. Но что любопытно, человек порой любит бояться. Вспомним фильмы ужасов, комнаты страха. Это ведь индустрия развлечения.

АЛЕКСАНДР СОСЛАНД. Страх, как это ни странно, имеет и своего рода гедонистическую составляющую, он связан с наслаждением очень глубоко. Мы испытываем наслаждение в тот момент, когда избавляемся от страха. Аффект избавления. Но этот аффект не пережить, если ему не предшествует страх. Трагический катарсис, о котором писал Аристотель в своем знаменитом определении трагедии (очищение происходит через переживание страха и сострадания), психологи давно присвоили себе в самых разных контекстах. Чтобы освободиться от каких-то тягостных переживаний, их надо репродуцировать. То есть еще раз пережить. Тогда они становятся неактуальными. Так же в произведении искусства. Автор специально нагнетает напряжение. И чем сильнее страх, тем глубже переживание этого аффекта избавления. Катарсис может углубляться и интенсифицироваться. Особенно ярко это проявляется в

кинематографе, а конкретнее в хорроре. Чтобы удовольствие избавления от страха было интенсивным, его нужно всячески долго нагнетать. Один из популярных киножанров — саспенс, где страх фабрикуется медленно и исподволь, и это многократно умножает переживание, счастье при избавлении от него.

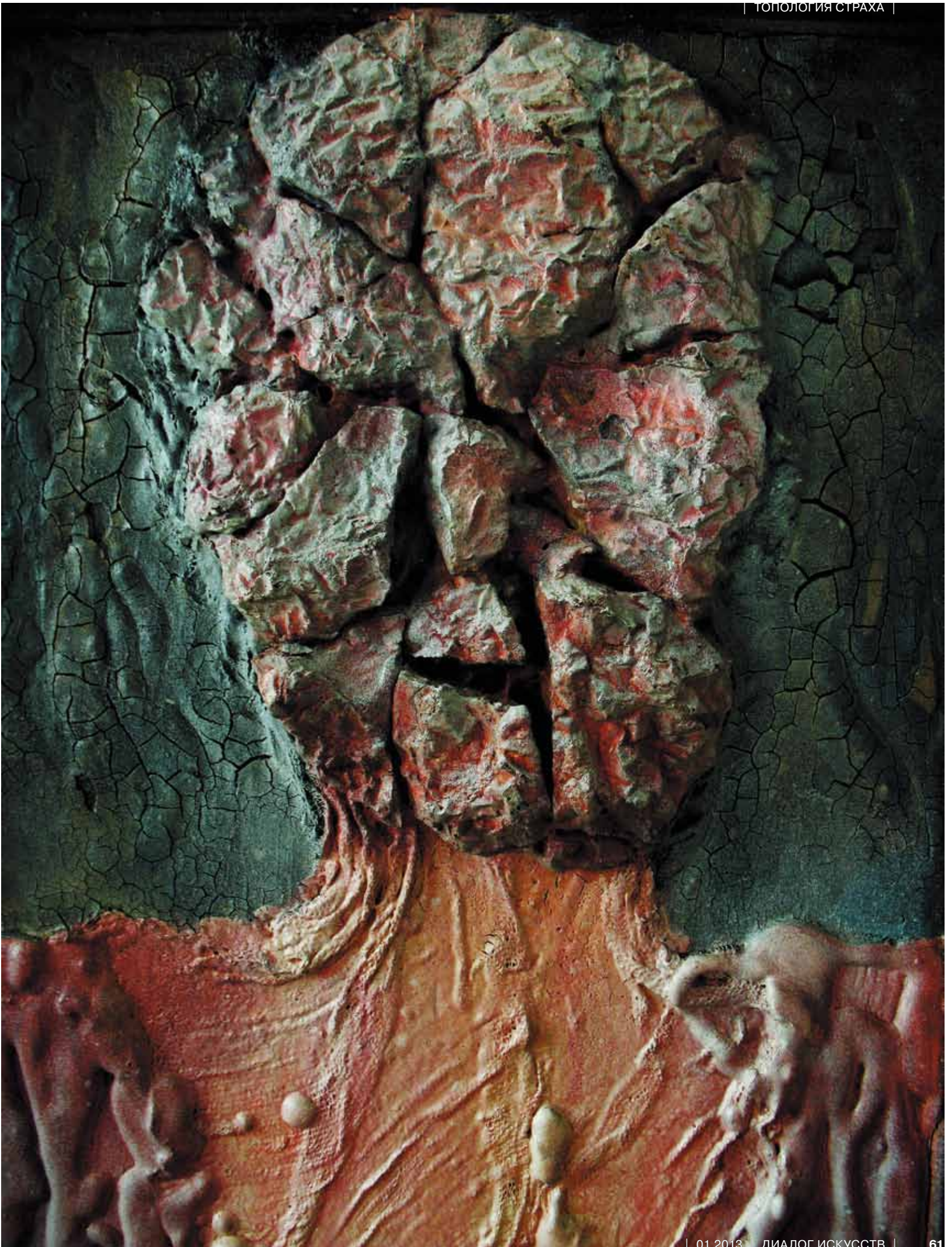
ДИ. Не думаю, что люди смотрят «ужастик» только ради того, чтобы пережить радость избавления. Они смотрят ради самого этого процесса переживания страха. Но интересно, как нам удастся бояться, зная, что все понарошку?

АЛЕКСАНДР СОСЛАНД. Переживаемый в искусстве страх — род транса. Но для переживания этого страха необходима уверенность в полной собственной безопасности, так как страх в ситуации реальной опасности ведет не к катарсису, а к посттравматическому синдрому — очень непростому клиническому феномену. Это идет через процесс длительного социального обучения. Мы знаем, что надо бояться какого-то свечения, страшной маски, низких звуков и т.п. Чему нас, в частности, научили сказки, которые мы читали в детстве. То есть мы знаем, что мы этого должны бояться. Но также знаем, что будем переживать страх в состоянии безопасности, а потом это станет счастьем преодоления.

ДИ. Переживание и преодоление страшного — универсальный способ расширения диапазона наших эмоций. Какая еще есть польза от страха?

АЛЕКСАНДР СОСЛАНД. На совладании со страхом основана вся религия как в доктринальной своей части, так и в ритуальной. Все современные культурные практики имеют своими прототипами практики религиозные. Под страх отстроена в значительной степени и философская культура. Преувеличить значение страха в культуре невозможно. Он всеобъемлющ. И разные виды культурных практик могут быть отчасти дифференцированы по тому страху, который они преодолевают. В конечном счете все движимо им.

*Беседу вела
Лия Адашевская*



«ТЕАТР ЯДА»: ЛАБИРИНТ БЕЗ ВЫХОДА

Анатолий Рясов

Представим множество разветвленных коридоров, пересекающихся и снова расходящихся в разные стороны. И каждая скрытая вдали ниша — это не лаз наружу и даже не тупик, но всегда еще один поворот. Представим огромный лабиринт без выхода. Но не в том смысле, что мы не можем его найти и спасительные двери где-то слишком далеко. Речь идет именно о безвыходном лабиринте, как если бы он замыкался сам на себя. И некто блуждает по нескончаемым коридорам, зная, что никогда отсюда не выберется. Зачем же бродить? Ради процесса. Банальный отклик заранее готов. Что ж, пусть останется такой ответ, хотя бы и за неимением другого. Это процесс в кафкианском смысле жестокий и мучительный, длящийся и неостановимый. Сродни держанию обугленных пальцев над зажигалкой. Когда рука почему-то забывает о естественном рефлексе и не отдергивается. А глаза зачем-то продолжают всматриваться в пятна ожогов.

«иногда» слишком часто.
вовремя потерянное время лучше
проторенных следов.
приступим, загодя перешагнув,
сто раз окрысившись вширь —
в тартарары.



Писать о «Театре яда» невыносимо и стыдно. Невыносимо, потому, что это и есть то самое попадание в странный лабиринт, где слова сопротивляются привычным значениям, где каждое из них мутнеет и начинает казаться неподходящим. А стыдно потому, что это нужно было сделать десять, пять лет, да хотя бы год назад, когда прочитавший текст мог сходить на выступление и увидеть все своими глазами, а не сейчас, через несколько месяцев после смерти основателя группы, автора текстов и музыки Яна Никитина. Может быть, единственным оправданием, если здесь вообще можно заводить речь об оправдании, оказывается то, что бесконечный монолог всегда декламировался Никитиным с немислимой скоростью, и представлялось, что любая фиксация события не успеет за темпом произносимых слов. Неизбежно пришлось бы упустить то, что успело прозвучать за время, ушедшее на осмысление услышанного.

Впрочем, нельзя сказать, что сейчас образ складывается яснее, что сейчас все удастся сформулировать лучше. Кажется, это тот случай, когда непонимание продуктивнее понимания. И может быть, самый верный путь здесь — просто слушать, не требуя ничего большего. Вот только слушать эти записи теперь стало еще невыносимее.

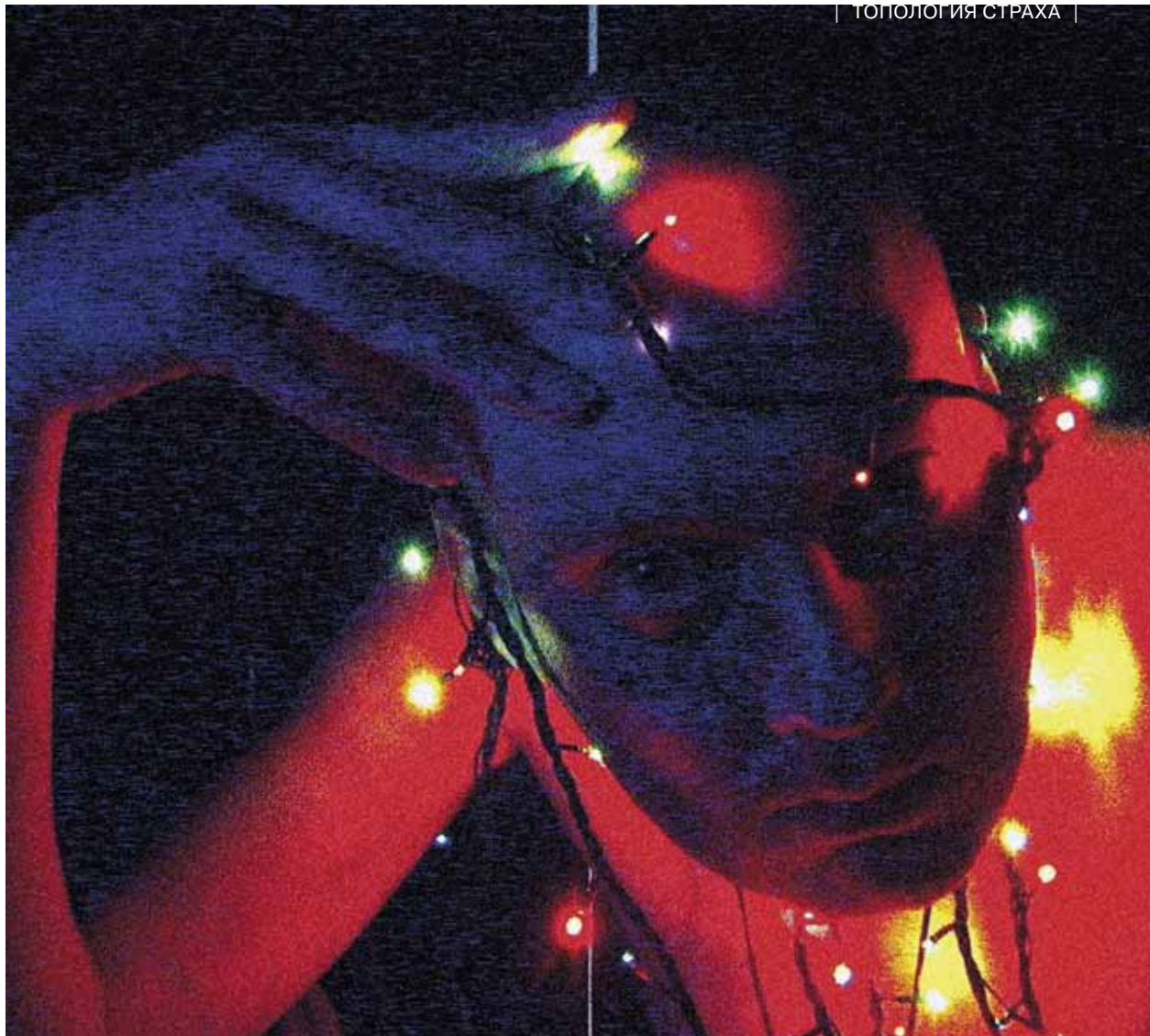
для внутренних завершений
сверитель очистительных работ.
свершенные в погибели улитки
затекали в рот полуистлевших трюмов
рабских штабелей,
вращаясь в круге,
полном циферблатных номеров,
серийности стихий,
последственно.

О понимании «Театра яда» сложно говорить не потому, что на сцене происходило нечто намеренно затуманенное и оббитое ореолом загадочности, а потому, что количество сталкивающихся в музыке, стихах и видеоряде смыслов не вмещалось в голову. В пустоте 2000-х появление альбомов «Лучевые машины», «Хруст ос», «Намордник Нарцисса» было абсолютно необъяснимым. Чтобы сформулировать для себя мысли о том или ином альбоме, сначала нужно было множество раз прослушать диск, перечитать тексты, всмотреться в коллаж на обложке, сходить на концерт, услышать все заново, но уже в сопровождении безумного видео и изгибающихся на сцене теней и фигур.

ЯН НИКИТИН

Коллаж для обложки альбома
«Хруст ос. Кирзовый цветок». 2004

ЯН НИКИТИН
2009



Кстати, само звучание «Театра яда» — абсолютно единичное, тем более в российском пространстве, — заслуживает отдельного разговора. И вот в момент, когда мысли вроде бы казались готовыми к выражению, выяснялось, что Ян успел к этому времени записать еще два альбома, в каком-то смысле продолжающих предыдущий и заставляющих вслушиваться в него заново. К тому же многие композиции кочевали из программы в программу в полярно противоположных аранжировках, всегда воспринимаясь по-разному (до сих пор неясно, считать ли комментарии вроде «версия 40» к некоторым трекам очередным проявлением издевательского юмора или же реальностью).

все 10 000 000 000 000 наших безвременно рожденных детей,
морей,
вселенных.
в атаку!
в атаку!

Разумеется, можно проводить аналогии. К тому же их сколько угодно: Лотреамон, Einstürzende Neubauten, Уильям Берроуз, Swans, Диаманда Галас, etc. Когда industrial и noise смешиваются с акустическими инструментами, рифмуясь с языковыми и визуальными образами, пространство для сравнений становится очень широким. «Театр яда» — это настоящая машина по производству аналогий. Но с этими ассоциациями что-то не так. По отдельности они кажутся неточными и ни в какое подобие

целого не складываются. Как если бы каждый визуальный, словесный или звуковой образ являлся многоуровневой аллюзией, но отсылающей к какому-то полуразрушенному, искаженному источнику, восстановить и идентифицировать который уже не представляется возможным. Вернее сказать, перед нами нескончаемые отсылки к несуществующим источникам, дешифраторы для воображаемых кодов. Что поразительно: даже в записях 1990-х годов невозможно обнаружить никаких «истоков» и «влиятельных». В альбоме «Моменты моря» (1997), уступающем по качеству звучания дискам 2000-х, звучит, еще, может быть, не выпрямившийся в полный рост, но уже вполне узнаваемый «Театр яда». То же самое в более ранних опытах: те же метафоры, вроде бы максимально открытые для интерпретаций, а в действительности сопротивляющиеся им. Вероятно, поэтому вместо постмодернизма к эстетике «Театра яда» подбирались отмычки вроде постнигилизма и психореализма (иногда поощряемые самими участниками). Вполне логичным, кстати, казалось выступление «Театра яда» на одной сцене с Legendary Pink Dots. Но одновременно все это странным образом соотносилось прежде всего с контекстом русской, а не западной культуры. Только объяснить, в чем именно, крайне сложно. Привычным кивком в сторону символизма и авангарда ограничиться явно не удастся.

Впрочем, можно зайти с биографической стороны. Например так: Ян последние несколько лет принимал активное участие в работе книжного/культурного центра «Гилея»; гитарист «Театра яда» Сергей Зарослов пишет странные карти-



ны, на которых экспрессионизм уживается с детскими рисунками; клавишник Павел Дореули — специалист по синтезу шумов, работавший с Сокуровым и реставрировавший фильмы Тарковского; барабанщик Александр Умняшов переводил на русский манифесты леворадикальных арт-групп; а в переводах экс-перкуSSIONИСТА «Театра яда» Петра Молчанова издавались Стоппард и Беккет (на тексты последнего Никитин и Молчанов записали в 2002 году небольшой альбом «Курс к наилучшему худшему»). Только вот сложно понять, способствует ли все это пониманию или еще больше запутывает лабиринт.

покуда нелепые правила граничат
с положеньем вещей —
ответственность боится закона.
и зоркий стервятник уже обыскал мою плоть,
перевернул ночь днем и пролился
на седой асфальт,
занавешенно зарезал горло языком,
на седьмой день утомил твое горе,
всеблизкий...

Кажется, значительную часть своего времени Ян проводил в тех областях, от которых люди предпочитают отгораживаться самыми разными способами, заслоняться успокоительным покровом комфорта. А пребывать в этом пространстве не означает не уметь жить по-другому, но скорее не забывать о том, что поверхность нашего существования зияет неразрешимыми провалами и пустотами. У «Театра яда» есть альбомы, в которых вычурные метафоры и наслоения контрапунктов соседствуют с записанными в подворотнях разговорами бомжей, перемежаясь скрежетом гитар, воплями и всевозможным шумом, и все это сплавляется в странную, мерцающую неясными смыслами магму. Последний диск «Куда менее заметные фигуры. Часть 1» вообще кажется всматриванием в абсолютно неопределимое пространство, не соотносится даже с прежними опы-

тами «Театра яда». Вдохновение, по-видимому, черпалось именно в докоммуникативных, доассоциативных сферах, заглядывание в которые для большинства людей невыносимо. Найти причины не слушать «Театр яда» проще простого, они сродни нежеланию лишней раз прогуливаться по краю обрыва или держать ладонь над огнем. Этот язык всегда будет казаться «неуютным».

Текстов Никитина вполне хватило бы на объемный том. Большинство из них, правда, остались разрознены по блокам, немногие сохранились в напечатанном виде. Как правило, слова записывались иным способом: пропевались и проговаривались под аккомпанемент музыки и шумов. С каждым альбомом эти гулы и скрежеты становились все изощреннее. Чего стоит только реконструкция звука разминаемой осы. В том, кто хотя бы раз в жизни умерщвлял подобным образом насекомое, этот треск сразу отзовется неприятным, отвратительным воспоминанием. Продавленные осы хрустят. Кажется, этот «хруст ос» в голове Яна никогда не затихал, и платой за встречу с сырой реальностью могло быть только ментальное саморазрушение. Разговоры о том, что ситуация была бы иной при большем «социальном признании», выходе из андеграунда, кажутся бессмысленными. С таким же успехом можно считать, что попаданию Антонена Арто в психиатрическую лечебницу могли помешать какие-то изменения «культурного контекста». Кстати, при нарочито безразличном отношении участников группы к любым формам признания у «Театра яда» были тысячи слушателей. К 2012 году количество вышедших альбомов превысило три десятка, и это не считая неизданных записей.

однообразный экран. зловещие святоши в пыльных беретах
полуночных нимбов, смеющие зиять субтитром асфальтиро-
ванных ртов на дверях субтильных тесных нор норм, нарочито
животных в подаянных жаждах, в пищеводе коридоров, жажда
здесь — лишь пища воды... мой жадный преемник глубин —
Христос-утопленник, явивший на поверхность третий день
с гнильцой тревожного Востока...

Самым поверхностным пониманием этих верлибров будет разговор о «надуманных», нарочито нелогичных комбинациях слов. Отнюдь не лишённые эпатажного юмора и самоиронии, эти аллитерации, игры корней и бесконечно разветвляющиеся придаточные конструкции воплощают собой вовсе не результат многочасового перелистывания словарей, а поэтическое мышление их автора. Перед нами слово, наделенное бесконечными смыслами, но при этом отрицающее любую иерархию значений. Даже нарочитая безвкусица и банальность здесь способны превратиться в неологизм. Это язык, черпающий в самом себе, из своих истоков, но язык не в привычном смысле: не инструмент и средство донесения информации, а нечто, предшествующее появлению мысли. Перекрестки образов, как хаотичные столкновения зарождающихся значений и одновременно окна в пустоту, заранее вмещающую все потенциально возможные смыслы. Это принципиальный момент: в «непонятной» поэзии Никитина (в последних альбомах уже неотличимой от прозы) очень непросто отыскать элементы нонсенса. Но то, что здесь присутствует буквально в каждой фразе, это указание на роящуюся массу неуничтожаемых смыслов, каждый из которых, однако, остается лабиринтом без выхода, уравнением без решения, ребусом без разгадки, бесконечным пазлом, в котором всегда не хватает деталей.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А.С. ПУШКИНА
ФОНД ПОДДЕРЖКИ И РАЗВИТИЯ НАУЧНЫХ И КУЛЬТУРНЫХ ПРОГРАММ ИМЕНИ Ш. МАРДЖАНИ

КЛАССИЧЕСКОЕ МУСУЛЬМАНСКОЕ ИСКУССТВО IX–XIX ВВ. ДЕВЯНОСТО ДЕВЯТЬ ИМЕН ВСЕВЫШНЕГО



20 ФЕВРАЛЯ — 26 МАЯ 2013
ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА, ОТДЕЛ ЛИЧНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ, ВОЛХОНКА 10

ИТОГИ

РОССИЯ 24

СЭС

А R T

АРХИТЕКТУРА

ИСКУССТВО

РУССКОЕ ИСКУССТВО

ДИЛЕТАНТ

ДИЛОМ



ТЕРРИТОРИЯ УЖАСА РАЗМЕРОМ СПАРИЖ

Ирина Решетникова



Эхо французской гильотины

Вначале было много ужаса.

Каждый вечер на мрачной улочке Монмартра, в квартале Пигаль, около 300 мирных граждан и обывателей становились очевидцами нескольких убийств. Больше шестидесяти лет (13 апреля 1897 — 5 января 1963) текли в этом месте потоки крови, кривились лица, обезображенные купоросом, а в ванной в кислоте растворялись руки, ноги и головы. Все это происходило на крошечной сцене «Гран-Гиньоль» (Theatre du Grand-Guignol), в парижском театре ужасов, одном из зачинателей и первопроходцев жанра хоррор.

В этом зрелищном учреждении окончательно выяснилось, что ужас — такое же лакомство для людей, как шоколад, коньяк и сигара.

Слава театра была столь велика, что много лет парижские путеводители включали его в список достопримечательностей.

Театр был детищем Оскара Метенье, журналиста и драматурга, который в 1897 году приобрел и переоборудовал здание —

мастерскую художника Ж.-А. Рошгросса в театр Метенье в прошлом Chien de commissaire (полицейский, проводящий с заключенными, приговоренными к казни, последние минуты их жизни), поклонник Эмиля Золя, сотрудник Андре Антуана, создавая сцену, задумал довести натурализм Свободного театра до эстетического предела, поразить публику.

Замысел удался: маленький театрик стал популярным. Два больших ангела нависали над оркестровой ямой и деревянными панелями, зрительские ложи с их железными перилами выглядели исповедальнями. Собственно, здание и было часовней, построенной при женском монастыре в 1786 году. Балки сводчатого потолка были декорированы улыбающимися херувимами, а дубовая дверь вырезана под неоготический шаблон. У места было славное прошлое. Здание служило и кузнечным цехом, и церковной кафедрой, и, наконец, мастерской художника Жоржа Антуана Рошгросса (Georges-Antoine Rochegrosse, 1859–1938). Иллюстратор повести «Саламбо» Флобера был одним из эмоциональных художников натуралистического стиля, упивающимся в своем творчестве жестокими кровавыми подробностями.

В 1897 году весь опыт художника, все предыдущие убийственные сюжеты и кровавая детализация в живописных произведениях материализовались здесь же, только в сценическом варианте.

Сцена в театре была так близка к аудитории, что критики шутили: можно пожимать руки актерам во время представления. Подобный уровень интимности, настроение внутри опасного пространства и сам репертуарный материал, похоже, весьма способствовали мании клаустрофобии: в пьесах, написанных для «Гран-Гиньоль», авторы обычно переносили действие в тюремные камеры, в тесноту клеток, в замкнутые дворы, в спальни публичных домов или в операционные. Гнетущая клаустрофобия делала публику свидетелем-жертвой в ловушке. Но эти сверхпримитивные средства приносили успех.

Сцена тускло освещалась, звуковые эффекты часто использовались так, словно страшное доносилось откуда-то издалека (из зала, даже за его пределами). Публике внушалось: страх вовсе не здесь на сцене, он там, вокруг вас, весь Париж — поле жизни для монстров и насильников.

Фактор успеха — паника

По мнению Ричарда Шечнера, «театры есть модели социометрических процессов», и «Гран-Гиньоль» очаровывал публику своим местонахождением. Сначала вниз по грязной аллее парижско-

го округа Пигаль в сердце секс-квартала, миновав ворота греха, зритель попадал в живописный тупик Шаптал (Chaptal), приютом к двери атмосферного и жуткого театра без правил, который быстро зарекомендовал себя как часть особой ткани людского сообщества. Еще по пути возникало ощущение путешествия на опасную территорию. Этот театр высвобождал низменные страсти парижан и не осуждал зрителя. Слава отменного, самого неприличного шикарного места в Париже была ему гарантирована.

Между тем театр «Гран-Гиньоль» («Большое кукольное представление») и был назван по имени популярного персонажа французского театра кукол Гиньоля, которому отводилась роль социального критика, рупора шелкопрядильщиков Лиона. Ранние кукольные представления с участием Гиньоля, любителя скабрзных шуток, нередко подвергались цензуре полиции Наполеона III.

Оскар Метенье был не только сочинителем, но и оригинальным режиссером. Вскоре он стал мишенью для нападок блюстителей нравственности, так как имел дерзость описывать и показывать социальную среду, которая никогда ранее не изображалась на сцене: жизнь бродяг, беспризорников, проституток, уголовников и прочих «апашей», как в то время называли празднующихся и мошенников. Более того, Метенье позволял этим персонажам говорить на их языке. Одна из первых пьес «Гран-Гиньоля» «Мадмуазель Фифи» Метенье (по мотивам новеллы Ги де Мопассана) была запрещена к показу цензорами, ведь на сцене впервые появилась проститутка без грима и прикрас большой литературы; в следующей его пьесе «Луи» — шлюха и уголовник. Как раньше здесь показывалась трепанация черепа, теперь демонстрировались сексуальные отношения. В конце прошлого века это было сенсацией. Сам того не осознавая, Метенье заложил основы в репертуарный фундамент театра, просуществовавшего больше полувека и основавшего новый жанр.

«Мягкий, сладкий маленький человек, всегда улыбающийся» антрепренер и драматург Макс Мори, сменивший Метенье в 1898 году, в театральных кругах был мало известен, но имел опыт работы в театре. При нем стремление изобразить «ужасное» во всех его проявлениях — социальных, нравственных, психологических, эстетических и гигиенических — стало самоценным трюком, театральным аттракционом, обозначившим свою цирковую природу. С приходом Мори репертуар стал более специфическим, театр отошел от стиля низов и сменил приоритеты, он был превращен в «дом ужасов», в видения ада. Не шлюхи и парижская шпана, не бродяги и воры, а каннибалы, маньяки, вампиры, некрофилы и палачи — вот лишь небольшая часть новых сценических персонажей. Мори судил об успехе постановки по количеству обмороков и случаев шока у посетителей (в среднем происходило два обморока за вечер). Чтобы привлечь больше охотников острых ощущений, Макс Мори нанял штатного врача, дежурившего во время каждого выступления, и, между прочим, отдыхать ему там не приходилось.

Оскар Метенье, поклонник натуральной школы, современник Золя и Мопассана, предлагал театральной общественности «срез жизни»; Мори решил показать «срез смерти». Попытки и казни, — рассуждал он, всегда волнуют людей. Что ж, именно у Франции есть опыт массовых вакханалий вокруг гильотины. Вспомним работы французских историков, страницы Томаса Карлейля о том, как во время французской революции зрители стекались, чтобы посмотреть на гильотину в действии. Но вре-

мена казней прошли, а тяга к ним оставалась. И в театре пронизательно работали на этих ожиданиях смерти и разочаровании тем, что она запрещена.

Благодаря «Гран-Гиньоль» эти ужасные удовольствия снова стали доступны.

С начала века гвоздем репертуара становятся пьесы Андре де Латура, графа де Лорда, написавшего где-то 150 пьес, эксплуатирующих в основном ужас, безумие, измышления садизма, алкоголизм, эротику. Днем он работал скромным библиотекарем, а вечером становился драматургом кошмаров. Он сотрудничал с психологом Альфредом Бине (1857–1911), разработчиком первого доступного теста интеллекта, тогда известного как тест Бине, а сегодня тест IQ. Именно Андре де Лорда первый показал публике психиатрические лечебницы и операционные залы прямо на сцене. Любопытно, что один из его страшных издевательских экспериментов с трупами превзошел опыты по реанимации сердца в современной медицине.

Но не только ужас и страх эксплуатировали создатели этого театра, другой стороной кошмара были смех, юмор, гомерический хохот. Авторы гиньольных пьес-скетчей, не скрывая комическую основу своего ремесла, азартно использовали грубую бытовую лексику, выводили на сцену представителей социальных низов, девиантов, проституток и криминальных типов, потрясали зрителя количеством проливаемой крови и гиперреалистичностью сцен безумия. Жестокие сцены убийств, галлоны искусственной крови, нецензурная брань, звуковые и световые спецэффекты, мастерски наложенный жуткий грим — такого парижская публика еще не видела. В застенках «Гран-Гиньоль» парижанин освобождался от фобий, отчасти это была клиника для лечения психических болезней.

Героем пьесы Андре де Лорда и Лео Марчиза «Человек ночи», например, был некрофил, пожиратель трупов, похожий на Сержена Бертрана, человека, осужденного в 1849 году



за осквернение гробниц и уродование трупов. В «Жуткой страсти» Андре де Лорда и Анри Боше изображалась молодая сиделка, которая душила вверенных ее заботе малюток детей. Герои Поля Клокемина и Поля Отье в «Смотрителях маяка» и Робера Франчевилля в «Прекрасном полку» заражались бешенством. Проказа уничтожала пассажиров «Слепых корабля»... Многие берет начало на той кухне прошлого ада.

Страх «других» представлялся в «Гран-Гиньоле» в бесчисленных вариациях: страх перед пролетариатом, страх перед неизвестностью, страх перед иностранным, страх перед заражением. Этот страх выдает уже фобию самого театра (учитывая количество пролитой крови, спермы, пота, театр должен был испытывать жажду чистоты, которая доходит до помешательства).

Однако на вершину известности и славы «Гран-Гиньоль» вознесли нарушения границ и рамок, за которые он выходил, постепенно театр нащупал природу своей магии и стал концентрироваться на состояниях сознания под воздействием наркотиков или гипноза. Плоть театральности стали физиологические зрелища конвульсий... Потеря сознания, потеря контроля, паника. Например, когда драматурги «Гран-Гиньоля» заинтересовались гильотиной, их более всего привлекали последние конвульсии. Переход из одного состояния в другое был основой жанра. Тут мы можем увидеть, например темы романа «Голова профессора Доуэля» или жуткие факты о терроре красных кхмеров. Макабрический французский театр предвосхитил в своих постановках скрытые тенденции нового века.

Камилль Шуази, руководивший театром с 1914 по 1930 год, был отчасти эстетом хоррора, он обращал внимание на световые и звуковые спецэффекты. Под его руководством постановка, зрелище, атмосфера стали преобладать над текстом. Однажды он даже приобрел полностью оборудованную медицинскую операционную для постановки новой пьесы.

Взлет и падение Паолы Макса

В 1917 году К. Шуази взял на работу актрису Паолу Макса, ставшую первой настоящей звездой театра «Гран-Гиньоль», получившей прозвище «Сара Бернар из тупика Шапталь». Паола Макса — сценический псевдоним французской актрисы Мари-Терез Бо (1898–1970) с самым красивым горловым криком в театральной истории, она специализировалась на ролях жертв с 1917 по 1933 год. За время ее работы в театре персонажи Максы были убиты на сцене более 30 тысяч раз, для ее умерщвления использовалось 60 различных способов. (Здесь мы подходим к тому, что феномен таких стоков и канализаций цивилизации мало исследован, отчасти эту канализацию фобий взял на себя Голливуд, однако ироничный насмешливый тон, с каким описывают подобные явления, уже устарел и не справляется с анализом.)

Сценическое искусство Паолы Максы характеризовалось чрезмерными жестами, криками ужаса, выпученными глазами. Ее «пороли, пытали, вешали, приклеивали намертво, гильотинировали, дробили, ошпаривали, сажали на кол... а однажды она была разрезана на восемьдесят три кусочка невидимым испанским кинжалом, укушена скорпионом, отравлена мышьяком, съедена пумой и, наконец, удушена жемчужным ожерельем и исстегана кнутом».

Также она была усыплена букетом роз, поцелована прокаженным и претерпела очень необычную метаморфозу, кото-

рую описал один театральный критик: «На протяжении двухсот ночей она просто разлагалась на сцене перед зрителями, которые не продали б свои места за золото Америки. Это продолжалось добрые две минуты, за которые молодая эффектная женщина понемногу превращалась в омерзительный труп».

Однако это не мешало Паоле однажды упасть в обморок на сцене, когда у ее партнера по-настоящему потекла кровь из носа. Как видим, без подобной реальной чувствительности ужас сыграть натуральным образом невозможно. Во Франции ее до сих пор называют самой убиваемой женщиной в истории. Отвергнутая семьей и брошенная театром, она лишь сейчас, почти полвека спустя, удостоилась внимания — выпущена ее биография.

Другой звездой стал Бенджамин Мураторе, один из самых успешных актеров в истории «Гран-Гиньоль» со знаменитой ролью Бернара в спектакле Андре де Лорда «La Dernière torture».

Чтобы снять напряжение зрителей, вызванное страхами и безумием, в один вечер в «Гран-Гиньоле» драмы сменялись комедиями, создавая своего рода контрастный эффект. Так что, «испытыв ужас», публика затем утешалась комедиями вроде «Ключ под дверью».

Посещение «Гран-Гиньоля» за плату от 80 центов до 1.50 доллара было скорее личным делом, отчасти театр играл роль прелюдии к сексуальным отношениям, потому некоторые зрители предпочитали оставаться неизвестными. Подобное срастание театра с публичным домом окончательно смешало критерии оценки, высокая критика предпочитала такой дом греха и содома не рассматривать в рамках искусства. Между тем публика переживала в «Гран-Гиньоле» такие потрясения, какие неведомы были большому театру.

С приходом Жака Жувена, который руководил театром с 1930 по 1937 год, кровавые представления были вытеснены из репертуара психологической драмой. Стремясь к полному контролю над театром, Жувен вынудил уйти гениальную Максу, которая, по его мнению, привлекала слишком много зрительского внимания. Странное решение для импресарио — пренебречь тем, кто несет золотые яйца... Неудачные реформы, апломб, бездарность и личные амбиции Жувена ускорили окончательное падение «Гран-Гиньоля», привели к резкому зрительскому оттоку.

Театр «Гран-Гиньоль» изживал самое себя. Наступила известная исчерпанность приема. Избыток ужасающих мотивов в поздних пьесах стал так велик, что в них было сложно поверить. К началу Второй мировой войны театр клонился к закату, увлекаемый собственной чрезмерностью. В военные годы люди уже не хотели щекотать себе нервы, им хватало ужасов и смерти в реальной жизни. Война нанесла последний удар. Реальность возобладала над воображением, и посещаемость послевоенных спектаклей пошла на убыль.

Вот комментарий из дневника Анаис Нин (весна, 1958): «Я была предана “Гран-Гиньолю”, его высокочтимым мерзостям, которые когда-то вызывали бросавший в дрожь ужас, леденящий кровь кошмар. Все наши страхи перед садизмом и перверсиями выплескивались на этой сцене... Театр опустел». В интервью, взятом непосредственно после закрытия «Гран-Гиньоля» в 1962 году, Карл Нонон, его последний руководитель, объяснил: «Мы никогда не сможем соревноваться с Бухенвальдом. До начала войны все верили, что происходившее на сцене было только плодом воображения; игрой, теперь мы знаем, что все это — и худшее — возможно».

Ужас как вечный товар

Ужас всегда был запасом в торговле театра. От Эсхила до Армагеддона театр проследивает историю мести через века, и считает, что популярность такой формы есть наглядное доказательство абсолютной простоты и эффективности. Эсхил страшно напугал агору, положив живых змей в волосы ярой фурии. Римляне добавили реализма: раба-актера заживо прибивали к кресту на сцене. Гвозди и кровь были натуральными, без обмана. Шекспировский «Тит Андроник» — почти энциклопедия ужасов: отрезать руки, отрезать язык — вот слог его трагедии... А последняя сцена в «Гамлете», тут и дуэль с отравленными клинками, и яд в кубке вина, и смерть всех главных героев, и финал с Фортинбрасом, который торжественно обещает пролить за Гамлета новую кровь. Вспомним леди Макбет: «И рука все еще пахнет кровью. Никакие ароматы Аравии не отобьют этого запаха у этой маленькой ручки!». В «Макбете» убийства доходят до избытка пира, и это избыток смерти подается Шекспиром как поэзия.

Венский психиатр В. Стекел утверждал, что, если бы Уильям Шекспир не нашел эмоциональное облегчение в своих драмах, он, может, стал бы одним из печально известных сериальных убийц. Возможно, врач прав... Как драматург готов в состоянии вдохновения выпустить эмоциональный пар подавления воображаемых сцен насилия на бумаге, так и зритель освобождается от сдерживаемого чувства, став свидетелем ужаса на сцене. Зрители получают удовольствие, наблюдая за убийством, ведь так они ассоциируют себя подсознательно с убийцей и, иногда — парадокс! — с жертвой. От пролитой понарошку театральной крови кто-то ерзает и нервно смеется, некоторые кричат, кое-кто заслоняет лицо руками, но в конечном счете с любопытством поглядывают сквозь пальцы.

Правда, зрителю ужасов изначально предложена пассивная роль, но воображение активно. Мысленно зритель среди персонажей, у него есть возможность связать действие с реалиями своей жизни.

Театр не имеет равных себе в технике изображения моделируемой боли.

Из журнала «Time» (1950): «На прошлой неделе "Гран-Гиньоль" начал 50-й сезон с четырех новых коротких пьес, вызвавших тошноту критики. Куда делись старые времена? На сцене было только три убийства, всего три, было от чего заскучать, не было никаких пыток, более ужасных, чем простое удушение руками. Никто из зрителей даже не упал в обморок».

Понять «Гран-Гиньоль» как морально плохой, дурной, пошлый, глупый — значит не проникнуть в его суть. Нет, в этом театре скрыта некая правда о человеке. Театр стал не столько выразителем фобий отдельного человека, сколько олицетворением кошмаров ментальности и, как ни парадоксально, окном в истинную природу человеческого счастья.

Фрейд разобрал чудовище Франкенштейна и выяснил, что Франкенштейн спрятан в каждом из нас. Но наступило время, когда «Гран-Гиньоль» не смог конкурировать с жизнью, а театр — с кино. Экранные искусства сегодня могут предложить безжалостные путешествия внутрь человека-зверя. Мастер ужасов Стивен Кинг писал: «Реальность — это таинство... мы опускаем над ней завесу повседневных дел, чтобы скрыть игру ее света и тени. Есть места, где завеса рвется, а реальность истончается».

Бытует мнение, что искусство — продукт экзистенциальных страхов. «Я боюсь так многого, что оно образует целую энциклопедию страхов», — признался Илья Кабаков. Ваши страхи?

Антон Николаев

Стараюсь не бояться ничего, жить так, как будто через несколько секунд умру. Вообще живу в мире «случайных» знаков, сочетанию которых зачастую склонен доверять не меньше, чем логике. Противоречия с рационализмом кажущиеся. Наука описывает каждого человека как отдельную личность, а он на самом деле узел в параноидальных цепях, состоящих из живых людей. Мировоззрение одного человека (автора, художника) связывает людей (зрителей, читателей) гораздо больше, чем может показаться на первый взгляд. В этом смысле искусство — это магия.

Анатолий Осмоловский

У меня практически нет страхов.

Семен Файбисович

Художникам кажется очень важным создавать легенду о себе — для лучшего промоушена, грубо выражаясь. А большим художникам надо иметь большую легенду или много легенд. У меня легенда такая, что никаких легенд у меня нет, иначе говоря, я ничего не выдумываю и не занимаюсь самомифологизацией. Так что отвечаю в русле своей легенды. Страхи, конечно, есть, и немало, но я всю жизнь с ними борюсь, стремлюсь победить. При советской власти, по моему убеждению, только побеждая их, преодолевая, можно было обрести внутреннюю свободу и право уважать себя, а для меня эти обретения были радикально важны. Ну и постепенно борьба с ними стала привычкой, которую не считаю дурной, а потому не отказываюсь от нее, тем более что сегодняшняя жизнь востребует ее с новой силой. Ну а с главным страхом борись-не борись... Внезапно возникнув еще в детстве и приведя тогда в панический ужас перед лицом неизбежного — помню несколько ночей плакал, представляя, как мой труп едят черви (воображение-то хорошее), — он преследует нас всю жизнь, то глубоко спрятанный, то подступающий к горлу. Единственное, что нам дано, в чем художникам повезло больше, чем подавляющему большинству человечества: попытаться обрести бессмертие. Не для души своей — тут у всех равные шансы, если таковое бессмертие существует; не для тела своего — это невозможно... Попытаться можно обрести его для созданного тобой. Такой род бессмертия точно существует, просто в бренной жизни не узнать, про тебя он или нет. Но поупираться, по-моему, стоит: шанс невелик, но все-таки есть.

Гор Чахал

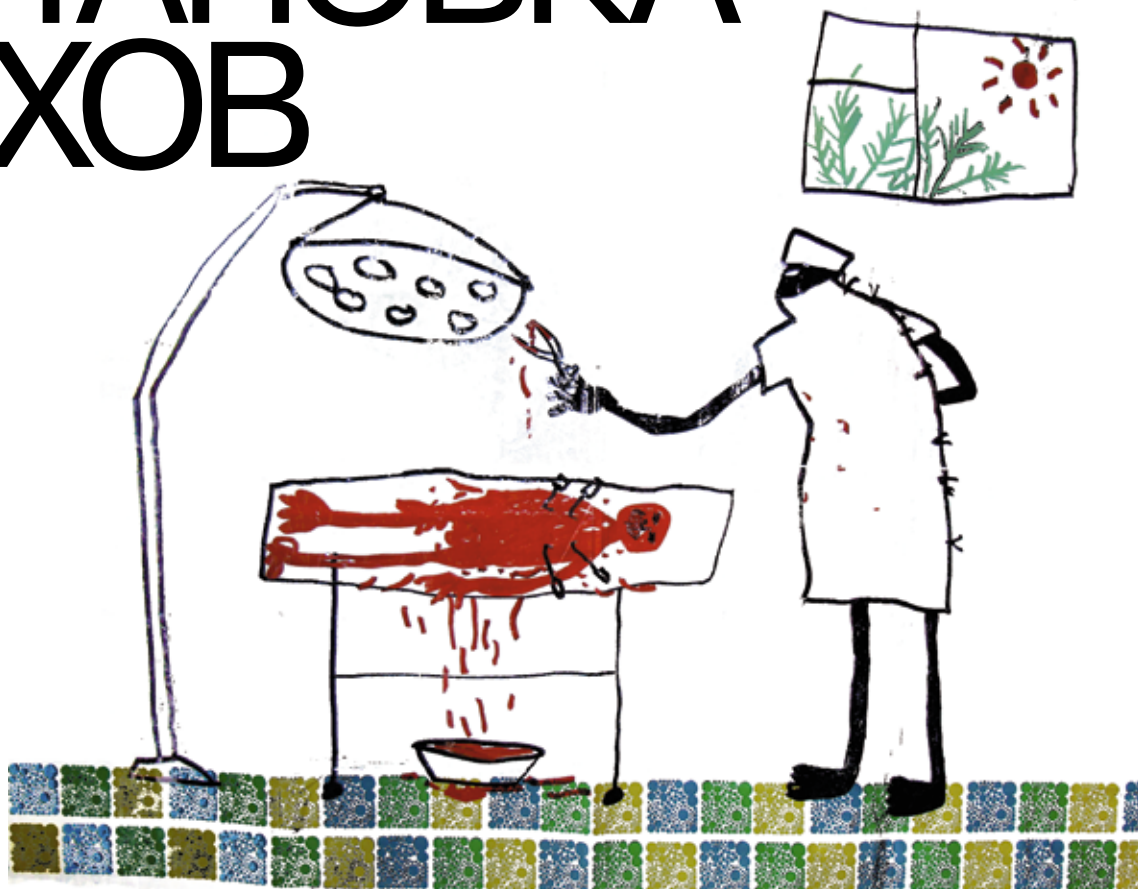
Страшно лишь осознавать, что искусство в России никому не нужно. Все используют его в каких-то прикладных целях. Страшно осознавать, что тебя используют.

Наталья Абалакова

История знает много способов показать нам наше несовершенство, ограниченность наших возможностей, мысли и даже самого существования. Военные конфликты, природные и техногенные катастрофы, государственные перевороты и теракты... И эти темные знаки, обещания небесных блаженств словно находят в бесперывном вращении; они полны динамики и экспрессии — а ведь это я смотрю на вас, мое лицо обращено к вам. Механическим голосом, словно повторяя заученные фразы с напускным бесстрашием, я говорю, пугаясь звуков собственного голоса, пытаюсь остановить сумасшедшую пляску этих знаков, в которых сконцентрировалась вся энергия природных стихий. В них вписаны мои тайные мысли, мои безумные рассказы о путешествиях души, терзаемой страхами и оживляемой надеждами.

РАССТАНОВКА СТРАХОВ

Александр Боровский



Из всех бесчисленных страхов нас, видимо, интересуют два вида. Первый — страхи художника, от детских до экзистенциальных, насельники его сознания, кошмары, которые его мучат, табу, которые он преодолевает. «С кем протекли его боренья?» Знамо дело, с самим собой. Со своими страхами. Второй вид, особо распространившийся в нашем отечестве в последнее время, — страхи «от искусства», фрустрация, в которую впадают при столкновении с некоторыми произведениями «зрители» из различных общественных групп — от представителей власти до участников самых маргинальных кружков и объединений обскурантистского типа. В силу объективных обстоятельств нашей истории оба вида страхов имеют выраженную политическую подоплеку. И еще. Политический страх у нас, увы, атавистическим быть не может. Такая вот расстановка сил. Расстановка страхов.

Способно ли современное искусство вызывать полноценный, действенный, «сосущий под ложечкой» страх? Ситуация с «Pussy Riot» показывает: может.

В течение более полутора десятилетий современное русское искусство делало все что угодно, чтобы заставить власть хоть как-то отреагировать на его существование. Потому что само существование современного искусства, по определению немислимого без протестной составляющей, без соответствующей реакции власти, как бы не вполне легитимно. Власть

вызывали на кулачный бой, организовывали партию животных и собирали подписные листы с отпечатками лап и крылышек, рубили топором копии иконок, выкладывали собственными телами ключевое русское слово аккуратно у Лобного места. Наконец, власть как-то отреагировала и поощрила неких хоруговеносцев и рязеных судиться с организаторами выставок: сначала «Осторожно: религия», потом «Запретное искусство-2006». Процесс был вялотекущим, несмотря на то что политизированная общественность на разных концах политического спектра получила импульс к самоорганизации. Но в целом в широких массах этот процесс политизации выставочных репрезентаций особого интереса не вызывал. То есть осужденным на условные сроки кураторам сочувствовали, но понимали, что это «жертвы-light»: не дай бог, власть пойдет на реальные жертвоприношения. И вот совершилось: ситуация с тюремным осуждением «Pussy Riot» — не что иное, как жертвоприношение.

Уверен, самые упертые пуссиненавистники задумались о неадекватности наказания содеянному. Разумные представители власти не могли не сожалеть о колоссальных репутационных потерях государства. Тем не менее совершилось. Жертвоприношение есть форма проявления архаичного ужаса перед внешними неконтролируемыми силами. Столь же древний характер носят и практики эксплуатации этого ужаса в прагматических целях. Я вполне допускаю, что акция «Pussy Riot» возбудила фрустрацию у группы носителей неустойчиво-

го религиозного сознания (у устойчивого есть запас прочности). И уверен, что это возбуждение не было их целью. Цели были политически прагматичные. Но как ни успешны были «Pussy» в нащупывании нужных болевых точек — столь серьезно восприниматься обществом они могли только на волне большого государственного страха. При этом «Pussy» ни коим образом не были ни объектом, ни субъектом этого страха. Они просто были не очень удачно выбраны на роль жертв, которые принимаются, дабы этот Теттог Antiquus насытился и отступил восвояси (при этом в качестве инструмента легитимации жертвоприношения использовался «малый страх», реальный или протимулированный, конкретных прихожан). Отступил в какие-то архаические глубины общественного сознания. Это важный момент: соотносимость страха, внушаемого искусством (или замаскированного под оный), с архаическим модусом общественного сознания. Недаром и страхи эти чаще всего выступают в формах религиозных. Причем не только в консервативных страхах обществ, но и в гораздо более продвинутых западных. И там также отдельные общественные группы испытывают архаическую религиозную пугливость перед вызовами искусства. Сам видел когда-то у Бруклинского музея кучку представителей католической общественности, протестующих против выставки «Sensation» художников «бригады Саатчи». Особенно им досаждал Крис Офили, использовавший трюк со слоновьим дерьмом в качестве живописного материала, пригодного для всего, вплоть до религиозной живописи. Несколько мрачных ирландцев и итальянцев, купившихся на этот фирменный трюк, били в барабаны, предостерегая: посетишь выставку, замараешь себя святотатством. Разумеется, физически мешать продвижению посетителей им и в голову не приходило — как никак за законопослушанием следят копы. Но вот на что любопытно обратить внимание, на механику политической утилизации страха «от искусства». То есть политически конъюнктурное использование реакции некоторых общественных групп на искусство, выступающей в форме страхов.

Эта механика абсолютно однотипна у них и у нас.

Разумеется, эта реакция должна быть (или слыть) «народной», то есть естественной реакцией «низов», что обеспечивается наличием неприкосновенного запаса недовольства. А оно, как правило, неотрефлексированно и суммарно: довели «чужие»: высоколобые, инородцы, иноверцы, инолюбцы и пр. Довели «нынешние» — те, что адаптировались к современности. Этот ресурс наличного недовольства общим положением дел делает конкретизацию любых страхов ожидаемой. Затем на этот пласт неотрефлексированного недовольства общего порядка ожидаемо ложится месседж конкретной угрозы: порча нравов, вестернизация, оскорбление святынь — что угодно. Главное, «вброшенное» и «исконное» налагаются друг на друга, конкретизируются и канализируются, скажем, в страхи религиозные. (Впрочем, чаще всего эти религиозные страхи имеют политическую подоплеку.) Теперь эти «доколе», «мочи нет терпеть надругательство» и пр., — свои, нутряные. Попробуй теперь напомнить этим людям про политтехнологический «вброс»! Теперь это свое! Никогда не поверю, что бруклинские пожарные и официанты, московские хоругвеносцы и питерские чепменобойцы следят за музейной афишей. Тем не менее теперь это голос «низов», правда, поставленный. Замечу, голос истовый, искренний. Хоть и не испорченный культурой толерантности и неспособный хоть на минуту дать

прозвучать другим голосам. Вот вам типология зарождения и бытования страха как орудия политических манипуляций с использованием искусства. А теперь типология его использования. Дураком был бы политик, не попытавшийся использовать этот страх в собственных целях. Думаю (имею в виду выставку «Sensation»), на уровне местной мобилизации электората все удалось: какие-то нам неизвестные политиканы бруклинского разлива от души использовали «протестное голосование». А вот стоило выйти на более высокий уровень — облом! Мэр Джулиани (не самый плохой мэр!) тоже попытался оседлать скандал и подзаработать авторитет, используя протесты против «Sensation»: молчаливое большинство требует и пр. — сократим финансирование музея! Однако молчаливое большинство и «бруклинские барабанщики»-обскурантисты оказались разными людьми как в количественном, так и в качественном отношении. А уж столкнувшись с прессой, и массовой, и профессиональной, мэр получил такой удар, что с тех пор за километр обходил современное искусство. Думаю, у нас политтехнологи придерживались сходной схемы: «вброс» эмоционально окрашенной информации в специфическую архаизированно-консервативную среду, укоренение месседжа в уже культивированной почве наличных обид и поношений, использование страхов религиозного плана как мобилизационного ресурса. Провокатизм месседжа «Pussy Riot» с его антиконсервативным вектором оказался вполне действенным и свои задачи выполнил. Попутно он вызвал реакцию религиозного толка — страхов поношения, кощунства, нарушения ритуалов. Не берусь судить, искренни были эти страхи или конъюнктурны. Но оппоненты «Pussy Riot» использовали их в полной мере, пытаясь перенаправить вектор месседжа группы. Но главное — задействовать их как детонатор целой системы охранительских реакций.

Обе стороны — левый активизм и архаизированный консерватизм — нуждались в демонстрации как силы, так и страхов, в нормальном режиме нейтрализующих друг друга. Но политическая ситуация сложилась так, что месседж «Pussy Riot», точнее, его перетолкование, сделанное политтехнологами, легло не на страхи-комплексы маргиналов от консерватизма, а на огромную волну страхов совсем другого рода. Страхов политического выживания. У страха глаза велики: месседж «Pussy Riot» был воспринят неадекватно — как вызов тотального масштаба. Со всеми драматическими последствиями.

Хотелось бы думать, что опыт неадекватного использования «страхов от искусства» чему-то учит. Не маргиналов — они необучаемы: появилось сразу несколько группок и «профсоюзов граждан», которые апеллируют к власти в целях ущемления того современного искусства, которое вызывает у них страхи разного порядка — религиозного, нравственного, гендерного и пр. Братья Чепмен, Набоков, Мадонна. Список «страшилок» непредсказуем. Есть определенная тенденция наращивания замаха, этим людям кажется, что пришло их время. Выставляя на публичное обозрение свои малые страхи, они явно рассчитывают поднять большую волну обобщающего охранительского страха. Но хочется верить, что власть приобрела определенный опыт: похоже, маргиналы, культивирующие свои культурные фрустрации, остаются без прикрытия. Это нелегкая доля: шархаться от испуга при любой встрече один на один с непонятным и безжалостно насмешливым современным искусством.

КТО БОИТСЯ БРАТЬЕВ ЧЕПМЕН?

Антон Успенский

В залах Главного штаба Государственного Эрмитажа с октября 2012 года по январь 2013-го была открыта выставка Джейка и Диноса Чепмен «Конец веселья», состоящая из трех объемных произведений: «Конец веселья», «Травмировать, чтобы оскорбить, чтобы травмировать», «Ужасы войны». Выставка организована по договоренности с лондонской галерей «White Cube» и продолжает программу Государственного Эрмитажа, представляющего произведения современных художников.



Эрмитаж сделал еще один (помимо открытия постоянного зала Д.А. Пригова) решительный шаг в укреплении своей музейной стратегии «Эрмитаж 20/21» — выставку братьев Чепмен. Порадоваться бы смелости и широте крупнейшего национального музея, но не зря центральный экспонат назвали «Конец веселья». Как назвали, так эта чепменовская лодка и поплыла.

Джейк и Динос выросли из первых птенцов саатчева инкубатора (с тех пор следующее поколение молодого британского арта уже успело повзрослеть и даже было показано в Эрмитаже три года назад), наибольшие радикалы из поколения «янг бритаиш артист», давно музеефицировавшие свой радикализм, закрепившие с легкой руки Метью Коллинза за собой термин *manpeguinarsehole-disgust-etc-art*, или согласно А.Д. Боровскому — отврат-арт. О братьях принято говорить как о провокаторах, разрушителях табу, нарушителях спокойствия и конвенций, канонизирующих отвратительное, страшное, запретное и загоняющих любую идею в тупик абсурда, где она выглядит нелепой и смешной. Но все же загнанная ими художественная идея остается на своей территории, или, цитируя авторов: «искусство по-прежнему выглядит как искусство, не так ли?». Так, да не так, эрмитажная выставка испугала другим, не завозным ужасом, тем мороком, что почти не имеет к ней отношения, став поводом для роста наших родных отечественных кошмаров. Пластические и философские произведения братьев Чепмен развивают идеологию кидалта (*Kidult* — взрослый, не желающий взрослеть) на примерах тысяч человечков, изготовленных в мастерской художников для инсталляций, таких как «Рай», логично дополняющий несколько уже законченных «Адов». Они дают повод обсудить вариативность эстетизации исторической эмблематики XX века, прежде всего проявленной в нацистской символике и форме от Хьюго Босса, став-

шей как причиной реальных скандалов в монаршем британском семействе, так и выдуманных медийных сюжетов, да и множества фильмов — от знаменитых «Бесславных ублюдков» до трешевых «Нацистов в центре Земли». Можно гадать, кто, кроме профессионала Гойи и самоучки Шикльгрубера, может стать чепменовским «соавтором». Представлять, насколько атрофировалось у братьев чувство прекрасного и ужасного. Или пытаться понять, как современный художник прорывается на новую, запретную ранее для искусства территорию и где еще осталась эта «запретка»? Из чепменовского «Ада» окинуть взглядом, как за последние два века в самых общих чертах расширялась зона эстетического, потом этического, теперь социального пространства для приращения искусства...

Чепмены пытались прогнозировать перед выставкой поведение эрмитажных зрителей: «Они должны рыдать или хохотать до упаду. ... зрителям следует подойти к ней вплотную и самим выработать для себя ответ о том, что работа для них означает*». Но ответ в России больше, чем ответ: зрители не подошли к работе вплотную, зато заочно написали на нее доносы в прокуратуру. Среди пяти тысяч фигурок в девяти боксах работы «Конец веселья» есть Стивен Хокинг, Рональд Макдональд, Адам и Ева. Есть одинаковые «гитлеры» фабричного производства, церковная служба со свинными головами на плечах участников, протухшие гамбургеры всемирно известного фастфуда и даже частный самогонный аппарат со змеевиком. Наблюдаются участвовавшие случаи скотоложства, мужеложства, некрофилии и людоедства... Ад, одним словом! Однако наши оскорбленные анонимные граждане увидели издевательство над крестом как символом веры, а самые увлеченные нашли даже карикатуру на Нагорную проповедь, причем нашли ее в ироничнейшей композиции — несколько Гитлеров рисуют обнаженную натурщицу, а получают у них

экспонаты из гитлеровского же «музея дегенеративного искусства» — теория заговора работает на любом материале.

Эрмитаж оформил экспозицию увесисто, музейно, классично: отдельно кукольные адские страсти, на другом этаже — дорисованные братьями офорты Гойи, еще выше — гойевские оригиналы и орудия пыток из музейных собраний Петербурга. К концу осмотра чувствуешь скорее усталость, чем отвращение: невозможно переживать как боль то, что стало историей.

Но чтобы почувствовать себя оскорбленным, как выяснилось в ходе выставки, нашим зрителям не требуется при-

ближаться к работам и видеть их, достаточно воспользоваться домашней заготовкой. На специальной конференции для молодежной аудитории перед открытием выставки Чепменов вопросы прозвучали банальные и саморепрезентативные: о провокациях, о запретных темах, об ответственности художников перед собственными детьми. В запальчивости молодости кто-то из пришедших даже пообещал сжечь еще не увиденный им «Ад». Братья снова подтвердили, насколько они свободны в своих художественных и человеческих поступках, мы еще раз убедились в силе своих комплексов и фобий. Почти на все

Джейк и Динос Чепмены
КОНЕЦ ВЕСЕЛЬЯ
ФОТО ДИ./СВЕТЛАНА ГУСАРОВА





вопросы, прозвучавшие на конференции, Чепмены отвечали односложно и уточнили, что настоящий ад в их представлении показан в фильме Элема Климова «Иди и смотри».

В связи с выставкой братьев в Эрмитаже прошла прокурорская проверка по заявлениям о надругательстве над верой и о признаках экстремизма. На выдуманных кукольных эсесовцев обижены вымышленные казаки, но по факту сотни с лишним реальных жалоб проводится более чем реальная проверка — ад вырывается за положенные ему художниками пределы. А Чепмены сделали свое художественное заявление: «Мы экстремально сожалеем, что некоторые посетители выставки “Конец веселья” в Эрмитаже были экстремально расстроены. Экстремально грустно получать обвинения в экстремизме, особенно от религиозных групп. Мы надеемся, что государственный прокурор, назначенный расследовать обвинения в экстремизме, примет наши экстремальные извинения. P.S. Не забыть: в Россию больше ни ногой». Прокуроры все же отправились в Эрмитаж и осмотрели выставку вместе с ведущим специалистом Российского государственного исторического архива. «Согласно пояснениям специалиста, целевой направленностью выставки является демонстрация разрушающего влияния насилия на человеческое сознание. Крест является не только символом христианства, но и орудием казни в Римской империи», — отметила пресс-служба ведомства.

Кроме того, прокуратура напомнила авторам писем, что цензура в России запрещена, а сама по себе критика религиозных убеждений и объединений согласно решению Верховного суда не должна рассматриваться как действие, направленное на возбуждение ненависти или вражды.

«С учетом изложенного в настоящее время оснований для принятия мер прокурорского реагирования в отношении организаторов выставки “Конец веселья” в Государственном музее “Эрмитаж” не имеется», — подчеркнули в прокуратуре. «Мы твердо считали и считаем, что музей является тем учреждением, которое вправе решать, что является искусством и что выставлять. Вкусы толпы в данном случае не могут служить ни эстетическим, ни нравственным ориентиром», — заявил директор Эрмитажа М.Б. Пиотровский.

Вновь, как в позднесоветские времена, свежо звучит Галич: «Не бойтесь золы, не бойтесь хулы, не бойтесь пекла и ада, а бойтесь единственно только того, кто скажет: “Я знаю, как надо”».

Для нарушения запретов у художника есть два основных пути — сакрализация профанного и валоризация сакрального. Сегодняшнее противостояние на линии клерикализации — антиклерикализации началось с разгрома 18 января 2003 года выставки «Осторожно, религия!» в Сахаровском центре и усиливается, современное искусство стало восприниматься массовым зрителем как радикальный край социального активизма, что является сильнейшим искажением объективной картины.

Когда мы говорим о воле художника и о высшем начале, то иерархия здесь внеконфессиональна и однозначна: не профанное входит или врывается на территорию сакрального, а сакральное допускает профанное в свои пределы. Как сказал об этой иерархии епископ бл. Августин Ипонийский: «Дух Божий носился над материей... подобно тому, как носится воля художника над... предметом, подлежащим обработке, или даже над телесными его органами, которые он направляет к работе».



* Высказывания Чепменов цитируются по каталогу выставки: Джейк и Динос Чепмен. Конец веселья. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург. 2012.

ПРО БУЖЖДЕ НИЕ

Юлия Кульпина



Случайность, нарушающая привычный ход жизни, сопутствует нашему бытию. Молчание — оборотная сторона нашей жизни, основание той целостности, что больше нас самих. Об этой полноте и избыточности молчания произведения Натальи Нестеровой.

Ее работы полны выразительных деталей, мимолетных убедительных свидетельств жизненности и достоверности происходящего: книги со страницами, испещренными указующими словами и знаками, привычные и мало чем примечательные вещи или же изысканная пища — устрицы, мидии, спаржа, артишоки, южные фрукты. Это сущности, что сопутствуют нашему бытию: рыбы и птицы, выразители своих стихий, цветы, собранные в букеты, овевающий нас ветер, дыхание моря — особые настроения, которые Нестерова передает пейзажному фону, образу пространства. Это и ощущение подлинности переживаний, которое возникает благодаря выстроенным художницей композициям и символической составляющей некоторых деталей. Она нарочито выделяет существенные подробности момента, перед нашими глазами то проплывает поднос с фруктами, то пролетает птица, а то и вовсе мы находим себя за тем же столом, что и прочие персонажи. В ее композициях нет привычной изобразительной упорядоченности, а есть иерархия значимостей, подобно тому как обычно мы и

воспринимаем, но не видим в действительности. Это выраженное естество жизни придает работам Натальи Нестеровой единство и связность повествования, в котором человек в смысловом и пластическом планах занимает центральное место.

Фигуры персонажей массивны и даже в движении кажутся малоподвижными, поскольку их внешние проявления не совпадают с внутренними ощущениями происходящего. Герои старательно отводят взгляды, по-магриттовски скрывают лица за летящими листьями, вспархивающими птицами, за цветами и фруктами, а то и вовсе масками. Они усердно берегут свой внутренний мир от посторонних взоров, но зритель оказывается вовлеченным и в их жизнь, и в их потаенную реальность, странную, затягивающую, с ее тусклым, угрюмым и холодным небом, с открытыми, распластанными пейзажами, там, где время не имеет действия, где бесконечно длится ожидание и все парковые дорожки способны увести далеко от обыденности.

Зрителю Наталья Нестерова отводит особую роль. Она запросто вовлекает его во внутреннее пространство своих произведений, и он становится сопричастным происходящему: случайным прохожим бродит в парках знакомых, но почти не узнаваемых городов, проходит берегом моря, заглядывает в ресторан, и все это как погружение в осознанное сновидение. Увиденные на ходу сцены могут не затрагивать его чувств, но они отпечатываются в сознании, чтобы впослед-



Наталья Нестерова
ЛИЛИИ
2004. Холст, масло

УЛЕТЕВШИЙ ПОПУГАЙ
2000. Холст, масло

ствии проявиться случайным воспоминанием и стать ключом к какой-нибудь головоломке, которую предлагает ему собственная жизнь.

Постепенно, все больше погружаясь в зыбкие пространства нестеровского мира, зритель становится все проницательней, и ему кажется, что в каждом встречаемом им человеке можно почтеть тайны его существа. Все его движения, все угаенные взгляды, повороты головы, походка, причудливые позы, руки, сжимающие книгу, шляпу, кормящие голубей, цепляющиеся за перила, спрятанные в карманы, обнимающие, отпускающие — все эти увиденные мимоходом подробности чужой жизни определенно выдают ее глубину и содержательность.

В описываемом Нестеровой мире все действительное и сущее, все подлинное старается спрятаться, стать незримым, но в пульсации «ускользания и присутствия» неизбежно раскрывает себя. Все здесь имеет отчетливые границы: внутреннее и внешнее, собственное и чуждое, открытое и потаенное, сакральное и профанное, эфемерное и вечное. Но в этом разделении чувствуются амбивалентность, неразрывность, неотъемлемость одного и другого. Это признак многомерности создаваемого художницей пространства, его плотности и его единства.

Сквозь густой, напоенный мыслями, чувствами, страстями, пороками и добродетелями людей воздух свету не дано проникнуть. Скрыт не только какой-либо его источник, но и

он сам в непосредственном естественном своем движении. По отношению к внешнему свету свет сокровенный становится замещающим и вытесняющим.

Наряду с тем атмосфера работ Натальи Нестеровой оказывается проникнутой цельностью реальности, и время ощущается как единый поток. Присущее ее работам тягучее, почти бесконечное настоящее наличествует и как опыт сиюминутности, и как предчувствие желанного будущего, и как значимость прошлого. Время для Нестеровой не существует само по себе, оно неизбежно связано со своим носителем и хранителем — человеком. В некоторых работах художница говорит об этом откровенно («La Temps perdu», «Часы на берегу»), в других чувство времени передается ею посредством имплицитных свидетельств («Игра на песке», «Плетеный диван», «Фонтан»), но во всех случаях она подчеркивает: вне человека времени нет, в мире действуют иные законы, требующие иных наименований и определений.

В духовном вибрирующем пространстве живописи Натальи Нестеровой желанная человеку самоидентификация невозможна, он подвержен трансформациям и не может обрести постоянство в непрерывно изменяющемся контексте. Каждое мгновение он оказывается не равен сам себе и потому старается вместить в себя множественность проживаемых смыслов. При этом герой художницы обладает свободой движения, поскольку вектором его выступает сама личность. Не случайно живописная пластика работ Натальи Нестеровой, их ритмика, харак-



Наталья Нестерова

СКВОРЕЦ

1994. Холст, масло

КОРМЛЕНИЕ ГОЛУБЕЙ

1992. Холст, масло

тер движения так соотносятся с произведениями Раннего Возрождения. Художница в той же мере сосредоточена на человеке, на его ожидании нового, одухотворенного существования, которое способно пробиться сквозь незримый мир чувств и мыслей, вмещающий пространства вплоть до микрокосма.

Герои Нестеровой будто осознают и признают наличие в каждом человеке своей тайны, своей сокровенной жизни и стараются не нарушить внутренний мир друг друга. Потому их существование кажется таким неспешным, продолжительным, их разговоры такими тихими, деликатными, почти молчаливыми, словно не желающими нарушить внутренний ток мысли собеседника.

Однако искусство Натальи Нестеровой имеет различные глубинные истоки и не ограничивается связью лишь с Возрождением. Формально оно вторит сюрреализму с характерными пространственными пустотами Поля Дельво, с губчато-коралловыми фактурами Макса Эрнста, с безликими потерянными фигурами Рене Магритта и, наконец, созвучно с основным тезисом Андре Бретона, который утверждал, что именно сюрреализм призван разрешить противоречие между мечтой и действительностью и создать некую абсолютную реальность.

Работы Нестеровой последних лет все больше насыщаются символизмом, от которого лишь нарастают внутреннее напряжение и сопряжение смыслов. Появляются люди-манекены или люди, спеленутые как мумии, испещренные знаками, чьи позы и движения становятся все выразительнее. Появляется тема иудаизма, с его опытом трагизма и мистичности. Возникают фигуры-отражения, вбирающие в себя про-

странства и будто продолжающие тему проявлений личности, самоидентификации и мимикрии, макро- и микромира. Появляются «исполненные очей» ангелы смерти, они напряжительно отсылают ко Льву Шестову, а по общему контексту восприятия обыденности — вообще к русской философской мысли, Николаю Бердяеву и Василию Розанову. В работах Нестеровой отчетливы архетипы коллективной памяти ее поколения и очевидны истоки русской культуры в целом, ощутимо слияние личного опыта и культурно-исторического, многочисленные явные и едва уловимые аллюзии, оммажи, заимствования, и во всех этих значимых проявлениях она остается собой. Она изобретает свой неповторимый художественный язык, на котором излагает личный опыт постижения жизни.

Зрительское погружение в этот сложный волнующий мир подобен забытию, мороку, сну за секунду до пробуждения. Он неизбежно пленяет и нарушает прямое внешнее проживание момента. Но именно в тот миг, когда ты отрешаешься от наваждения ее живописи, когда пробуждаешься ото сна, именно тогда начинается внутренний зрительский диалог с ее произведениями, молчаливый, глубокий, долгий. Поскольку ее образы оказываются непосредственно близки и многомерны, они напрямую апеллируют к личному и продолжают действовать в душе другого, и вот уже кажется, что это твои голубки мыслей разлетаются по нестеровским полотнам.

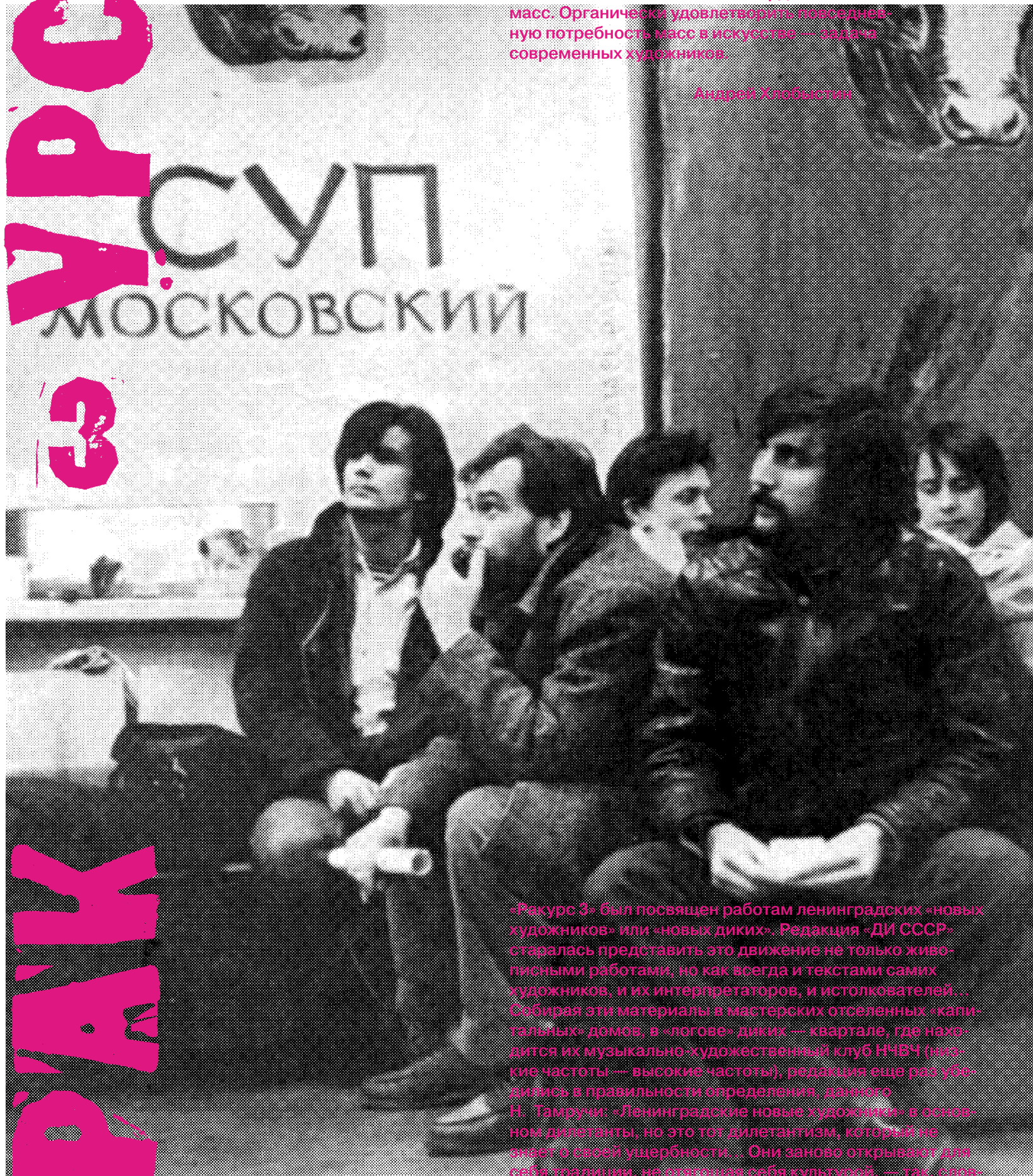
*Материал подготовлен в рамках проведения проекта
«Живопись двух столиц»
Грант Президента Российской Федерации*



ПАКУРС
3
РАК

Магистральная линия искусства XX века — это путь в широкие массы. По этому большаку семимильными шагами продвигается сейчас советское искусство, но дело в том, что искусство в своих наиболее авангардных проявлениях намного отстает от авангардного быта масс. Органически удовлетворить повседневную потребность масс в искусстве — задача современных художников.

Андрей Хлебистый



«Пакурс 3» был посвящен работам ленинградских «новых художников» или «новых диких». Редакция «ДИ СССР» старалась представить это движение не только живописными работами, но как всегда и текстами самих художников, и их интерпретаторов, и истолкователей. Собирая эти материалы в мастерских отселенных «капитальных» домов, в «логове» диких — квартале, где находится их музыкально-художественный клуб НЧВЧ (низкие частоты — высокие частоты), редакция еще раз убедилась в правильности определения, данного Н. Тамручи: «Ленинградские новые художники» в основном дилетанты, но это тот дилетантизм, который не живет в своей ущербности. . . Они заново открывают для себя традиции, не отягивая себя культурой, — так, словно до того никто к этим традициям не прикасался, — и с той же легкостью осваивают новые пространства культуры, куда еще не вступили профессионалы» («Искусство». 1988. № 10. С. 24).

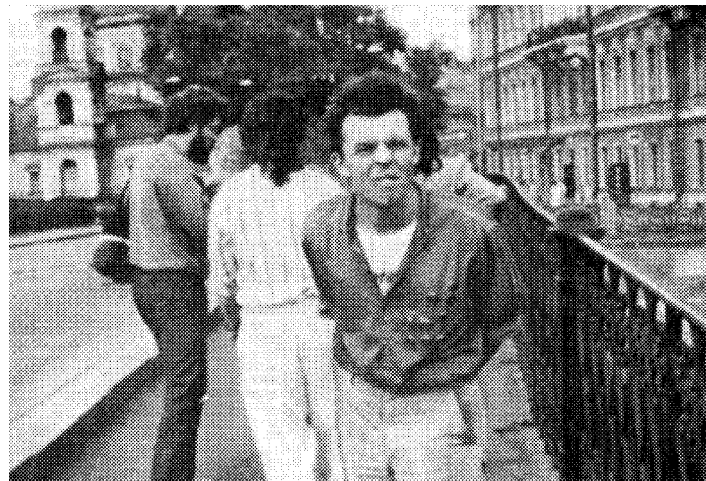
1. Борись за повышение творческой продуктивности
2. Научись экономно использовать изобразительные средства, красочные материалы, изобразительный инструмент
3. Неустанно повышай качество цвета <...>
7. Помни, что только красивое достойно заслуживания внимания
8. Сумей всякий раз, начиная работу, сосредоточить на кончике пастели, кисти, фломастера и пр. все свои лучшие личностные, гражданские, поэтические качества
9. Будь смелым, правдивым, добросовестным, честным и искренним <...>
11. Обязательно найди время для всестороннего изучения линейной перспективы в творчестве старых мастеров
12. Зритель — твой друг, товарищ и брат <...>
14. Идею будущих произведений вынашивать не следует и думать о ней не рекомендуется
15. Во время работы степень углубления мыслей вглубь сознания должна быть доведена до уровня разорванности ассоциаций
16. Доведя состояние разорванности ассоциаций до максимально возможного уровня, сохрани при этом целостность творческого лица <...>
21. Будь благоразумен: входя в картину, выходи из нее тотчас после окончания сеанса
22. Даже агонизируя — анализируй <...>
24. Не забывай, что в Азии, Африке, Латинской Америке, Чукотке и пр. регионах тоже есть художники
25. Утвердившись в мысли, что творческой мастерской у тебя никогда не будет, приспособь для занятий живописью квартиру родственника, друга, подруги, подвал, чердак, пр. подсобное помещение, а также естественное природное укрытие <...>
26. Подпись с фамилией портретируемого, поставленная под портретом, увеличивает сходство примерно в семь раз <...>
29. Очисти свой мозг от всякого грязного, как если бы это была грязная обувь, ибо искусство есть крыльцо во дворце понимания сути вещей
30. Найдя в зрителе соучастника, склоняй его к мысли, что ты всегда прав
35. Противозаконных творческих актов нет, и тем более противоестественных <...>

Искусству принадлежит все.

В. Окиничев, Г. Брониславский

Были времена, когда самым диким в Ленинграде считался Борис Кошелухов. Его работы нехотя брали даже на подпольные выставки. Теперь он патриарх, а место «дичайшего» заняли Олег Котельников и Инал Савченков. Созданная Тимуром Новиковым в 1982 году группа «Новые художники» свела их с живописцем Вадимом Овчинниковым. Очерки о них — начало портретной галереи ленинградского неофициального искусства.

О КИНОТВОРЧЕСТВЕ ОЛЕГА КОТЕЛЬНИКОВА (ИДЕОЛОГОГРАФИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ)



ОЛЕГ КОТЕЛЬНИКОВ

1. Олег Котельников — живописец и график. Олег Котельников снимает кинокартины.
2. Значительность кинокартин Олега Котельникова в их бесспорной правильности и красоте. Олег Котельников рисует на киноплёнке различные предметы. Это красные, синие, зеленые, желтые и другие предметы.
3. Соприкосновение руки художника с материалом всегда индивидуально. Бег киноплёнки, движение аппарата придают демонстрации произведений Олега Котельникова оттенок объективизации материи, ее разоблачения. Кинотворчество Олега Котельникова преследует цель демистификации на любом из известных уровней культуры — начиная от техники исполнения, кончая процессом проекции, когда освещенный экран обнаруживает в фактуре штриха нечто невиданное в момент создания.
4. Снятие иллюзий индивидуальной фактуры в киноработах Олега Котельникова осуществляется в пользу более объемных пространств, имеющих под собой тенденцию единого мирового пространства.
5. Нам близок и понятен идейный посыл Олега Котельникова, стремящегося объединить условные фрагменты шифра в один безусловный шифр (так ряд терминов, записанных в произвольном порядке и подчиненных лишь грамматике, способен составить содержание).
6. Вместе с тем мы признаем за кинотворчеством Олега Котельникова определенного рода зависимость от степени познания и употребимости эмблем коллективного бытия. Саморежиссура неодушевленной материи, встречающаяся в творчестве Олега Котельникова, в этом смысле составляет альтернативу такому бытию.

7. Олег Котельников творит на стыке стадности и одиночества, в позиции Аполлона, созерцающего дионисии, ибо кинематографическая технология Олега Котельникова предусматривает ручной труд, уникальность тиражируемого клише.

8. Мы могли бы сравнить киноработы Олега Котельникова с книгой, набранной шрифтом, в котором каждый звук при повторении изображается новой буквой.

9. Читать такую книгу невозможно. Восхищаться ею необходимо.

10. Однако мы полагаем восхищение от текста куда более емким эстетическим и идеологическим впечатлением.

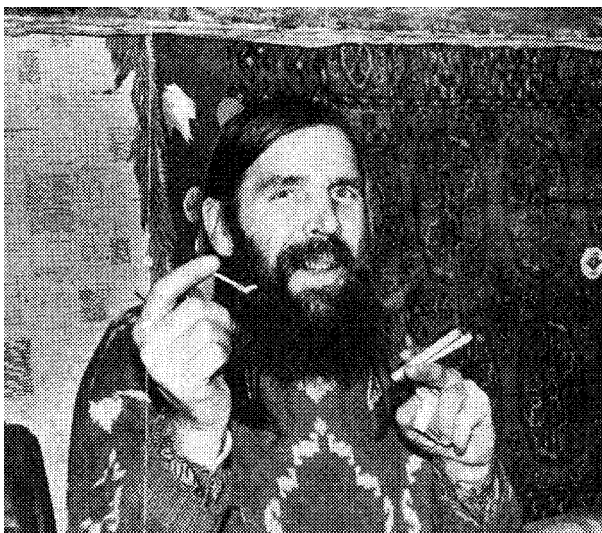
11. Фонетика художественного сообщения кинопроизведений Олега Котельникова делает очевидным их принадлежность к течению, которое мы называем «оппаньки-арт»*, подразумевая стилевой синтез оптического искусства и языковой мифологии митьков. Мы находим в кинотворчестве Олега Котельникова генезис русской обманки, трансформированной с учетом новой технократической эстетики, отголоски кинетического искусства и абстрактного экспрессионизма Джексона Поллока.

12. Кинематограф Олега Котельникова подвергается идеологическому анализу, а значит, может быть рекомендован к показу в самой широкой аудитории.

Ольга Лепесткова

* «Опаньки!» — описание поразившего митька действия. Само действие не называется прямо, но слушатель без труда поймет, если уж не совсем тупой, что именно имеется в виду, например: «Наливаю я себе полный стакан “Земфиры”, а Флореньч, гад, оппаньки его». — Шинкарев В. Митьки // Родник. 1988. № 8. С. 29; О митьках см. «Ракурс-2», ДИ СССР. 1989; ДИ (Диалог искусств). № 5. 2012. — (Ред.)

Борис Кошелухов — значащая фигура в движении «новых». Это он сказал: «“Новые” — мои дети», хотя не все дети приняли это с удовольствием. Зато он предложил им три универсальных принципа: «Работать, работать и работать... Все художники, но не все об этом догадываются... Пишем душу — на чем угодно и чем угодно...» — которым привержены в Ленинграде многие, в том числе художник Алексей Козин.



БОРИС КОШЕЛОХОВ

Довольно яркая фигурка Бори, его космы, развевающиеся под невским ветром, запомнились в городе Ленина многим. Хуже обстоит с кунстпродукцией мастера, но несколько знатоков всегда вам скажут: «Боря — талант!» Попробуем выяснить статус-кво вышеназванного художника, а также разобраться в дебрях его косматой души. Боря решил стать художником, увидев на панели сделанный пятилетним мальчиком рисунок гениталий. До того момента он работал шофером. Сейчас, став «художником», он работает грузчиком. Любимый живописец — Брюллов. Любимый композитор — Ионеско. «В творчестве Ионески я нахожу brutальные соответствия моим вербальным замыслам», — говорит Боря, художественно помахиная рукой.

Жизнь не щадила Боря. Эмигрировав в середине семидесятых годов из СССР к жене, Боря снова вернулся на родину. Этот шаг с восторгом приняли средства массовой информации, сделав Боря игрушкой в своих руках. Но Боря стойко перенес поражение. Он начал работать, работать и работать. Осваивая залитые водой подвалы и каморки с дюймовыми тараканами, он продолжал создавать свои великолепные картины.

Хороший ли Боря художник? Вопрос этот так или иначе начинает волновать любого, кому он перебегает дорогу. Конечно, хороший, отвечу я.

Алексей Козин

АФРИКА ВЕРНУЛСЯ!

Африка. Он же Сергей Анатольевич Бугаев. 22 года. Место рождения — Новороссийск. Снимался в кино («АССА»), выступал на сцене, занимался живописью... Да, пожалуй, живописью. Истинная поп-звезда, он вызывает не только любовь. Издающийся в Ленинграде «самодеятельный» рок-журнал «РИО» удостоил его титула «самой неприятной личности 1986 года» (РИО, 1987, январь, № 5). Вместе с «Поп-механикой» С. Курехина недавно побывал на гастролях в Швеции и Западном Берлине.

Африка, а какое пристанище выбрали для себя берлинские художники?

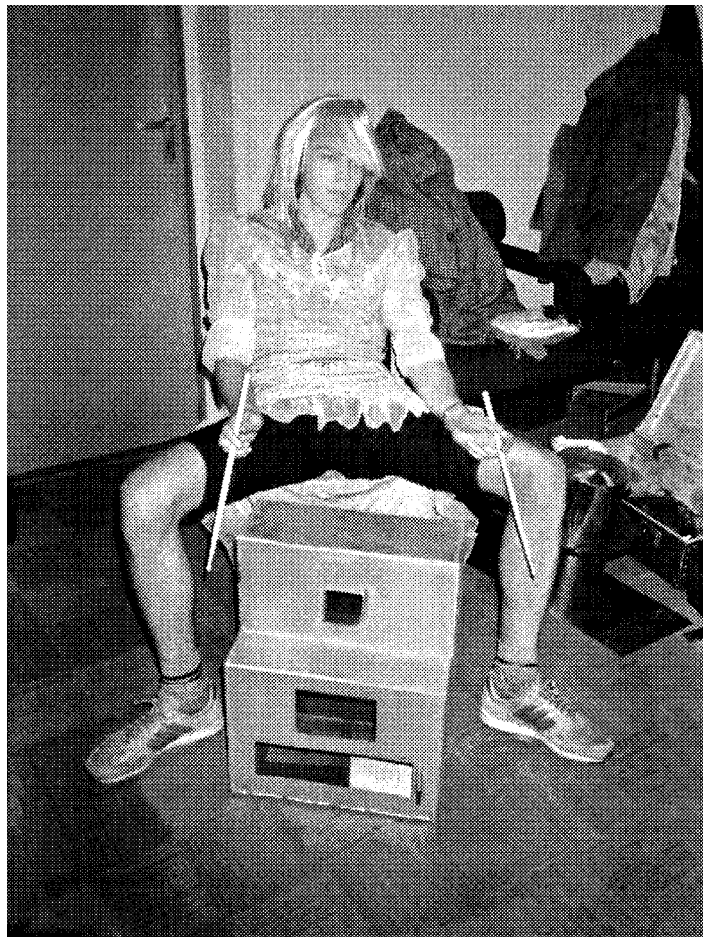
А. «Парис-бар», куда привел нас Райнер Феттинг. Мы познакомились с ним на вернисаже. Там сидели все те люди, которые вошли в историю искусства как «новые дикие»: Шевалье, Хюдигер... И если близко познакомились мы не со всеми, то руку, во всяком случае, пожали каждому. Один раз мы видели Пенка в выставочном зале Гропиус-Бау. Он старше прочих «диких» и держится в стороне. Маленький человек с большой черной бородой и спутницей, которая в два раза выше его.

Правда ли Феттинг написал твой портрет?

А. Как ни странно — да. И не один, а целую серию, которую собирается представить на выставке портрета. Нам сказали, что для него необычно так быстро входить в контакт с новыми людьми. Слишком много народу достает, ходит к нему, чего-то добивается, непонятно только чего. Феттинг повез нас показывать те места, где начинали «новые дикие», а жили они в заброшенных домах, совсем как наши художники из клуба НЧВЧ. И вообще, многое напоминало о Ленинграде. Искусство — единственная область, в которой между нами почти не существует разрыва во времени. «Дикие» начинали в семьдесят седьмом году, тогда же, когда у нас появился Кошелухов со своей группой «Летопись».

А художников-эмигрантов вы встречали?

А. Мы встретили Никиту Алексева, который сейчас выставляется с двумя немцами. Мне понравилась мысль,



СЕРГЕЙ БУГАЕВ НА ДЖАЗОВОМ ФЕСТИВАЛЕ В ТАЛЛИННЕ. 1988

высказанная некоторыми эмигрантами: что они находятся в длительной вынужденной командировке. Но что касается русских в Берлине, то там хватало наших московских друзей: Свен Гундлах, Иосиф Бакштейн, Анатолий Васильев со своим замечательным театром. На вернисаже мы познакомимся с Андреем Битовым, завершающим в Берлине путешествие вокруг Земли. Ну и конечно, там была «Поп-механика» Сергея Курехина.

Мы выступали в гигантском шапито под названием «Темподром». Он принадлежит девушке, получившей в наследство полмиллиона и развернувшей гигантский детский городок. Весь день перед концертом вокруг нас бродили, приплясывали и присвистывали дети и их преподаватели в странных костюмах.

Мы очень волновались перед концертом, так как после нас должны были играть «Разрушающиеся новостройки». Но публике мы пришлось по душе: минут сорок нас вызывали на бис, хотя было уже за полночь. Впрочем, «Новостройки» играли до трех, и это совершенно в порядке рока, нового искусства.

На сцене одновременно находилось в два раза больше музыкантов, чем в Стокгольме, и уж больно колоритны они все были. Например, в концерте участвовал американец — певец Дэвид Мосс. Он появился за час до начала, не зная, что будет петь. И уже через два часа мы, перекрывая друг от друга, вопили на сцене: он своим высоким голосом что-то о Нью-Йорке, а я — что-то о Ленинграде. «Поп-механика» устраняет все национальные различия: на сцене были австралийцы, американцы, англичане, немцы, мы. А что касается инструментов, то мы играли на австралийских аборигенских культовых дудках. Шаман, вступающий на свою стезю, уходит в пустыню и выдалбливает такую трубу из целого, нестройного, заметьте, дерева. А потом долго добивается звука, от которого содрогалось бы тело. Я очень долго дул, и наступил момент, когда уже не понимал, кто на ком играет. Это был настоящий Звук.

Оставалось ли у вас время на посещение выставок?

А. Мы видели замечательные выставки Лучано Каstellи, Си Туомбли, Ричарда Серра. Выставка Уорхола открылась, как ни странно, в небольшой галерее на пятом этаже дома, и не думаю, что это способствовало ее популярности. Не одна-две выставки, на которые все и бегут, а только в центре города — штук пятьдесят. В зале Гропиус-Бау — полная реконструкция двадцати важнейших выставок двадцатого века: «Голубого всадника», выставки дада, «Искусства вырождения», «Документа-2». Даже интерьер воспроизведен максимально точно. Но все это фигня по сравнению с зайцами.

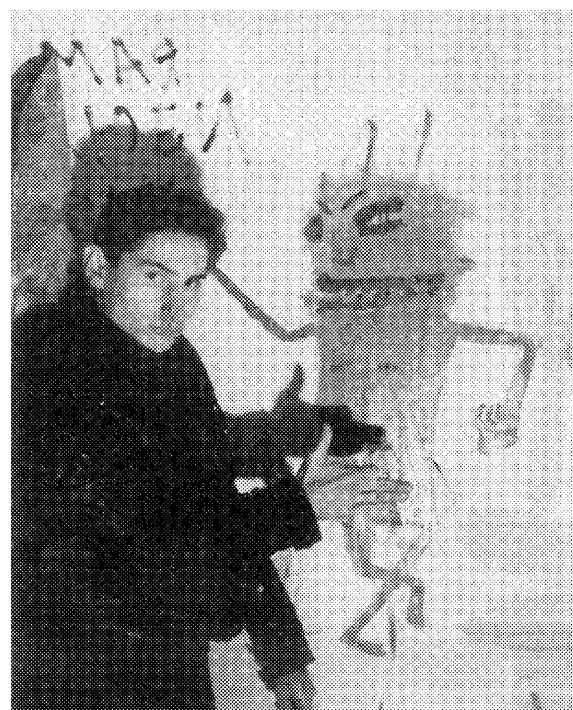
Какими зайцами?

А. Когда мы вышли из Гропиус-Бау, из-под нашей машины выскочило и пустилось в бегство животное, которое я принял за белку. Я погнался за ней, а она оказалась огромным, весьма неохотно убегающим зайцем. Впрочем, он бежал все-таки быстрее, чем человек, сломавший ногу на концерте в Швеции, и я его не догнал. У нас даже в лесу зайца не встретишь, а весь Берлин буквально усыпан ими. Наш гид объяснил, что если в четыре часа утра сесть на скамейку в парке, тебя окружит толпа зайцев, которые будут бить в барабаны. Я очень хотел проверить, так ли это, но проснуться в четыре не мог при всем желании, потому что ложился в пять.

Алексей Козин

ТВОРЧЕСКИЕ ТВОРЕНИЯ ТВОРЯЩЕГО ТВОРЦА, ИЛИ РЕАЛЬНЫЙ РЕАЛИЗМ

Все мои знакомые носители так называемого нового искусства — злобные и агрессивные шизофреники. Это вполне понятно: злобные и агрессивные они из-за трудностей общения с «неврубчивыми» людьми, отличающимися стереотипным мышлением, а шизофреники поневоле, поскольку, как известно, все новое искусство



ИНАЛ САВЧЕНКО. ЛЕНИНГРАД

создают исключительно психи. Но в своем кругу они впадают в радостное благодушие и взаимопонимание. Восхищает удивительно любовное и деликатное отношение друг к другу, общение по принципу «кукушка и петушки».

Взять, к примеру, «новых художников». Они совершенно дремучие люди, почти неграмотные, книг не читают, в филармонию не ходят, в театр оперы и балета им. С.М. Кирова тоже. Только и делают, что выпивают, закуривают, ругаются и дерутся.

Другое дело — Инал Савченков. Он хотя и водится с «новыми», даже сам «новый», но большей частью бывает кроткий и приветливый. На чужих людей не кидается, пить-курить бросил. Также гений и лучший художник в мире. Рисует большие и правильные картины, но, к сожалению, без рам. На рамы нет денег, так как он бедно живет. Власти от щедрот выделили ему вполне трущобные помещения, чтобы он творил. А там, на голове друг у друга, творят еще всякие разные живописцы. Придешь туда — темно, грязно, из всех щелей, как тараканы, художники выползают, да все «новые». Инал там же на полу и спит. Есть ему нечего. Однажды накормили супом, так он потом долго вспоминал и радовался. Однажды сходил в кино, так фильм произвел на него неизгладимое впечатление.

Инал — очень творческий творец. В своих творениях он далек от художочного интеллектуализма сюрриков. Напротив, он обеими ногами крепко стоит на земле. У него на картинах сплошь злобные и агрессивные шизофреники. Все на кого-то охотятся либо ругаются. Цвета у него локальные, композиции лаконичные. Это верно. Если «подрубить» к его картинам, то круто приедешь, поскольку они пропорционально своей силе воздействуют на всякую соприкасающуюся с ними чувствительную субстанцию. Там все про нашу жизнь.

Елена Ваулина



Виктория Ломаско

Недавно выяснилось, что у меня наркофобия. На фестивале «МедиаУдар» мне предложили сделать репорт про жизнь наркоманов. Вместе с волонтерами, которые разносят им одноразовые шприцы, мы пошли в гости к одной парочке наркоманов. Стоя перед дверью, я поняла, что если они будут ширяться при мне, я просто убегу или упаду в обморок, настолько это физически неприятно. К счастью, дверь нам не открыли. А от проекта пришлось отказаться.

Вячеслав Мизин

Мой страх — быть обязанным отвечать на кучу глупых вопросов.

Клара Голицына

Фобий у себя не замечала. Может, и есть страх какой-нибудь, но я об этом не думаю.

Серж Головач

Страхи и страх как категория философская и психологическая сопровождают художника двояко: как простого человека и как творца, дети которого — произведения — вступают в самостоятельную жизнь.

Одновременно страх еще и объект, над которым работает художник: мне интересно визуализировать саму субстанцию страха, дать графическую интерпретацию его структуры.

Говоря в персонифицированном плане, моим основным страхом на текущий момент является страх одиночества. И связанная с этим занимающая меня амбивалентность ситуации: успех, внимание публики, зрительский интерес, семья, дети, любимые близкие люди, друзья, приятели, знакомые, тусовка, светские хроники... И в то же время тягучее чувство одиночества, ноющий страх остаться одному.

И сквозь это у меня парадоксальным образом прорастает тема свободы.

Хаим Сокол

Очень боюсь летать на самолете.

Алина Гуткина

Для меня страх — это энергия, которая овладевает умом и всегда так или иначе связана со страхом смерти.

Страх охватывает меня часто неожиданно, как поток. Единственное, что замечаю за собой, что не терплю накоплений. Чувствую себя тревожно, когда меня окружает много вещей. Я сразу замечаю — лишнее. Я бы даже сказала, я человек-delete. Любое накопление вызывает ужас. Минимализм во всем.

Вы никогда не найдете у меня дома вещей, которых бы я не использовала буквально недавно. Я стараюсь раздать одежду, вещи, книги.

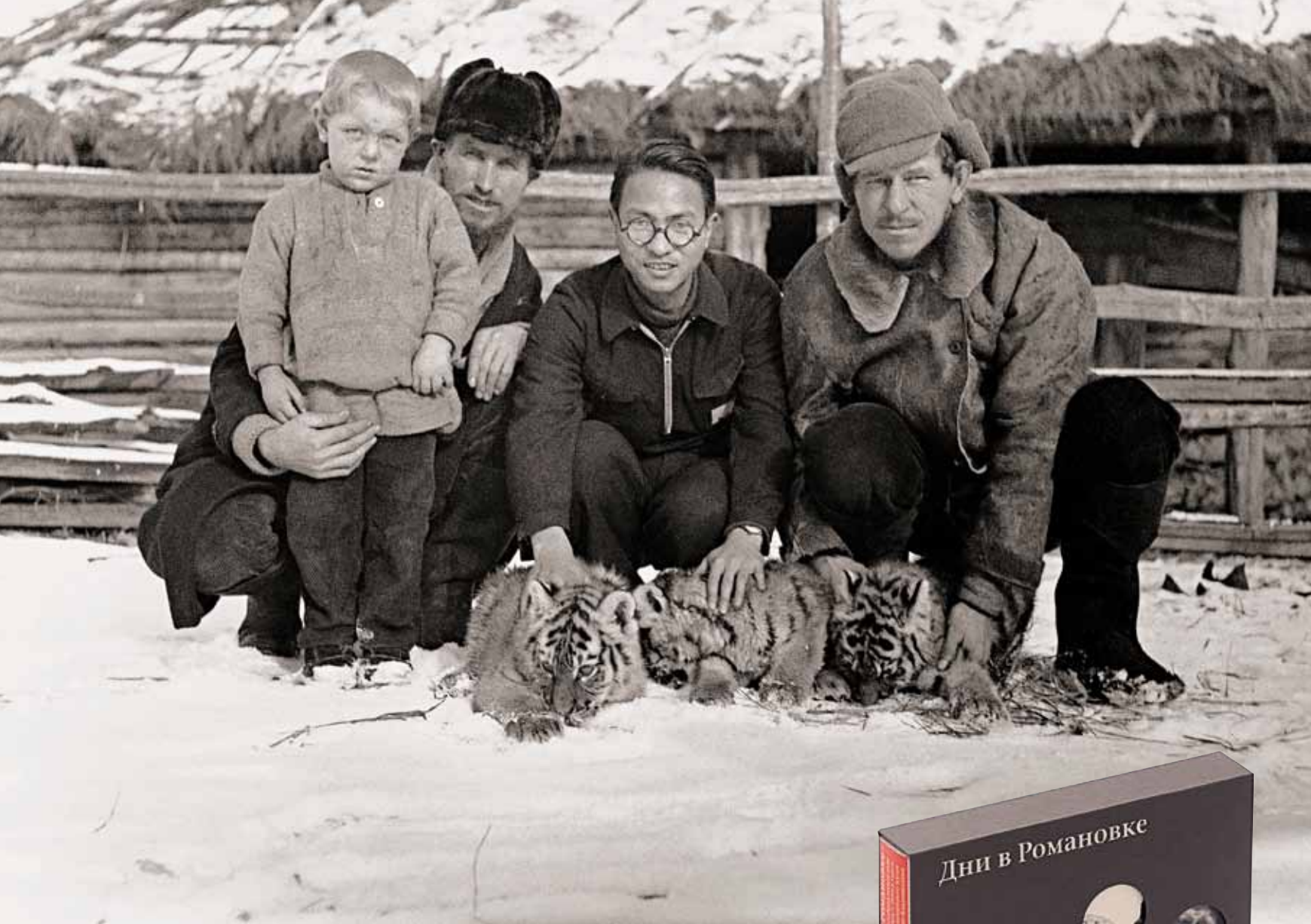
Да, кстати, я снимала видео «Тревожные состояния», в котором просила героев проговаривать свои мысли в тревожных ситуациях. Мне была интересна тревога, потому что, в отличие от страхов, она не имеет очевидной причины.

Виктор Скерсис

Я люблю все откладывать «на потом». В этом есть какая-то фобия непосредственного действия, боязнь сделать ошибку... Но я борюсь с этим.

Антон Литвин

Страх у меня один — попасть в тюрьму. Причем это идет с детства.



Дни в Романовке

Японские фотографии, запечатлевшие русское старообрядческое село в Маньчжурии на рубеже 1930-х — 1940-х годов, из собрания Приморского государственного объединённого музея имени В.К. Арсеньева во Владивостоке.

М.: Первая публикация, 2012

Новая книга Программы «Первая публикация» Благотворительного фонда В. Потанина посвящена коллекции уникальных снимков, сделанных японскими фотографами в русском селе Романовка, основанном в 1936 году в Маньчжурии несколькими семьями бежавших из советского Приморья старообрядцев. В книгу также вошли материалы по истории старообрядчества, созданные ведущими специалистами в этой области и позволяющие представить место Романовки в глобальном историко-культурном контексте.



www.1p.fondpotanin.ru,
e-mail: 1p.museum@fondpotanin.ru,
телефон: +7 (495) 625 40 06,
страница в Facebook:
[www.fb.com/1p.fondpotanin.ru](https://www.facebook.com/1p.fondpotanin.ru)



БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ
ФОНД В. ПОТАНИНА



Сергей
Хачатуров

ИЗНАНКА ИЗОБРАЖЕНИЯ ЗАГАДОЧНЫЙ ПОРТРЕТ КИСТИ БРОНЗИНО

Один из малоисследованных лейтмотивов истории искусства — реверс изображения, его изнанка. Этот сюжет тем не менее является принципиальным для изобразительного творчества человечества. Предполагается сделать серию очерков, посвященных различным периодам и мастерам истории европейского искусства, от Ренессанса до концептуализма. Изнаночность — не механическое понятие, не оборот картины только, но сущностная категория изображения, связанная с представлениями о пространстве и времени и их имплицитной развертке в системе визуальной коммуникации.

Данный текст появился благодаря посещению первой масштабной экспозиции Аньоло Бронзино во Флоренции, в музее «Палаццо Строцци» в январе 2011 года. Около сотни работ художника привезены были со всех концов света: из Канады, Австралии, США, Великобритании, Франции, Германии, Испании, Венгрии. Больше всего, конечно, из родной для художника Италии. Один шедевр, «Святое семейство», предоставил Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина.

У жившего в далекую эпоху художника изнаночность и вывернутость — свойства, благодаря которым образы живут странной, завораживающей, балансирующей на грани жизнью.

Аньоло ди Козимо ди Мариано, более известный под именем Аньоло Бронзино (1503–1572), великий мастер флорентийского маньеризма, в творчестве которого удивительно талантливо интерпретирована проблема одолженного тела. На выставке





Бронзино

ПОРТРЕТ КАРЛИКА МОРГАНТЕ
АНФАС И ОБОРОТ

Ок. 1553 Флоренция. Фото с репродукции
ГАЛЕРЕЯ УФФИЦИ

| ОБОРОТЫ |

птура. Что мы имеем в виду (в прямом смысле), созерцая картину? Живопись в виде скульптуры или наоборот?

Принципиальна в этой связи в прямом смысле «изнаночная» (двусторонняя) картина Аньоло Бронзино «Портрет карлика Морганте». Тема оборотничества, изнаночности, вывернутости доведена в ней до апогея и усилена во многих исторических регистрах, включая биографию самого произведения. Создан необычный портрет не позднее 1553 года, и он представляет Браччио ди Бартоло (Braccio di Bartolo), шута-карлика при дворе великого мецената, правителя Тосканы Козимо I Медичи (1519–1584). О карлике упоминает в высшей степени похвально Джорджо Вазари. Отмечает ум, образованность и доброту маленького придворного. Страдавший врожденной хондродистрофией (achondroplastic) раб в 1555 году был удостоен дворянского титула, ему пожаловали земли и право жениться. Он даже сопровождал своего господина, которому был беззаветно предан, в дипломатических поездках.

Первый перевертыш — изнанка — прозвище Браччио ди Бартоло, данное ему при дворе, Морганте. Морганте — великан, герой одноименной эпической поэмы Луиджи Пульчи (1432–1484), основанной на итальянской эпической традиции, восходящей к городской пополанской культуре¹.

Карлик, названный гигантом. Это, конечно же, ренессансная инверсия, смысл которой — достроить бытие до полноты и совершенства. В портрете Бронзино Морганте уподоблен античным героям (очевидны параллели с иконографией Геракла). И его физический изъян не мешает героическую, «великанью» стать воспринимать всерьез. Перед нами не пародия, а именно инверсия мира ради раскрытия его скрытых сущностей (великое в малом, не эта ли тема станет лейтмотивом парадных портретов карликов Диего Веласкеса). Серьезность намерений живописца подтверждается и характеристиками, данными современниками «моргантической» сущности придворного карла, и резонансной акустикой с текстом самого романа «Морганте», с его уникальной комедийной природой. Как отмечает М.Л. Андреев, Пульчи «подходит к своему материалу... не со словом эпического сказителя, а с плотным, весомым, вещественным словом комического поэта. Слово, овладевая эпическим миром, передает ему свою чувственную конкретность, но и само, соприкасаясь с миром, где высшей ценностью является подвиг, где даже плутовство титанично, отбрасывает свой нигилистический пафос. Две средневековые традиции (возможно, комическая и эпическая. — С.Х.), встретившись в новом сознании и новой мировоззренческой среде, помогают друг другу вместе прийти к ренессансным художественным результатам². В образах поэмы Пульчи присутствует отмечаемое в картине Бронзино утверждение телесности, без «средневековой униженности и сознания своей метафизической неполноценности³. Комическая одиссея телесности становилась главным источником удовольствия от жизни карлов при дворах сильных мира сего. Та же одиссея стала пружиной поэмы Пульчи «Морганте». Снова цитата из работы М.Л. Андреева: Морганте с другом Маргуттом «идут по лесной тропе рыцарского романа, где на каждом шагу обиженные красавицы, дикие звери и сказочные чудовища. Красавиц они освобождают, а зверей и чудищ поражают одного за другим, единорога, гигантскую черепаху, василиска, слона, и одного за другим пожирают⁴. Исследователь отмечает разверзшуюся в поэме стихию смеха, но не пародийного, не меланхоличного, не угрюмого и желчного, а «нутряного⁵, того смеха, что зарядит своей энергией роман Рабле⁶.

Цельность, плотность, материальность природы комиче-

было огромное количество портретов, большая часть — представителей славной фамилии Медичи, патронов художника. Также много запечатлено друзей Бронзино, просвещеннейшего человека, тонкого интеллектуала, поэта и остроумца. Многие портреты восхищают и страшат одновременно. Именно тем, что герои словно отчуждены от собственных тел, помещены в подобие драгоценных скафандров. Они находятся в каком-то четвертом измерении. Огромные глаза. Напряженные взгляды. И совершенная невозможность установить непосредственный эмоциональный контакт со зрителем. Гиперреалистично, феноменально виртуозно выписанные одеяния. Все эти шелка, бархаты, запонки, медали, капельки драгоценных камней лишь оттеняют ирреальность присутствия модели, ее словно инопланетное происхождение. Особенно поразили портреты, в которых головы реальных людей посажены на идеальные торсы античных и ренессансных статуй. Так, юный сын правителя Флоренции Козимо Медичи Джованни изображен нагим в образе Иоанна Крестителя в теле, «слепленном» со статуи Микеланджело «Победа». Голова другого большеглазого, приветливо улыбающегося курчавого юноши посажена на знаменитый античный бельведерский торс. В бок атлетического тела воткнута стрела. Вот вам и святой Себастьян, а заодно и андрогин со стрелами — Купидон.

Уже в этих образах угадывается тема, принципиальная для понимания изнаночности маньеристической картины вообще, работ Бронзино в частности. Это тема оптического видоизменения явленных сущностей, точнее, тема: живопись versus скульп-

ского в эпоху Ренессанса способствовали особой презентации героя-двойника поэмы Пульчи, карлика Морганте, увековеченного в монументальных жанрах. В связи с подвигами (в том числе и гастрономическими) Морганте уместно вспомнить скульптурные изображения придворного карла: Джамболонья (1529–1608) усадил его на дракона, а Валерио Чьоли (1529–1599) изобразил в виде обыкновенного пузатого человека верхом на черепахе в садах Боболи. Монументальной скульптуре уподоблено и созданное Аньоло Бронзино портретное изображение.

И в этом его пластическом качестве задается новая перспектива «изнаночности», в данном случае имеющая конкретные предпосылки: проблему *ragagone* — сопоставления искусств. Хорошо известны дебаты во Флорентийской академии, развернувшиеся в конце 40-х годов XVI века. Они касались проблемы приоритетов. Что важнее — искусство живописи или скульптуры? Истоки этой полемики прослеживаются еще со времен Кастильоне и Леонардо. Бывший консулом Флорентийской академии Бенедетто Варки (Benedetto Varchi) в 1548 году опубликовал лекцию «Рассуждение относительно превосходства скульптуры или живописи». Публикация сопровождалась письмами художников⁷. В полемике участвовал и Бронзино. По словам исследователя Сефи Хендлер⁸, письмо художника открывалось семью аргументами в пользу скульптуры. Бронзино планировал предложить далее семь контраргументов в пользу живописи. Однако письмо не завершилось. Варки опубликовал его с комментарием «Non fornita».

Косвенным ответом Бронзино и стала двусторонняя картина «Портрет карлика Морганте». Аргумент в пользу скульптуры таков. Скульптура благодаря объему открыта множеству точек зрения. Следовательно, раскрывается в движении. В отличие от живописи движение дает возможность понять композиционную целостность скульптуры. Отлично. Однако посмотрим на портрет Морганте. Отметим великолепно удававшуюся Бронзино скульптурную лепку форм. Признаем и то, что открыться полностью образ слуги Козимо Медичи может только в движении, во взгляде на картину не только спереди, но и сзади.

Но вот что важно, Бронзино сознательно сблизил живопись и текст, письмо. Ввел принципиальную для текста категорию времени, опровергнув таким образом будущую аксиому Лессинга «временная последовательность — область поэта, пространство — область живописца»⁹. Рассмотрим картину пристальнее.

Спереди Морганте изображен словно в приготовлении к какому-то важному обряду, в котором участвуют птицы. Этот обряд находит свое объяснение в документах эпохи. По ним Морганте занимал должность *Uccellatore* (ловец птиц). Любимцу Козимо I заповедано было участвовать в больших охотах (это привилегия нобилей). Однако дозволено развлекаться охотой малой — ловлей птиц. Сохранился рапорт секретаря Медичи Лоренцо Паньи от 2 ноября 1544 года. В нем рассказано, что в этот день карл с помощью совы в саду виллы Каstellо ловил мелких птиц. Сова, как водится, являлась приманочной птицей. На нее днем слетались другие и устраивали «концерты», пытаясь прогнать прочь. Она ведь инстинктивно ассоциировалась с угрозой. Кусты охотники вокруг совы обмазывали смолой. Птички вязли в ней и становились легкой добычей.

Обойдем картину. Морганте покидает сцену, обернувшись к нам вполборота. Он держит связку с тушками мелких птиц. На плече у него сова, но не та, что спереди, другая, карликовая. То есть мы фиксируем историю, у которой, как в литературном рас-

сказе, имеются начало и конец. Остроумная деталь, замеченная Сефи Хендлер: спереди лицо Морганте чисто выбрито, пробиваются лишь маленькие усики. Сзади — усики отросли и заметна даже небольшая эспаньолка. Итак, изображенная на картине ловля птиц поспособствовала Бронзино схватить в свой силок фундаментальную категорию бытия — время, вроде бы неподвластное художнику, покорное лишь поэту.

В данном случае изнанка изображения помогла отвечать живописи за искусство скульптуры и в этой *Belle concordanze* (прекрасной конкуренции) показать преимущества первой, способной улавливать ход времени, а стало быть, уравненную в правах с поэзией, которую Бронзино так любил. Поэтические метафоры присутствуют в образном строе портрета. Правда, они относятся к близкому Аньоло Бронзино жанру поэтического бурлеска. Так, срамная нагота Морганте заставляет вспомнить фривольную игру слов: *Uccello* (птица) одновременно означает «пенис»^{10,11}. Употребление слова *gifo* (сова) в отношении к гомосексуализму исследовал Michael Rocke¹². В таком значении «сова» дразнила читателей поэтических бурлескных *Salterelli* Бронзино¹³.

Таким образом, изнанка изображения отвечает в нем за категорию времени, в течение которого могут происходить самые удивительные метаморфозы. В дальнейших штудиях постараемся увидеть, что изнаночность, вывернутость внутри пространственно-временного континуума могут не быть связаны с оборотом картины только. Они могут присутствовать внутри единого изобразительного поля. Это присутствие хотелось бы понять на примере визуальной трансформации формы у мистических реалистов разных эпох, пытавшихся разрешить проблему бесконечного развития перцептивных циклов¹⁴. Основной акцент — на работах мастеров живописных загадок от Средних веков до Павла Челищева и Михаила Врубеля.

Признаем, что Аньоло Бронзино оказался весьма мудр, участвовав в состязании оборотной стороной собственно письма — картиной с изнанкой, возвращающей письмо письму. Эту победу отметил покровитель художника Козимо I Медичи, распорядившись выставить работу с Морганте на всеобщее обозрение на маленькой террасе в вестибюле новых комнат гардероба. Там работа воспринималась в движении, а куратор диспута скульптуры и живописи, патрон Флорентийской академии Козимо I Медичи праздновал свою победу¹⁵.

Собственно, время, ход истории подыграл изнаночной теме, вариант которой — игра «угадай-ка». В XVIII столетии заботящиеся о нравственности потомки замазали наготу Морганте, превратив его в визави Геракла — увешанного виноградными листьями и гроздьями Бахуса. Лишь совсем недавно к персональной выставке Аньоло Бронзино картине вернули первоначальный вид реставраторы флорентийской студии *Opificio Delle Pietre Dure*.

¹ Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993. С. 71–84.

² Там же С. 78.

³ Там же. С. 78.

⁴ Там же. С. 75.

⁵ Там же. С. 76.

⁶ Там же. С. 83 — 84.

⁷ Mendelson Leatrice Mendelsohn. Paragoni. Benedetto Varchi's «Due Lezioni» and Cinquecento Art Theory, Ann Arbor, Mich., 1982.

⁸ Hendler Sefy. См.: Bronzino. Artist and Poet at the court of the Medici. Catalogue. Firenze, 2010. P. 214–217.

⁹ Цит. по: Даниэль С.М. Искусство видеть. Л., 1990. С. 140; см. также: Holderbaum James. A Bronze by Giovanni Bologna and a Painting by Bronzino // The Burlington Magazine, no. 645, 98 (1956), 439–445.

¹⁰ Hendler Sefy. P. 214.

¹¹ Исследовательница Дебора Паркер (Parker Deborah. Bronzino: Renaissance Painter as Poet. Cambridge-New-York. 2000, 157–158) утверждает, что маленькая сова — специфическая референция гомосексуальных связей.

¹² Rocke Michael. Forbidden Friendship. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence. New York, 1996. P. 109, 233.

¹³ Hendler Sefy. P. 214.

¹⁴ См.: Даниэль Сергей. Сети для Протея. СПб., 2002. С. 98—101.

¹⁵ Ghadessi Fleming Touba. Identity and Physical Deformity in Italian Court Portraits, 1550 — 1650. Dwarves, Hirsutes and Castrati, Ph.D.Diss., Evanston, Ill., Northwestern University, 2007. P. 98.

Министерство культуры РФ
ГМИИ имени А.С. Пушкина
Центр эстетического воспитания детей и юношества «Музейон»
Российская Академия Художеств
Галерея «ARS LONGA»



26 марта – 11 апреля 2013
ЦЭВ «Музейон» Колымажный пер., д. 6, стр. 2

Генеральный партнер:



Информационные
партнеры:



КоммерсантъFM93.6
радио новостей



Le Courier de Russie
www.lecourierderussie.com
приложение на русском языке

ДЕТЕКТИВНАЯ ИСТОРИЯ

Лиана Рогинская

КОЛЛЕКЦИИ ПОЛЯ ГИЙОМА

Андре Дерен
ПОРТРЕТ ПОЛЯ ГИЙОМА
1919–1920. Холст, масло



Андре Дерен
ПОРТРЕТ МАДАМ ПОЛЬ
ГИЙОМ С БОЛЬШОЙ
ШЛЯПОЙ
1928. Холст, масло



Имя Поля Гийома (1881–1934) должно быть знакомо каждому, кто побывал в восхитительном парижском музее Оранжери, ведь одно крыло музея полностью отдано под коллекцию Гийома-Вальтера (другое было специально обустроено под поздние работы Клода Моне).

Среди плеяды прославленных французских маршанов первой половины XX века Поль Гийом — фигура самая загадочная. В нашем рассказе о его коллекции история искусства тесно переплетается с главами черного романа, как будто его писали вместе, скажем, Малколм Джи и Реймонд Чендлер!

Даже биография его не совсем ясна — существует несколько версий. По одной из них, Поль Гийом, происходивший из скромной семьи, работал продавцом в автомобильном гараже. Однажды будущий маршан случайно нашел ящик негритян-

ских скульптур, который хозяину гаража прислали из Африки. Статуэтки ему очень понравились, и он выставил их в витрине гаража. Проходивший мимо Гийом Аполлинер познакомился с новоиспеченным любителем «первозданного» искусства и взял его под свое крыло. Вскоре Поль Гийом составил себе небольшую коллекцию африканской скульптуры, а также начал приобретать работы современных парижских художников. Так он познакомился с Матиссом, Пикассо, Дереном, Кирико, Модильяни (с 1914 по 1916 год Гийом был единственным его покупателем), Сутиным...

По другой версии, Поль Гийом был художественным критиком, а с Аполлинером встретился в кафе «Сирано», где тогда собирались сюрреалисты, и приобщил его к негритянскому искусству, первые образцы которого он увидел у своей прачки (ее сын, живший в колониях, присылал матери сувениры). Аполлинер, в свою очередь, ввел его в круг молодых художников.

Как бы то ни было, Аполлинер и Гийом подружились. Сначала по предложению Аполлинера Гийом стал работать на него дилером, а потом, в апреле 1914 года, открыл свою первую галерею на улице Миромениль. Открыл он ее, между прочим, выставкой совсем недавно переехавших в Париж Ларионова и Гончаровой. Во время войны Гийома комиссовали по состоянию здоровья, что позволило ему продолжить свою деятельность. Сначала в мастерской на улице Вилье, а потом в галерее на улице Сент-Онорэ он устраивал выставки, привлекавшие любителей новейшего искусства (выставка Дерена в 1916-м, Матисса — Пикассо в 1918 году) и издавал журнал «Искусство в Париже». А после окончания войны открыл новую галерею, специализировавшуюся на африканском искусстве. Постепенно Гийом создал себе солидную репутацию — Модильяни прозвал его «новым кормчим».

«Это маленький пухленький человечек, он всегда в хорошем настроении, всегда весел; одежда его представляет собой невообразимую смесь самых разных стилей, объединяемых только одним — роскошью: великолепные шерстяные носки, на них сверкают лакированные башмаки, которые нормальный человек наденет разве что на свадьбу, рубашка из лучшего шелка, спортивный галстук...» — так описывал его Морис Сакс.

В 1923 году Гийом, переехавший к этому времени в помещение на улице Ля-Боэси (тогда это была мечта любого галериста, на ней находились «самые-самые»), познакомился с удивительным человеком, преобразившим всю его жизнь, — доктором Барнсом.

Американский офтальмолог Альфред Барнс (1874–1950) изобрел глазные капли, которые принесли ему громадное состояние. Впервые приехав во Францию незадолго до начала Первой мировой войны, он стал покупать работы для своей коллекции у Воллара и Дюран-Рюэля. В 1922 году Барнс, только что основавший свой фонд с капиталом 6 миллионов долларов и передавший в него свое собрание современной французской живописи, которое Гийом оценивал в примерно в ту же сумму, опять посетил Париж.

По словам Макса Жакоба, «в галерею Гийома Барнс зашел, чтобы укрыться от дождя». Возникшие между ними отношения доказывают, что для успеха маршана порой достаточно одного-единственного покупателя. Барнс стал записным клиентом Гийома, как раз в это время открывшего нового художника — Хаима Сутина:

«Однажды, придя к кому-то в мастерскую, чтобы посмотреть работы Модильяни, я увидел картину, стоявшую в углу. Эта картина сразу же привела меня в полный восторг. Автором ее был Сутин, а изображала она кондитера — невообразимого, завораживающего, совершенно реального, роскошного кондитера, обладателя гигантского и великолепного, невероятного и абсолютно точного уха; это был шедевр, и я его купил. Доктор Барнс увидел его у меня: «О-о-о, это феноменально!» — воскликнул он. Восхищение, немедленно охватившее его при виде этого полотна, решило судьбу Сутина — за считанные дни он превра-

тился в известного художника, теперь любители живописи охотились за его холстами, ухмылки остались в прошлом — Сутин стал героем Монпарнаса!».

Это сотрудничество между галеристом и собирателем продолжалось до 1928 года. В частности, Гийом собрал для фонда Барнса значительную коллекцию африканского искусства. В 1926-м Гийом посетил Фонд — зал №14 носит его имя. Увидев коллекцию своего друга, Гийом решил последовать его примеру и составить себе коллекцию, которая впоследствии будет передана в фонд или музей.

Уже через два года собрание Гийома было с триумфом показано у Бернхайма. В него входило шесть Сезаннов, пятнадцать Ренуаров, восемь Руссо, семнадцать Матиссов, восемнадцать Модильяни, девять Сутиных, двенадцать Утрилло и более тридцати Деренов.

«В наше время никто, даже самые наивные и несведущие люди, не могут утверждать, что между торговцем искусством и любителем прекрасного все еще стоит непреодолимая стена. Единственно серьезными, то есть не предназначенными для продажи, сейчас можно считать только коллекции нескольких крупных маршанов. Все другие, за редчайшим исключением собраний настоящих любителей, — просто милые шутки», — писал Гийом в своем журнале.

Все вышеизложенное мог бы написать Малколм Джи, а теперь нас будет вдохновлять Чендлер.

Итак, жила-была девушка по имени Жюльетт Ляказ. Она приехала в Париж из провинциального городка Мило и пошла работать продавщицей в магазин перчаток. Так бы о ней никто и не узнал, если бы в 1920 году Поль Гийом не влюбился в нее и не женился на ней. Он переименовал ее в Доменику — это звучало гораздо романтичнее. Под новым именем она блистала в свете и разбивала многочисленные сердца.

В 1932 году она познакомилась с архитектором Жаном Вальтером и стала его любовницей. Однако Гийом не обиделся. Наоборот, он подружился с новым избранником своей супруги. В конце концов все трое поселились вместе в огромной квартире Вальтера, невероятно состоятельного человека, бросившего ради Жюльетт-Доменики жену и троих детей.

В 1934 году у Поля Гийома случился приступ аппендицита. Жена привезла его в больницу с большим опозданием, когда у него уже начался перитонит, и он умер на операционном столе от общего заражения крови. Злые языки говорили, что супруга долго ждала, когда же ее Гийом дойдет до желаемой кондиции. Тут укажем, что предусмотрительный Гийом оставил завещание, по которому, в случае если у них с Доменикой не будет общих детей, вся его коллекция должна была перейти государству, оговорив, однако, что пожизненное пользование коллекцией останется его супруге, и даже оставив ей право продавать картины для поддержания достойного уровня жизни.

Пожизненное владение веселую вдову не устраивало. Наверное, она стала думать: что делать? Но выход нашелся: хитроумная Доменика притворилась беременной. Заручившись поддельным медицинским свидетельством, она появлялась везде в платьях для будущих мам с подушечкой под грудью (стиль ампир!), а когда пришел срок, купила себе ребеночка, родившегося 30 ноября 1934 года. Свидетельство о рождении новоприобретенному младенцу оформили на имя Жан-Пьера Гийома.

Получив коллекцию в пользование, Доменика начала распродавать входившие в нее работы, в частности, Пикассо периода кубизма. Справедливости ради надо сказать, что она и приобрела работы художников предшествующего периода — Сезанна, Гогена, Ренуара, Моне, Сислея. То есть была против актуального (в то время) искусства.

В 1941 году они с Вальтером, что называется, узаконили свои отношения. По настоянию Вальтера был оформлен и акт усыновления ребенка.

В 1957 году, когда чета Вальтеров и новый друг сердца люб-

веобильной Доменики, гомеопат Морис Лякур (зловещая деталь: его диссертация была посвящена отравлениям), выходя из ресторана в предместье Парижа, Жана Вальтера сбила машина. Доменика запретила вызывать «скорую помощь», объяснив, что они с Лякуром сами отвезут Вальтера в больницу. И действительно, отвезли. Только вот какая незадача: в дороге Вальтер умер.

Нужно ли говорить, что этот муж тоже оставил ей огромное состояние.

Однако безоблачно наслаждаться своей счастливой планидой Доменике мешал приобретенный некогда мальчик Жан-Пьер, ведь став взрослым, он мог предъявить свои права на наследство!

Прошло время. Жан-Пьер вырос, был мобилизован, воевал в Алжире...

В начале 1958 года на улице к нему подошел человек, сказавший, что его зовут комендант Камий Рэйон и что доктор Лякур нанял его для того, чтобы он его убил. Гомеопат решил сыграть на патриотической жилке коменданта Рэйона: якобы его послали в секретную миссию уничтожить шпиона и диверсанта, врага Франции. Однако Рэйон, понаблюдав за своей мишенью, почуял неладное и решил предупредить Жан-Пьера, так как опасался, что в случае его отказа заказчик убийства найдет какого-нибудь другого исполнителя. В конце концов они решили, что Жан-Поль где-нибудь укроется, а комендант Рэйон получит свое вознаграждение, пойдет в полицию и во всем признается. Так и сделали. Доктора Лякура арестовали, но на суде было решено, что раз преступные намерения не были реализованы, то, стало быть, и судить его не за что. Лякур вышел из тюрьмы.

Злоключения Жан-Пьера на этом не закончились: он познакомился с девушкой по имени Майтэ, по ее словам, парикмахершей, а в действительности проституткой, нанятой неутомимой и изобретательной Доменикой: она должна была донести в полицию, что Жан-Пьер — ее сутенер. А человек, осужденный за сутенерство, пожизненно лишается прав на наследство. На суде лжепарикмахерша призналась, что ее подкупил Шарль Ляказ, брат Доменики. Скандал получился грандиозный — все газеты только о нем и писали...

И вот, наконец, последнее действие нашей пьесы: в 1959 и 1963 годах были подписаны два договора, по которым министерство культуры выкупало коллекцию — 146 произведений, в числе которых 2 Ренуара, 12 Пикассо, 15 Сезаннов, 10 Матиссов, 29 Деренов, 22 Сутина...

Доменика Гийом-Вальтер сохранила пожизненное пользовательское право, так что до конца жизни ее окружали любимые картины. Переговоры с двухкратной вдовицей вел Андре Мальро — министр культуры того времени. Коллекция переходила государству с условием, что ее не «распылят» по разным музеям, а выставят полностью в одном месте. Подавляющее большинство историков уверены, что Мальро вынудил вдову продать коллекцию по сходной цене в обмен на обещание замять скандал с попытками устранения наследника.

По словам бывшего консерватора музея Оранжери Пьера Жоржеля, министерство закупило далеко не все картины, составлявшие коллекцию, у вдовы осталось не меньше десяти Утрилло, портреты Гийома работы Дерена и Модильяни, «Гора Сент-Виктуар» Сезанна, «Габриэль с розой» Ренуара, около тридцати Деренов, двадцать Лорансен и столько же Фотрие...

КИНО В ЛМЗ

ПРАКТИКА КОММУНИКАЦИИ

Карина
Караева

Я не признаю никакой власти, в том числе и власти изображения.

Нил Белюфа

Хосе Валь де Омар
ОГОНЬ В КАСТИЛЬЕ
1958–1959



В октябре американский независимый режиссер Джеймс Беннинг, представляя свой фильм «Беспечный ездук» на кинофестивале в Вене, заметил, что совсем недавно он был показан в парижском Центре Жоржа Помпиду. В основе кинематографического исследования Беннинга лежат два кинотекста — тот, к которому есть отсылка уже в названии фильма Беннинга — кинолента Дэнниса Хоппера «Беспечный ездук», построенный на долгих планах действительных и вымышленных ландшафтов, и работа пионера американского независимого кино Джона Кассаветиса «Лица».

Мотивы контркультуры, которые можно обнаружить в поведении Беннинга, безусловно, находят свое отражение в заявлении режиссера о том, что подобный фильм должен был снять скорее Дуглас Гордон, один из самых ярких представителей в среде интерпретаторов киноязыка, но более всего в соотношении фильма, снятого на пленку и переведенного в формат HD. Эта короткая преамбула рассказана в качестве примера взаимодействия режиссеров-экспериментаторов, видеохудожников и кинематографистов. Конечно, многие художники отражают интерпретации киноязыка, однако здесь хотелось бы сосредоточиться на феномене использования фильма в музее, его интеграции в музейное пространство, идеологических и концептуальных кодах, которые задает кинематограф, «украденный» у кинотеатра.

Когда кинематограф воспринимается в границах своего замкнутого перцептивного потенциала, его возможности не «расходятся» в другие жанры. В случае с экспериментальным кино и видеоартом ситуация распространения и захвата других художественных пространств более чем очевидна. Это искусство, в котором не действует ни одна закономерная схема, оно последовательно и одновременно избегает нарратива, владеет арсеналом выразительных средств, но может в любой момент отказаться от них и предложить иные перцептивные ходы. В этом случае, как представляется, музей — наиболее адекватное для репрезентации фильма пространство. Музей — площадка, свободная от так называемой третьей стены, которую выстраивает кинозал, в результате зритель получает возможность непосредственного взаимодействия с работой — ее восприятия и интерпретации.

Адаптация под музейное пространство не заключена только в прибавочном элементе в виде экспликации, сопровожда-



Маттиас Мюллер,
Кристоф Жирарде
КРИСТАЛЛ
2006. 35 мм

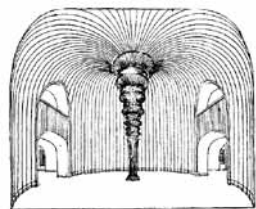
ющей почти любую работу в музее, но выражена и в манипуляции формами, которые позволяет себе кинематографист. В этом отношении стоит вспомнить объекты, изготавливаемые режиссерами из нехарактерных, неожиданных материалов. Например, тайский независимый режиссер Апичатпонг Вирасетакун, показывая серию своих работ в Пале де Токио в Париже, предложил не только интерактивную схему взаимодействия с персонажами, но и дополнительный уровень восприятия. Он установил в выставочном пространстве найденные объекты и скульптуры, создав, таким образом, ситуацию, когда кинематограф оказался объемной структурой, где любой дискурс работает на расширение перцепции движущегося образа. Метод Апичатпонга в большей степени связан с раздвижением границ условности кинематографа, так как, несмотря на очевидное и открытое заимствование, режиссер выстраивает собственную мифологию, основанную на потенциальном взаимодействии с предметом кинематографического соотнесения и его субъектом — зрителем-режиссером. В отличие от него Нил Белюфа занимается реализацией собственной мифологической матрицы как условный документалист. Его работы, посвященные деконструкции документального языка, на самом деле предлагают еще одну схему музейного отстранения — его методология расширяется за счет зрительского знания о конкретном проекте художника. То есть здесь мифология растворяется в документальной игре, построенной автором как различные методы взаимодействия с изображением. В своей работе «Аналитик, исследователь, сценарист, технолог и адвокат» Белюфа выстроил дополнительную стену в виде элементов, которые невозможны в контексте кинематографа: деревянные комнаты, пластиковые дома, картонные экраны, которые «обслуживают» пространство музея, как бы захватывающего визуальный образ. Оккупация образа — преимущество режиссеров экспериментального кинематографа и видеохудожников, работающих в пространстве фильма. Тут возникает возможность нехарактерного восприятия кино. Например, в токийском Музее современного искусства (MOT) зрителю предлагается смотреть работы Пипилотти Рист, проектируемые на потолок. Наиболее выразительным и конструктивным автором был Хосе Валь де Омар, испанский художник-затворник, изобретатель тактильного кинематографа. Его выставка в Музее королевы Софии в Мадриде выстраивалась как тотальная инсталляция, проекционный луч каждый раз сталкивался с нехарактерным для музейного пространства объектом — бутылкой, шляпой, мусором, создавая эффект теневой инсталляции. Эти объемные фильму-структуры провозглашают, возможно, один из самых актуальных процессов в музее, а именно: деформация образа в отсутствие цензуры восприятия и вариативность интерпретации художественного высказывания. Монтаж объектов, которым увлечены Валь де Омар и Белюфа, на самом деле отражает неконвенциональное состояние музея, отказывающегося на время от своего положения «храма искусств» и превращающегося в расширенный кинотеатр. Художники пытаются проанализировать не только ситуацию изменения характера восприятия, но прежде всего методологию воспроизведения движущегося образа. В проекте нью-йоркского Музея движущегося изображения «Фильм после фильма» участвовала работа Криса Маркера «В памяти» (2006), в которой показан процесс смены носителей сообщения, то есть замена VHS на CD и потенциальный переход в формат HD. Фильм превращается в открытый текст, соблазняющий своим мобильным изображением. То же можно сказать и о работе Родни Грэхема «Рейнский металл/Виктория 8» (2003), где изображен процесс создания образа и его постоянного заслонения. Зрительская перцепция, построенная на определенном знании об изображении, каждый раз сталкивалась с его последовательным разрушением, так как ожидания не оправдывались, изображение пишущей машинки размывалось и исчезало в потоках бесконечно сыплющегося на нее песка. Подобная аллего-

рия возникает и в работе Розы Барбы, художницы, чья большая выставка проходит в кельнском Кунстхалле. Экспозиция построена на сложной драматургии взаимодействия пленки, проекции, объекта, проекции на пленку, проекции на объект и так далее. Мультимедийная инсталляция, контекст которой — создание привилегированного образа обывательского и профессионального представления о том, что такое кинематограф, мимикрирует в работе Йона Кесслера «Дворец в 4:00» в визуально-интерактивный лабиринт. Система, основанная на различных методах взаимодействия, на самом деле является аналогом медийной беспорядочности, в которой образ возникает буквально из информационного мусора, его носителем оказывается в том числе и зритель. Вообще, взаимосвязь найденного объекта и кинематографа становится все более и более востребованной формой презентации в пространстве музея. Немецкий художник Маттиас Мюллер работает с found footage, воспроизводя кинематограф в границах удвоенного, гипертрофированного художественного зрения, актуализирующего вопрос о смене носителей и аналогового изображения в современной визуальной культуре. Работы Мюллера находятся в коллекции Тейт Модерн наряду с фильмами Розы Барбы, Йеспера Юста, осмысляющего классические приемы монтажа в современной версии кинематографа. Юст использует 16 мм пленку, рассказывая очень плотные сценарно истории, связанные с понятием нарративности в кино, воплощенном с помощью клипового монтажа. Эффект кино — устойчивая позиция современного художника, соприкасающегося с законами фильма. Йеспер Юст в этом смысле — очень талантливый интерпретатор. Так, он переформатирует «Заводной апельсин» Кубрика и фильмы в жанре нуар в конструкции визуального искусства. Эйя Лииза Ахтила в одной из своих последних работ «Благовещение» использует типажи героев фильмов Каурисмяки. Тасита Дин работает на территории различных формальных потенциалов восприятия кино в видеоискусстве, демонстрируя осведомленность в истории кинематографа, однако воспроизводит ее как иронический роман: в ее видео «Tilt» можно найти отсылки к знаменитому фильму Альбера Ламориса «Красный шар». В видео «Телебашня» (2001) Дин исследует различие восприятия одного и того же объекта в кинематографе и видео, развивая исторический, национальный и изобразительный контексты с помощью оптики. В результате возникает любопытный эффект, связанный с различием в методологии восприятия: на выставке «Correspondencia», проходившей в Центре современной культуры в Барселоне, куратор попросил режиссеров перенести эпистолярную традицию в кино. Первым этот прием использовал Йонас Мекас, основоположник жанра кинодневника и один из пионеров нью-йоркского киноавангарда. Однако экспозиционный регламент позволил таким режиссерам, как Наоми Кавасае, Альберт Серра, Хосе Луис Герин, Лиссандро Алонсо, стать участниками визуальных лабораторий, в каждой из которых куратор попытался сформировать одновременно универсальную и индивидуальную формулу кинематографического образа, метода и эффекта. Методы и эффекты — одна из самых неочевидных грамматик кинематографа, особенно в контексте музейного пространства, которое становится неустойчивым с точки зрения вариативности восприятия и расширенным в плане действия образных систем.

Татьяна
Гнедовская

В ПОИСКАХ УСКОЛЬЗАЮЩЕЙ АУРЫ

НЕМЕЦКАЯ АРХИТЕКТУРА КОНЦА 1910-Х — НАЧАЛА 1930-Х ГОДОВ



Архитектура сопровождает человечество с древнейших времен. Многие формы искусства ушли в небытие. <...> Однако потребность человека в помещении непрестанна. Зодчество никогда не прерывалось. Его история продолжительнее любого другого искусства, и осознание его воздействия значимо для каждой попытки понять отношение масс к произведению искусства»¹.

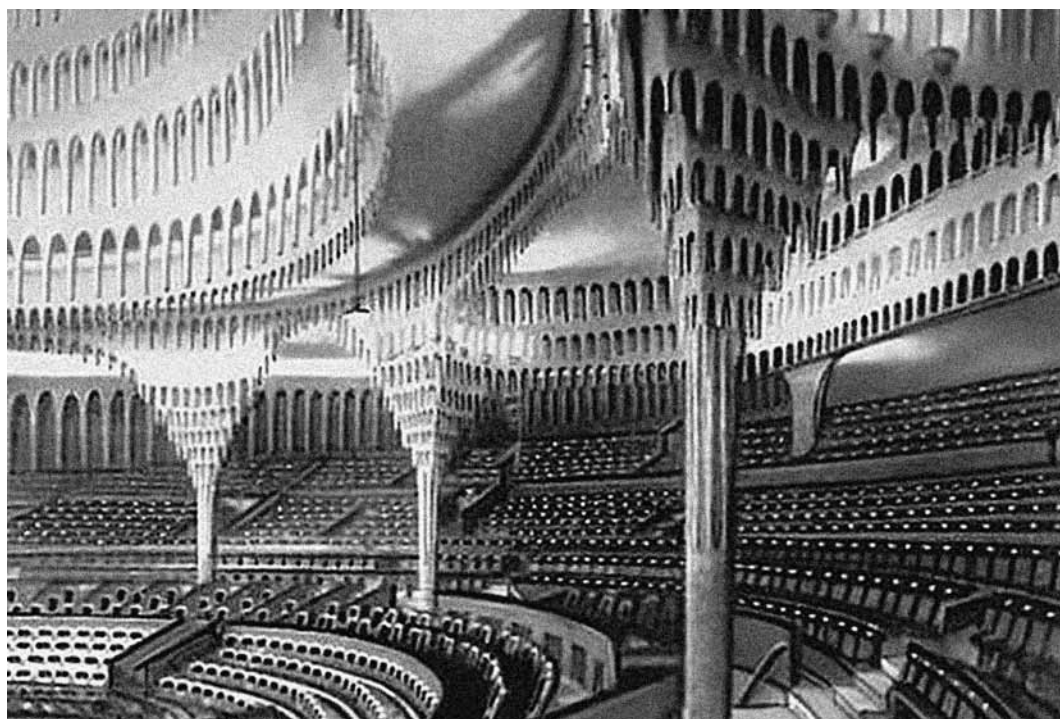
Вальтер Беньямин

В этой статье я хочу попытаться связать факт появления статей Вальтера Беньямина об ауре с реалиями немецкой архитектурной жизни, современной ему и, если получится, найти ответ на вопрос, почему Беньямин встал перед необходимостью ввести в искусствоведческий обиход термин «аура» именно в 1930-е годы, не раньше и не позже.

Первым делом хотелось бы попытаться хотя бы приблизительно сформулировать, что такое аура архитектурной постройки и из каких основных компонентов она состоит. Коль скоро эта странная субстанция не подлежит никакой объективной фиксации, напрашивается вывод, что она лишь плод нашего воображения и продукт субъективной интерпретации. И все же, раз человечество выработало некие способы выявления шедевров из массы рядовых произведений, мы можем, пусть и с натяжкой, говорить о некоей объективно существующей художественной ауре, которую излучает произведение искусства в силу особых, присущих только ему свойств.

Беньямин пишет: «Архитектура воспринимается двояким образом: через использование и восприятие. Или, говоря точнее, тактильно и оптически»². Помимо того что мы наблюдаем здание со стороны, оценивая его пропорции, игру объемов, проработку деталей и т.д., мы можем оказаться и внутри него, вследствие чего вступим с архитектурой в куда более тесные, «физиологические» отношения. Если в первом случае мы лишь ощущали ауру извне, то во втором — окажемся «погружены» в нее. Как верно подметил Беньямин, архитектуру можно и нужно не только видеть, но и осязать. Поэтому далеко не мало важно, из каких материалов постройка сделана, с какой степенью тщания и насколько опытными руками (или совершенными машинами) эти материалы обработаны.

Существует еще и особая аура восприятия. Ведь на то, каким мы видим здание и какое впечатление о нем получаем, не в последнюю очередь влияет наш собственный настрой, степень эстетической искушенности, уровень интеллектуальной подготовки и т.д. Это значит, что некую часть ауры мы как бы приносим с собой и приобщаем к той ауре, которая окружает здание в реальности. В разные исторические периоды отношение к одним и тем же постройкам может колебаться от решительного осуждения до восторга в силу соответствия или несо-



Ханс Пельциг
БОЛЬШОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ
ТЕАТР. 1919. БЕРЛИН

ответствия существующим на тот момент представлениям о моде и красоте.

Беньямин писал: «...у каждого чуда две стороны, одна связана с тем, кто его совершает, другая — с тем, кому оно адресовано»³. Нет сомнений, что художественная аура — это чудо, обязанное своим существованием деятелю искусства. Но у этого чуда есть и адресат — зритель или, в случае архитектуры, пользователь. Не стоит недооценивать значения «бытовой» ауры, которую в готовую постройку привносит жилец. Ведь в отличие от изначально заданной художественной ауры «бытовая» аура накапливается и увеличивает свою концентрацию с годами. Как рыбам в аквариуме необходима вода, так и людям в их повседневном существовании потребна среда обитания, которая оказывает серьезнейшее воздействие на самую архитектурную «скорлупу», постепенно обрастающую новыми смыслами и новой атмосферой.

Проблемы ауры как повод к реформам

Мирное и взаимообогащающее сосуществование в архитектуре разных типов «аур» в XIX столетии оказалось под угрозой, в основном из-за развития индустрии. Английские художники и критики первыми забеспокоились по этому поводу. В предметах, изготовленных на фабриках, и в постройках, возводимых из новых материалов, их пугало то, что сегодня мы могли бы назвать отсутствием ауры или несоответствием разных ее типов. В таких терминах никто тогда не изъяснялся, но о близких вещах писали Джон Рескин, Уильям Моррис, Готфрид Земпер и многие другие теоретики и практики искусства, стоявшие у истоков глобальной художественной реформы. Всех этих людей, как и их последователей, объединяла уверенность, что искусство может (а следовательно, и обязано!) активно влиять на людей, улучшая их вкус, очищая души, одухотворяя жизнь. Уже на этом этапе с полным правом можно было бы ввести в обиход термин Беньямина, поскольку на своих современников поборники панэстетизма надеялись влиять при помощи трудно выявляемых духовных свойств искусства, создающих вокруг произведений особое поле притяжения и воздействия, особую среду. Пусть и с некоторой натяжкой, но можно утверждать, что уже в конце XIX столетия деятели искусства задались целью научиться осознанно привносить в свои произведения художественную ауру. В Германии опыты по созданию «ауроносных» зданий начались на рубеже веков и были активно продолжены в 1900–1910-е годы. Особый вклад в создание нового, высококачественного и духовно насыщенного искусства внесли в последнее предвоенное десятилетие члены новой организации, Веркбунда, созданного в 1907 году. Свою цель немецкие реформаторы видели в создании предметов и построек, с одной стороны, недорогих и потому доступных широким слоям населения, а с другой — отвечающих самым взыскательным требованиям вкуса и критериям качества.

Экспрессионизм — путь к новому искусству

Важнейшей чертой эпохи, наступившей после окончания Первой мировой войны, было то, что, как очень точно сформулировал Вальтер Беньямин, «опыт упал в цене»⁴, а потому молодые немецкие архитекторы, многие из которых только что вернулись с фронта, отдались фантазиям, не имевшим никаких точек соприкосновения ни с предшествующими экспериментами в области строительства, ни с реальностью. Вновь, как и на рубеже веков, речь шла о созидании новой жизни и нового искусства «с нуля». Вновь разум отвергался в пользу эмоций, технике противопоставлялась природа, а рациональному взгляду на жизнь — мистическая вера. Особая нравственная взыскательность этого поколения выразилась в том, что впервые за полстолетия экспрессионисты возвратили культовому зданию почетную градо- и стилеобразующую

СТЕКЛЯННЫЙ ПАВИЛЬОН
НА ВЫСТАВКЕ НЕМЕЦКОГО
ВЕРКБУНДА. 1914
КЕЛЬН, ГЕРМАНИЯ



роль. Практически на всех эскизах фантастический город будущего — стеклянный, песчаный или металлический — представал центростремительным организмом, в сердцевине которого рвалась к небу хрупкая, напоенная светом культовая постройка. Ее именовали то венцом города, то домом-звездой, то звездной церковью, но чаще просто собором социализма или собором будущего. Архитекторы будто надеялись, что в максимально сгущенной ауре этих фантастических соборов может сама собой зародиться чаемая новая вера.

Особую роль в архитектурной жизни этих лет стали играть литературные тексты. Ведь только с помощью слов можно было надеяться воссоздать расплывчатый, ускользающий образ того манящего и прекрасного мира, которым грезил экспрессионисты. Возможно, по той же причине традиционным проектам архитекторы предпочитали в этот период вольные живые рисунки, дающие лишь самое общее представление о сути композиционных, объемно-пространственных, цветовых и прочих идей.

Манифесты и рисунки экспрессионистов передают тот постоянный экстатический накал, ту страсть, с которой молодые архитекторы отдавались творчеству. В то же время они фиксируют неуверенность и внутреннее борение, поскольку попытки изобразить или создать в натуре архитектурные произведения, представлявшие собой воплощение чистого духа, концентрат ауры, лишенной плоти, были по определению обречены на провал. Не менее авантюрным выглядело

Бруно Таут
СТЕКЛЯННЫЙ ДОМ





стремление экспрессионистов отказаться от контакта с заказчиками. Революционно настроенным художникам и архитекторам — а в этот период грань между ними была практически стерта — казалось, что никто лучше их не может представить себе потребностей «нового человека» и ответить на эти потребности. Не исключено, что нарочитая сложность новых построек была обусловлена их желанием лишить потенциальных жильцов возможности вести прежнюю рутинную «дореспубликанскую» жизнь. Теми же соображениями мог объясняться и выбор материалов: традиционным камню, дереву и черепице экспрессионисты противопоставляли «революционные» металл, бетон, стекло. На место привычной «теплой» и «родной» ауры должна была заступить новая, «холодная» и «чужая», но зато напоенная необычайными эстетическими эффектами — светом, цветом, звуком.

Первая и едва ли не самая известная постройка экспрессионизма — Большой драматический театр в Берлине, выстроенный в 1919 году по проекту Ханса Пельцига и прозванный сталактитовой пещерой, не дожидаясь наших дней. А вот второй знаменитый шедевр — башня Эйнштейна, возведенная в Потсдаме под Берлином в 1917–1921 годах по проекту Эриха Мендельсона, сохранилась. Этот бетонный чудо-дом, все углы которого стремятся закруглиться, все прямые линии изогнуться, а все геометрические объемы «оплыть», как горячая свеча, до сих пор служит обсерваторией. Пропорции этой постройки совершенны, ее формы оригинальны и выразительны, но в то же время в ней трудно признать произведение архитектуры. Она производит впечатление скорее огромной скульптуры, уникального выставочного экспоната или в крайнем случае модели постройки, исполненной в натуральную величину. Это ощущение неправдоподобия связано не только с уникальностью ее облика, но и с материалом, из которого она выполнена: поверхность из оштукатуренного бетона выглядит довольно неряшливо и как-то по-бутафорски.

«Экспрессионизм сделал революционный жест, воздев руку со сжатым кулаком из папье-маше»⁵. Эти слова Вальтер Беньямин адресовал коллегам-литераторам, но в них при желании можно увидеть намек и на архитектурные произ-

ведения. Во всяком случае, сходное впечатление на известного критика К. Шеффлера произвела архитектура Большого драматического театра Пельцига: «Это строение, кажущееся колоссальным и массивным, представляет собой просто блестящую кулису... Все, что якобы несет, растет и поддерживает, на самом деле несомно и поддерживаемо другими элементами. Архитектура сама играет здесь спектакль»⁶.

Рационализм и аура

Со временем и сами экспрессионисты вынуждены были признать, что новая архитектура не справилась с возложенными на нее художественными, социальными и нравственными задачами. И как в начале века создатели югендстиля, пресытившись буйством красок и форм, устав от экзальтации и чрезмерного эмоционального напряжения, взяли курс на «целесообразность и упрощение», так и их ученики через двадцать лет повернули в том же направлении. Преклонение перед индивидуальностью сменилось теперь ориентацией на среднестатистического человека. Идеалом вместо далекого патриархального прошлого было провозглашено прекрасное будущее, основанное на разумных, научных началах. Таинственному и далекому предпочли зримый материальный мир, сложности и непредсказуемости — простоту, целесообразность и порядок, а капризным завихрениям живой природы — безукоризненно точный технический механизм и абстрактную геометрию.

Едва ли не раньше всего перемена художественного курса коснулась стилистики выступлений, программ и художественных манифестов. Отрывистые, резкие, категоричные, ритмически выверенные лозунги, больше напоминавшие заклинания, несли в себе не меньше примет новой жизни и нового искусства, чем гладкие белые стены с ленточными окнами или кресла из гнутых металлических труб. Стилистические изменения в языке шли рука об руку с лексическими. Противопоставляя новый «научный», нарочито прагматичный язык экзальтированным эскападам эпохи экспрессионизма, рационалисты старались исключить из своего лексикона все «возвышенные» понятия. Даже слово «дух»⁷ все реже фигурировало в их статьях, воззваниях и речах. Та же участь постигла со временем и слово «искусство», так что вместо «искусства будущего» стали говорить о «домах будущего», «предметах будущего» и т.д. Для немецких архитекторов и всех тех, кто одновременно с ними «спустился с небес на землю», определяющим стал термин *Sachlichkeit*, то есть «вещественность», «предметность», «деловитость».

Означают ли эти перемены, что немецкие деятели искусства на этом этапе отказались от амбиций жизнестроителей и духовного авангарда революции? Безусловно, нет. Свободный дух экспрессионизма, равно как и мечта о новом мире, орга-



низованном по единым социально-художественным законам, перешли в наследство следующему периоду. На новом этапе немецкие архитекторы пошли даже дальше, задавшись целью внедрить идеальные схемы в реальную жизнь. Не случайно вслед за своими советскими коллегами они объявили главной своей целью «формирование самой жизни» или, как формулировал создатель «Баухауза» Вальтер Гропиус, «формирование жизненных процессов»⁸.

Одним из самых наглядных свидетельств смены художественных установок стала первая крупная выставка «Баухауза», проходившая в Веймаре в 1923 году под лозунгом «Искусство и техника — новое единство». Главным экспонатом выставки стал образцовый жилой дом — хауз ам Хорн. Все элементы нового стиля уже наличествовали в этой постройке: плоская крыша, гладкие белые стены, большие, горизонтально ориентированные окна, раскрашенная в яркие локальные цвета мебель из дерева и металла. Но главное, эта постройка свидетельствовала, что умозрительным проектам «бессмысленных» соборов будущего теперь противопоставлялась самая практичная и насыщенная сфера строительства — жилая. Выход страны из экономического кризиса и начавшийся в связи с этим культ вещей в очередной раз заставили архитекторов поверить, что, начав «опредмечивать» повседневную жизнь, они смогут влиять на человека, формировать его вкусы, привычки и даже мировоззрение.

Если в довоенные годы в понятие «качественная продукция» входили как чисто эстетические характеристики, так и все, что касалось исполнения, то в послевоенное время акценты довольно заметно сместились. И экспрессионисты, и рационалисты исходили из того, что новый мир из старых материалов не построишь, а опыта работы с новыми материалами ни у кого не было. И уже для экспрессионистов качество строительства играло второстепенную роль по сравнению с художественным уровнем проекта. Для рационалистов вопрос качества оказался дополнительно заслонен еще и вопросом количества, поскольку свою цель они видели в том, чтобы построить как можно больше жилых метров в кратчайшие сроки и при минимальных затратах. В результате тактильное взаимодействие человека с архитектурой оказалось за рамками интересов проектировщиков-модернистов, сосредоточивших главное внимание на оптическом и пространственном аспектах восприятия.

Новые постройки и изделия должны были символизировать полное обновление — нравственное, политическое, художественное, ведь рационалисты объявили войну не только прежним формам, но и прежнему мироощущению, укладу жизни, привычкам. Они стремились, по выражению Бенямина, стереть следы прежнего земного существования, а затем поместить людей в совершенно новые, «стерильные» условия, «в которых трудно оставить следы»⁹. Складывается впечатление, что рационалисты сознательно изгоняли из своих построек все, что подпадало под обозначение ауры. И если экспрессионисты были явно обескуражены, убедившись в «неауратичности» новых строительных материалов, то рационалисты, напротив, сознательно подняли эти свойства на щит. Бетон и железобетон теперь стали символом сборного домостроения. А ведь за актом сборки домов из готовых панелей можно было при желании усмотреть попытку «разоблачения таинства» — демонстративного приведения одухотворенного процесса строительства к простейшей технической процедуре.

Созданию конкретных произведений рационализма, как и на предыдущем этапе, предшествовало появление специфического художественного мифа. Если поле воздействия прежнего экспрессионистского мифа ограничивалось рамками художественного сообщества, то новый рационалистический миф призван был убедить максимально широкие слои населения в преимуществах нового искусства и нового образа жизни, а главное, в неизбежности их торжества. На создание и



поддержание этого мифа работали все художественные средства из арсенала авангардистов. Благодаря этому образ нового искусства и новой реальности (которой в конечном счете так и не суждено было стать реальностью) в сознании множества людей, и в первую очередь самих архитекторов и художников-модернистов, принимал грандиозный, всеохватный, универсальный и тотальный характер. А недостаток ауры, которым страдала новая архитектура, как и многие другие ее минусы, компенсировались и нивелировались при помощи «ауры восприятия»: реальные художественные объекты воспринимались с позиций мифа, сообщавшего им дополнительные смыслы, глубину и ракурсы восприятия.

Опьянение грандиозной мечтой, принявшей зримые очертания в головах огромного числа людей, помогло созданию долгожданного универсального стиля. Этот вклад рационалистов в художественную историю трудно переоценить. В то же время в пору рождения нового искусства его утопическая, умозрительная природа входила в жесткое противоречие как с окружающей реальностью, так и с людьми, которые не были «инфицированы» новыми художественными и политическими идеями. А таких в Германии 1920-х годов было большинство.

Высшей точкой в истории развития рационализма стало строительство в 1927 году экспериментального жилого поселка Вайсенхоф под Штутгартом, к проектированию которого были привлечены звезды нового стиля из пяти европейских стран. Именно в связи с этим событием родились термин «интернациональная архитектура» и идея о созыве международного конгресса современных архитекторов (CIAM), а «ориентированная на покорение мира новая архитектура обнаружила, что у нее есть униформа, по которой можно отличать друга от врага, униформа, принятие которой указывает на принадлежность к определенному клану»¹⁰.

Модернисты праздновали победу, однако скоро стало ясно, что создание Вайсенхофа послужило поводом к консолидации не только сторонников «нового строительства», но и его врагов. С протестами выступили националисты, представители охраны памятников, а также архитекторы более традиционного крыла, именовавшие Вайсенхоф «арабской деревней в германском городе». Рядовые посетители Вайсенхофа тоже в большинстве своем «воспринимали постройки с большим

скепсисом»¹¹. По всей стране стала набирать обороты так называемая война крыш, поскольку к 1926–1927 годам к «новому строительству» накопилось немало не только эстетических и идеологических, но и эксплуатационных претензий.

С сегодняшних позиций технические промахи кажутся досадной мелочью на фоне огромной художественной победы, одержанной архитекторами-модернистами. Но современники в подавляющем большинстве не готовы были видеть в новых постройках эстетическое откровение. Кроме того, жить по-новому, как на том настаивали архитекторы, никто не умел, да и мало кто хотел, а жить «по-старому» в этих постройках было в принципе невозможно. Планировка и расположение встроенной мебели исключали возможность какой бы то ни было «самодеятельности» потенциальных жильцов. Новые интерьеры буквально отторгали традиционную мебель и утварь, а «родные стены» больше не грели как в буквальном, так и в переносном смысле.

Еще один важный фактор, которого не учли модернисты (как экспрессионисты, так и рационалисты), касался изменений, происходивших с новыми материалами с течением времени. Здания, выполненные из традиционных материалов или хотя бы облицованные ими, с годами как будто «накапливают ауру» подобно винам, качество и ценность которых возрастает от долгого хранения. Едва ли не противоположные свойства обнаруживают дома, выполненные из современных материалов — бетона, стекла, металла. Их можно уподобить уже не винам, а мгновенно выдыхающемуся газированному напитку. Стремительно ветшая, они не только не приобретают дополнительного обаяния, но, напротив, как будто теряют все свои первоначальные достоинства. Это обескураживающее свойство «домов будущего» не выдерживать даже краткой проверки временем стало очевидным уже в конце 1920-х годов.

Архитектура. Политика. Язык

Возможно, недостатки немецкого «нового строительства» могли остаться предметом узкопрофессиональных обсуждений и споров, если бы дело происходило в другое время или в другой стране. Но в Германии конца 1920-х – начала 1930-х годов процесс, который Томас Манн именовал «политизацией духовной жизни»¹² вышел на новый уровень. Политическая борьба все в большей степени транслировалась в художественную и интеллектуальную область и принимала вид глобального противостояния двух культур — модернистской (левой) и традиционалистской (правой). Представители обоих враждующих лагерей воспринимали искусство и политику как неразрывное целое. Беньямин напишет в 1930-е годы, что на эстетизацию «политики, которую проводит нацизм», коммунизм отвечает «политизацией искусства»¹³.

Историк искусства и архитектор Юлиус Позенер вспоминал, что в представлении студентов тех лет существовала однозначная зависимость: «кто рисует плоскую крышу, принадлежит к совершенно определенной группе: он против традиционных ориентиров»¹⁴. Уже в середине 1920-х плоские крыши в сознании жителей Германии стали ассоциироваться с левыми идеями, в то время как сами левые идеи стремительно теряли для них свою привлекательность. Стремление к свободе и коллективизму сменилось «смутной мечтой о лидере, который, будучи порождением коллектива, укажет цель

и поведет за собой»¹⁵. Национализм, в довоенные годы широко распространенный в немецком обществе, теперь разгорелся с новой силой и приобрел беспрецедентно агрессивный и к тому же отчетливо расистский характер.

Здесь нельзя не вспомнить архитектора Пауля Шульце-Наумбурга, возглавившего борьбу против модернизма и нового строительства и придавшего этой борьбе новое политическое измерение. В большой степени именно благодаря его усилиям, члена нацистской партии и последовательного расиста, традиционалисты выработали представления не столько даже о постройках, альтернативных «новому строительству», сколько об альтернативном языке. В отличие от авангардистов, стремившихся и в литературной области «начать все с начала», их оппоненты опирались на вполне традиционные понятия, а центральными и смыслообразующими стали для них как раз те категории и термины, от которых осознанно отказались рационалисты. Во главу угла они ставили духовную мотивацию, а главную обязанность архитектора видели в служении Искусству с большой буквы. В свою очередь, художественному универсализму и интернационализму традиционалисты противопоставляли национальное по духу искусство, уходящее корнями в прошлое. Принципиальная разница в подходе читалась даже в названиях враждующих направлений: нарочито нейтральному термину «новое строительство» Шульце-Наумбург и его сторонники противопоставляли «новое немецкое строительное искусство» (Neue deutsche Baukunst).

Постепенно в художественной критике и сознании современников начал происходить процесс сращения терминологии, которой пользовались защитники национальной культуры, с идеологией нацистов. К началу 1930-х годов практически все традиционные искусствоведческие термины, при помощи которых описывались художественные качества произведений и их духовная насыщенность, стали восприниматься как «неотъемлемая собственность» не только поборников традиционного искусства, но и их политических патронов. Возможно, это и заставило Вальтера Беньямина в 1930-е годы искать альтернативы устоявшейся искусствоведческой лексике и вводить в нее новые понятия. Напомню, что в начале статьи «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» он пишет, что предлагает термин «аура» вместо ряда «устаревших понятий, таких как творчество и гениальность, вечная ценность и таинство, неконтролируемое использование которых (а в настоящее время контроль осуществим с трудом) ведет к интерпретации фактов в нацистском духе»¹⁶.

Архитектура Третьего рейха — путь к новому государству

Двигаясь к власти, нацисты широко использовали ненависть соотечественников к новому искусству в своих политических целях, а получив власть, превратили расправу над авангардом в один из первых публичных показательных процессов. Гитлер сделал это руками давних врагов и оппонентов модернистов – традиционалистов, которые увидели в этом знак особого доверия и преисполнились надежд на продуктивное сотрудничество с новым режимом. Поначалу действия и высказывания Гитлера подобных надежд не оспаривали. Придя к власти, он объявил: «Мы создадим священные здания и символы нашей культуры. Именно с этого я должен начать»¹⁷.

Начать с этого не удалось. Хотя «вера в свое политическое призвание и страсть к архитектуре были в нем нераздельны»¹⁸, в первые годы режима Гитлер вынужден был посвящать большую часть времени другим заботам, почти полностью отдав строительную область на откуп доверенным лицам из числа традиционалистов. В центре внимания архитекторов в эти годы снова оказалось жилище, но оно было скроено по традиционным лекалам, выстроено из натуральных материалов и вписано в существовавшую историческую среду. В отличие от своих предшественников и оппонентов-модернистов,

стремившихся изгнать из своих домов ауру, традиционалисты, напротив, пытались ее в свои дома «заманить» и в них удержать. Пусть невысокое художественное качество их произведений делало проблематичным присутствие внутри этой ауры сильного эстетического компонента, зато архитектура подобных домов не входила в противоречие с традиционным убранством, а потому они призваны были стать чем то вроде теплиц для выведения и размножения той самой «бытовой» ауры, в которой художники левого толка видели своего злейшего врага.

Торжество традиционалистов длилось недолго. Как очень точно формулируют авторы книги «Массовая психология фашизма», «фашистская ментальность возникает, когда реакционные концепты накладываются на революционную эмоцию»¹⁹. Эти самые «революционные эмоции», неразрывно связанные с тоталитарными амбициями, гнали Гитлера к новым масштабным свершениям. Он мечтал в кратчайшие сроки преобразовать страну, а потом и мир. Но поскольку даже его возможности в этом деле были ограничены, реальной переделке мира снова был предпослан подробно разработанный миф.



Пауль Людвиг Троост
ХРАМ ЧЕСТИ В МЮНХЕНЕ

Только на сей раз его создала не художественная элита, а политики тоталитарного толка, и его распространению служили не разнообразные художественные средства, а мощнейшая пропагандистская машина. С ее помощью Гитлер стремился убедить граждан страны и сторонних наблюдателей, что создание тысячелетнего рейха есть дело не только реальное, но в большой степени уже осуществленное. А чтобы подобные утверждения обрели хотя бы относительное правдоподобие, необходимы были пусть одиночные, но масштабные свидетельства побед, в том числе строительных. Затерянные в немецкой глубинке дома «в народном вкусе» явно не подходили на эту роль. Поэтому в 1935–1936 годах Гитлер начал сворачивать социально ориентированные строительные программы, бросив все силы на создание «парадного фасада» Третьего рейха. Архитекторы-почвенники на этом этапе впали в немилость, и власть расправилась с ними почти столь же безжалостно, как на предыдущем этапе с модернистами.

Какими же Гитлер хотел видеть «свои» постройки? Если совершить операцию, обратную той, которую проделал Бенъямин, и «конвертировать обратно» такие термины, как «символическое содержание», «художественная сила», «национальный дух», «гениальность» и т.д., мы сможем утверждать, что Гитлер и его сподвижники мечтали о том, чтобы вернуть архитектуре в первую очередь ауру. А поскольку Гитлер, как известно, во всем хотел быть первым, лучшим и главным, легко предположить, что он надеялся «вывести» в стенах своих построек ауру, по количеству, качеству и концентрации превосходящую все возможные аналоги.

Вставал вопрос, как этого добиться. Главной установкой Гитлера стало внешнее подобие, а потому его первое и главное требование к архитекторам заключалось в том, чтобы постройки Третьего рейха по своим формам походили на могучие и прекрасные постройки античности, классицизма или на худой конец неоклассицизма, широко распространенного в Германии перед войной. Следующая настойчивая рекомендация касалась того, чтобы вернуться к использованию проверенных временем, «ауроносных» строительных материалов, среди которых всем остальным Гитлер предпочитал камень.

Ну и еще одно пожелание фюрера состояло в том, чтобы новые постройки имели преувеличенно большие размеры, дабы, как сам он выражался, «переплюнуть Париж и Вену»²⁰.

Этот нехитрый перечень требований должен был, как казалось фюреру, гарантировать создание качественной, «вечной» архитектуры. В силу отсутствия образования и привычки к систематическому профессиональному труду Гитлер, кажется, даже не подозревал, как долго вызревают плоды культурной эволюции и как нелегко постройки и другие произведения искусства «обрастают» тем, что Бенъямин нарекает художественной аурой. При всем прокламируемом почтении к «корням» Гитлер был начисто лишен уважения к традиции и преемственности. Не случайно он считал возможным перекраивать по своему усмотрению историю, назначая себе и «своему народу» предшественников и предков или произвольно про-



возглашая великими отдельные произведения и их авторов.

Так по непонятным причинам в ранг «величайшего архитектора Третьего рейха» был возведен мюнхенский архитектор Пауль Людвиг Троост. Все подробности строительства «первой постройки фюрера», Дома немецкого искусства в Мюнхене, спроектированного Троостом, освещались в центральных газетах и новостных кинопрограммах. Не исключено, что жесткие и скучные постройки Трооста нравились Гитлеру как раз потому, что их удобно было запечатлеть на фото- и киноплёнке. Нацистская пропаганда прекрасно усвоила уроки предыдущего художественного периода и видела свою главную цель в том, чтобы новый мир возник не столько на немецкой земле, сколько в головах благодаря виртуальному миру газет, журналов и кинофильмов. Парадная архитектура Третьего рейха мыслилась огромной постоянной декорацией к тому спектаклю, который нацистские идеологи стремились выдать за реальную жизнь в государстве. В этом смысле очень характерно признание второго архитектурного фаворита Гитлера Альберта Шпеера, занявшего место «у трона» после ранней кончины Трооста: «Я сознавал себя архитектором Гитлера. Политические события меня не касались. Я лишь выводил для них импозантные декорации»²¹.

Поскольку Гитлер видел в архитектуре подобие декорации, он выдвигал поистине «театральные» требования не только к облику построек, но также к срокам проектирования и строительства. В поисках удобной планировки в работе с про-

порциями или в расчетах оптимальных показателей он видел блажь специалистов, с мнением которых с каждым годом считался все меньше. Если присмотреться к уцелевшим постройкам времен Третьего рейха, легко обнаружить следы спешки, запечатленные в камне.

Роковым образом на качестве нацистских зданий отразилось не только то, что главный заказчик не умел отличать подлинников от подделок, но и то, что со временем архитектура полностью оторвалась от своей первоначальной извечной функции – обслуживания практических нужд граждан. Интересное свидетельство в этом смысле – директивная статья Фридриха Таммса «Величие в архитектуре» («Grosse in der Baukunst»), в 1942 году обошедшая передовые полосы всех крупных нацистских газет. Согласно установкам, изложенным Таммсом, постройки Третьего рейха должны быть «строгими, скупыми, ясными и выполненными в классических формах. Они должны быть просты. Должны нести в себе новый масштаб, “ориентированный на небесные сферы”. Их масса должна быть больше, чем того требуют практические соображения, дабы возвыситься над обыденностью. Их созданию должен предшествовать волевой порыв, но они должны быть надежно сконструированы и выполнены в соответствии с лучшими ремесленными традициями, ибо создаются в расчете на вечность. Никакой практической цели у таких зданий нет и быть не может – они должны нести идею, в силу чего им надлежит иметь вид неприступный и вызывать у людей не только удивление, но и страх. Подобная архитектура не может быть персонифицированной, авторской, ведь она плод создания не отдельного человека, но отражение картины мира целого сообщества, объединенного общими идеалами»²².

Быть может, сознательно сообщая своим постройкам все перечисленные качества, включая гипертрофированные размеры, Гитлер надеялся довести «валовое производство» ауры до беспрецедентных объемов? Не исключено. Но в таком случае он сильно просчитался. Статья Таммса стала официальным ответом на протестное выступление поначалу обласканного Гитлером, а позднее подвергнувшегося опале штутгартского архитектора Пауля Шмиттенера. С официальной трибуны он осмелился утверждать, что архитектура, которая служит идее и при этом забывает о людях, изначально бессодержательна и бездуховна.

Действительно, хотя нацистская архитектура формально опиралась на великие первоисточники, по сути, она ушла от них гораздо дальше, чем произведения модернизма. Не только у «художественной», но и у «бытовой» ауры было мало шансов «обосноваться» в постройках Третьего рейха. Люди оказывались не в состоянии оживить следами своего присутствия огромные сумрачные холлы, необозримые лестничные марши, парадные залы и кабинеты, так что постройки Третьего рейха оставались пустой декорацией даже для тех, кто в них жил и работал.

И все же этим мертворожденным гигантам нельзя полностью отказать в наличии ауры, поскольку применительно к ним снова можно вспомнить об особой «ауре восприятия». Значительность преступлений того режима, который они олицетворяют, невольно заставляет нас воспринимать эти постройки с преувеличенным вниманием. На подобном психологическом фоне даже поверхностные «театральные» ухищрения, к которым так часто прибегали архитекторы Гитлера,

по-прежнему неплохо работают: того, кто движется вдоль нарочито протяженных фасадов с зарешеченными, глубоко посаженными окнами-бойницами, поднимается по крутым ступеням на высокие башни, одолевает гигантские лестничные марши или пересекает бесконечные пустынные площади, сопровождает ощущение томительного дискомфорта, а порой и физического страха.

В начале этой статьи было высказано предположение, что одной из главных целей инициаторов и участников глобальной художественной реформы, начавшейся в середине XIX века и продолжавшейся чуть меньше столетия, было сознательное «генерирование» ауры. Как мы могли убедиться, из этих благородных намерений мало что получилось. Вместе с тем великим заблуждениям и утопическим мечтам, лежащим в их основе, мы обязаны серьезнейшими художественными победами.

Текст публикуется с сокращениями. Полную версию можно прочесть в коллективной монографии Института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств «Художественная аура: истоки, восприятие, мифология».



¹ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости//Беньямин В. Озарения. М., 2000. С. 149.

² Там же.

³ Беньямин В. Короткие тени I//Беньямин В. Озарения. М., 2000. С. 271.

⁴ Беньямин В. Опыт и скудость//Беньямин В. Озарения. М., 2000. С. 264.

⁵ Беньямин В. Левая меланхолия//Беньямин В. Маски времени. СПб., 2004. С. 379.

⁶ Scheffler K. Das Große Schauspielhaus//Posener J. Hans Poelzig. Sein Leben und Werk. Braunschweig, Wiesbaden, 1994. S.134.

⁷ Как известно, журнал, основанный Ле Корбюзье в 1920 году, назывался «Новый дух» («Esprit nouveau»).

⁸ Гропиус В. Последовательность подготовительных работ для рационального осуществления жилищного строительства//Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 334.

⁹ Беньямин В. Опыт и скудость//Беньямин В. Озарения. М., 2000. С. 266.

¹⁰ Бэнэм Р. Взгляд на современную архитектуру. Эпоха мастеров. М., 1980. С. 39 – 40.

¹¹ Briefe zur Weißenhofsiedlung. Ausgewählt und herausgegeben von Karen Kirsch. Stuttgart, 1997. S. 9.

¹² Манн Т. Собрание сочинений: в 10 томах. М., 1961. Т. 10. С. 288.

¹³ Беньямин В. Производство в эпоху его технической воспроизводимости//Беньямин В. Озарения. М., 2000. С. 152.

¹⁴ Interview mit Professor Julius Posener in Berlin (W) am 3.12.1978//Die Zwanziger Jahre... S. 65.

¹⁵ Гумбрехт Х.У. В 1926. М., 2005. С. 339.

¹⁶ Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости//Беньямин В. Озарения. М., 2000. С. 123.

¹⁷ Раушниц Г. Говорит Гитлер. Зверь из бездны. М., 1993. С. 196–197.

¹⁸ Шпеер А. Воспоминания. Смоленск, 1998. С. 110.

¹⁹ Цит по: Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж-Л. Нацистский миф. СПб., 2002. С. 23.

²⁰ Шпеер А. Воспоминания. С. 103.

²¹ Там же. С. 155.

²² Tamms F. Das Grosse in der Baukunst//Durth W. Deutsche Architekten. Biografische Verflechtung 1900 – 1970. Braunschweig/Wiesbaden, 1986. S. 242.

ТИМУР

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

Государственный музей
современного искусства
Российской академии художеств,
Гоголевский бульвар, 10
+7 495 6946660
www.mmoma.ru

ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА,
КОЛЛАЖ, ПАННО,
ВИДЕО, ИНСТАЛЛЯЦИЯ,
ИСТОРИЧЕСКИЕ
ДОКУМЕНТЫ ИЗ АРХИВА
ТИМУРА НОВИКОВА,
МУЗЕЯ НОВОЙ АКАДЕМИИ
ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ,
СОБРАНИЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ
ГАЛЕРЕИ, РУССКОГО МУЗЕЯ,
МУЗЕЯ ART4.RU, ЧАСТНЫХ
КОЛЛЕКЦИЙ МОСКВЫ
И САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

КУРАТОР
ЕКАТЕРИНА
АНДРЕЕВА

медиа партнеры
ИСКУССТВО
THE ART MAGAZINE

ДИ
АЛОГ
ИСКУ
ССТВ

18.03.13
– 14.04.13



МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art
ГОГОЛЕВСКИЙ 10

Анемичное лицо,
Ваш трюк, поэт...

Н. Заболоцкий

ЗОНА МАСКИ

НЕВОЗВРАЩЕННЫЙ ВЗГЛЯД

Валерий Подорога

ПАМЯТИ ДМИТРИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ПРИГОВА

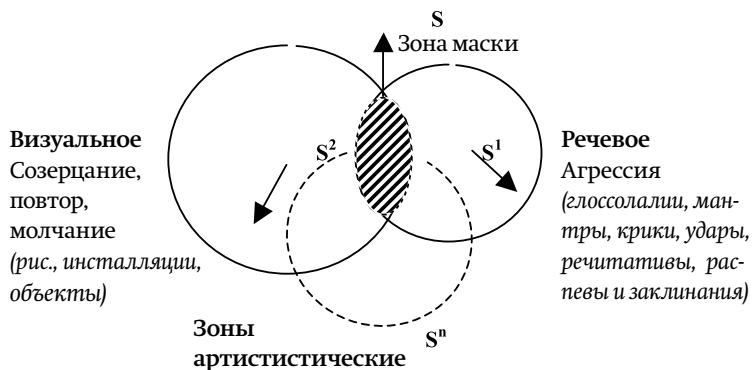
Выставка Дмитрия Александровича Пригова в ГЦИ на меня, а я все-таки редко бываю на вернисажах, произвела сильнейшее впечатление. Хотелось бы сказать о ней несколько слов, а заодно вернуться к теме шока или утраты ауры. Хотя я иногда слушал Дм. А. в узком кругу, не могу сказать, что знал и понимал его творчество достаточно хорошо. Но что навсегда запомнилось, оказалось чисто физиогномическим впечатлением: меня поражало его лицо, отстраненность от того, в чем он участвует, и что, собственно, сам создает как актуальный художник; и это не чувство, близкое определению «быть не в себе», и не искусственно поддерживаемое психологическое состояние, может быть, что-то похожее на известную маску Бастера Китона. Непроницаемое, ни на что не реагирующее выражение, может, мрачное, но не настолько, может быть, отчужденное и застывшее в себе, но не настолько; со взглядом, смотрящим и не смотрящим на тебя; и находясь в этом месте, он ведет себя так, как будто находится в другом. Не знаю, может быть, мое наблюдение ошибочно, и мало кто разделит его, но я вижу облик Дм. А. через эту его маску. Фотографии Дм. А., представленные на выставке, прекрасны именно этой полной отстраненностью. Когда сталкиваешься с редкими фотографиями В. Хлебникова, то как бы его ни снимали, взгляд его никогда не приходит к нам, он так и теряется где-то на подступах к нашему миру, не переходя границ времени. Найти фотографию Хлебникова, где бы он смотрел в глазок фотокамеры, невозможно. Взгляд в сторону был самый открытым взглядом великого поэта. Для Дм. А. его собственная маска имела большое значение, ибо она делала его экстерриториальным лицом арт-эксперимента: он и автор, и участник, но не автор и не участник, даже не публика. Артистическая ценность невозвращенного взгляда как раз в том, что разрушает артистическую ауру традиционного образа художника, ищущего поддержки, славы и оправдания. Это взгляд невозвращенный, взгляд, отстраняющий нас от того образа, который создается на наших глазах. Нельзя сказать, что художник здесь, как зомби, как сомнамбула или психоавтомат, и вместе с тем именно такая поведенческая маска, которая устраняет всякое событие обмена взглядами и, следовательно, понимания того, что происходит прямо перед нами. Другими словами, маска Дм. А. не ограничивает его возможности как актуального художника. Маска — фикция идентичности, на самом деле она скрывает невероятные возможности перевоплощения, которыми пользовался Дм. А. как поэт, художник, мастер перформанса и инсталляций, виртуоз глоссолалий и пр., переходящая, скользкая идентичность.



ДМИТРИЙ ПРИГОВ
КАДРЫ
ВИДЕОПЕРФОРМАНСА.
2001–2002

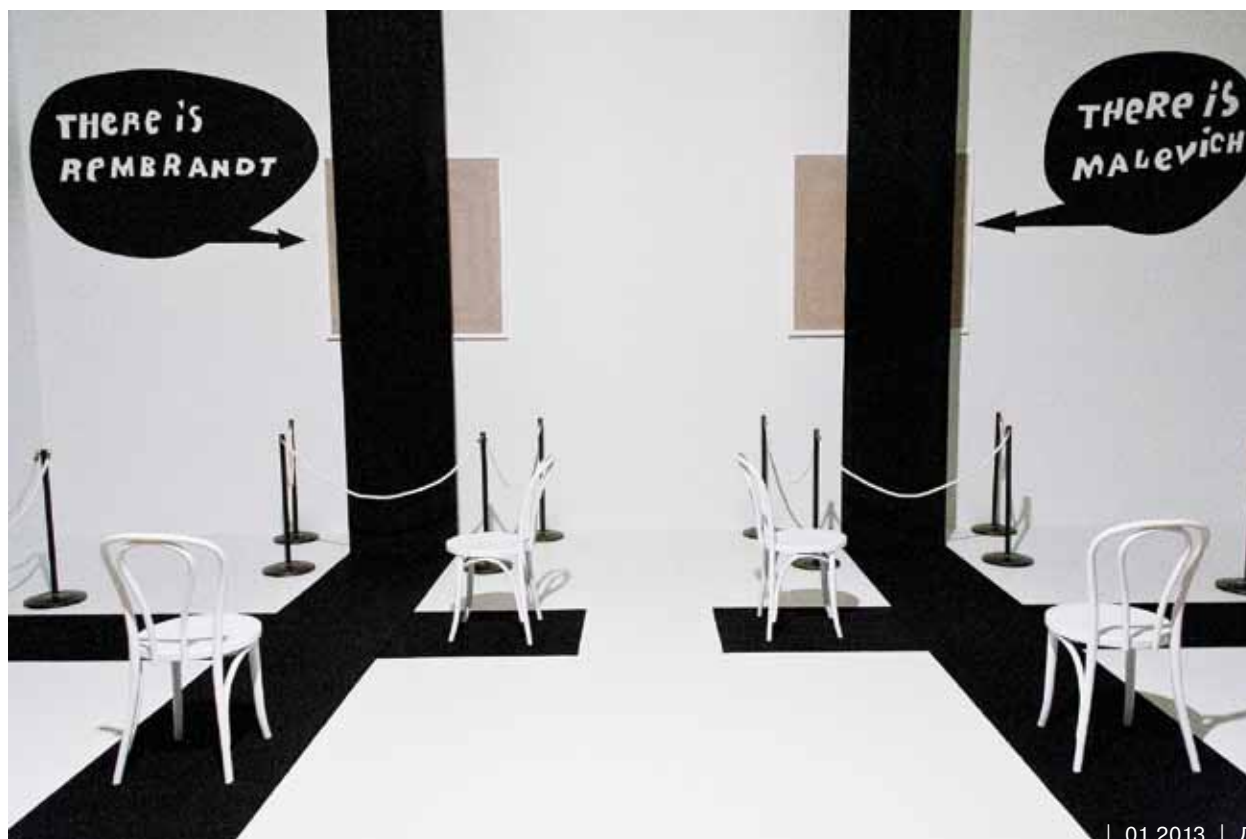
Диаграмма

Основной пластически выразительной формой актуального искусства начала 1990-х годов была агрессия. Причем агрессия, имевшая часто весьма точный адрес. Впоследствии ее энергия ослабла, поскольку убийственная жестокость того времени не позволила принять как общественное явление эстетику агрессивного жеста. Средовая агрессия подавила эстетический опыт. Правда, он не исчез и был развернут в иную сторону — обращен своей провокационной, «стебной» стороной к ближайшему кругу тогдашней артистической тусовки. Жертвами и участниками различных арт-экспериментов стали сами художники. Помню, на одном из поэтических вечеров в конце 1980-х годов, если не ошибаюсь, в клубе им. Зуева на Лесной улице выступал Д.А. Пригов и читал своего «Милиционер». Прекрасная агрессия свободного артиста: все вокруг разрушалось, и казалось, что из ближайшего прошлого уже ничего «ментовского» не осталось, только один пригововский милиционер. Тогда комическое начало пригововского стиля намного в меньшей степени, нежели агрессивное, анархистское могло влиять на аудиторию.



Большое S — это и есть зона маски, она неизменна и даже неподвижна¹, никак не меняется ее выражение, она семантически опустошена, как улицы старого Парижа на фотографиях Атже (ими восхищался Бенъямин), это лицо в своем отстраненном облике, лицо без ауры. S1 — здесь, собственно, начинается ближайшая среда, к которой относится агрессия (или ее видимость), жесты;

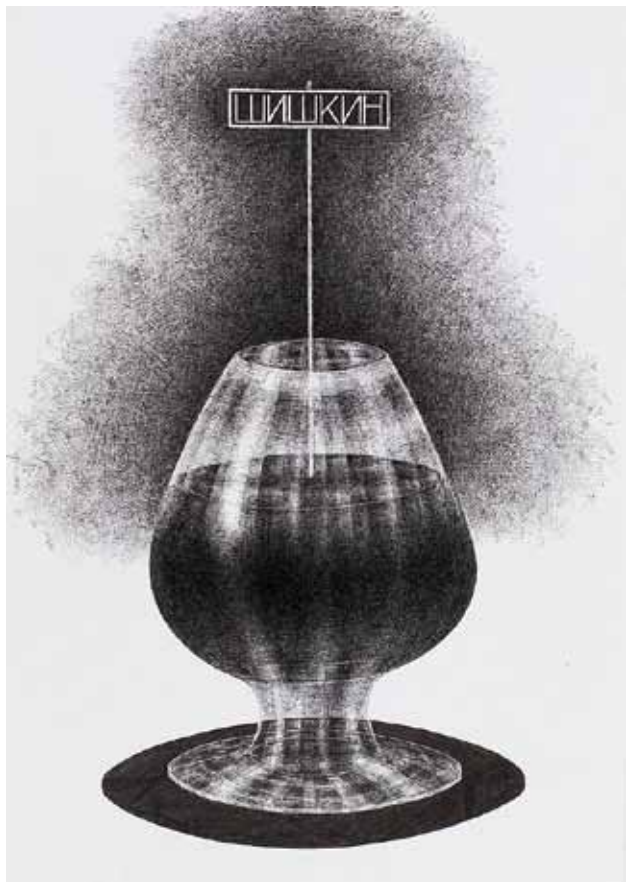
S2 — уже другая среда, в которой арт-воздействие не носит прямого характера, и это среда видимого, здесь уже тело художника не «звучит», нет никакого эха, «чистое пространство», лишенное каких-либо звучаний. Тело репрезентирует себя в полном молчании и без какой-либо обратной связи. Затем тут же переход в разные виды записи (от письма вплоть до символических изображений). Наличие подобной маски позволяет Дм. А. осуществлять действия, чрезвычайно близкие шаманским, а иначе говоря, неограниченные ничем: ни жанром, ни профессиональными навыками, ни идеологией или общими целями искусства. Как и у шамана, у Дм. А. неподвижная маска, что позволяет именно в силу ее общей нейтральности к происходящим событиям, ее невовлеченности, отстраненности создавать новые возможности игры. В каждой среде своя шоковая программа: если для S1 — это прямой вызов и прямое воздействие, сверхбыстрое, с доминантой речевого, то для S2 — замедление, остановка, каталептическое затишье в инсталляции представляют собой нечто, подобное шоку. Здесь все ускоряется, там все замедляется. Я веду к тому, что Дм. А. был скорее артистом актуальности, нежели актуальным художником. Если первый все делает на свой страх и риск, не обращая внимания на тех, к кому обращается, то второй всегда делает нечто для Другого (так он попадает в зависимость от требований последнего, того, что называют сегодня арт-рынком). Для актуальности нет правил, так и действовал Дм. А., всякий раз оказываясь в том месте, где актуальность текущих событий обещает шок. Надо различать, как мне кажется, артиста актуальности и актуального художника более строго, чем это мы могли делать раньше. Последние выставки художников 1990-х убедительно показали, насколько даже в своих лучших образцах все подчинено уже логике арт-рынка, стратегии гламура, и нет больше сил создавать инновационную среду. Сплоченные коллективы ремесленников друг за другом вываливаются на сцену актуального искусства в поисках славы и денег. Те, кто еще в 1990-х годах пытался придать актуальному



Дмитрий Пригов
ИМЕНА ХУДОЖНИКОВ
Инсталляция
© ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ,
2013. ФОТОГРАФ
СВЕТЛАНА ЩЕРБАКОВА

искусству новые измерения — «физическую агрессию» (Кулик, Бренер, Осмоловский, Гельман, АЕС и др.), переводят воображаемое в план новых материалов и все более рафинированных арт-технологий. И только актуальные художники, такие как Дм. А., выбирают артистизм против расчетливой рыночной стратегии. Универсальный художник или артист в силу своего «генетически» наследуемого (не побоюсь этого слова!) шаманизма способен осуществлять индивидуальные проекты наперекор технологически перегруженному современному искусству. Актуальный художник, когда он перестает быть артистом, становится дизайнером, декорирующим зону влечений «новой» буржуазии. Дм. А. интерпретировал собственное творчество как жертвоприношение, как готовность принести себя в жертву, как основу профессионализма, даже его высшую степень.

Как-то раз я оказался на выставке московского абстракционизма, и вот что меня поразило (чего, надо признаться, ранее я не замечал): картины известных авангардных художников 1960–1970-х годов перестали иметь какой-либо смысл, кроме как декоративно-музейный. Что-то произошло, но что? Потеря драйва. Абстрактная или нефигуративная живопись больше не имеет власти над зрителем, их диалог прервался, сегодня она стала тем, чем была с самого начала: чисто абстрактной экспериментацией в области цвета и некоторых геометрических форм. Вот и все. Энергия ушла, исчезла революционная аура (скрывающая в себе и мощный политический протест), которая делала эту живопись интересной и нужной. На первый план вышло техно-технологическое, дизайнерское мастерство художника, но энергия ответа на вопрос, зачем все это, уже больше невозобновима.



Между артистизмом беньяминовского Бодлера и Д.А. Приговым нет пропасти времен. Художник 1990-х годов производил эффект убыстрения времени, разрывал его через интенсивность неуправляемых жестов. Здесь Дм. А. меняет свою тактику, учитывая прошедшие годы, изменившие время, и действует большей частью через задержку. Или остановку времени (видеоинсталляции, перформансы, портреты). Сегодня, когда все захвачено быстрым темпом и он начинает поглощать нашу жизнь, не давая ни на мгновение чувства покоя, шоком становится замедление, не самое быстрое, а самое медленное — вот что требуется. Ничего не происходит, никаких содержаний, вызывающих размышление, все монотонно себя повторяет. Артистизм Дм. А. подчинен вполне прагматичной цели: не поддаваться внешне навязываемому ритму, скорее противостоять ему. Тот же актуальный художник, который стремится поспеть за событиями, становится частью внешнего процесса, превращаясь в ремесленника, специалиста по вкусу, эстетического слуги или бизнес-художника. Технология полностью подчиняет себе инновационное воображение, да и оно «не срабатывает», ибо всякая новизна теперь — лишь момент в технологической цепочке. За что бы Дм. А. ни брался, везде риск был естественной рамкой его артистического действия. Насколько я слышал, перед самым уходом он дал согласие на участие в каком-то совершенно чудовищном перформансе: его должны были поднимать в шкафу чуть ли не на 12-этажную высоту одной из башен главного здания МГУ. Будучи «в возрасте», Дм. А. тем не менее принимал риск, вступал в такие отношения со своей художественной практикой, где мог оказаться ее жертвой.

Если вы посмотрите внимательно, многие его работы связаны с замедлением. И вообще фактор замедления начал разрабатывать еще Уорхол. И на выставке этот прием был использован. Видеоинсталляция следующая: на картинке с одной стороны сидит Дм. А., а с другой — его контрагент. Дм. А. управляет, делает пассы, дирижирует движениями второго, которые зеркально отражают его собственные движения. Очень медленное, дзен-буддийское упражнение. Прекрасно. Хотя движение медленное и возможен столь же медленный просмотр, здесь нет подлинного «традиционного» созерцания. Напротив, оно разрушено медленным повтором одних и тех же жестов и маятникового движения. Мгновенность схватывания ситуации уже произошла, наступает очередь транса, то есть некоего состояния, когда мы вовлекаемся во внешний ритм и пытаемся им овладеть. Повторение, именно такое, очень медленное, как раз и указывает на возможность транса. Итак, сверхбыстрое чередуется со сверхмедленным, и то и другое нарушают традиционные пути восприятия произведения искусства. Традиционное, ауратическое произведение искусства перестает существовать, ибо отмирают традиционные формы его восприятия. Но это не значит, что вне сферы актуального искусства (современного) прежние формы созерцания не могут быть по-прежнему активными. И художник, который старается поспеть всюду, становится дизайнером цивилизационного процесса. Он участвует в нем как технолог эстетического. Художник, не желающий успевать, устанавливает правила задержки. Различные виды остановок, которыми он пользуется для того, чтобы обратить внимание на сам повтор, и для того, чтобы человек имел время не для созерцания, а для понимания природы повтора. Человек должен выжить среди этих разных ритмов, он должен получить время для того, чтобы что-то просто разглядывать, что-то мгновенно схватывать, чего-то не замечать, то есть как потребитель образов и «раздражений» обладать бесконечной скоростью восприятия. (Насколько это возможно сегодня? — уже не вопрос. Достаточно указать на виртуальные миры Сети).

¹ Вспоминается эпизодическая роль Дм. А. в фильме А. Германа «Хрусталь, машину», вероятно, его «маска» понадобилась, чтобы придать большую реальность больничному пространству. Мне показалась, что Дм. А. уместен, или, еще точнее, совместим не только с этим, но и с любым другим пространством, неважно, будет ли оно игровым и высокохудожественным или только повседневным; со-вместим, поскольку оно так же ему чуждо, как и любое другое, в которое он попадает...



Дмитрий Пригов
БЕСТИАРИЙ.
СЕРИЯ ИЗ 20 ЛИСТОВ. 1977-2004.
КАБАКОВ. 1996

Бумага, карандаш, шариковая ручка, гелевая
ручка, акварель, гуашь

РИСУНКИ ИЗ СЕРИИ «БЕЗ НАЗВАНИЯ».
1984. Бумага, шариковая ручка

КАЗУСЫ ТРАНС ПИТЕРАЦИИ

Елена Петровская

ВЕРНИТЕ АУРУ, БЕЗ АУРЫ ТОСКА

Понятие, с которым не желает расставаться новейшая арт-критика, — это понятие ауры. Только не надо думать, что речь идет об особом настроении, создаваемом произведением, или же о намеке на парапсихологическую реальность. Новейшая арт-критика не желает принимать тезис о том, что аура, понимаемая как культурно-исторический способ восприятия произведений искусства, вытекающий из прежних практик ритуала, разрушается технической воспроизводимостью. Причем о самом существовании ауры мы узнаем в момент ее разрушения — до этого сакральная функция, которой были наделены художественные творения, казалась естественной и вечной. Но вот появляются средства, обладающие небывалой способностью репродуцирования — фотография, кинематограф, — и жизнь прежних оригинальных произведений, способ их бытования в культуре необратимо меняются. Почему это так? Потому что меняется доминанта восприятия. Общее восприятие настраивается на равенство вещей, на сквозную однотипность. Именно эти характеристики и будут извлекаться восприятием даже из уникальных объектов. Если использовать традиционное понятие эстетики, то отныне она и будет заключаться в этом акте перцептивного освобождения объектов от их неповторимых оболочек, то есть, проще говоря, в разрушении ауры. Все это вещи известные.

Конечно, Вальтер Беньямин не оставил нам однозначного определения ауры. Но, смею предположить, это было бы излишним. Его знаменитое эссе не позволяет усомниться в том, что является центральной темой его рассуждений — новый способ восприятия, причем, и это важно подчеркнуть, не индивидуально, а коллективного. Индивидуальное восприятие как раз и моделируется аурой, которая при всей суггестивности этого термина у Беньямина, означает «уникальное ощущение дали»¹, а проще говоря — дистанцию. Дистанция и определяет созерцательную практику, в том числе и в отношении сугубо эстетических объектов. Перед картиной всегда стоит одинокий зритель, и картина, окруженная невидимым покровом, сотканном из любви и почитания стольких поколений зрителей, способна вернуть ему его взгляд (еще одно определение ауры по Беньямину). Таков любой церемониальный объект, сакральный или обмирщенный, главной чертой которого является *недостижимость*. Беньямин связывает ауру с действием произвольной памяти. Данные этой памяти уникальны в том смысле, что память, пытающаяся их сохранить, не в состоянии этого сделать². Похоже, что только дистанция — *недостижимость*, принадлежность другому режиму воспоминаний о прошлом — и позволяет надеяться на их нечаянное возвращение.

Но именно техническая воспроизводимость уничтожает дистанцию, а камера, улавливая сходство, не в силах вернуть нам

наш взгляд. Беньямин напрямую пишет о кризисе восприятия, признаком которого является исчезновение прекрасного (это понятие идет рука об руку с понятием подлинности и оригинальности, потесненным всеобщей циркуляцией копий). Однако он приветствует кино и фотографию, рассматривая их как демократические выразительные средства и видя в них необычайный освободительный потенциал.

Возникает вопрос: так зачем же держаться за ауру? Что, собственно, стоит за новомодными разговорами о том, что аура-де возродилась? В принципе всем этим можно было бы спокойно пренебречь, если бы, простите, не аура тех, кто не желает расстаться с понятием ауры. Особую приверженность ауре в контексте современного искусства демонстрирует вот уже не одно десятилетие Борис Гройс, испытанный гуру международной арт-сцены. Приведу навскидку лишь три попытки возрождения понятия ауры, которые встречаются в его трудах. 1) Лишение оригинального искусства ауры приводит к тому, что таковой надеется копия: это место «страдания» картины, ее отчуждения, ее разнообразных испытаний. Критика сакрального, отнимающая у последнего ауру, оборачивается наделением аурой самого критического языка. Ну и наконец: аура ускользает от того, кто за нее держится, и преследует того, кто ее отвергает («The Suffering Picture», 1992). 2) На более позднем этапе обсуждается ауратическая роль документации в искусстве. Художественная документация в понимании Гройса — это указание на саму жизнь как чистую активность. Практики документирования превращают искусственное в живое, а повторяющееся — соответственно в неповторимое. Данный вывод основан на том, что различие между подлинником и копией является «чисто топологическим, контекстуальным» и что можно «ретерриторализировать копию». Гройс связывает это с мирским озарением современного зрителя, превращаемого во фланера, уважающего ауру вещей, не чем иным, как самой инсталляцией³. 3) Наконец, настоящий гимн инсталляции содержится в работе «Политика инсталляции». Здесь вновь заходит речь о том, что инсталляция — это масс-культурный аналог описанного Беньямином фланерства, а значит, место появления ауры как «профанного озарения». Изымая копию из анонимного обращения, инсталляция помещает ее в «здесь и сейчас» стабильного, закрытого контекста. И вообще, замечает Гройс, современное состояние культуры не может быть сведено к одной лишь «утрате ауры»: аура приходит и уходит, ведь ситуация в своей основе динамична.

Я не буду подробно останавливаться на претензиях, предъявляемых Гройсом к Беньямину. Они касаются а) зоны массового обращения копии, которая выдается Гройсом за гомогенную и универсальную, и б) самоидентичности копии в процессе ее циркуляции в современной культуре⁴. Скажу коротко: таких посылок у Беньямина не найти. Во-первых, уже на момент написания эссе он различал два принципиально разных типа эстетического производства — фашистский и социалистический. Отсюда и диаметрально противоположный характер решаемых эстетическими средствами задач. Во-вторых, копия никогда не наделяется у него независимым (читай, онтологическим) статусом, поэтому о ее самоидентичности вообще нельзя говорить. Копия — это динамика самого процесса массового восприятия, выстраивающего свой собственный ритм и порядок вещей.

Возвращаясь к прозвучавшим ранее мотивам, ограничусь замечанием, что попытка поменять оригинал и копию местами, а главное — *показать возможность такой перестановки*, как если бы это был простой фокус, совершаемый ловкостью рук, такая попытка не снимает поставленной Беньямином проблемы. Аура не возрождается только оттого, что различие между оригиналом и копией провозглашается «контекстуальным», а это значит: достаточно на место оригинала поставить копию, как она будет выполнять ту же самую роль. Место оригинала необратимо опустело. Его не заполнить и художественной документацией, выступающей субститутутом жизни. Если задуматься, то заменить жизнь документацией не может. У документа, конечно, есть особое измерение достоверности, особенно если оно покоится на эффекте реально-

сти, порождаемом техническими средствами. Но этот эффект не является ауратическим в том сугубо *гносеологическом* смысле, который закреплен за понятием ауры у Бенямина. Попытка Гройса «историзировать» Бенямина тоже не выдерживает критики, потому что вальжно-безответственное заявление о том, что ауры приходят и уходят, или «топологическое» объяснение, меняющее оригинал и копию местами, — все это лишь комбинаторика, эффективное жонглирование фразами, а не попытка переосмыслить современную культуру с действительно новых позиций.

Переосмысление культуры с новых позиций означало бы радикализацию положения Бенямина об утрате ауры. Но тут у нас на пути встает другой авторитет — Джорджо Агамбен. Агамбен пеняет Бенямину за то, что тот-де «не осознал, что “исчезновение ауры”... ведет вовсе не к “освобождению предмета от культурной оболочки” и укоренению в политической практике, а к формированию новой “ауры”»⁵. Читателю, который мучительно хочет узнать, почему Бенямин оказался столь недалек, придется удовлетвориться следующим коротким объяснением. Во-первых, с помощью ауры предмет воссоздает свою подлинность до иного уровня, наделяясь новой ценностью, и, во-вторых, не забудем о влиянии на Бенямина французского писателя Леона Доде, из книги которого Бенямин и позаимствовал понятие ауры. Правда, там оно фигурирует под именем «*ambiance*», «атмосфера». Там же, надо заметить, содержатся и тонкие наблюдения об обонянии как чувстве, наиболее близком к ауре, а также интуиция о кино и фотографии как ее «переносчиках». Вот, собственно, все. Видимо, необходимо обратиться за помощью к самому забытому писателю.

Конечно, можно многое сказать об источниках, повлиявших на Бенямина. Так, можно вспомнить Алоиза Ригля, чтением которого Бенямин тоже увлекался, и, в частности, близкое ему различие созерцательной дистанции и гаптической близости, предложенное австрийским ученым. Авангардные искусства, конечно, тяготеют ко второму: они отмечены явной тактильностью, в отличие от классических форм. Можно вспомнить и мистические, а именно каббалистические, источники беняминовской мысли и попытаться отыскать корни ауры там. Тогда на первый план выйдет «целем», буквально «образ, тень», но точно так же «астральное тело», а шире — разновидность визионерской встречи с самим собой через посредство самоотстранения⁶. Эти поиски, безусловно, очень полезны, помогая понять, из каких элементов складывался неортодоксальный исторический материализм Бенямина. Однако Карфаген должен быть разрушен: генеалогический подход не влияет на содержание самих высказанных теоретиком идей.

Так почему Гройсу и Агамбену настолько дорога аура, что они не хотят или не могут с ней распрощаться? По-видимому, дело в том, что их построения модны, но по-настоящему не современны. Поясню эту мысль. Вопреки своим рассуждениям о грядущем сообществе, Агамбен исповедует идею индивидуального спасения в конце времен. Именно поэтому фотография для него — не отпечаток новой коллективности, а «предсказание тела во славе»⁷, требование искупления. Именно поэтому аура — не гносеологическая, а бытийственная категория, своеобразная манера бытия. Как куратор Гройс зависит от фигуры зрителя, которого в интересах дела он готов величать как угодно — в единственном или множественном числе. Но от этого не меняется сама практика экспонирования — все происходит под эгидой старого музея, главной персоной которого остается не фланер, а созерцатель (потребитель). Словом, за аурой скрывается классическая модель субъективности и соответствующий ей классический порядок представления. К тому же эсхатологии и прагматике аура придает дополнительный флер. А вот утрата ауры — это появление множества, которое действует, а не созерцает, которое творит новые конфигурации отношений поперек существующих форм.

Возьму себе в союзники итальянского исследователя Вирно. В своем интервью об искусстве он говорит: «Все сегодня сводится к тому, чтобы найти соотношение между высочайшей степенью всеобщности и высочайшей степенью сингулярности. То же и в области искусства: важно найти соотношение между наибо-

лее общим и наиболее особенным. Искусство — это поиск уникальности без всякой ауры»⁸. Речь идет о сингулярности опыта, объединяющего сразу многих, и он, этот опыт, не имеет никакого отношения ни к ауре, ни к культуре. Возможно, это возрождение того коллективного опыта, утрату которого в современную эпоху первым возвестил все тот же Бенямин. В любом случае таково начальное условие любого размышления, если мы стремимся мыслить современность и искусство, отвечающее ей. Приходится признать: аура и жизнь несовместимы.

¹ Бенямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Его же. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избр. эссе / Предисл., сост., пер. и прим. С.А. Ромашко. М.: «Медиум», 1996. С. 24; Бенямин В. Краткая история фотографии // Там же. С. 81.

² См.: Benjamin W. On Some Motifs in Baudelaire // Idem. Illuminations. Essays and Reflections / Ed. and with an Intro. by H. Arendt. New York: Schocken Books, 1968. P. 188.

³ Гройс Б. Искусство в эпоху биополитики / Пер. с англ. А. Матвеевой: <http://biomediale.ncca-kaliningrad.ru/?blang=ru&author=groys>

⁴ См.: Гройс Б. Политика инсталляции // Логос. 2010. № 4 (77). С. 109–121.

⁵ Агамбен Дж. Станцы. Слово и фантазм в культуре Запада / Пер. с ит. Б. Дубина: <http://kinoart.ru/archive/1998/11/n11-article21>

⁶ См., напр.: Hansen M.B. Benjamin's Aura // Critical Inquiry. Winter 2008. Vol. 34. P. 336–375.

⁷ Агамбен G. Profanations / Trans. J. Fort. New York: Zone Books, 2007. P. 27.

⁸ The Dismeasure of Art. An Interview with Paolo Virno: <http://classic.skor.nl/article-4178-nl.html?lang=en>



РИСУНКИ ГЕОРГИЯ ЛИТИЧЕВСКОГО



СОВЕТСКАЯ ЦИВИЛИЗАЦИЯ ГЛАЗАМИ ИЛЬИ И ЭМИЛИИ КАБАКОВЫХ

Лия Адашевская

«Союз нерушимый республик свободных сплота навеки...» С этой музыкой, вырывающейся из радиоточек, страна просыпалась. С ней она и засыпала. Вплоть до 26 декабря 1991 года, когда Верховный Совет СССР принял декларацию о прекращении существования «дружной семьи братских народов». И грустный список исчезнувших цивилизаций пополнился еще одной — Советский Союз.



Вид экспозиции на «Красном Октябре»
ФОТО ДИ / НИНА БЕРЕЗНИЦКАЯ

Как подумаешь порой, так, безоценочно, лишь констатируя факт, что родился, учился, женился не просто в прошлом тысячелетии, а и в канувшей в Лету цивилизации, возникает странное, почти шизофреническое ощущение... Что ни говорите, а вот так вот взять и всей страной, никуда не уезжая, эмигрировать... Впрочем, такое уже было — в 1917-м. Что-то это напоминает... Триполье. Одна из самых больших тайн этой культуры — каждые 60–80 лет народ доглатывал все поселение и воссоздавал его поверх прежнего.

Советская цивилизация исчезла, а люди остались. Много людей, в одночасье получивших новое гражданство. И каждый со своей памятью, которая, как известно, вещь избирательная.

«Памятник исчезнувшей цивилизации» — так называется одна из инсталляций Эмили и Ильи Кабаковых, впервые показанная в Палермо в 1999 году. Потом она демонстрировалась в разных частях света (в частности, минувшим летом на Первой Киевской биеннале) и вот теперь до конца января в галерее «Красный Октябрь». «Настоящее уныло, что пройдет, то будет мило». И хотя едва ли можно представленное в экспозиции определить «милым» (скорее уныло), но все же что-то грустно-сентиментальное от выставки исходит.

Если и называть «Памятник исчезнувшей цивилизации» инсталляцией, то с приставками «мульти» или «мега».

По сути же, это большой макет музея-монумента советской цивилизации, субъективный портрет канувшей в небытие страны, вошедшей в историю под названием СССР. Проект объединяет 37 инсталляций, созданных художником в разные годы. Более чем на двадцати щитах в фотографиях, чертежах, эскизах представлена документация кабаковских инсталляций, созданных им за последние двадцать лет, в числе которых «Мы здесь живем», «Лабиринт», «Красный уголок», «Коммунальная кухня», «Человек-ангел. Как изменить самого себя?», «Жизнь мух», «Нома, или Московский концептуальный круг», «10 персонажей», «Человек, улетевший в космос из своей комнаты». В центре зала макет садово-парковой зоны и лабиринта, в котором и должны показываться все эти инсталляции, в случае если замысел Кабаковых будет воплощен в реальности. Однако проект заведомо утопический, как, в принципе, утопична была и сама цивилизация.

Для воссоздания атмосферы бюрократического советского мира стены бывшего кондитерского цеха были специально выкрашены в серо-голубой цвет и окаймлены понизу широкой полосой бордового цвета. Белые фальш-колонны посреди зала заставляли вспомнить Дворцы культуры.

В целом же эстетика «Памятника» отсылает к удушливой замкнутости вдруг опустевшей коммунальной квартиры, все обитатели которой однажды «улетели». Что не мешает им порой встречаться и вспоминать о былом.

Предлагаем вниманию читателей фрагменты беседы «ЖЭК» из книги Ильи Кабакова и Бориса Гройса «Диалоги» из серии «Библиотека московского концептуализма Германа Титова».

(печатается с сокращениями)

БОРИС ГРОЙС. ...ты действительно думаешь, что есть такой феномен — «советская цивилизация»?

ИЛЬЯ КАБАКОВ. Да, я в этом уверен. Кстати, сейчас она катастрофически закончилась, и надо подбирать ее обломки, чтобы сохранить их. Я не думал, что она так быстро закончится. Центральным моментом этой цивилизации является вера в действительное построение рая на Земле. Рай есть архетип и не может быть опровергнут рационально, например, указанием на убийство многих миллионов людей. В раю тоже бывают гады, падшие ангелы и т. д., но это не нарушает его цветения. Райская жизнь — я это хорошо помню — у нас царила полностью. Ликование и счастье — все эти праздники и песни из репродуктора — считались у нас главным занятием. Фильмы той эпохи — «Кубанские казаки», «Веселые ребята» — это не лживые фильмы, а райские веселые игры...
РАЙ ПОКИНУТЬ НЕЛЬЗЯ

Сейчас можно хохотать над этим, обвинять все это в лживости, но в раю нет ни времени, ни пространства. Это рай будущего, наступившего навсегда и у которого поэтому нет больше никаких контактов с прошлым. Пересечь западную границу нельзя было не потому, что там стоят пограничники, а потому, что западный капитализм — это прошлое, а перейти из будущего в прошлое невозможно: это означало бы просто разорваться, лопнуть по дороге. Но драконы прошлого, конечно, все время хотели поглотить рай, поэтому его нужно было тщательно охранять. «Граница на замке» — это преграда черным силам ада, окружающим рай. Рай поэтому не является таким благополучным местом, где можно расслабиться. Рай бесконечно мобилизован угрозой, идущей от ада, особенно потому, что драконы ада заползают и в самый рай под ви-

дом ягнят и райских птиц. Поэтому Адам постоянно трясется от страха: он подозревает и самого себя, и Еву в том, что кто-то из них проданся капиталистическому окружению. Новая форма истории о Змие — это продажа планов советского завода империалистам, которая совершается, конечно, благодаря женщине. Интересно, кстати, что вся эта защита рая, с другой стороны, совершенно иррациональна, поскольку рай столь могущественен, что любой враг погибает, только прикоснувшись к его границам: обороняться тут даже как-то бессмысленно. Поэтому упор делается скорее на внутренний контроль. Рай отнюдь не брошен на произвол судьбы, но все время во всех своих деталях контролируется ангельской ратью.

БОРИС ГРОЙС. Ты описываешь очень целостное и насквозь мифологическое сознание. Но откуда взялся этот рай? Не прилетел же он на космической тарелке в виде какого-то потустороннего десанта?

ИЛЬЯ КАБАКОВ. Я думаю, что это был десант изнутри самого человека, из его самых скрытых мифологических глубин. В этих глубинах живет страшная агрессия, желание все поменять, все бросить, обрести новую жизнь, новое рождение. Стремление к обретению новой жизни — уже в самой жизни, это один из сильнейших человеческих импульсов. Хочется родиться в новом теле, очистив себя от мерзостей сложной и запутанной действительности. Отряхнуть прах, забыть прошлое. Я много читал о предреволюционной России. Так, Бенуа пишет, что все вокруг вдруг как бы воскликнули: «Как мы живем? Так больше жить нельзя!» Это было внутреннее перерождение огромной массы населения. <...>

БОРИС ГРОЙС. О'кей, были новое небо и новая земля, но теперь и они про-

шли. Космическая тарелка снялась и улетела. Что же теперь?

ИЛЬЯ КАБАКОВ. Ну, обычное состояние после большой пьянки. Разбитая посуда, содранные обои, разгромленное помещение, а главное, похмелье — прекращение того способа жить, который был во время эйфории. Что это означает для художника? Он призван, как мне кажется, просто описать, как это происходит вовне и внутри его самого. Я счастлив, что попал в этот очень краткий промежуток времени, когда рай уже кончился, но его еще не забыли. Конечно, кажется, что лучше всего было бы обратиться к тому, что сделано в самом раю. Но все предметы искусства, сделанные тогда, — очень бледные фотографии этой тарелки, которая как-то светится, моргает, но остается неопознаваемой. Сталинское искусство не принимает в расчет точку зрения другой цивилизации. Оно целиком имманентно. Поэтому сталинская цивилизация должна быть описана с точки зрения другой цивилизации, что и делают Булатов или Комар и Меламид. Надо было описать этот рай, когда пламя его уже не могло обжечь описывающего, но еще светилось. Молодые художники описывают сейчас уже не сам рай, а только рассказы о нем. Вообще, основная специфика сталинской цивилизации вытекает из того, что в раю всегда страшно.

БОРИС ГРОЙС. Этот страх имеет, вероятно, свою причину в том, что если будущее уже наступило, то, значит, будущее как будущее стало более невозможным. <...>

ИЛЬЯ КАБАКОВ. Ты помнишь, все фасады сталинских зданий покрывались такой розовой керамической плиткой, которая очень быстро начинала обваливаться и падать на проходящих внизу советских людей, так что потом эти здания стали с самого начала строить со специальными защитными сетками, в которых падающие плитки скапливались. Так вот, вообще в этом раю многие вещи как бы сваливались со своих мест. Комар и Меламид изображают идеальный образ рая, где все находится на своих местах, а меня интересуют именно свалившиеся вещи и остав-

ленные ими дыры. С позиции маленького человека, на которого все эти плиты падают. Ты знаешь, что моя мама и я не имели в Москве прописки, и вот мы гуляли по сталинским улицам и видели, что все живут в своих комнатах с абажурами, а у нас нет ни комнаты, ни абажура. Сталинский рай существовал только для прописанных, а не для таких вот, как мы, непрописанных — посторонних людей на общем празднике. И таких непрописанных были, конечно, массы.

БОРИС ГРОЙС. Между тем в твоих описаниях всех этих обвалившихся вещей есть какая-то ностальгия, во всяком случае, в них нет протеста.

ИЛЬЯ КАБАКОВ. Да, протеста нет. Дело в том, что зло, с которым я сталкивался в детстве, не воспринималось как отдельный случай, поскольку ему ничто не противостояло. Никакого добра не было. Я не помню, чтобы, когда меня, скажем, били в художественной школе по голове, кто-нибудь сказал: «Не бейте этого мальчика. Это нехорошо». То есть мир был для меня ровно покрыт злом, с которым добро никак не вступало в диалог. Зло для меня было нормой, а следовательно, в нем не было ничего особенного, и против него не следовало протестовать. Сталинская жизнь была для страны климатическим явлением, а отнюдь не социальным. Мы просто говорили себе: вот у нас такой климат. Нельзя же сказать: «Вот опять проклятый снег пошел». Нельзя бороться против снега и организовывать партию, борющуюся за введение в России тропиков. Наша страна не знает социальной жизни, она знает только социальный климат. <...>

БОРИС ГРОЙС. Мне все-таки кажется, что момент сентиментальности и мягкости, который присутствует в твоих работах, связан с универсальностью сталинской культуры. Сама обездоленность имеет в этой культуре массовидный, универсальный характер и поэтому спланирует людей. Ты, например, свои описания собственной ситуации тоже сейчас понимаешь как описание ситуации всех остальных советских людей.

ИЛЬЯ КАБАКОВ. Да, абсолютно.

БОРИС ГРОЙС. Но здесь опыт советского человека отличается радикально от опыта западного человека, для которого его удачи и несчастья — это только его личное дело, которое он ни с кем не может разделить. Поэтому западный человек несчастен не потому только, что он просто несчастен, но и потому, что это только он один так несчастен, что он совершенно одинок в своем несчастье. Один философ говорил, что философия не может избавить человека от страдания, но она может избавить человека от страдания по поводу того, что он страдает. Так вот, сталинская система действительно избавила человека от страдания по поводу его страдания тем, что универсализировала это страдание. От этого советские страдания и имеют, на мой взгляд, мягкий и сентиментальный привкус.

ИЛЬЯ КАБАКОВ. Абсолютно верно. Несмотря на всю бедность и кошмарность тогдашней жизни, было это сладкое чувство, что все так живут, что мы все живем в одной коммуналке. А не живут так только либо высшие силы, либо подлецы. Голод страшен тогда, когда ты не ешь, а рядом кто-то ест. Отсюда и невротичность брежневского времени, когда появилась дифференциация.

БОРИС ГРОЙС. Поэтому и возникает недоумение у простых людей, когда кто-то вдруг начинает протестовать, начинает требовать себе какого-то особого права не страдать. Это воспринимается как наглое и морально неприемлемое нежелание разделить обычную судьбу остальных. Сразу возникает вопрос: «А почему, собственно, он не должен страдать, а мы должны?». То есть страдание начинает выступать как положительная и стабилизирующая систему ценность.

ИЛЬЯ КАБАКОВ. Да, эта массовидность русской жизни — ее главный определяющий фактор.

БОРИС ГРОЙС. Впрочем, ты знаешь, я никогда не верил в то, что художник и писатель могут что-то создать, будучи движимыми негативным или

критическим импульсом, то есть что они способны что-то показывать только с целью разоблачения или даже мягкой критики. Если художник что-либо описывает и показывает, это значит, что он это любит, даже если по каким-то тактическим соображениям или искренне утверждает противное. Речь идет здесь, по существу, об апологетическом, розовом искусстве, которое воспекает и эстетизирует страшное прошлое под видом его критики. И потому это в известном смысле очень русское, славянофильское и консервативное искусство, обращающееся к традициям русской соборности, хотя оно и кажется на первый взгляд западным и иронически дистанцированным. На деле это, вероятно, было самое консервативное искусство той эпохи и именно потому столь успешное.

ИЛЬЯ КАБАКОВ. Без сомнения. Это любовное воспоминание о блаженстве общей нищеты. Это не описание Освенцима, уничтожения людей, хотя в реальности такое тоже было. Это именно скудный рай в курятнике или собачнике, где все полуголодно, полудеты и живут в состоянии тоски, полусна, воровства. Но это — особенно у Булатова и Комара и Меламида — также художественное изображение ужаса и топора в крови. «Слава КПСС» Булатова — изображение гильотины, раскаленных щипцов и т. д. У Комара и Меламида изображение Сталина — нарушение табу на приватное изображение вождя. Такая сладкая безнаказанность сквозит в каждой их работе. Это глумление над религиозным обрядом.

БОРИС ГРОЙС. Вероятно, все-таки не глумление, а своего рода присвоение себе государственной магии путем манипуляции ее сакральными образами.

ИЛЬЯ КАБАКОВ. Да, конечно, и мое рисование квитанций, приказов и тп. — это симуляция страшных распоряжений и бюрократических акций, но смягченных их эстетическим повторением. Это как повторение расстрела, при котором никто не был расстрелян.



ГЕРОИ ИНТЕРЬЕРА

Декоративная скульптура XVIII-XIX веков
из собрания Музея

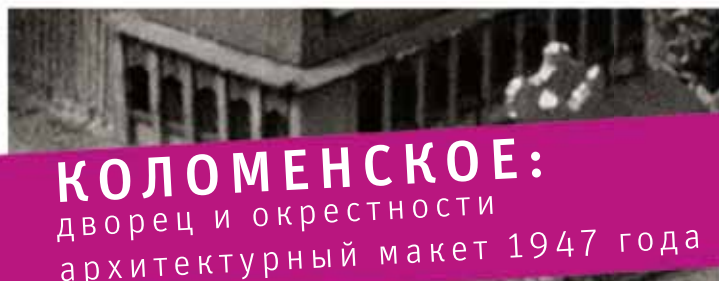
ЯНВАРЬ



КАЗЕННОЕ & ПАРТИКУЛЯРНОЕ:

допожарная Москва
в альбомах Матвея Казакова

ФЕВРАЛЬ



КОЛОМЕНСКОЕ:

дворец и окрестности
архитектурный макет 1947 года

МАРТ



КИРПИЧИ И ИЗРАЗЦЫ

в русской
архитектуре

АПРЕЛЬ



ДЕПОЗИТАРИЙ

Выставочная программа

Анфилада Главного здания

28.01.2013-07.04.2013

Москва, ул. Воздвиженка, д.5

Метро: «Библиотека им. Ленина», «Арбатская», «Александровский сад»

Музей работает: вт.-вс. с 11:00 до 19:00, чт. с 13:00 до 21:00

Касса работает до 18:00.

Выходной день – понедельник

Сайт музея: muar.ru

«Я ЗДЕСЬ, НО НИГДЕ». ЯЕЙ КУСАМА В ТЕЙТ МОДЕРН

Виктория Хан-Магомедова

В конце 1960-х годов японская художница Яей Кусаме пользовалась необыкновенной популярностью в Нью-Йорке. Она была даже более известна, чем Уорхол. Цепь трагических событий привела ее к тяжелому психическому срыву, и в 1977 году она ложится в психиатрическую больницу Токио, где находится по сей день, превратив больничную палату в мастерскую. На мировую художественную сцену художница вернулась лишь в 1990-е. А в 2012 году состоялась ее персональная выставка в Тейт Модерн.



БУТОН ЦВЕТКА № 6

1952

КУСАМА В САДУ НАРЦИССОВ

1966. Биеннале современного искусства в Венеции



Кусаме постоянно обновляла свое искусство, изобретала новые методы, приемы. Ее известные работы с пятнистыми орнаментами дополняли произведения живописи, скульптуры, графики, инсталляции «с погружением». Ее творчество включает яркие полуабстрактные изображения, мягкие скульптуры («Аккумуляции»), серии картин («Бесконечные сети»). Художница создает и очень оригинальные инсталляции, погружающие зрителя в странную вселенную с бесконечными пространствами и галлюцинаторными видениями. В сериях из тридцати графических работ она фокусируется на микроскопических деталях природных феноменов, как в «Бутоне цветка № 6», трактованных в духе искусства Клее и Миро.

Кусаме родилась в 1929 году в Центральной Японии в семье владельца пансионата для детей. Уже в 10 лет обнаружили ее исключительные способности к художественному творчеству. В карандашных рисунках часто повторялся один и тот же мотив: узор в виде пятен, покрывающий всю поверхность листа — опознавательный знак ее творчества. В 1950-е годы произведения Кусаме имели большой успех в Японии.

В Тейт Модерн представлены графические работы 1950-х годов, выполненные в разных техниках (тушь, пастель, акварель), свидетельствующие о стремлении молодой художницы постигнуть закономерности форм и цветовых сочетаний. Иногда это абстрактные композиции, иногда изображения навеяны природными формами: деревья, цветы, яйца. Поверхности работ тщательно обработаны и покрыты иероглифическими деталями, которые стали частью личного словаря автора — глаза, пятна, сперматозоидные формы.

В декабре 1957 года Кусаме уехала в Нью-Йорк, где поражала нью-йоркских критиков своей неумолимой творческой энергией. Здесь она радикально трансформировала свою манеру под влиянием абстрактных экспрессионистов. Появились крупные холсты серий «Бесконечные сети» из повторяющихся мазков одного цвета на контрастном фоне, они воспринимаются как наваждения. В некоторой степени эти работы предвосхищают серийные техники, используемые минималистами и концептуалистами. Но особенно привлекает высокое качество ее рукотворных картин и техническое мастерство.

Уже через два года после приезда в США состоялась ее персональная выставка в галерее Брато в Нью-Йорке. В 1961 году она участвовала в групповых выставках в Европе и США вместе с Клейном, Фонтаной, Мандзони, членами группы «Зеро».

С 1962 года Кусаме начала создавать объекты из бросовых материалов — упаковочной бумаги, целлофановых пакетов. Отличительным знаком, модулем последующих «скульптур-аккумуляций» — поп-артистских тканых образований — становятся фаллические структуры, отсылающие к древним культовым статуям. Поверхности всех этих форм — предметов мебели, домашнего пользования, аксессуаров, интерьеров — покрыты выступающими фаллическими образованиями («Человек», «Мужчина», «Кресло»).

В 1960-е годы в Нью-Йорке Кусаме оказалась в центре художественной жизни, где царил дух экспериментаторства. Она общалась с Джаддом, Уорхолом, Ольденбургом, оказавшими на нее

большое влияние. Ее скульптуры-аккумуляции демонстрировались на групповой выставке вместе с работами этих художников в Грин-галерее в Нью-Йорке в 1962 году.

Кусама хорошо использовала свою идентичность аутсайдера: женщина-художница в сообществе, где доминируют мужчины-художники, и азиатка в мире искусства Запада.

В этот же период у нее возникает интерес к коллажу, она создает оригинальные композиции из фрагментов афиш, этикеток, плакатов. Наклеенные на холст, они образовывали волны с навязчивым варьированием одинаковых элементов, это обнаруживает их связь с сериями «Бесконечные сети» и «Скульптуры-аккумуляции».

Еще в 1960-е годы Кусама оригинально использовала в инсталляциях зеркала («Любовь навеки»). В 1966 году она без приглашения приехала на Венецианскую биеннале и заполнила небольшое пространство за итальянским павильоном 500 зеркальными шарами («Сады Нарцисса»). Каждый день она устраивала представления: одетая в золотое кимоно художница стояла в центре зала и переписывала от руки комментарии Герберта Рида о ее творчестве, иногда бросала шары в воздух, продавала их посетителям за 1200 лир каждый. Но администрация биеннале запретила это делать, заявив, что недопустимо продавать произведения искусства, как хот-доги.

Инсталляция «Конгломерат: выставка тысячи кораблей» (1964) экспонируется в Тейт Модерн: похожая на корабль или лодку конструкция, на которой рядами располагается множество фаллообразных форм, стены зала покрыты постерами также с изображениями кораблей. Эта инсталляция особо значима для творчества Кусамы: в ней ощущаются тесная связь с поп-артом и предвосхищение некоторых последующих работ Уорхола.



ЧЕЛОВЕК
1963



Кусама была не столь удачлива в манипулировании своими маниями, как Уорхол. К тому же ей, женщине-художнице, было трудней добиться успеха на нью-йоркской сцене, чем ему. Кроме того, она боролась за признание на чужой земле, в обществе, настроенном агрессивно, с предубеждением против Японии, сохраняющимся после Второй мировой войны. К тому же финансовое ее положение всегда было тяжелым и нестабильным.

В 1967 году Кусаме не удалось найти инвесторов и кураторов для участия в кассельской «Документе», ее надежды терпели фиаско, и она стала устраивать перформансы, получившие высокую оценку критики. Писали, что Кусама показала, «куда идет Америка и чем дышит поколение “детей-цветов”, протестующих против войны во Вьетнаме, находящих успокоение либо в наркотических галлюцинациях, либо в восточном мистицизме, возрождении экзотических култов и религий, либо в провозглашении свободной любви без ограничений».

В конце 1960-х годов Кусама экспериментировала с хеппенингами с участием зрителей (видеоинсталляция «Самоуничтожение»). В одном из перформансов «Игра с лошадью» она расписывала лошадей, а в другом, на так называемых «телесных фестивалях» в Парксквер в Вашингтоне, она поощряла голых участников расписывать тела друг друга в духе своих излюбленных пятнистых орнаментов и произносить при этом одну и ту же фразу: «Возлюби себя в этих узорах в горошек». «Телесные фестивали» зафиксировал кинорежиссер Джад Ялкупт. Кусама использовала его съемку, а также свои картины и инсталляции в фильме «Самоуничтожение. Кусама» (1968). Здесь можно увидеть оргии под психоделический саундтрек и то, как одетая в пятнистый костюм художница покрывала орнаментами из пятен и листьев растения, животных и голого мужчину.

Организаторы выставки подчеркивают, что личность Кусамы — ключевой объект ее творений. Эти визуальные документы показывают, что ее жизнь и творчество замысловатым образом связаны, их невозможно отделить друг от друга. Так, «Работы во время прогулки», серия цветных слайдов фиксируют, как Кусама прогуливается по улицам Нью-Йорка в пустых промышленных районах, акцентируя свой статус художника-аутсайдера.

В одном из залов демонстрируются коллажи 1970-х годов. Вернувшись в 1973 году в Японию, Кусама стала создавать коллажи из журнальных обрезков и найденных материалов. В них выявлена ее платоническая связь с другом, американским художником Джадом Корнеллом. Коллажи аранжированы так, чтобы рождают сюрреали-



ТОЧКИ ОДЕРЖИМОСТИ
1996. Питсбург

стические видения растений, птиц, насекомых, выделяющихся на темном фоне подобно ювелирным украшениям. Это элегия посвящена Корнеллу, чье самоубийство глубоко потрясло художницу.

С 1978 года проявляется и ее литературный талант. Она опубликовала более 20 романов, сборник стихов, автобиографию.

В конце 1980-х – 1990-е годы Кусаме вновь обращается к живописи и создает композиции, поверхность которых заполнена яркими абстрактными цветовыми сочетаниями, обращающими к биологической или астрономической образности. Однако эти полотна, по мнению критиков, сильно уступают ее работам 1950–1960-х годов.

Есть на выставке и тщательно отобранный архив Кусаме: фотографии, письма, флайеры, демонстрирующие, как в своей интенсивной деятельности она выходила за пределы арт-галереи и внедрялась в повседневную культуру своего времени.

Многие зрители приходили на выставку специально, чтобы увидеть завершающие ретроспективу самые впечатляющие ее инсталляции 2000-х годов. «Я здесь, но нигде» (2000) представляет собой стандартную темную жилую комнату с мебелью. Когда зритель входит в комнату, она заполняется сотнями крошечных цветных огоньков, и кажется, что выхода нет. При более внимательном рассмотрении обнаруживаешь, что стены комнаты и предметы мебели покрыты прикрепленными цветными пятнышками, на которых снизу направлен яркий флуоресцентный свет. Несмотря на относительную техническую простоту эффекта, эта работа впечатляет, она принесла особую популярность ретроспективе художницы.

Цветовые пятна инсталляции символизируют видения и галлюцинации, но в то же время являются своеобразным видом терапии, страхи словно воплощаются и трансформируются в яркий цвет. Можно предположить, что, растворяясь в разноцветных работах, художница пытается оставить свой след в искусстве.

Кусаме использовала пятна задолго до рождения Дэмиена Херста, автора более 1400 пятнистых картин (их выполняли его ассистенты), и трактовала их как «символы любви и мира».

Заключительный зал с одной из ее световых инсталляций — самый интригующий. Инсталляция «Бесконечность в зеркальном зале, наполненном блеском жизни» (2011) превращает кубообразный зал в космическое пространство. Сотни мерцающих крошечных лампочек, свисающих с потолка, отражаются в воде и зеркалах, их цветовые комбинации непрерывно меняются и образуют завораживающие созвездия. И возникают разные ассоциации: день и ночь, лето и зима, море и небо. А отражения зрителей в облаках кажутся маленькими и незначительными. В этом зале можно ходить и теряться в поисках себя, у кого-то возникает иллюзия восхождения к звездам.

Вероятно, правы критики, полагающие, что новые работы Кусаме слабее старых, но она по-прежнему хорошо делает то, к чему стремились звезды 1960-х годов.

Выставка демонстрирует большой вклад Кусаме в жанр инсталляции. Художницу даже причисляют к направлению «навязчивая симптоматология». А может быть, ее искусство представляет какой-то новый вид творчества, воплощающего энергию в чистом виде.

Созданные за 60 лет работы служат визуальной документацией способности Кусаме воплощаться в своих произведениях. В крайне автобиографичном творчестве она обнажает душу в целях терапии. Ее выставка начинается тревожным самоанализом, но завершается бесконечной красотой.

Денис Мустафин

Наверное, я все-таки трус. И именно это осознание собственной трусости порой заставляет что-то делать, предпринимать какие-то шаги, чтобы окончательно себе не опротиветь. Страх может спровоцировать практически что угодно, по большей части маскируясь под беспредметное беспокойство, порой он перерастает в почти параноидальное чувство преследования, тотальной враждебности мира, ощущения безвыходности и тупика. Пугает необходимость принимать решения, делать какие-то заявления, что-то радикально менять в быту, неопределенность. Усугубляет чувство тревоги городской шум, толпы людей, агрессия города как такового. И напротив, пустой и тихий город умиротворяет.

Я, наверное, не верю в знаки судьбы, как показала практика, у одного ничего не значащего события могут быть совершенно противоположные последствия и развитие. Мой проект «Симпатическая магия бунта» как раз о страхах и суевериях, с которыми в коллективном сознании связаны бунт и революция. Соединение внешнего отрицательного реального и внутреннего желаемого идеального должно работать на некий ожидаемый результат, приближать долгожданный момент развязки и освобождения.

Елизавета Морозова

Само мое существо соткано из страха. Я не боюсь того, чего обычно боятся люди, но зато боюсь многого, что обычно ни для кого не является проблемой — позвонить по телефону, спросить на улице время, открыть дверь, если за ней уже началось мероприятие. Более того, я испытываю беспричинный страх, когда на меня смотрят. Поэтому вся моя публичная деятельность — больше чем мазохизм. Каждый мой шаг к публике — поступок. Каждое публичное действие или высказывание — почти подвиг. Мои страхи — топливо моего творчества. Я благодарна за них судьбе, потому что с ними я обречена быть художником, постоянно преодолевать себя...

Стас Шурипа

Главный страх у всех имеет одну природу. Это страх пустоты, страх, что все вдруг потеряет смысл. Или по-другому, страх незавершенности мира. Из него следует все остальное, например страх не успеть, не смочь, остаться непонятым, забытым. Раньше я этого боялся, а сейчас нет; не потому, что я уверен, что все успею, просто эта проблема смешна по сравнению с первичным страхом — что когда-то даже будущее кончится, и людей не будет, и некому будет о них вспомнить. А что касается фобий и более мелких страхов чего-то конкретного, то они могут быть, причем в разные периоды — разные. В детстве я, например, боялся наступать на трещины в асфальте. Но предметы фобий, — высота, мыши, тараканы и прочее — это на самом деле поэтические образы, метафоры, которые выбирает бессознательное для того, что невозможно выразить — базового страха космического одиночества. Поэтому я внимателен к страхам и ценю их за их творческий потенциал.

Кирилл Кто

Я боюсь только старости.

Артем Лоскутов

Страха нет.

Валерий Чтак

Свое мнение о страхе и сексе, как и взгляды на религию, лучше всего держать при себе. А то мало ли что.

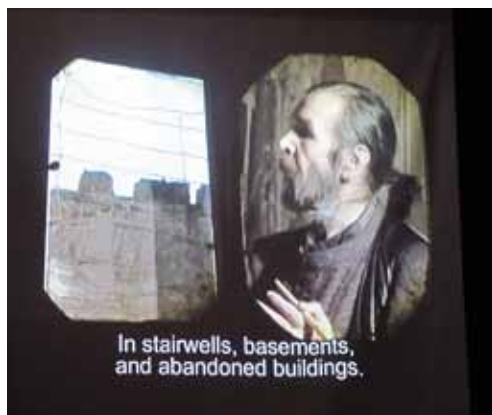
Никита Алексеев

Повод для «Angst» найдется всегда. Конечно, у меня есть страхи. Первый — страх самого себя за те дурные поступки, которые я сделал с детства и до сих пор (у меня на них неплохая память). Второй — не успеть умереть до того, как стану ужасной обузой для близких. Страх, конечно, необходимая часть человеческой жизни. Но я благодарен, что меня воспитали с пониманием: страх — это, вообще-то, стыдно...

ТРЕТИЙ «ШАГ» БОБА КОШЕЛОХОВА

Андрей Хлобыстин

Большая ретроспектива работ патриарха питерского андеграунда Бориса Кошелюхова, подготовленная галереей Anna Nova, прошла в Новом музее Санкт-Петербурга. К выставке выпущен двухтомный каталог художника.



ВИД ЭКСПОЗИЦИИ
В НОВОМ МУЗЕЕ
ФОТО ДИ/ СВЕТЛАНА ГУСАРОВА



Творчество Боба Кошелюхова — это причудливая смесь, с одной стороны, архаики и скорости, а с другой — ультра-современности и статики. Это примерно так, как в сказке магический предмет переносит героя за тридевять земель, а в научной фантастике космонавты засыпают, чтобы переместиться на миллионы световых лет.

Я никогда не видел, как Боб водит машину, а ведь профессии шофера он посвятил семь лет и уже художником привнес в нее свойственную ему экстравагантность. Ходят легенды, как после поразившего всех возвращения Боба «из страны мертвых» — с Запада в 1978 году — он гонял по Ленинграду на желтом «мерседесе». Е.Ю. Андреева вносит свою лепту в создание мифа: «На Невском подруливает золотой автомобиль, дверь открывается, я, естественно, сажусь. А внутри Кошелюхов». Старый шофер влияет на вечно юного художника: откуда же еще взяться аллегории пути земного и пути небесного, как двух хайвеев? «Two Highways» — проект и стиль жизни Кошелюхова длиной в семнадцать лет и форматом в пять квадратных километров живописи.

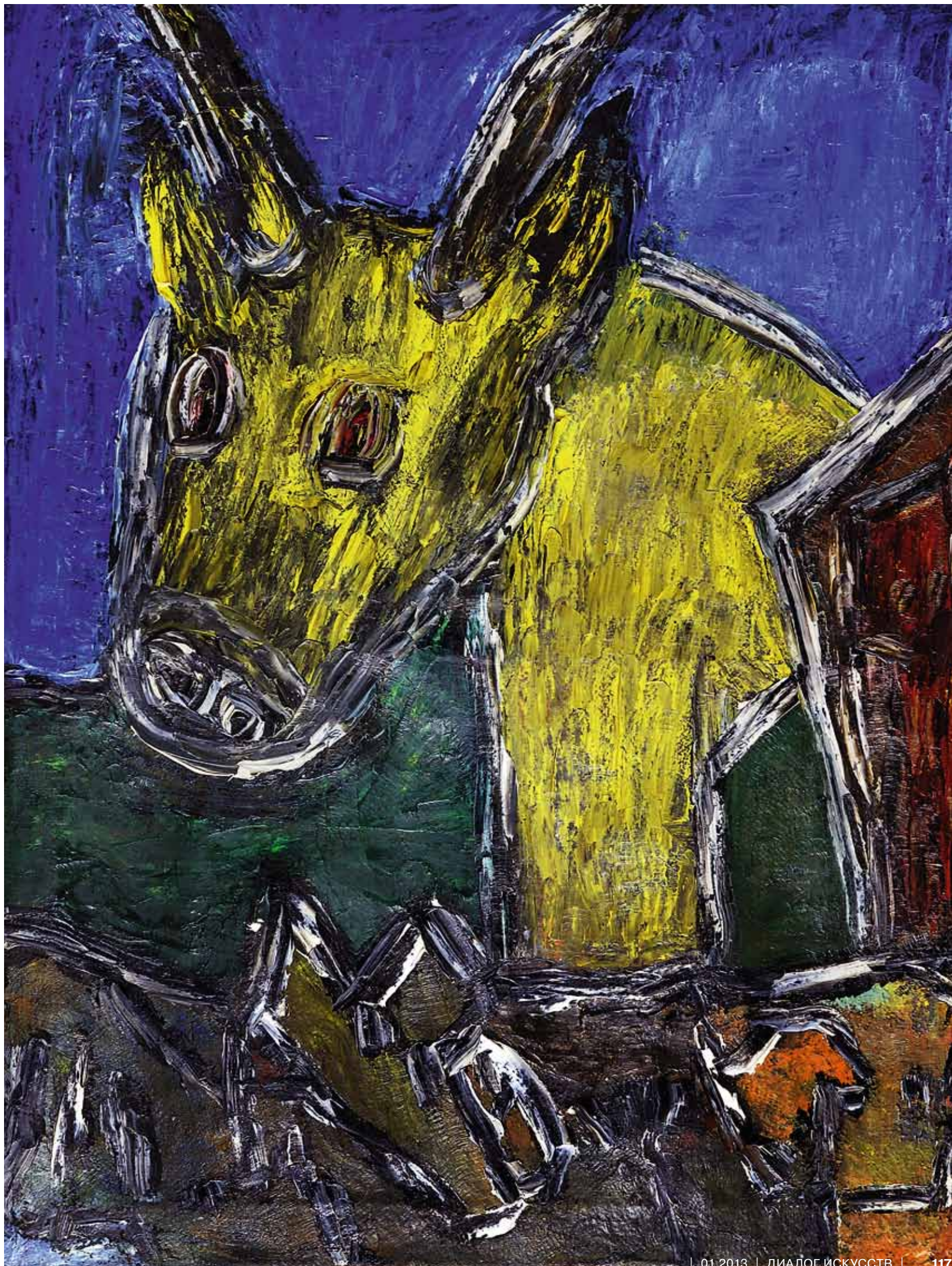
Боб любит гнать во всех смыслах. Гнать «телеги» — он признанный гуру в городе, в котором этот институт вообще-то не приветствуется, но его крылатые выражения передаются изустно среди художников и зафиксированы в искусствоведческой литературе. Он любит в «стахановском» темпе выдавать на-гора километры картин. Да и главный его принцип работы, переводимый на литературный русский язык как «фигачить», означает примерно то, что в боксе или футболе называли бы «рубкой». Это непосредственность в отношении с материалом, стремительный и самозабвенный натиск в самое «мясо» живописания, что, очевидно, перекликается с его увлечением философией экзистенциализма.

Ныне Кошелюхов слегка снизил свою «четвертую космическую» и оглядывается — куда его занесло. Образ учителя и проповедника базовых истин слегка потеснен образом отшельника-самосозерцателя, остановившегося передохнуть и обдумать дальнейший путь (время «собираения камней»). Это и новый шаг в его живописи. Свое продвижение в искусстве, когда художник разгоняется до большой скорости, когда окружающий «пейзаж» сливается в грандиозную абстракцию, он характеризует, как собрание идей и ощущений. Как на коллаидере Кошелюхов разгоняет базовые принципы модернизма, пробуя их на крепость. Следующий шаг — фиксация, конкретизация, обрастание найденного «плотью», появление «гримасы». Здесь возможны эскизные материалы, такие как пастель, и эксперименты в формах подачи, например, компьютерной графики.

Третий, самый ответственный шаг — когда плоть начинает жить. На этом этапе нужна не «временка», не эскизные материалы, а масло, акрил, мозаика, металл, стекло... Возникают сочные, живые образы: идол, католический монах, детская игрушка или просто абстрактная монументальная фигура. Эта живопись ничего не изображает, хотя внешне становится более фигуративной. Кошелюхов вслед за Клеем опять повторяет: «Работа должна смотреть на мир». Задача художника — не слепо копировать предметы, а показать увиденное.

Творчество Боба Кошелюхова — это ритуал, шаманство, месса, праздник, они могут доводить до исступления и со стороны восприниматься даже как грубость, грязность, шероховатость и т.д. Но кто знает, может быть, в действительности джазовый драйв художника уже достиг такой скорости, что время просто остановилось, и он озирается на вечные предметы в их превозданной сущности.

Борис Кошелюхов
БЕЗ НАЗВАНИЯ
2007. Холст, масло



ТЕАТР, ЗАВЕРНУТЫЙ В ЭКРАН

Ирина Решетникова

Традиционный для Москвы фестиваль NET (Новый Европейский Театр) проходил в этом году в рамках культурного единства — год Германии в России, — и естественно, организаторы фестиваля сделали акцент на подборку театральных работ из Германии. На сцене Центра им. В.Э. Мейерхольда зритель увидел «Пробу грунта в Казахстане» (театр «Римини протокол») и «Завещание» (компания «ШиШиПоп»), Театр Наций предоставил площадку хореографической постановке Саши Вальц «Impromptus» (театр «Саша Вальц и гости») и, наконец, большой восклицательный знак в финале фестиваля поставила сценическая версия Кэти Митчелл «Кристина» (театр «Schaubühne am Lehniner Platz»).

Подводя итоги увиденному, прежде всего отмечаешь увеличивающуюся роль экранных искусств, их прорастание в ткань спектакля. Прежде элементы иного искусства привлекались на сцену скорее в качестве дополнения, сегодня театр сам становится добавкой к серии кинокадров. Синтез театра и киноискусства, активная доминанта экрана на фоне актерской игры, диалог пьесы и сценария привлекли наибольшее внимание и интерес столичной публики.

Самым простым с точки зрения использования кинокамеры для сцены оказался документальный спектакль «Проба грунта в Казахстане» (2011, театр «Римини протокол», Германия; реж. Штефан Кэги). В его основе лежит встреча бывших немецких жителей Казахстана со своим советским прошлым. Их прошлое оживает на экране, в цепи документальных кадров, съемки усиливают театральную задачу — показать подлинную жизнь обыкновенных людей, хронику судьбы, где в центре реальные персонажи, чья личная история безыскусна и правдива. Вспомним, что в XVIII же веке по приглашению Екатерины II (Манифест от 4 декабря 1762 года) началось переселение немецких крестьян (так называемых колонистов) на свободные земли Поволжья и позже Северного Причерноморья. Российская императрица, сама дитя немецких земель, прекрасно знала честное трудолюбие и трезвость своих соотечественников. По состоянию на 1913 год в Российской империи проживало около 2 миллионов немцев. Планирование депортации немецкого народа началось в 1915 году, в период Первой мировой войны, Великая Отечественная война довершила ухудшение отношения к советским немцам. Прошло еще полвека, пока с 1987 года не началась массовая эмиграция этнических немцев с территории бывшего СССР в Германию...

Однако жизнь людей, вернувшихся на историческую родину, сложилась по-разному. Многие не смогли стать немецкими жителями, даже сегодня, через 20 лет после той волны репатриации, часть населения таких районов, как Marzahn в Берлине, все еще не говорит по-немецки.

Повествование идет двумя потоками — на экране и на сцене.

На экране — движение всех, на сцене — рассказ о себе самом. Никаких актеров! А связующей нитью этого драматического рассказа о людях и странах стал нефтепровод, судьбы людей повторили маршрут «черного золота» Германия — Казахстан. Вот сирота



та Генрих Вибе, он вырос в детском доме Семипалатинска, всю трудовую жизнь был водителем бензовоза, развозил горючее по стране, а чтобы не заснуть в монотонном пути через степь, распевал советские песни. Черным узлом связаны с нефтью судьбы и казаха Нурлана Дуссали, и немца Герда Бауманна, который занимался разработкой нефтяных месторождений сначала в Ираке, затем в Техасе, а еще раньше, в 1980-е годы, и в Казахстане. Горящую нефть напоминает судьба Хелене Симкин, что росла недалеко от космодрома Байконур, а сейчас живет в уютном Ганновере, где 12 лет проработала за стойкой регистрации пассажиров российской авиакомпании. Или Елена Панибратова из Таджикистана, у которой ее немецкий дед в 1994 году добился для всей семьи разрешения воссоединиться с ним в Германии. Будучи по образованию косметологом, Елена теперь танцует за деньги в барах и предсказывает по руке судьбу.

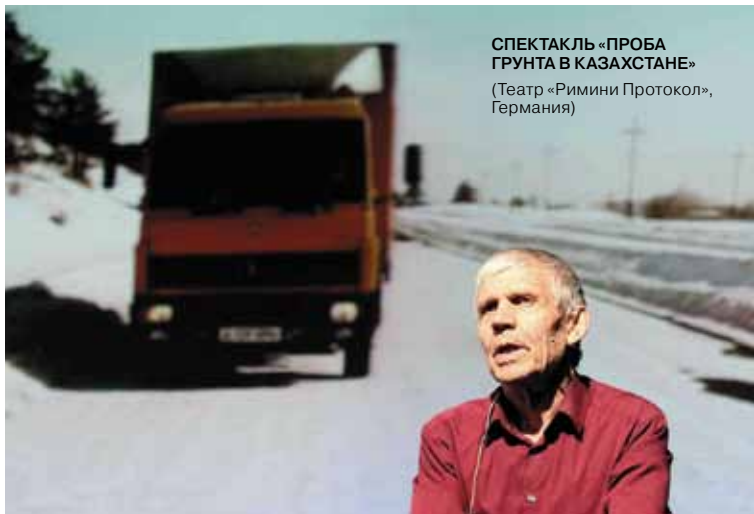
Без удвоения экрана эта жизнь была бы слишком документальной, даже скучноватой, но изображения степей, городов, нефтяных вышек, лошадей и автомашин придают этим безрадостным рассказам героев из постсоветского пространства трагические интонации: стоило ли уезжать Генриху Вибе, если и в Германии ему не встретилось счастье? Чем работа берлинского дворника лучше труда водителя бензовоза в Павлодаре? Что ждет Хелену Симкин, уже потерявшую работу в Ганновере?

Документы складываются в нехитрый пасьянс: счастье вовсе не зависит от почвы. Спектакль указывает на несоответствие мечты и реальности. Театр «Римини протокол» умело соединяет документальные съемки с живым рассказом, рифмуя, например, экранную езду на машине с велосипедной на сцене или резино-

**СПЕКТАКЛЬ
«IMPROMPTUS»**
(Театр «Саша Вальц и
гости», Германия)



**СПЕКТАКЛЬ «ПРОБА
ГРУНТА В КАЗАХСТАНЕ»**
(Театр «Римини Протокол»,
Германия)



Анатолий Жигалов

Страх (притча)

... и когда страх достиг своих пределов и давил так, что нельзя было дышать, человек вышел из дома и побрел по улицам, куда глаза глядят. И встретил он другого человека, тот брел, задыхаясь от страха и не видя дороги. Когда они сблизились, они молча взяли за руки и пошли вместе. Страх отпустил немного. Так они шли, и ложились, прижавшись друг к другу, где придется, когда их застигала ночь или усталость одолевала их. Затем они встретили женщину, и, взявшись за руки, шли уже вместе. И ложились, и прижимались друг к другу. Постепенно их становилось все больше — мужчин и женщин, и им становилось все теплей и уютней вместе. Страх все отступал и отступал, словно это был один общий страх. И он делился на всех, так что чем больше их было, тем меньше он становился. И они уже улыбались друг другу, крепче держались за руки и крепче прижимались друг к другу, когда ложились, чтобы отдохнуть и набраться сил. Потом они встретили человека. Тот стоял на дороге, глядя перед собой невидящими белыми от страха глазами. Это было воплощение страха. Они обступили его, пытались взять за руки, сделать его своим, так чтобы разделить с ним его страх и облегчить ему его дыхание. Но он никак не откликался на все их попытки и не делился своим страхом. И они все исполнились гнева и ненависти и растерзали его. И странное дело, страх совсем покинул их. Только руки их разжались, и теперь каждый шел сам по себе, а когда они ложились отдохнуть, они не прижимались друг к другу и все неохотнее делились своими телами. Дальше каждый шел в одиночку, все более отдаляясь от других. Но вскоре каждый почувствовал, как позабытый страх зашевелился в душе. И когда страх достиг своих пределов и стал невыносим, все снова вышли на улицу в поисках жертвы...

СПЕКТАКЛЬ «ОСТОПУС»
(Компания DCA – Филипп Декуфле,
Франция)



вые сапоги, вязнущие в казахских лужах, с чавканьем грязи в ящичке на авансцене.

Казалось бы, успех фестиваля налицо — в столицу привезли неординарную вещь. Однако успешный вне фестиваля спектакль, включенный в рамки демонстрации новизны, к сожалению, не срабатывает в полную силу. Театральную Москву документом быта и бытия не удивишь (например, есть Театр.doc со щемящей балладой о мигрантах «Акын-опера»). При всем уважении к людям и судьбам в «Пробе грунта...» нет ничего принципиально нового для нашей публики. Попадание подобной работы на площадку NET говорит, с одной стороны, прекрасно о Москве, где активно формируется новый театральный язык с нарастающей скоростью обновления, но с другой — подчеркивает проблемную сторону дела внутри самого фестиваля.

По всей видимости, обнаружить яркую новаторскую работу в Европе, такую, которая достойно впишется в рамки Нового Европейского Театра, становится все труднее. Прежние выгоды от времен железного занавеса и визуального голода первых лет перестройки остались в прошлом, тогда многое (обнаженные актеры, нецензурная лексика, секс, запретные темы...) принималось на ура. Это первое. Второй минус показа в том, что именно этот продемонстрированный нам аспект миграции уже не столь актуален. Уехать в другую страну сегодня не проблема (и цифры говорят об этом сами за себя). Сейчас на повестке дня вопросы более глобальные и отчасти опасные: мультикультурализм, идентичность, ассимиляция. Вспомним хотя бы слова канцлера Ангелы Меркель в 2010 году о полном провале мультикультурной модели в Германии.

Впрочем, эта констатация политика разом отменяет новизну многих тем. Москва входит в высшую театральную лигу. В России работает своя плеяда молодых режиссеров, ведущих активный поиск новых форм театрального языка. Доказательством чему стала работа «SHOOT/GET TREASURE/REPEAT» (Театр Post. Санкт-Петербург; реж. Дмитрий Волкострелов, Семен Александровский). Для этой постановки был выбран цикл из 16 коротких пьес (по 20 минут каждая, в целом 6 часов!) драматурга Марка Равенхилла. В выставочных залах галереи «На Солянке»

режиссеры предложили прогулку по спецмаршруту. Зритель получал карту помещений, расписание мини-постановок. Следуя плану, публика попадала в «тело» пьесы, слушая диалоги, рассматривая мизансцены, то четко следуя вектору, то его нарушая. Это напомнило «Игру в классики» Хулио Кортасара.

Непривычная свобода внутри обычно жестко организованного показа пленяет зрителей и раскрепощает восприятие. Свобода передвижения внутри смыслов адекватна и замыслу автора, сочинявшего свое действие как серию дистанций от пьесы. Мы смотрим видео в одном фрагменте, слышим аудиозапись в другом действии, останавливаемся, чтобы прочесть текст на экране в третьем эпизоде. С одной стороны, звучит вневременной текст, который произносят актеры без всякого выражения, словно механически, с другой — этот же текст вполне актуален. В центре представления — пьесы со знакомыми названиями («Война и мир», «Гибель богов», «Троянки...»), только внутри все тот же Равенхилл в разных масках...

Вот где вторжение экрана стало лейтмотивом спектакля. От фотокино «Мать» с набором знаменитых кинокадров из одноименного фильма В. Пудовкина «Мать» (1926), где фиксируется несоответствие текста с изображением, а инвективная лексика никак не связана с классикой советского кинематографа, к беззвучной работе «Страх и нищета», напомнившей известный фильм Джима Джармуша «Кофе и сигареты». Где круг стола со столовыми приборами, бокалами и блюдами проецируются на стену-экран, где супруги в полном молчании поглощают пищу, где за героев «говорит» текст, наложенный на изображение экрана, и тщательно устранены все эмоциональные движения. Читка за столом пьесы «Любовь» становится неким продолжением «Страх и нищеты»: те же взаимные претензии, секс, когда слово «любовь» используется как приманка, и напрасная надежда, что этот секс-«мусор» превратится однажды в чувство. Надежда оборачивается приговором в работе «Преступление и наказание», где Он и Она на сцене сидят друг к другу спиной, а на экране зеркальный вариант — они повернуты лицом друг к другу, но даже возможность разговора не рождает никакого общения, просто бесстрастность и бессмысленность текста, и диалог, и допрос...



СПЕКТАКЛЬ
«IMPROMPTUS»
(Театр «Саша Вальц и
гости», Германия)



На восьми экранах в пьесе «Одиссея» один и тот же герой, только в личинах адвоката, обвинителя, свидетеля, перед нами противоречивый внутренний мир человека, одновременно и преступника и невиновного... На тех же восьми экранах, только уже во «Вчерашнем происшествии», бурно обсуждается информационный повод — пародия на реакцию СМИ по поводу любого события и перекрестные реплики — тест проверки общества на демократию и гуманность...

Другие фрагменты нацелены на фиксацию несовпадения увиденного и отраженного, разницы слов и/или жестов, отрицания вплоть до аннигиляции смысла. Режиссура Волкострелова демонстрирует изощренную игру форм, транслирует в зал поиски некоего другого сценического языка в переплетении с кинематографическим, показывает, как новый подход меняет психологию восприятия. Хотя все же скажем, что спектакль можно было сократить с 6 часов до 1,5 часа, при таком сжатии поиск режиссера все равно оказался бы виден. А так текст Равенхилла превратился всего лишь в инструмент режиссерского приема, который уже через 2–3 минуты прочитывается и не нуждается в продолжении. Содержанием такого спектакля становится состояние свободы, которое переживает зритель. Свобода одновременно внушает легкость, комфорт и тревогу. Зритель погружается в атмосферу театра, вроде бы с изнанки, а сопровождают его в этом пути сотрудники театра в футболках с надписью «SHOOT». Они уподобляются Овидию, ведущему Данте по кругам ада... Одним словом, запоминающийся эксперимент.

Но самой значительной постановкой фестиваля стал спектакль «Кристина» (театр «Schaubühne am Lehniner Platz»; реж. Кэти Митчелл и Лео Варнер), в основу которого положена известная пьеса Августа Стриндберга «Фрекен Жюли». Здесь экранное искусство выступило как ведущий партнер сценического искусства. Зритель одновременно увидел спектакль и «кухню» киноискусства: крупные планы героев во всем психологическом аспекте переживаний, варианты прямого озвучивания, исполняемые актерами на сцене, второй план событий на экране, фон, как он «рисует».

Основные события показаны с точки зрения второстепенной героини, кухарки Кристины (Юле Бебе). Все главное остается практически за кадром. Пока графская дочка фрекен Жюли (Луизе Вольфрам) соблазняет лакея Жана (Тильман Штраус), его невеста Кристина с бытовой подробностью готовит еду на кухне



и выполняет другие нехитрые ритуалы обычной жизни, но при этом прислушивается к тому, что происходит за стеной. Митчелл доводит это ожидание-слежку до состояния виртуозного волшебства. За движениями актрисы зорко следят видеокамеры, передавая на большой экран каждое движение, чувства увиденны-прожиты в жестах, томлении.

Вначале веришь камере, ее точности передачи того, что делает Кристина, потом вдруг замечаешь, что изображение чуть опаздывает: свеча в руке героини уже зажжена, а на огромном экране она еще не горит, рука Кристины поправила заколку на голове, а на экране этого нет. Так зритель вовлекается в удивительную игру фиксаций, странное состояние совпадения/несовпадения события. Публика переживает редкое ощущение смакования моментов времени и пауз видеоряда, становится ясно, что на экране идет «другой фильм», он почти о том, что происходит с Кристиной, и все же не точь-в-точь.

Возможно, продуманным режиссерским ходом здесь становится и несовпадение увиденного одной и той же аудиторией. Зритель, сидящий в передних рядах, акцентировал внимание на сценической работе, далее интерес публики переходил чаще к экрану над сценической коробкой, а из амфитеатра можно было наблюдать, как на экран сводились рабочие кадры мозаики с разных точек съемок. Кристину «играли» несколько актрис: лицо принадлежит главной героине, а вот руки девушки «вели» камеры с рук двух других исполнительниц (Лиза Гут) и самой фрекен Жюли (Луизе Вольфрам), но мало того, на сцене был еще и Двойник Кристины (Катлен Гавлич). Так перед нами возникал симультанный образ героини, разложенный по фрагментам, как на средневековой иконе, из суммы этих клейм и рождалась картина жития Кристины.

В слиянии этих фрагментов и деталей вся экзистенция Митчелл. Вот желтый цветок с вымазанными в луже крови лепестками. Вот изменившееся выражение лица девушки с остановившимся взглядом... Вот кульминация: Кристина роняет букет, и мы видим, что движения ее рук перед нами в реальном времени на театральной сцене и там, на экране, вдруг совпали, это одновременно и финал, и катарсис. Невероятный по силе впечатления момент. Спектакль Кэт Митчелл демонстрирует величие тетры на новом витке визуальных побед.

Одним словом, слияние с экранным искусством явно придает современному театру мощный импульс развития.

МЕЖДУ ЗВУКОМ И ТИШИНОЙ

Владимир Перц

Кураторы выставки «Звучащее вещество» в Русском музее задумали очертить территорию, на которой пересекаются пути цвета и звука, оптики и акустики, музыки и изобразительного искусства. Экспозиция, в создании которой приняли участие различные музейные собрания, а также художники, композиторы и музыканты Москвы и Петербурга, призвана стать продолжением экспериментов представителей русского авангарда начала XX века, а также современных опытов пространственной организации и визуализации звука. Выставка в Русском музее отмечена большим числом участников (около 50), а также расширенным диапазоном тенденций и явлений, где наряду с мультимедийными объектами показаны произведения, представляющие традиционные техники и виды искусства (живопись, графика, коллаж, скульптура). В экспозицию вошли авторские нетрадиционные музыкальные инструменты, видеопроекты композиторов, образцы звучащей скульптуры, цветомузыкальные эксперименты, визуально-акустические объекты и инсталляции. Среди участников — Владимир Тарасов, Владимир Мартынов, Сергей Загний, Валентин Афанасьев, Александра Митлянская, Сергей Катран, Людмила Белова, Марина Колдобская. Подборки документальных видеоматериалов обеспечивают выставке присутствие таких значимых явлений и имен, как флюксус, Джон Кейдж и Нам Джун Пайк.

Проблема визуализации звука еще сто лет назад волновала композитора Александра Скрябина («Прометей») и художника Василия Кандинского («Желтый звук»). В последнее время к объектам искусства, одной из составляющих которых является звук, применяют термин «визуальная акустика». Это произведения, о которых Виталий Пацюков писал, что в них использованы «интегрально-инсталляционные формы, где звук создает новую художественную целостность, органически встречаясь с изображением, открывая визуальные пространства своего акустического присутствия»¹.

Но существует и еще один термин — sound art, который употребляют по отношению к работам, созданным не композиторами, а в первую очередь художниками, обращающимися чаще всего не к музыке, а к звуку. Он становится равноправным компонентом произведения пластики, исследующим возможности синтеза искусств.

В поисках истоков того, что мы сегодня называем sound art, нужно вспомнить итальянских футуристов. Композитор Франческо Прателла, опубликовавший в 1910 году «Манифест футуристов-музыкантов», обосновал необходимость возникновения новой музыки, способной «выразить музыкальную душу толпы, <... > поездов, крейсеров, авто и аэро»². Более известным оказался манифест живописца Луиджи Руссола «Искусство шумов», а также его музыкальная практика. «Я не музыкант, — писал он. — ... Я живописец-футурист, который выбрасывает из себя по поводу глубоко любимого искусства свою волю все обновить»³.



На первом плане —
Герман Виноградов
КОНСТРУКЦИЯ БИКАПО
1988. Фрагмент

В глубине —
Сергей Катран
СЕМЕЧКИ
2010. Аудиовизуальная
инсталляция
Звук: Владимир Мартынов
ФОТО АНТОНА УСПЕНСКОГО

Находки футуристов вскоре применяют профессиональные композиторы: Дариус Мийо в 1916 году включил сирены в музыку к «Хозфорам» (по Эсхилу), а Эрик Сати в знаменитом балете «Парад» использовал сирены, пишущие машинки и револьверы. Не осталась в стороне и революционная Россия: нельзя не вспомнить здесь легендарную «Симфонию гудков» Арсения Аврамова, исполненную в 1922 году на открытом воздухе. В известной степени продолжателями дела футуристов стали дадисты. Вспомним организованные Хуго Баллем музыкальные «перформансы» в цюрихском «Кабаре Вольтер», а позже бесшабашный шумовой оркестр в Берлине.

От появившихся на рынке музыкальных машин (пианол, клавилюксов, креатонов, витафонов и пр.) путь лежал к электронике. Электронная музыка очень расширила поле сонорики, а в наши дни в связи с интенсивным развитием интерактивных технологий и переосмыслением формы в целом ее значение резко возросло.

Важнейшее событие в этой области — рождение на рубеже 1950–1960-х годов художественного движения, получившего название «флюксус» (Fluxus). Вне всякого сомнения, дадаизм стал одной из отправных точек этого движения, и не случайно его иногда называют неоада. В 1962 году (дата институализации флюксуса) Умберто Эко издал книгу «Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике»⁴. Эко показывает, что произведения, включающие элементы импровизации и допускающие возможность многочисленных интерпретаций, предстают открытыми и требуют завершения зрителями/читателями/слушателями. Уже после выхода этой книги создатели флюксуса претворили в жизнь принцип *open art* (открытого произведения). Крупнейшими фигурами флюксуса, оставившими ярчайший след в мировой культуре, следует назвать Джона Кейджа и Нам Джун Пайка. Кейдж изобрел специальное фортепиано для случайных действий, а также провозгласил шум и тишину в качестве равноценного музыкального материала: «Если в прошлом основной конфликт был между диссонансом и консонансом, то в непосредственном будущем он возникнет между шумом и т.н. музыкальными звуками».

Одной из сверхзадач флюксуса, течения, изначально определившего себя как «новейшая музыка», был пересмотр границ музыкального произведения и, что интересно для нас в контексте идеи выставки, это то, что многие исследователи отмечали в практике флюксуса трансформацию музыкального произведения в произведение пластического искусства.

Йозеф Бойс, участник многочисленных флюксус-хеппенингов, посвятил ряд произведений звуку. Это и знаменитая войлочная скрипка, и инсталляция «Однородное уплотнение для концертного рояля» (*Homogeneous Infiltration for Grand Piano*, 1966), созданная в период революционных событий в Дюссельдорфской академии художеств, с роялем, завернутым в войлок. К этой теме он обратится в последние годы жизни — «Plight» (1985). И в первой, и во второй работах присутствуют рояль и войлок, где молчаливый рояль выступает в роли «хранителя звука», а войлок благодаря своей структуре — своеобразным экологическим фильтром для него.

На территории СССР флюксус наиболее ярко выразился в художественно-политических акциях литовца Витаутаса Ландсбергиса. «Антисоцреалистическая» протестная составляющая была характерна и для эстонских авангардистов. Можно вспомнить хеппенинги, организованные Арво Пяртом в таллинском Доме композиторов в 1967 году (участники: Март Лилле, Арво Пярт, Томас Вельмет и Кулдар Синк). Не отставали от музыкантов и художники — хеппенинг с уничтожением рояля в 1969 году (Леонхард Лапин, Андрес Тольтс, Андо Кескюла)⁵. В том же году Арво Пярт устроил на

улицах Таллина перформанс — помпезные похороны контрфагота⁶.

В 1976 году в ленинградском Доме культуры им. С. Орджоникидзе на полузапрещенной выставке местных авангардистов Игорь Захаров-Росс экспонировал громоздкую конструкцию, поддерживавшую изобразительное поле. Объект, опутанный проводами, издавал индустриальные шумы и звуки. В далекой от центра Казани энтузиаст и теоретик светомузыкального творчества Булат Галеев с единомышленниками создает в 1960-х годах СКБ «Прометей». Именно с постановки скрябинского сочинения в 1962–1964 годах, запись которого сопровождалась светодинамической композицией началась деятельность этого маргинального для тогдашнего СССР коллектива. Нельзя не упомянуть созданный в 1984 году музыкантом-авангардистом и композитором Сергеем Курехиным коллектив «Поп-механика». В представлениях «Поп-механики» принимали участие не только музыканты, но и художники разных направлений и групп, камерные и симфонические оркестры, джазовые и рок-музыканты, фокусники и дрессировщики, оперные певцы и классические балерины (как не вспомнить дада-концерты!).

Своеобразный контрапункт выставки — работы, посвященные музыке или каким-то образом связанные с ней: живопись Казимира Малевича, Михаила Матюшина, Ивана Пуни, Надежды Удальцовой, Александра Подобеда, Геннадия Зубкова, Владимира Духовлинова, коллажи Леонида Борисова и функциоколлажи Вадима Воинова, а также «молчащие» музыкальные инструменты Андрея Кузнецова. Но основа выставки — работы, созданные профессиональными композиторами, использующими визуальные эффекты, художниками, работающими в области аудиоинсталляций и звучащих объектов, а также проектирующими новые музыкальные инструменты.

Открывает ряд новых инструментов струнный секстет, созданный в начале 1910-х годов скрипичным мастером Александром Зайковским. В поисках расширения звуковой палитры инструментов он придумал им необычную форму, которую сегодня можно было бы охарактеризовать как кубистическую.

Архитектор, художник-кинетист, дизайнер-экспериментатор и теоретик Вячеслав Колейчук уже многие годы работает над созданием нетрадиционных музыкальных инструментов. Его знаменитый оваллоид, «выпиленная» из металла конструкция, действительно напоминает пилу — любимый образ русского авангарда. Оваллоид предназначен исключительно для импровизационной музыки. На выставке представлен и «Объект-оркестр» — инсталляция из звуковых объектов: оваллоид, самонапряженные колокола, пластинофон, проволокофон и проволокоарфа. В конце 1990-х годов Вячеслав и Анна Колейчуки организовали «Тотальный театр», направленный на развитие традиций интерактивного искусства, создание новых акустических инструментов и продуцирование новой визуальной реальности.

На выставке представлены звуковые мобили Германа Виноградова. В своих полисенсорных мистериях он использует разные инструменты, которые в большинстве своем основаны на идее свободной вибрации, то есть являются самозвучащими, или идиофоническими (в традиционной классификации), инструментами — металлическими стержнями или трубами, подвешенными определенным образом, с резонаторами или без них. Скульптозвуки Виноградова растворяются в сознании слушателей как образы обрядовой памяти и ритуалов. Своим спиритуализмом они напоминают перформансы Игоря Захарова-Росса, которые он начал показывать еще в конце 1970-х годов в Ленинграде («Дыхание», 1976). Позже, в эмиграции в Германии, он покажет ряд перформансов, названных им «Ягья» (1986, Мюнхен, Селла ди Борго, Грюнвальд; 1987, в рамках «Документы-8» в Касселе). В 1987 году в Мюнхене он представил слож-

ный ритуал, включавший в себя приготовление растительного варева в огромных чанах, из которых испарялись эфирные масла. Гаммы запахов образовывали полифоническую композицию с шумами и звуками.

Юрий Календарев показывает свою акустическую бронзу. В течение тридцати лет Календарев работал с гранитом, мрамором, световыми проектами и в жанре энвайронмента. Сегодня его интересуют звуковые скульптуры, работа с вибрациями и звуком. Звуковые плиты созданы из бронзовых акустических сплавов и подвешены с помощью струн. Плиты существуют как объект или инструмент, который беззвучен, пока его не коснулась рука человека или не качнул порыв ветра. В его «акустических бронзах» визуальность самой скульптуры становится несущественным аспектом по сравнению с тайным голосом звучащей скульптуры. В определенном смысле эти звуковые скульптуры являются устройствами, предназначенными для «слушания тишины».

Как не вспомнить здесь самое радикальное произведение Джона Кейджа «Композиция 4.33 для любого инструмента или инструментов» (1951), навеянное белыми монохромными картинами Роберта Раушенберга. «Холст никогда не бывает пустым», — цитировал Кейдж Раушенберга и добавлял: «Тишина никогда не бывает беззвучной»⁷. Мария Кошенкова в соавторстве с австрийским музыкантом Ричардом Дойчем создала оригинальную стеклянно-звуковую инсталляцию. Она строит «стену» из хрупких стеклянных соломинок: в основании темно-серые и большие, переходящие в верхней части в более тонкие и прозрачные детали, растворяющиеся в пространстве. Крайне уязвимая к внешним воздействиям стеклянная скульптура, отбрасывающая графичную тень, озвучивается шумами, записанными в процессе работы автора.

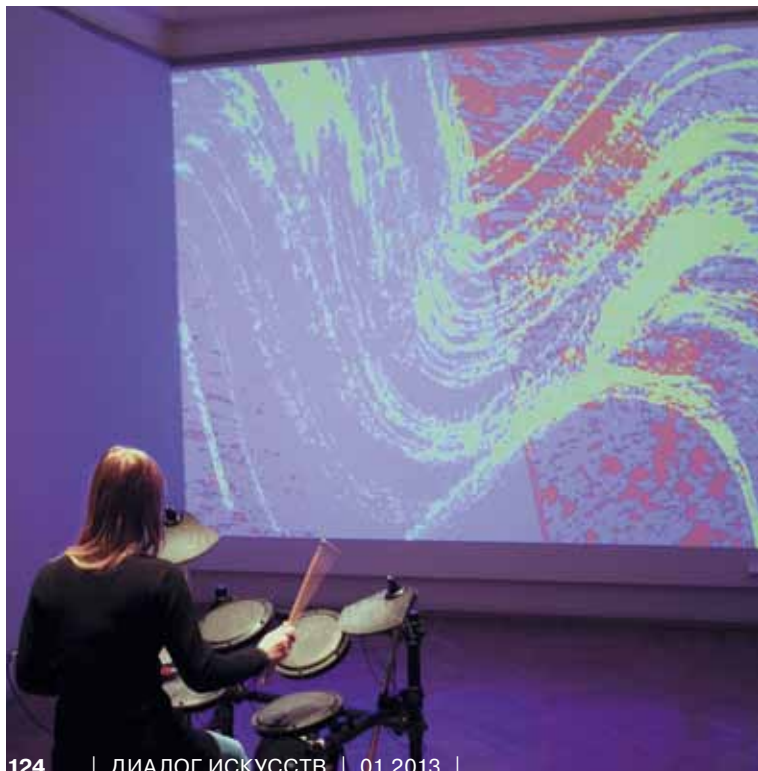
Часть работ, представленных в выставочном проекте, имеет научный характер и относится к так называемым технобиологическим произведениям искусства. Например работа Дмитрия Каварги, специально созданная автором для выставки в Мраморном дворце. «Остаточный мыслепоток 5», выполненный в соавторстве с Еленой Каваргой, являет собой продолжение усилий творческого коллектива по работе над циклом инсталляций «Моделирование сознания».

Интерактивная звуковая инсталляция выполнена в полимерах, металле, плексиглазе, включает также прибор биообратной связи и прочее. «Мои произведения, — говорит художник, — основаны на синтезе науки и искусства и созданы в сотрудничестве с учеными и музыкантами. Работы словно оплодотворяются каждым контактом, накапливая в себе информацию от тел зрителей — их мыслями, ритмами, энергией»⁸. Этот объект искусства реагирует на мозговую биоактивность зрителя.

Сюда же примыкает творчество создателя «скульптурного симфонизма» Николая Наумова. В соавторстве с Владимиром Смирновым он разработал «технологии трансформации образов для поиска возможного взаимодействия с биологическими объектами и интерпретации их поведения. Источником информации о биологическом объекте выступают данные фотонной эмиссии (излучений) от объекта»⁹. Авторы ищут новую эстетическую форму — «слышать видимое», озабочены поисками общего языка взаимодействия с различными биологическими объектами на стадии морфогенеза.

В своих опытах москвичи оказались не одиноки: недавно шотландский композитор Стюарт Митчелл облек в ноты 22 аминокислоты из ДНК Людвиг ван Бетховена. Он давно интересовался киматикой — сферой волновой оптики, изучающей физические образы, возникающие от действия звуковых волн. Каждой аминокислоте в ДНК, полученной из пряди волос великого композитора, была присвоена нота, напрямую связанная с резонансной частотой аминокислот. Основываясь на этих частотах, Митчелл написал музыкальное произведение для фортепиано и альты.

Знакомясь с подобной информацией, вспоминаешь питерских «звукарей» из фонологического отдела ГИНХУКа, пытавшихся интуитивно нащупать методологию изучения звука, найти его материальный аналог — «звучащее вещество». Да и вся выставка в целом — от скрипки Михаила Матюшина до «остаточных мыслепотоков» Дмитрия Каварги, от петербургских шалостей Джона Кейджа (в компании Сергея Курехина и участников группы «Новые художники») до звучащего поп-артистского «Утюгона» и «поющих» скульптур XVIII века работы Федора Шубина «под управлением» Игоря Баскина на лестнице Мраморного дворца — поиски этого «вещества».



¹ Пацков В.В. Между звуком и пространством. Цит. по: То, что мы слышим, то, что смотрит на нас. Визуальная акустика: каталог выставки. М., ГЦСИ, 2007. С. 14.

² Tisdall C., Bozzolla A. Futurism. London: T&N, 1989. С. 111.

³ Цит. по: Футуризм. Радикальная революция. Италия — Россия: каталог выставки. М., 2008. С. 81.

⁴ Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2004.

⁵ См.: Tallinn — Moskva. Москва — Таллин. 1956–1985: каталог выставки. Таллин, 1996.

⁶ См.: Флюксус 2. Сергей Невский. Там же.

⁷ Цит. по: Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: издательство Ивана Лимбаха, 2010. С. 439. Произведение Роберта Раушенберга «Белая живопись. Три панели» (холст, масло, 182,88 x 274,32), созданная в том же году (1951), что и произведение Джона Кейджа «4.33», находится в собрании Музея современного искусства в Сан-Франциско, США.

⁸ Каварга Д.В. Биоморфный радикал. Цит. по: www.kavarga.ru/news/text/Manifesto.htm.

⁹ Наумов Н.А., Смирнов В.И. О музыке и поэзии биологических объектов. Цит. по: <http://www.science-art.ru/doc/fil9.pdf>.

Марина Колдобская,
Анна Франц

DRUMPAINTING.

2010. Медиаперформанс

ФОТО АНТОНА УСПЕНСКОГО

№7, 2023

СУСАНИНЬ

ОРГАН ПАРТИИ ПЕРВОЙ ЗАДАЧИ

Заразум!

ХУДОЖНИК, К СТАНКУ!

Андрей Хлобыстин
«Сусанинь. Заразум!»

22 февраля – 7 марта 2013

Озерковская наб. 26

info@agencyart.ru

+7 (495) 943-98-72

www.agencyart.ru

МИНИСТР КУЛЬТУРЫ РФ
В.Ю. МАМЫШЕВ-МОНРО
ВСТРЕТИЛСЯ С МОЛОДЫМИ
ХУДОЖНИКАМИ-ПРОИЗВОДСТВЕННИКАМИ

Организаторы:



DP-Trade

МОСКОВСКИЕ ПЕЙЗАЖИ АНДРЕЯ ЕСИОНОВА

Азиза Гусейнова

Выставка «Москва и москвичи» Андрея Есионова прошла в залах Российской академии художеств.

Слава прабабушек томных,
Домики старой Москвы,
Из переулочков скромных
Все исчезаете вы.
М. Цветаева

Андрей Есионов
ПРЕЧИСТЕНКА
2012. Бумага, акварель



Крупные акварели Андрея Есионова («Часовня на Арбатской площади», «Покровка»...) пленяют прозрачностью, свежестью и умением художника передать красоту, своеобразие столицы, ее жизнь в разных проявлениях. Все же кажется, что московская тема для него не столько исторический или пленэрный мотив, сколько визуальное воплощение собственной жизни в искусстве. И техника акварели выбрана не случайно, а как наиболее соответствующая этой задаче. Благодаря ей городская тема и биографическая интонация обретают камерное, интимное, трепетное звучание.

Способность акварели жить своей жизнью придает ей особую магию. Как только краски наносят на поверхность бумаги, они быстро распространяются по ней и сразу высыхают, образуя пятна, потеки неконтролируемой конфигурации. И внести исправления уже невозможно. Независимо от того, оперативно или медленно вы действуете, акварель требует стабильности, плохо реагирует на нервозность и своеволие художника. Эта летучая подвижность отличает ее от живописи маслом, акрилом или гуашью. Прозрачная, но цветоносная акварель словно предназначена для живописания чего-то хрупкого, легкого, исчезающего: мерцания воды, струй дождя, отражений предметов, неба или чего-то едва видимого вдаль. Об этом свидетельствуют акварели Тернера.

Есть мнение, что акварель обладает своей «поэтической материей», особым симбиозом бумаги и краски, субстанцией, не существующей в реальности, но и не являющейся фикцией. Так этот эфемерный мир возникает в акварельных изображениях во всем богатстве иллюзорных эффектов в пейзажах Тернера, Гертмана, Д.Ж. Котмана. Эту «поэтическую материю» можно найти и у выдающихся акварелистов XX века.

К городскому пейзажу обращались художники разных эпох. Однако именно импрессионисты первыми начали живописать город не как извращенную природу, а подчеркивая его специфическую красоту и органичность. Достаточно вспомнить полные блеска и трепета городские пейзажи Моне и Писсарро, в которых прочитывается лихорадочный пульс города.

Как правило, акварельный городской пейзаж создается на натуре, а это требует от художника высокой пластической культуры, хорошо развитого композиционного мышления.

«Утро на Маросейке», «На Покровке»... Андрей Есионов выбрал жанр акварельного городского пейзажа для своей серии «Москва и москвичи». В созданных в 2012 году крупных акварелях он изображает знакомые улицы, площади, перекрестки, здания, но находит такую точку зрения, ракурсы, манеру письма, когда привычное предстает в необычном свете, раскрывается с неожиданной стороны, проявляясь в очень личной интерпретации художника, человека пронзительно чуткого к взаимосвязям видимого и ощущаемого.

Художника интересует энергия мегаполиса в сочетании с жизненной энергией людей и собственной эмоциональной жизнью. Он не слишком погружается в историческое время, не приглашает зрителя изучать исторические слои города или любоваться архитектурными изысками. В его московских акварелях органично сосуществуют разные по времени и стилю городские застройки. Все это детали жилой среды, в которой течет жизнь современного человека. Художника больше интересуют интонация и ритм современной жизни столицы.

Есионов опирается на традиции классической акварельной техники, предпочитает технику «по-сырому», когда нанесенные на предварительно смоченный лист краски растекаются, проникают друг в друга. Уверенное владение техникой позволяет ему чувствовать ритм красочных разливов, сразу создавать композицию, управлять распре-





делением теней на зданиях, на земле. Иногда художник меняет акценты реального пейзажа и выделяет второстепенные в городской среде детали, привлекая внимание своей эмоциональной окрашенностью («Переход к Новинскому бульвару»).

Отдельные сюжетные и жанровые категории у Есионова четко объединены некоей художественной подосновой, дающей им дыхание и жизнь — поэзией города, показанной без преувеличений, нарочитости и органичной эмоциональной жизни отдельного человека. Художник нашел свою модель пейзажа, он обостряет чувствительность зрителя к важным для него деталям, акцентирует подвижность городской атмосферы, и это придает его пейзажам особую трепетность, интимность, эмоциональность. Поэтому они так захватывают («Жилой дом. Покровка»).

Иногда в его пейзажах происходят таинственные трансформации, порой кажется, что влажная дорога вдруг превращается в бездонное озеро, в котором отражаются облака («Сверчков переулок»), возможно, так художник передает ностальгию городского жителя по природе, акцентирует сходство городского и природного ландшафтов. Художник разрабатывает свой жанр городского пейзажа, в котором соединяются элементы архитектурного и лирического пейзажа и органично присутствуют жанровые и природные мотивы. «Дух места», гений города находит своеобразное воплощение в пейзажном мотиве, изображении строений, человеческих фигур.

В серии акварелей «Москва и москвичи» Есионов передал поэзию, присущую столице, без всяких декоративных прикрас. Это взгляд на город современного человека без иронии, без грусти, идеализации, но и без скептицизма. В этом есть личная авторская сопричастность жизни этого города, способность сопереживать с горожанами противоречия мегаполиса. Автор находит разные способы проявления лирической атмосферы в московской жизни, иногда придает образу города некоторую театрализованность, что еще более усиливает московский колорит его пейзажей.

Есионов воспринимает город масштабно, в широком диапазоне его проявлений, состояний, настроения. В своих листах, чутко схватывая скрытое присутствие природы в городе, свет, преломленный в прорывах здания, богатые цветовые рефлексы, акцентируя все это продуманными композиционными решениями и разной интенсивностью прозрачных красок. Это позволяет художнику передать насыщенную субстанцию городского воздуха. Мягкая и сильная поверхность акварельных листов делает их вибрирующими.

Работы Есионова порождают атмосферу высокой поэзии, в которой общее, личное, природное, интимное, сиюминутное и протяженное время — все увязано интонацией светлой и пронзительной поэзии. Особенно впечатляют листы, в которых художник стремится пластическими средствами передать диалог между культурным и природным окружением, коллизии между средой и человеком. Он любит тему, как здания взаимодействуют с небом и городским ландшафтами («Желтый дом. Покровка», «Москва-Сити»), и все это материализуется в очень живописно выразительных акварельных листах.

«Мое искреннее желание — создавать работы, воздействующие на воображение зрителей, побуждая их находить свою связь с жизнью в любом месте, в котором они окажутся, чтобы они смогли открыть для себя удивительную красоту столицы во всем своеобразии ее архитектурных стилей, неповторимом обаянии улиц, площадей, переулков, домов», — говорит художник.

В работах ощущается, что художник нашел и свою тему, и свою технику. Он влюблен в Москву, страстно увлечен акварелью, постиг глубинные тайны этой техники и пребывает в постоянном поиске новых идей, впечатлений, ощущений.

ВО ВРЕМЕНА Пушкина портрет Марии Лопухиной кисти Боровиковского был одной из главных «страшилок». Девушка прожила жизнь короткую и несчастливую, а после написания портрета умерла от чахотки. Ее отец Иван Лопухин был известным мистиком и магистром масонской ложи. Потому и поползли слухи, что где ему удалось заманить дух умершей дочери в этот портрет. И что если молодые девушки взглянут на картину, то в скором времени умрут. По версии салонных сплетниц, портрет Марии погубил не меньше десяти дворянок на выданье... Конец слухам положил Третьяков, который в 1880 году купил портрет для своей галереи. Большой смертности среди посетительниц оной замечено не было.



Владимир Боровиковский. ПОРТРЕТ М. И. ЛОПУХИНОЙ. 1797. ГТГ, Москва. Фото с репродукции

ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ-СТАРШИЙ Деву Марию в «Поклонении волхвов» писал со своей двоюродной сестры, которая была бесплодна. Она-то, по мнению средневековых нидерландцев, и «заразила» картину. Четыре раза «Волхвов» покупали частные коллекционеры. И каждый раз повторялась одна и та же история: в семье по 10–12 лет не рождались дети... В 1637 году картину купил архитектор Якоб ван Кампен. У него к тому времени уже было трое детей, так что проклятие ему было не страшно.



Питер Брейгель Старший. ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ. 1564. Лондонская национальная галерея. Фото с репродукции

«**ОГНЕННЫМ ШЕДЕВРОМ**» называют «Водяные лилии» Клода Моне. Первым от нее пострадал сам художник — его мастерская едва не сгорела по непонятным причинам. Затем погорели новые владельцы картины — кабаре на Монмартре, дом одного французского мецената и даже Нью-Йоркский музей современных искусств. В настоящее время «Водяные лилии» находятся в музее Мармоттан, во Франции, и своих «пожароопасных» свойств не проявляют.



Клод Моне. ВОДЯНЫЕ ЛИЛИИ. 1872. Музей Мармоттан, Париж. Фото с репродукции

ПИКАССО впадал в ярость, когда кто-то из домашних выбрасывал его старую, протертую до дыр, одежду. Художник боялся, что (согласно испанскому суевию) может превратиться в того, кто наденет его брюки или свитер, — то есть в какого-нибудь спившегося бродягу.

КАК-ТО ЛЕВИТАН писал очередной пейзаж. Дело было в какой-то церковный праздник, и мимо со службы шел народ. К художнику подошла старушка и начала креститься, после чего достала кошелек и бросила копейку в коробку с красками. Полуслепая женщина перепутала Левитана с нищим... Однако, после этого инцидента у художника вдруг стали разрешаться финансовые проблемы. Левитан всю жизнь хранил эту копейку, показывал друзьям и говорил — «Вот она-то мне и приносит удачу».

ИЗВЕСТНАЯ ПРИМЕТА ХУДОЖНИКОВ: если картина упадет (например, на выставке или с мольберта), значит, ее купят. Эта примета перешла и в музейную среду. Факт падения картины толкуется в суеверии как определенное проявление ее желаний, а конкретно того, что она не хочет находиться там, где находится. Истоки суеверия коренятся в стародавних повествованиях об иконах, которые, сами «выбирали» себе место, где висеть, и, оказавшись не в том храме, «сходили» со стены и висели в воздухе.

ОДНО ИЗ САМЫХ известных «проклятых полотен» «Плачущий мальчик» — репродукция картины испанского художника Джованни Браголина (также известного как Бруно Амадио). Суеверными людьми репродукция считается проклятой и вызывающей пожар в помещениях, где она находится.

Свою зловещую славу картина, точнее ее репродукция, обрела в 1985 году в Англии. 4 сентября 1985 года британская газета «The Sun» опубликовала статью «Blazing Curse of the Crying Boy». В статье семейная пара Рона и Мей Халлов из Ротерема (Южный Йоркшир) утверждала, что, после того как в результате пожара выгорел их дом, посреди разрушений на стене осталась неповрежденная дешевая репродукция картины с плачущим мальчиком. В дополнение сообщалось, что брат Рона Питер Халл работает в пожарной части Ротерема, а один из его коллег Алан Уилкинсон утверждал, что очень часто на пожарах пожарные находили неповрежденную репродукцию «Плачущего мальчика». Журналисты, ссылаясь на специалистов по оккультизму, высказали мнение, что, возможно, автор оригинального портрета жестоко обращался с ребенком-моделью, и пожары могут быть результатом его проклятия.

Множество слухов и домыслов вынудило пожарный департамент Южного Йоркшира сделать заявление. В нем пожары объяснялись нарушением правил пожарной безопасности, а то, что репродукции не повреждаются тем, что они напечатаны на очень

плотной бумаге, которую очень сложно поджечь. Общая же картина происходящего объяснялась простым совпадением: было продано весьма много копий картин, поэтому не удивительно, что они порой оказываются в домах, где происходит пожар. Однако это заявление не смогло оказать большого влияния на общественное мнение, подогреваемое редакцией «The Sun». После очередного пожара, в котором пострадал итальянский ресторанчик, газета выступила с заявлением: «Все, хватит. Если вы волнуетесь о том, что картина „Плачущий мальчик“ находится в вашем доме, немедленно пришлите ее к нам. Мы уничтожим ее и избавим вас от проклятия».

Вскоре в местной редакции репродукциями была завалена целая комната. К концу сентября «The Sun» решила провести обещанное уничтожение репродукций, устроив массовое их сожжение. Первоначальный план состоял в том, чтобы разжечь костер на крыше здания офиса газеты, но пожарные запретили такую акцию, отказавшись сотрудничать в дешевом шоу для публики. В итоге репродукции были вывезены за город и там сожжены, а в газете появилась соответствующая статья об этом.

Кстати, оригинал «Плачущего мальчика» до сих пор не найден. Но старая история периодически вновь оживает, причем в самых разных вариантах: например с утверждениями, что если с репродукцией обращаться хорошо, то мальчик, наоборот, принесет удачу владельцам.

Плачущий мальчик. Фото с репродукции с картины испанского художника Джованни Браголина



ПОСВЯЩЕНИЕ

Ольга Аверьянова

Творческий дуэт Кристофера Кларка и Вирджини Пуньо (1963 и 1962 годов рождения соответственно) появился во Франции в конце 1990-х. Кристофер из семьи фотографов. Он помогал отцу, прежде чем открыть собственную студию в 1980-х, в которой работал вместе с братом около 10 лет. Обе бабушки Вирджини были художницами, а профессия ее матери связана с театром. Пуньо окончила школу дизайна при Нью-Йоркской академии искусств. Она не фотографирует, разве что изредка на «быстрый» Polaroid.

Художники совместно создают свои серии. Кларк снимает героев будущих композиций, а Вирджини выстраивает маленькие чудесные бутафорские миры.

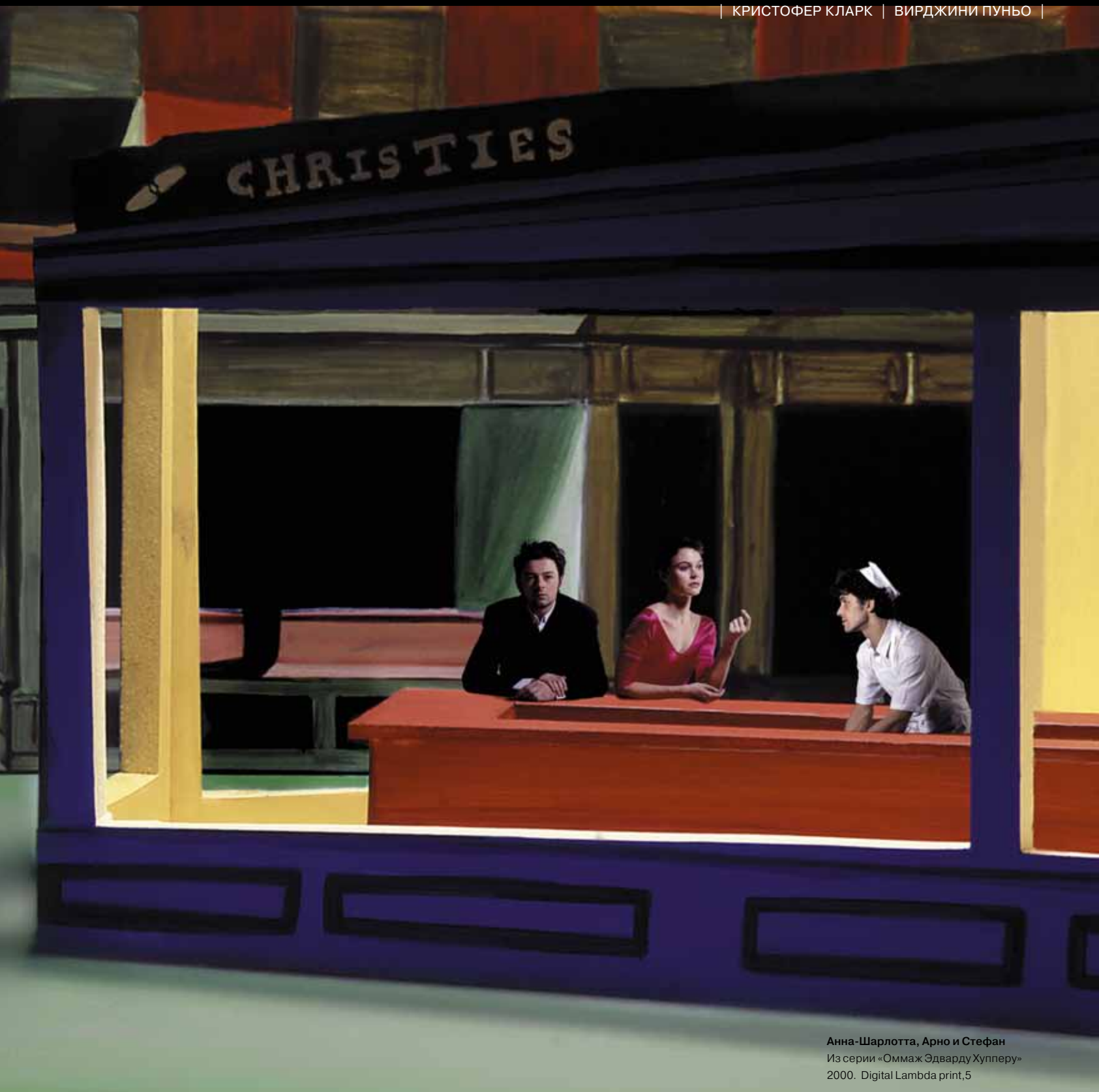
Современное искусство — это не только фабрика образов, но и способ взаимоотношений с историей мировой культуры. Оммаж — тема не новая, но все еще не потерявшая привлекательности. Цитата или полная реконструкция, серьезное переосмысление и авторская рефлексия — все это в современном визуальном коммуникативном поле продолжает привлекать художников. Оммаж — концепция выставки фоторабот Кларка и Пуньо «Посвящение», в которую вошли работы и серии, созданные в разное время, но объединенные общей темой. «Театр» Кларка и Пуньо, реализуя содержание сюжетного уровня известных произведений искусства, наделяет произведение, его героев и сюжет новыми, более отвлеченными смыслами, стремится выразить и донести до зрителя свое понимание действительности. В их интерпретации событий между конкретным и абстрактным уровнями происходит перекодировка значений.

Фотографам во все времена хотелось вырваться за пределы реальности. Подобных попыток было немало: пикториалистические манипуляции с картинкой во время проявки и печати, сводящие на нет ее натурализм; получение почти абстрактных изображений при прямой засветке объектов на светочувствительной бумаге, фокусы с двойной экспозицией и монтажом. С появлением компьютеров начались эксперименты с цифровыми отпечатками. Кларк и Пуньо конструируют «волшебные картинки», используя монтаж: соединяя фотографию и живопись. Синтетическая техника и программная реконструкция живописи известных мастеров создают уникальный художественный продукт, концептуально относящийся к contemporary art, одновременно напоминая об экспериментах пикториальной фотографии XIX–XX веков, а также о живописных полотнах. Их метод — это некий «набор» средств для материализации: предметы, фоны, бутафорские элементы и т. д. Но сюда же входит и техническая сторона процесса — освещение, обработка снимка

и т. п. Художники признаются, что помимо Эдварда Хоппера на их творчество повлияли Дэвид Хокни, Вильгельм Хаммершой, Рене Магритт, Поль Дельво, Балтус. Эстетика реализма, сюрреализма, магического реализма и фотографии придали их работам особую окрашенность. Артистическая фотография Кларка и Пуньо — это попытка привнести принципы современного искусства в фотографию.

Многие кинорежиссеры, среди которых Альфред Хичкок, Вим Вендерс, Андрей Тарковский, указывали на значение Хоппера





Анна-Шарлотта, Арно и Стефан
Из серии «Оммаж Эдварду Хупперу»
2000. Digital Lambda print, 5

для их творчества. В мире фотографии его влияние не менее значительно, пример тому — работы Стефана Шора, Джоэла Мейеровица, Филиппа-Лорка ди Коркия. Этот список можно продолжить. Работам Хоппера удастся направлять зрительское внимание не столько на изображаемый момент, сколько на некое событие, которое ему предшествовало или за ним следовало.

Кларк и Пуньо, восприняв идею Хоппера, пошли своим путем, они построили макеты декорации, имитирующие полотна художника, и в эти игрушечные пространства поместили своих геро-

ев, используя компьютер. Жанр оммажа художники выражают посредством реконструкций, соединя живопись и фотографию, используя и изобразительный, и сценический язык.

Художники интерпретировали многие полотна мастера, созданные в зрелые годы, в том числе «Раннее воскресное утро», «Полуночники», «Офис в Нью-Йорке», «Комната в отеле» и др. Одна из самых знаменитых картин Хоппера — «Полуночники» (1942). Ночная улица, закрытый магазин, темные окна зданий, светится ночное кафе, в котором четыре героя — мужчина и женщина,



Белла
ИЗ СЕРИИ «ОММАЖ ЭДВАРДУ ХУППЕРУ»
2000. Digital Lambda print

Анатолий
ИЗ СЕРИИ «ОТРОЧЕСТВО»
2006. Оммаж Франсису Грюберу

одиноким человеком, потягивающий свой лонг-дринк, да еще бармен. Недосказанность, открытый для прочтения сюжет...

«Французская» трактовка картины конкретна, но от этого не становится банальной. Мужчина в шляпе с картины Хоппера, своего рода альтер эго автора, не попал на сцену. Нет и бармена. Персонажей осталось трое: героиня болтает с официанткой, мужчина отстраненно наблюдает происходящее. Авторы акцентируют тему одиночества, главную в творчестве Хоппера, но развивают ее по-своему. Маленькие игрушечные миры кажутся слишком хрупкими, они не могут стать «убежищем» для героев. Декорации для фотокартин Вирджини создает из картона и других подручных средств и раскрашивает вручную. В их пьесах герои в современных костюмах разыгрывают старый постмодернистский спектакль.

У Кларка и Пуньо есть серия, посвященная творчеству датского художника Вильгельма Хаммершоя. Его томлящиеся от одиночества девушки в холодных интерьерах, кажется, чего-то ждут возле окон и раскрытых дверей. Их ожидание, исполненное безмятежного спокойствия, длится вечно. Серия Кларка и Вирджини называется «Затерявшиеся в медитации». Здесь свой «порядок», не холодный и логичный, а эмоциональный. Трепет, ожидание, напряженность, беспокойство, задумчивость, самоуглубление. Светлая гамма работ отражает гармонию мира и человеческой души, и это привносит в атмосферу оптимизм. Работы французского дуэта продолжают характерное для современного искусства выяснение отношений настоящего с прошлым. Актуальные проблемы фотографа рассматривают по законам постмодернизма, вдохновляясь творчеством и сюрреалистов (Рене

Магритт, Поль Дельво), и импрессионистов (Эдгар Дега), и романтиков (Франческо Хайес), и работами старых мастеров (Сандро Боттичелли), и живописцев XIX века (Иоганн Петер Хазенклевер, Энгр, Жером, Фернан Пелез, Феликс Валлоттон), художников (Франсис Грюбер, Дэвид Хокни) и фотографов (Хорст, Баллок) XX века. Трансформации работ великих «соавторов» позволяют переосмыслить оригинал и наполнить оммаж собственными коннотациями. Авторская метафора, собственно, и ставит своей целью перекодирование смыслов, своего рода адаптацию «незыблемых ценностей», потерявших свое значение в современном мире.

Используя формальные приемы любимых художников и свободно толкуя сюжеты мирового искусства, авторы стремятся к композиционной четкости, поэтическая составляющая — свобода от гиперрефлексии. Отвергнув «искусство Photoshop», Кларк и Пуньо делают свое искусство предельно открытым благодаря умелой стилизации. «Первоисточник» обычно лишь корректируется. Столкновение «реалистических», сфотографированных героев и нарисованного мира создает контаминацию иррационального и рационального. Иллюзионистский эффект усилен знаточеской проекцией. Зрителю придется не столько соотносить увиденное с реальными произведениями тех или иных художников (порой на них даже нет прямой отсылки, они могут быть отлично зашифрованы), сколько размышлять об их поэтике и эстетике. В современной культуре интерпретация обернулась мезью интеллекта искусству, потому что истолковывать — значит превращать его в «призрачный мир смыслов». Одно утешительно: смысла можно не искать, а просто любоваться удивительно тонкими работами французских художников.



ПАЛИТРА ЛОНДОНА 2012

Елена Кваскова-Джоунс

Прошедший год в британской столице продемонстрировал феерическое разнообразие и гигантскую амплитуду художественных выставок — от Леонардо да Винчи до Дэмиена Херста...

Ансельм Кифер — между порядком и хаосом

Сильным впечатлением января 2012-го оказалась масштабная выставка всемирно известного немца Ансельма Кифера в галерее «White Cube», Bermondsey. Художник озаглавил ее «Il Mistero delle Cattedrali» («Соборная мистерия»).

строен в соответствии с гитлеровским планом реконструкции Берлина архитектором Альбертом Шпеером. Гитлер хотел видеть в этом необычном колоссе «ворот в Европу» и символ своей «мировой столицы» Германии. Tempelhof Airport не был закончен и простоял молчаливым свидетелем военных событий XX века, холо-

художников разных или близких по времени эпох, исследуется их взаимовлияние. Именно такая экспозиция «Пикассо и современное английское искусство» («Picasso & modern British art») была развернута в Тейт Бритен.

Пикассо не раз бывал в Лондоне, однако до Второй мировой войны существовал только один английский художник, чье воображение поразил ранний Пикассо, такие работы, как «Авиньонские девицы» и «Обнаженная с драпировкой». Это Дункан Грант, бывавший в Париже и познакомившийся с Пикассо через Гертруду Стайн, коллекционировавшую современную живопись. Влияние этих работ прослеживается в полотне Гранта «Таз» (1912), на котором в кубистической манере художник изобразил купающуюся девушку...

ник Сазерленд Грэхем сумел, поехав во Францию, подружиться с Пикассо. Результатом дружбы стало психологически сильная работа Грэхема «Распятие», отсылающая к образам Пикассо...

Также и полотно Дэвида Хокни «Арлекин» навеяно образами «голубого периода» художника... Не случайно Хокни в своей лекции о выдающихся художниках 1960-х демонстрировал только работы Пикассо.

Я люблю противоположности

Полгода длилась в Тейт Модерн огромная выставка работ Дэмиена Херста, в недавнем прошлом одного из самых неожиданных, если не сказать скандальных, художников современности. И действительно, зрителю было чему подивить-



Ансельм Кифер
ТАК ПРОХОДИТ ЗЕМНАЯ СЛАВА ...

Название взято им из изотерической публикации Фальконелли о том, что готические соборы Европы открыто демонстрируют тайный код алхимии более 700 лет... Однако аллюзии Кифера отнюдь не литературны, они отражают его всегдшний интерес к системам — мистическим и материальным. Художник ищет «золотую тропу между порядком и хаосом».

На этот раз объектом исследования мастера стала гитлеровская Германия, точнее апокалиптический конец Третьего рейха. Кредо художника, по его словам, состоит в том, чтобы фиксировать изменения, уже существующие в вещах, и накапливать их, в этом он видит магическое... В центре экспозиции огромное полотно, если можно так назвать работу Ансельма Кифера, так как фактура картины фантастически сложна по рельефу и напоминает вещи окисленные, покрытые коррозией... Зритель видит изнутри образ тающего в пространстве гигантского собора или завода будущего с множеством тускло мерцающих окон... Но это аэропорт гитлеровской эпохи — Tempelhof Airport, построенный в Берлине в 1927 году на землях, некогда принадлежавших средневековому ордену рыцарей-тамплиеров. В следующее десятилетие он был пере-

ной войны и остался крупнейшим в мире аэропортом. Ностальгическую картину-инсталляцию художника весьма красноречиво дополняют увядшие металлические цветы солнца — подсолнухи, свисающие сверху по всей длине холста, а рядом маленькие окислившиеся самолетик-игрушки, так и не ставшие реальностью. «Так проходит земная слава», говорит нам художник... Исторический концепт смотрится как мистический знак исполненный апокалиптического звучания, собор последних дней.

Неотъемлемая деталь инсталляции художника — повторяющиеся мертвые подсолнухи. Зритель видит их и на заброшенной детской коляске, и на грудах сваленных в кучу книг (приготовленных к сожжению?!)... Самый грандиозный в Англии выставочный проект Ансельма Кифера занял галерейное пространство площадью 11 тысяч квадратных футов...

Пикассо и современное английское искусство

Одна из привлекательнейших особенностей художественных выставок британской столицы — их аналитический характер, когда делается (как правило, удачная) попытка сравнительного анализа

Примечателен приезд Пабло Пикассо в Англию с Сергеем Дягилевым в 1919 году, когда художник работал над костюмами и декорациями к «Русским сезонам» и был женат на балерине Ольге Хохловой. Но его первая полная ретроспективная выставка, на которой побывали многие английские художники, состоялась только в 1932 году в Париже, в Галерее Жоржа Пети; тогда репутация Пикассо сильно выросла среди английских художников. Так, Генри Мур, безусловно, черпал вдохновение в творчестве Пикассо, что видно из работ английского скульптора, представленных в экспозиции Тейт Бритен. Влияние Пикассо, в частности, его «Фигур на берегу», собственности Тейт Модерн, явно просматривается в мистической работе Фрэнсиса Бэкона «Распятие», ценившего Пикассо так же высоко, как Рембрандта и Веласкеса... Кураторы галереи настаивают также на влиянии Пикассо на образы Бэкона и в полотне «Этюды трех фигур у основания Распятия», хотя для меня здесь более заметно влияние Дали.

Только после Второй мировой войны Пикассо стал общепризнанным в Англии. Будучи под большим впечатлением от его «Герники», английский худож-

ся и даже ужаснуться. К примеру, гигантская акула с разинутой зубастой пастью в ящике-аквариуме с формальдегидом, «проживающая» в нем с 1991 года. Хотя монстр и выглядит немного плюшевым, это попытка парадоксального доказательства художника, что физическая смерть в представлении живущего невозможна («The Physical impossibility of Death in the Mind of Someone Living», 1991). Оторопь берет и при виде разрубленных пополам животных, но если вспомнить о мясных блюдах, то приходится признать, что все мы убийцы... Вопросы жизни и смерти часто ставятся в работах Херста, он любит парадоксы и аллюзии. Сильное влияние на него оказал Фрэнсис Бэкон, в частности, его метод помещать изображаемых персонажей в клетки или под стекло; этот прием вдохновил Дэмиена Херста. Озадачивает и едва ли не шокирует одна из последних работ художника «The Incomplete Truth 2006» («Неполная правда»). Белый голубь в формальдегиде, остановленный волей автора в полете или распятый? Образ вызывает различные ассоциации: вестник надежды, посланец мира или Святой Дух? Херст не отвечает на вопросы однозначно. Так, в одной комнате все пространство

заполнено порхающими разноцветными бабочками, они садятся на цветы и фрукты... На стенах следующего кабинета обнаруживаешь холсты с затейливыми рядами припиленных разноцветных красавиц...

«Я люблю противоположности. Жизнь и смерть — две главнейшие из них. Мне нравится любовь и нравится ненависть. Я люблю счастливое и печальное. В работах я пытаюсь утвердить нечто, но одновременно и отрицаю это...» — постулирует Дэмиен Херст.

Эдвард Мунк

Вслед за Херстом Тейт Модерн показала обширнейшую экспозицию Эдварда Мунка (Edvard Munch). Было выставлено множество автопортретов художника,



фотографии, которыми был увлечен Мунк. Выставка произведений Эдварда Мунка в Тейт Модерн дает возможность представить его творчество во всей полноте, включая первоклассные фотографии, сделанные им самим, бытописующие жизнь художника.

Люсьен Фрейд

Выставка работ Люсьена Фрейда (Lucian Freud) в Национальной портретной галерее (National Portrait gallery) на Трафальгарской площади, открывшаяся к годовщине смерти художника, привлекла много посетителей, невзирая на высокую стоимость билетов. Внук знаменитого психоаналитика Зигмунда Фрейда считается в Англии мастером реалистического портрета середины XX — начала



ство, в этих работах отсутствует любовь к человеку, они отталкивающе неприятны... Возможно, идеалом художника остались прекрасные животные его детства — лошади, собаки; человек в его интерпретации стал низменен и бездуховен. Вероятно, дружба с Фрэнсисом Бэконом так повлияла на Зигмунда Фрейда. Озадачивает в этой связи полотно Фрейда «Большой интерьер» по Ватто («Large Interior», after Watteau), написанное в 1981–1983 годах. Оно как будто выпадает из контекста его произведений. Группа людей, расположившихся на диване, родственники художника, его жены, дети и внук, но все они крайне разобщены, хотя изображены так близко друг к другу. Взоры их, устремленные в разные стороны, полны тоски... Даже лежа-

ние окажутся утраченными в жестких условиях научно-технической революции. Идеалом художественной гармонии они считали ранний период итальянского Возрождения, а живопись Рафаэля была в их понимании вершиной художественной эстетики. Прерафаэлиты верили, что новый путь искусства лежит через декаданс, и потому они взяли на вооружение творческий метод мастеров Возрождения, когда краски были яркими, изображения плоскими и где природа казалась натуральной, что восхищало членов братства. Но они не имитировали старых мастеров, сумев выразить собственную оригинальность. Так, рисуя шекспировские или библейские сюжеты, горные пейзажи или виды из окна, прерафаэлиты явили миру новую красоту и особую

Пабло Пикассо
ТРОЕ
ТАНЦУЮЩИХ
Холст, масло

Люсьен Фрейд
БОЛЬШОЙ
ИНТЕРЬЕР
(ПО ВАТТО)
1983

Эверетт Милле
ОФЕЛИЯ
1852



ка, сделанных им на протяжении 50 лет, своего рода летопись жизни. Молодой, элегантно, театрально позирующий, мужественный, трагический, больной и трогательно-забавный, он внимательно изучал себя, фиксируя изменения... В своей живописи Мунк любил возвращаться к одним и тем же образам. Многие его работы, такие как «Больная девочка», «Девушки на мосту», «Вампир», существуют во множестве версий, что весьма интересно для внимательного зрителя. Хочется думать, что причина повторов не исчерпывается успешной продажей любимых автором работ. Она носит скорее психологический, эмоциональный характер... Так, трагическая сила полотна «Больная девочка» восходит, возможно, к пережитой художником в отрочестве смерти сестры, оставившей неизгладимую рану в его душе... К сожалению, «Крик» отсутствовал в экспозиции... Но было выставлено несколько вариантов «Плачущей женщины» или «Зеленой комнаты», работы, на редкость сильно передающей страдание покинутой. Зеленые плоскости стен, словно клетка, сжимают ее силуэт и давят тяжелым грузом одиночества... Возможно, сказалось влияние кинематографа и

XXI века. И действительно, его кисти принадлежат такие выразительные работы, как собственные автопортреты, названные им «Отражения», женские портреты («Девушка с розой» и «Девушка в темном жакете»), «Двое детей», «Женщина в леопардовом пальто», «Портрет женщины», «Мать и дочь» — напряженные психологические образы. Были еще трогательные портреты одухотворенного, немного нервного мальчика в обнимку с собакой, с лошадью... Но все эти полотна датируются 1940–1970-ми годами. Что же произошло с художником в середине 1970-х, почему изменил он манеру письма, выбор природы и, главное, свое отношение к изображаемым людям? Портреты, выполненные Фрейдом в середине 1970-х–2000-х, — это обнаженная человеческая плоть в своей открытой, отталкивающей неприглядности... Но именно эти изображения каких-то неряшливых грязных людей в их абсолютной уродливой и неестественной обнаженности особенно привлекли посетителей выставки. И дело даже не в уродливости моделей, выбранных художником-реалистом, а в его отношении к людскому племени. Несмотря на высокое профессиональное мастер-

щий в неловкой позе на полу ребенок отрешенно смотрит в сторону. Кажется, этим людям нет дела друг до друга. Впечатление усугубляют реалии обывательной жизни — умывальник и облупленные стены... Думается, эту работу можно прочесть как неприятие художником человеческой природы...

Чистое искусство прерафаэлитов

Венцом прошедшего года можно назвать необычайно красивую выставку прерафаэлитов в Тейт Бритен. Это художественное направление именуется обычно викторианским авангардом. Творчество художников Братства прерафаэлитов (PRB) совпало с правлением королевы Виктории, а само братство возникло как раз в 1848 году, когда революционная волна прокатилась по Европе. Наступила пора научно-технической революции. Паровые пароходы и поезда пошли по планете, заработали фабрики, наука меняла традиционные представления так же, как фотография — видение мира. Мир становился рациональным и предсказуемым. Прерафаэлиты (Милле, Россетти, Хант, Берн-Джоунс и др.) опасались, что красота мира и его духовное наполне-

интенсивность видения, что внесло свежую струю жизнь и британское искусство. К 1860 году живопись прерафаэлитов претерпела некоторые изменения вследствие их отхода от реального изображения природы, социальной жизни или религиозных мотивов. Это движение в сторону «чистого искусства», где мерилом прекрасного является красота, сегодня представляется квинтэссенцией живописи прерафаэлитов. Женское лицо и тело (заметим, в одежде!) становятся главным в живописи прерафаэлитов. Так, в картине Россетти «Любимая», или «Невеста» (1865), в центре композиции прекрасное женское лицо, исполненное неведомой светлой печали, изумрудно-зеленый колорит ее одежды, взволнованные лики подруг и неприменный арабчонок (здесь девочка) — деталь, свойственная декадансу, и цветы, цветы... Композиция полотна плотная, без воздуха, близкая визуально к крупному плану в фотографии. Думается, что направление живописи, представленное прерафаэлитами, можно назвать британским символизмом, но дело не в обозначении направления, а в том, что это художественное течение, безусловно, обогатило всемирную историю искусств.

НЕИЗВЕСТНАЯ ГЕРОИНЯ

Леся Мята

«South London Gallery» и «Calvert 22» представили в Лондоне персональную выставку хорватской художницы Сани Ивекевич. Ее смелые работы в области видео, коллажа, перформанса и инсталляции исследуют темы женской идентичности, потребления и исторической амнезии. Именно они принесли ей признание критиков, участие в последней «Документе-13», а также масштабные ретроспективные выставки в MoMA в Нью-Йорке и Mudam в Люксембурге. Выставка «Неизвестная героиня» (куратор Лина Дзюверович) проходит сразу в двух пространствах и дает возможность лондонской аудитории увидеть работы художницы, созданные в эпоху политических волнений, на протяжении последних четырех десятилетий. В «South London Gallery» представлены работы середины 1970-х, «Двойная жизнь» и «Трагедия Венеры» (обе — 1975), в которых Ивекевич рассматривает темы присвоения женской идентичности средствами массовой информации и структурой потребления. В работе «Двойная жизнь», впервые опубликованной как книга художника, фотографии из глянцевого журнала сопоставлены с фотографиями из личного альбома Сани, сделанными в разные периоды жизни. Позы, жесты, ситуация на обоих изображениях, отражаясь друг в друге, подчеркивают несоответствие между реалиями повседневной жизни и их иллюзорной стилизованной версией, тиражируемой медиа. В работе «Трагедия Венеры» Ивекевич использует тот же метод, но для сравнения выбирает мир знаменитостей, сопоставляя изображения Мэрилин Монро со сценами из своей жизни, вновь поднимая вопрос о двойственном статусе женщины, созданном медиа, и разделением между частным и публичным. Работы, представленные в «Calvert 22», исследуют тему исторической амнезии. В работе «Ponos» («Гордость», 2003) хорватская художница анализирует запутанные связи между политикой и публичным пространством на примере переименования магазинов, общественных зданий и улиц. Ponos — это копия неоновой вывески на магазине тканей в Загребе, переименованного, чтобы стереть социалистический подтекст названия. В работе «GEN XX» (1997–2001) Ивекевич продолжает исследовать феномен памяти и истории, используя журнальную рекламу с изображением гламурных моделей, рядом с которыми при ближайшем рассмотрении можно увидеть имена героинь партизанского движения. Банальные рекламные слоганы она замещает информацией о наказании и дате казни молодых антифашистски настроенных женщин-военных во

время Второй мировой войны, подчеркивая таким образом исчезновение их имен из официальной истории. Распространенное и часто туманное представление о политическом положении Югославии в начале 1970-х, в том числе ложное представление о том, что Югославия была отрезана от Западной Европы железным занавесом, часто осложняет понимание системной горизонтальной истории, необходимой для восприятия масштаба неоавангарда, возникшего в стране в этот период. Работа «Фигура и земля» («Figure and Ground») демонстрирует, что творчество Ивекевич нельзя рассматривать исключительно как «их» историю, то есть как территориально ограниченное выражение женской эмансипации в Восточной Европе. Ивекевич применяет свою тактику к тому, что безошибочно можно назвать «нашей» историей. Когда понятия «саботаж», «анархия» и «терроризм» разрушаются и проявление сопротивления оказывается замуровано в молчании меркантилизации, что еще остается личности, кроме как взять все в свои руки и попытаться найти смысл в происходящем? Сила воздействия Ивекевич кроется именно в ее способности создавать активного зрителя, проливать свет на несовпадения в окружающей нас визуальной среде, таким образом позволяя зрителю активнее анализировать общество, порождающее эти несоответствия. Неизменные темы политически активной художницы — гражданская свобода и несогласие. В работе «Треугольник» (1979), провокационном жесте художницы во время визита президента Тито, Ивекевич обращает внимание на «мачизм», с которым ассоцииру-

ются политические лидеры и их окружение. В последних работах ее активизм становится более целенаправленным и часто фокусируется на теме насилия по отношению к женщинам. Проект «Дом женщин», начатый в 2002 году и продолжающийся сейчас, — совместная работа с женщинами, пострадавшими от домашнего насилия. Ивекевич заменяет слоганы в рекламных кампаниях известных брендов солнцезащитных очков на короткие и острые послания избитых женщин. Таким образом она смещает наше внимание с очков как модного аксессуара на их маскирующую функцию. Напечатанная в виде постеров, билбордов и листовок, эта работа была выставлена в женских центрах в Польше, Хорватии, Италии, Люксембурге и Нидерландах.

Саня Ивекевич
НОВЫЙ ЗАГРЕБ
(PEOPLE BEHIND THE WINDOWS)

1979. Photomontage, digital print
© THE ARTIST, COURTESY THE ARTIST AND THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, BELGRADE

САМОПОДСТРИЖЕНИЕ

1982 3'43". Цветное видео, звук
© THE ARTIST, COURTESY THE ARTIST



СПОСОБЫ ВЫЖИВАНИЯ

Нина Березницкая

Область извода рекламы, маскировки ее истинных целей — продать нечто, невзирая на все препятствия, — не устает нас удивлять новыми возможностями симбиоза интересов, порождением связей и смыслов, сложносочиненными фантазиями. На этом извилистом пути не всякий результат убедителен. В последние годы некоторые крупные компании тратят часть рекламных бюджетов на производство выставок современного искусства, которое помогает компании выглядеть современной и инновационной, сообщает о широте взглядов; на вернисаже к тому же можно пообщаться в неформальной обстановке с акционерами и чиновниками. Побочным эффектом такой практики оказываются работа и заработок художника. Отсутствие госзаказа компенсируется возможностью участия в подобных выставках, художником здесь становятся куратор и собственно заказчик проекта. Выставка «Путь-дорога», прошедшая в ph_Manometr на территории дизайн-центра «Артплей», по сути, рекламная акция государственной лизинговой компании и должна была стать в ряд с проводимыми на территории «Артплей» более или менее удачными выставками «Lexus Hybrid Art» и другими проектами, совмещающими разнонаправленные интересы. Тема пути, жизненного ли, бесконечной ли российской дороги, оканчивающейся нигде и уже к середине стремящейся по-мамлеевски свернуться в ничто и слиться с окружающим пейзажем, столь же широка, сколь и банальна. Справиться с темой пути можно, лишь снизив уровень пафоса и позволив художникам самим бороться, заранее осознавая свою обреченность, с широтой и банальностью. Куратор Михаил Сидлин выбрал художников, работающих в разных жанрах. Были представлены живопись и графика, произведения научного искусства, фото, инсталляции, перформанс. Проект получился легким, скользким по поверхности

заявленной темы, хотя все время норовил «нырнуть» в поисках смысла уходящего времени.

Фотограф Глеб Косоруков совершил большое путешествие по «Золотому кольцу» (в последние годы этнографические экспедиции по туристическим местам стали модным трендом). Его видение Сергиева Посада, «города контрастов», с куполами и хлебами, газонами и портретами детей раскрывало тему во всей безнадежности преодоления русской дороги, которая, даже образуя «золотое кольцо», стремится самоуничтожиться, и колечко такое по блюдечку не покатится. Графические комиксы Яны Сметаниной «Мысли в дороге» психологически достоверны: повышенный уровень тревожности, давление среды, абсурд говорящего с собой сознания.

Объект Дмитрия Каварги требует непосредственного участия зрителя: к обыкновенному тренажеру-степперу подключена камера,двигающаяся внутри огромного черного ящика. Изображение зафиксированных по периметру объектов проецируется на экран, скорость движения камеры зависит от скорости ходьбы. Каждый круг заканчивается, когда камера выезжает из ящика на свет, и ходок на мгновение видит на экране себя. Этот путь самопознания мало отличается от участи белки в колесе. Кольцо хрупкое: технический объект, выполненный собственноручно в единственном экземпляре, уязвим. Самой материальной и болезненной оказалась работа наиболее эфемерного жанра. Перформанс Елизаветы Морозовой, где она очень медленно шла не в Изумрудный город по дороге, вымощенной желтым кирпичом, а по коричневому и зеленому битым бутылочным стеклам, читая свои дневники разных лет, от себя давней к себе нынешней, парадоксально оставаясь все равно самой собой, прямолинейно раскрывал понятие пути-дороги, но эмпатические переживания

за художницу отвлекали от постижения смысла работы.

Более всех преуспел в борьбе с темой Сергей Братков, представивший в отдельном зале, скрытом занавесом, ироничную композицию, где на баннере красный бык «Red Bull» покрывает черного жеребца «Феррари», а инсталляция из накрытого прозрачным кубом красного конуса — дорожного ограничителя, воткнутого в перевернутый черный мусорный бак, в котором в массе пластикового льда покоится криво вырезанная из картона бутылка шампанского, — одновременно отсылала и к Кандинскому, и к первым партиям игристых вин, нередко норовящих вырваться из плена бутылок, когда войти в винные подвалы можно было лишь в униформе, похожей на рыцарские латы и шлем. Условность и искусственность объектов преодолевает себя и обретает плоть. Возможно, этому помогает скрытое незаконченное изображение быка и коня под баннером. Подобной техникой оживления пейзажа пользуются специалисты по 3D-моделированию, в банальном интерьере пряча под диваном тщательно нарисованный игрушечный мячик. В борьбе красного и черного побеждают пузырьки газа в веселящем вине, которое пьют не просто так, а по праздникам, отмечая очередной этап пути.

В последнее время трендом стали переосмысление и ностальгическая тоска по 1990-м, времени молодости большей части деятелей художественной сцены. «Новые скучные» (по определению Валентина Дьяконова) художники, окончательно победив форму, не вполне избавились от желания веселиться. Андрей Кузькин, наследуя концептуалистам, но не утратив задора, в поиске способов выживания пошел проторенным, но особенным путем. Преодоление произведения искусства произошло в проекте «Найденные объекты», посмотрев который можно было в течение недели, как и все выставки в «Random-галерее». Сорок восемь штук и штуквин, среди которых и монументальные балки беседки из детского сада, и почтовые ящики, багор из пожарной части, оконная решетка со

звездой из Театра Российской армии, деревянный пистолет, провода из мастерской Александра Повзнера, а также крошечные пластмассовые мелочи, найденные художником во время прогулок с сыном. Все продается, история каждой вещи зафотографирована, место находки сфотографировано, изготовлены торжественные паспорта лотов, белые перчатки для просмотра, таблички с номерами и молоток. Художник исполнил все роли, включая аукциониста. Это должно было знаменовать победу истинного дао над дао ложным, преодоление страсти к собирательству через покупку найденного мусора. Несмотря на предельную условность действия, страсти разгорелись нешуточные и цены на отдельные произведения превосходили пятнадцать тысяч рублей. «Настоящие» коллекционеры, осмотрев выставку, участвовали в торгах по телефону. Мусор, удостоенный внимания художника и прошедший через процедуру очищения ритуалом — омовение, фотографирование, экспонирование, оценка и продажа, — из «оловянного» становился не золотым, конечно, но позолоченным. Это все и есть искусство, раз так сказал художник. Среди найденных объектов не осталось ни одного непроданного, что нарушало изначальный замысел, согласно которому не нашедшие нового владельца предметы должны были вернуться на прежнее место и, пройдя аналогичную процедуру протоколирования процесса, упокоиться в среде. Выручил владелец галереи, купивший несколько объектов, двум из них согласно изначальной концепции все же был возвращен статус «брошенный». С одной стороны, грустно, а с другой — так даже лучше: символическое избавление от произведения и денег, как в фильме Ираиды Юсуповой «Амбиент», где Герман Виноградов сжигает купюры, а жертвователю достигает состояния просветления, что, очевидно, следует считать приношением Дионису, богу веселья, который, хотелось бы верить, примет жертву и вернет нам способность быть веселыми и не зависеть ни от произведения, ни от его стоимости, как двадцать лет назад.



Андрей Кузькин
НАЙДЕННЫЕ ОБЪЕКТЫ
2012. Вид экспозиции



Елизавета Морозова
ИСПОДНЕЕ. 2012
Перформанс

К ВОПРОСУ О «СТРАШНОМ СУДЕ»

Виктория Хан-Магомедова

Около 1500 года у европейцев появился беспрецедентный интерес к образам Апокалипсиса. Это период острых трансформаций в обществе, культуре, роста протестов, противоречий, которые принесла Реформация. Вышло много переводов Библии, различной религиозной литературы, проповедей, все виды искусства также напоминали о катаклизмах, которые согласно верованиям христиан сопровождали Страшный суд в конце времен. Интерес к Апокалипсису у людей в ту эпоху возник не столько из страха перед скорым концом света, сколько из желания узнать истинный путь к спасению и свои шансы на него.

Познакомиться с различными интерпретациями темы Апокалипсиса на старинных гравюрах можно на выставке «Пророчества Апокалипсиса в гравюрах Дюрера и западноевропейских мастеров XV – XVII веков» из частных собраний в Музее архитектуры им. А.В. Щусева. Представлено 70 гравюр на тему Откровения св. Иоанна, работы Дюрера, Лукаса Кранаха Старшего, Питера ван дер Борхта, Иоганна Тейфеля, Михаэля Вольгемута...

Главным трудом Альбрехта Дюрера

считается серия гравюр на тему Апокалипсиса (1498). Его волновали идея гибели мира, страшные пророчества, которые обсуждались в его время. Серия из 15 гравюр на дереве большого формата оказалась дерзкой по мысли и новаторской по художественному языку. Здесь изощренно переплетаются средневековые воззрения со страхами, порожденными бурными общественными событиями эпохи.

Традиции Средневековья ощущаются в аллегоризме, символизме образов, мистической фантастике. Современность угадывается в общем чувстве напряженности и борьбы, столкновении духовных и материальных сил. Своей выразительностью завораживает прославленный лист с изображением четырех всадников Апокалипсиса с мечом, луком, весами и вилами. Под копытами коней убегающие от всадников крестьянин, горожанин и император. В представлении художника всадники символизируют страшные силы – войну, болезни, Божественное правосудие и смерть, которые обрушатся и на простых людей, и на властителей. Дюрер опубликовал два варианта книги на тему «Откровение Св. Иоанна»:

латинское, предназначенное для церквей и школ Европы, и более популярное издание для немецкоговорящего читателя. Латинское название звучит как «Апокалипсис в образах». Название немецкого варианта «Тайны Св. Иоанна» более загадочно. Какие секреты сокрыты в немецком издании? Очевидно, они заключены в самих изображениях. Возможно, Дюрер не хотел, чтобы церковные иерархи обнаружили двусмысленность этих образов, поэтому придумал название для немецкого варианта, не противоречащее латинскому. Но художнику хотелось, чтобы обычный зритель, а не только эрудированный интеллигент мог раскрыть секреты этих образов и интерпретировать новые сюжеты.

Во втором варианте Апокалипсиса Дюрера много странностей и загадок. Неясно, почему художнику понадобилось два года на создание 15 гравюр. Один из новых образов, который Дюрер включил в Апокалипсис, материализовался в сюжете о мученичестве св. Иоанна. Этот персонаж не входит в официальную библейскую историю Откровения. Также странно, как Дюрер интерпретировал этот сюжет. Он изобразил восточный базар, контроль за происходящим здесь осуществляет крупная фигура в восточном костюме, по сюжету он следит за обнаженным мужчиной. Кем является этот персонаж? Не менее загадочны многочисленные зрите-

ли, которые рассматривают сцены мученичества.

В гравюрах Дюрера удивляют одеяния библейских персонажей и другие элементы реальности XV века. Листы с причудливыми орнаментами линий пронизаны горячим темпераментом, они притягивают захватывающей образностью и фантазийностью («Битва архангела Михаила и дракона»).

Экспозиция в Музее архитектуры хорошо инсталлирована. Первый раздел посвящен св. Иоанну, автору Откровения, а также Дюреру и его учителю Михаэлю Вольгемуту. Любопытно находить сходства и различия знаков, символы в изображениях св. Иоанна на листах у Дюрера, Луки Лейденского, Жака Калло и в иллюстрациях Библии Пискатора.

Второй раздел – гравюры Дюрера к Апокалипсису, которые сопоставлены с гравюрами его современников и исследователей на ту же тему. Сравнение убеждает в новаторской трактовке Дюрером сюжета, в более свободном применении сюжетной линии и использовании усложненной символики. Странно, а может быть, вполне закономерно, что на выставке листы на тему Апокалипсиса многих авторов и анонимов не выглядят устрашающими.



АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, ЗАТОЧАЮЩИЙ ДРАКОНА

1700. Офорт, резец. Иллюстрация из Библии Мортье

ЛОШАДИ, ГОЛОВЫ, СТАРЦЫ, ГРОТЕСКИ В ИТАЛЬЯНСКИХ РИСУНКАХ

Виктория Хан-Магомедова

В мир итальянского рисунка погружает грандиозная выставка «Пять веков итальянского рисунка. Из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина», на которой представлено 250 работ знаменитых итальянских мастеров XVI–XX столетий. На выставке также демонстрируется «Кодекс о полете птиц Леонардо да Винчи» из Королевской библиотеки Турина, завораживающий удивительными набросками и непонятными тайными письменами. Рисунок и скрывает творческую тайну художника, и в то же время выявляет его сокровенные мысли, желания. В рисунках мы ощущаем живое дыхание мастера, трепетность его прикосновения. Ценность рисунка объясняется еще и тем, что он создается на основе непосредственных натуральных впечатлений. Рисунок как вид искусства представляет трудность для восприятия, зрителю, невзирая на жизненность изображения, он может казаться неэффективным и потому малоинтересным. Зачем, например, художник изображает руку в нескольких вариантах, зачем рисует человеческую фигуру в различных ракурсах или несколько голов лошади? Произведения графического искусства, даже если они часто не привлекают внимания публики, важнейшие свидетельства дерзновенного таланта автора и могут оказаться шедеврами, равными произведениям живописи и скульптуры. Работы на выставке в этом убеждают. Например, с совершенством выполненный двусторонний рисунок (1505) Витторе Карпаччо, трагическое «Распятие» Джулио Кампи. Если сравнивать с литературой, то рисунки для художников – то же, что для писателей заметки, наброски. Рисунки могут предстать как анатомические студии или в виде картона для скульптуры, гобелена, фрески, иногда как самостоятельные творения. На выставке можно попытаться проанализировать, почему рисунок играл столь существенную роль в эпоху Возрождения, почему к нему постоянно обращались художники и в более поздние периоды. Конечно, важное значение имела бумага, изобретенная в Китае, без которой не было бы и рисунка. Но и до изобретения бумаги рисунок ценили очень высоко, когда использовали очень дорогой пергамен для создания набросков. Художники эпохи Возрождения применяли различные техники: тушь, уголь, мел, сангину, серебряный карандаш. Изображения человека и природы, мифологических персонажей, студии линей-

ной перспективы – такие сюжеты были основными в ренессансном рисунке, в этом убеждает выставка. Флорентийцы для выражения эмоций, состояний человека подчеркивали в рисунках контур, объемы фигур. А венецианцы передавали атмосферу тональными рисунками («Пир в доме Симона Фарисея» Веронезе). Благодаря Рафаэлю его ученик Периндель Вага добился больших успехов в графике и стал одним из лучших рисовальщиков первой половины XVI столетия. Во время пребывания во Флоренции в 1522–1523 годах он сделал рисунок «История 200 мучеников». После краткого нахождения в Пизе художник вернулся в Рим, где начал работать над созданием рисунков для гобелена для Сикстинской капеллы. На выставке хорошо представлены рисунки маньеристов разных периодов, для которых характерны острая, почти озорная изощренность, желание уловить нечто специфическое, пристрастие к чрезвычайно сложным композициям. Идеальное воплощение принципов маньеристского рисунка – работы Франческо Пармиджанино, портретиста, автора алтарных образов, фресковых циклов. Его рисункам свойственны обаяние непосредственности и изысканная декоративность («Мадонна с младенцем»). Он обогащает рисунок, используя многочисленные штрихи и контрасты пятен, светотень. Кавалер д'Арпино был самым успешным художником своего поколения в Риме (1568–1640). Характерные особенности его творений – специфические физиогномические черты, большие головы, толстые щеки и пристальные взгляды. И манера у него характерная: утонченные, нервные кистевые штрихи и темные коричневые размыты. Братья Цуккарри разработали художественный язык, получивший распространение в итальянских и европейских дворах знати. Они трансформировали живописный опыт Рафаэля и Микеланджело в виртуозные рисунки. В экзальтических маньеристических, эмоциональных рисунках братья Цуккарри разрабатывали морализаторские темы, трактовали сновидческие и литературные сюжеты. В XVII веке художники чаще обращаются к натуре, по-новому интерпретируя традиции эпохи Возрождения. О Чезаре Дандини (1596–1657) сохранилось мало сведений. Он учился у Франческо Курради, был очень привлекательным, и учитель часто использовал его в качестве модели для своих мадонн.

После окончания Академии рисунка Дандини получил большую известность и покровительство патронов, среди которых были герцоги Медичи. Дандини создавал театрализованные, идеализированные работы, одновременно реалистические и классицистические, гармоничные по форме и цвету, но несколько скопированные в передаче движения и экспрессии. Его манеру сравнивают со стилистикой рисунков Гвидо Рени. Хорошо представлен на выставке Гверчино, знаменитый болонский живописец и рисовальщик. Его рисунки притягивают свободой и живописностью. В Колоннаде музея экспонируются венецианские рисунки XVIII века: Джованни Баттиста, Доменико Тьеполо, семейство Гварди, Гаспаре Дициани. Их работы – пример рисунков как законченных творений, в которых восхищают и изысканность исполнения, и одухотворенность образов. В коллекции ГМИИ находится 250 листов рисовальщиков венецианской школы. Среди рисунков XIX века привлекает внимание романтический пейзаж предшественника школы Позиллиппо Джиганте Джачинто «Неаполь о стороны Коноккьи». В зале XX века можно увидеть работы

знаменитых футуристов, метафизиков, «магических реалистов». Запоминаются отличные портретные рисунки Модильяни. На выставке зритель откроет для себя много неизвестных имен замечательных итальянских рисовальщиков. Вместе с рисунками демонстрируется рукопись Леонардо да Винчи из Королевской библиотеки в Турине «Кодекс о полете птиц» с записями и зарисовками полета. На страницах кодекса впервые была высказана мысль о развитии науки о воздухоплавании в ближайшие столетия. Страницы кодекса можно «пролистывать» на мониторе, подлинник находится в стеклянной витрине. Выставка предстает увлекательным и дидактическим путешествием в богатый и разнообразный мир итальянского искусства.

Тьеполо
Джованни Баттиста
СВЯТОЕ СЕМЕЙСТВО



МОСКОВСКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ НАЧАЛО

Валентин Дьяконов

Римма и Валерий Герловины
1 КВ. МЕТР ЗЕМЛИ
2012. Земля, плексиглас.
Реконструкция работы 1975 года.
Собственность художников



ФОТО ДИ / НИНА БЕРЕЗНИЦКАЯ

Для Юрия Альберта-художника характерна особая чуткость к ноосфере. Он опасается нарушать баланс накопленных человечеством ценностей энергичными вторжениями авторской воли и определяет свое место в искусстве и вклад в него апофатически, через отрицание, как в работах «Я не Кабаков» и «I am not Andy Warhol». Поиску адекватной формы для своих высказываний Альберт предпочитает заимствование и перевод, подчас радикально меняющий смысл оригинала (впрочем, в стране Пушкина и Жуковского к этому привыкли). Так, основанный на старой работе Ханса Хааке «Moscow Poll», за который Альберт получил в прошлом году премию Кандинского, звучит в политической атмосфере современной России не менее живо, чем оригинал в Америке 1970-х. И не только в России: Альберт отказался от участия в Шанхайской биеннале, потому что ее организаторы захотели несколько исправить текст работы. Это пример того, как минимальными средствами можно добиться режущей глаз ясности. Альберт переключает внимание с произведения как такового на реакцию зрителя, заставляя его осмысливать знакомый ритуал предстояния, доставшейся искусству от его прежней, сакральной роли. Художник в эти ритуалы больше не верит, и это максимально честная позиция в нынешние времена, когда современное искусство вызывает либо агрессию довольных собственным невежеством, либо некритичный энтузиазм у «просветленных».

Не удивительно, что и в своем кураторском проекте для Нижегородского ГЦСИ Альберт максимально тактичен к объекту исследования — московскому концептуализму. Проблематизируя в своих произведениях авторское «я», на выставке в Нижнем Новгороде художник проблематизирует «я» кураторское. Он не вводит новых терминов и не сужает круг участников, а, наоборот, максимально расширяет его в попытке вскрыть суть концептуальной методы. Выставке предшествовал долгий, вернее, единственно правильный подготовительный период: на протяжении нескольких лет Альберт встречался с художниками и подробно расспрашивал их, как и в чьих мастерских рождался концептуализм. В результате мы видим экспозицию, основанную на фактах и простых объяснениях. Так может выглядеть идеальный отдел музея современного искусства, сделанный командой профессионалов в поисках истины. Если раскладывать собранные Альбертом артефакты по категориям, определенным искусствоведением Запада, далеко не все работы окажутся концептуализмом по словарному определению. Пространственные композиции Ивана Чуйкова, к примеру, часто ближе минимализму в духе Сола Левитта. Но в среде узкого круга эстетических революционеров принципиально разные жесты обнаруживали больше сходства между собой, чем со своими оппонентами в андеграунде и социалистическими реалистами в официозе. Концептуалисты критиковали и язык общественно-полезного искусства, и внутреннюю речь неконформистов старшего поколения, открывших для себя ценности свободного самовыражения. Впрочем, критика андеграунда обычно

заклучалась в самом факте изготовления объектов, лишенных авторской манеры и солипсизма. Редкое исключение — абстрактная картина Александра Юликова «Дневник 1976 года». Она расчерчена на ряд одинаковых квадратиков, которые автор в течение 10 месяцев заполнял один за другим, фиксируя итоги каждого дня как «+», «-» или «0». Повседневность становится двоичной системой, одновременно наглядной и абсурдной, а внутренняя жизнь художника выразима в форме дневника наблюдений за погодой на занятиях по природоведению.

Выставка начинается со знаменитого полотна Эрика Булатова «Слава КПСС». Булатова обычно относят к соц-арту. Но для Альберта его работа — частный вариант вопроса концептуалистов «что такое искусство?», только применительно к классической картине. Альбом Ильи Кабакова соседствует с акциями и объектами Комара и Меламида. Оправданным кажется включение визуальной поэзии Всеволода Некрасова, автора, находившегося в открытой полемике с концептуализмом и даже создавшего собственный термин для явления — «контекстуализм». Веселые объекты и перформансы Риммы и Валерия Герловиных относятся к наиболее легкомысленной части концептуального искусства: Герловины с легкостью пересказывают с материала на материал, не включаясь в схоластические размышления о природе искусства. Группа «Гнездо» иронизирует над героями диссидентского движения в скульптурах «Солженицын из соли» и «Сахаров из сахара» (1975), выполненных в манере безмянных авторов мемориальных досок. Эта вещь ныне выглядит, пожалуй, острее других работ, поскольку Сахаров снова актуален для нового поколения после того, как один из протестных митингов состоялся на площади его имени. Даже если мы четко представляем себе все опасности, которым подвергались авторы выставленных работ в советское время, воспринимать их как демонстрацию личной свободы от идеологии уже не получится. Их эстетическая составляющая оказалась важнее. А Рощаль, Донской и Скерсис остались политическими художниками и сегодня. Нужно ли в наше время напоминать интеллигенции о том, что кумиров творить не стоит? Или это неполиткорректно (то есть неидеалистично) в мире агрессивного цинизма? В любом случае, работа по критическому исследованию языка искусства ныне производится как будто нехотя. А может, и языка никакого нет, а только фразы, настолько девальвированные и «быстрорастворимые», что ни одному художнику не ухватить их перед тем, как разломать и посмотреть, что внутри.



Вид экспозиции.
На переднем плане:

Группа Гнездо
КОММУНИКАЦИОННАЯ ТРУБА
1974. Объект

КЛАРА ГОЛИЦЫНА: БЕСПРЕДМЕТНИК ДЛЯ АРТИВИСТОВ

Антон Николаев

«Диалог искусств» неоднократно писал о Klare Голицыной, художнике несомненно талантливым и интересном. В этот раз мы предлагаем нашим читателям новую интерпретацию ее творчества. Взгляд одного из ярких представителей отечественного акционизма Антона Николаева на работы художника в известной степени традиционного и уж по крайней мере далекого от радикализма социально ориентированного искусства.

Накануне новогодних праздников в Зверевском центре современного искусства в течение десяти дней проходила выставка московской художницы Klary Голицыной «Работы 2012 года». Экспозиция соответствовала неприятельному названию: были представлены работы (станковая графика, бумага, акрил), сделанные с августа по декабрь, как бы образующие две параллельные серии: красно-черные абстракции, символизирующие анархический протест, и разноцветные изображения девушек (в том числе и с гитарами). «Анархистские» абстракции висели в нижнем ряду, девушки — во втором, под углом, как бы на потолке, что делало пространство двухслойным. Эта выставка со всей очевидностью отсылала к недавним политическим протестам, что вполне органично отношению художницы к реальности: «Я экстраверт, а внутри меня пусто. Я, как антенна, ощущаю время, и оно выражается в моих работах». Многослойное решение пространства служило метафорой сложности восприятия реальности прошедшего года.

Станковая графика Голицыной в первый момент может показаться рафинированной, но при внимательном ознакомлении оказывается открытой реальности и даже вступает с ней в игровые отношения, что изящно подчеркивается предель-

ным демократизмом материалов. Стоит вспомнить, что игровой характер художественного языка Голицыной подчеркивали искусствоведы Сергей Кусков и Виталий Пацюков.

В этом смысле выбор Зверевского центра в качестве площадки для выставки вряд ли случаен. Именно здесь в последний год проходили важные выставки социального искусства: «Гетеродоксия», «Скифы мы!» и заседали ассамблеи артивистского (название, предложенное итальянским куратором Татьяной Боззичелли, закрепилось за социальным медиаискусством) движения.

Творчество художницы оказалось близким артивистам, что редко случается с выставками художников старшего поколения. Такое ощущение, что Klare Николаевне удалось перемахнуть на следующий виток спирали истории. Klara Голицына не дала увлечь себя мейнстримным потоком как официаль-

ной, так и неофициальной отечественной художественной жизни периода 1960–1980-х и заняла отстраненную позицию равно как по отношению к тому, что Юрий Злотников язвительно называл социальным сентиментализмом (лианозовская школа и художники круга Кабакова), так и к салонным поделкам своих младших современников из левого МОСХа.

В 2000-е встал вопрос об обратимости художественной формы и политической позиции. Могут ли авангардные формы, уже экспроприированные салоном, стать эффективным социальным инструментом, какими они были в России в начале прошлого века? Или хотя бы использоваться рекламой, как было с американским постживописным абстракционизмом (Элсворт Келли, Кеннет Ноланд, Фрэнк Стелла)? Как отмечал Сергей Кусков, «всякое возвращение к живописной абстракции у художников из России уже не столько жест вызывающего новаторства, сколько проявление причастности большой традиции отечественного искусства». Стоит отметить, что ставить знак равенства между авангардной формой и политической позицией — непозволительное упрощение. Беспредметное искусство тем и замечательно, что лишь обозначает этот дуализм, предлагая художнику снять парадокс через практику.

У Klary Голицыной есть проект (возможно, центральный) «Трансформации», в котором она раскрывает этот парадокс: в течение многих лет перерисовывая картины, редуцируя живописную манеру от реалистической до абстрактной, параллельно фиксируя эти действия на фотокамеру. Кроме того, что в этом проек-

те есть важный перформативный момент, интерес представляет работа со временем, выстраивание мифологии авторского отношения к разным периодам своего творчества, связанного с разными историческими этапами.

В этом смысле ее творческий метод созвучен с реинтакментными стратегиями «Профсоюза уличного искусства» (реконструкция московского акционизма), Андрея Кузькина («продолжение» творческого пути своего рано ушедшего отца, художника-концептуалиста) и Петра Жукова, в фильме «Путь Самоделкина» пытавшегося воспроизвести среду художников-концептуалистов.

Говоря о художнице, невозможно обойти гендерную сторону вопроса. Как замечает искусствовед Надя Плунгян, женщина лучше замечает незаметное, обратную сторону материального мира. Феминистская теория объясняет это репрессией женщины в мужском мире, которая вырабатывает у женщин-художников особую оптику. Доказательством этому могут служить отношения Klary Николаевны и ее покойного супруга проявившиеся в переписке. Это хороший повод вспомнить статью Линды Нохлин «Почему не было великих художниц?» и amazонок авангарда Варвару Степанову и Наталью Гончарову, неизменно оказывавшихся в тени своих мужей.

В этом смысле для художников-активистов, всерьез озбоченных проблемой гендерного равноправия, особенно ценно, что ведущий мастер русского беспредметного искусства оказался женщиной.



ФОТО ДИ / КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ

МОСКОВСКИЙ АРТ-ДНЕВНИК

София Терехова

В конце концов

В галерее «Pop/off/art» с 21 декабря по 1 февраля прошла выставка «Каварга. Конец света. 21.12», приуроченная к медиакампании, посвященной очередному концу света, на этот раз по календарю майя. Художник создает жутковатую инсталляцию апокалиптического содержания. Его увлечения современной скульптурой с применением техногенных материалов, сенсорной

света. Не вполне ясен механизм: то ли естественная эволюция, соединяющая органику и механику в биоморфные однородные среды, то ли это результат усилий человеческой воли.

Во всяком случае, в монументальной инсталляции, воспроизводящий кусок пластмассовой пустыни с древоподобными вертикальными скульптурами и причудливым механизмом в его центре, присутствие человека скрыто среди

Библейский реализм

Музей «Институт русского реалистического искусства» с 12 декабря по 16 мая представляет выставку Гелия Коржева «Библия глазами соцреалиста».

Цикл из 15 работ создавался в течение продолжительного времени с 1990-х годов. Экспозиция готовилась самим художником, но оказалась, к сожалению, мемориальной.

Вынесенное в название выставки опре-

Ветхого Завета, наполненность драматическим напряжением.

Часть работ написана с использованием впечатлений от пейзажей и интерьеров, увиденных художником в его путешествиях по Испании и Востоку, но местный колорит отступает на второй план по отношению к узнаваемым мотивам русского искусства. Напряженность композиции роднит трактовку сюжетов скорее с творчеством Николая Ге, чем с ортодок-



Дмитрий Каварга
КОНЕЦ СВЕТА 21.12
Вид экспозиции

Гелий Коржев
ОТЕЦ И СЫН
1990. Холст, масло

обратной связью органичны избранной теме. В инсталляции из металла и пластмассы, судорожно колеблющейся и производящей диковинные звуки, акцентируется «естественное» исчезновение человека в техногенной среде. Ноосфера Вернадского преобразована аморфным сверхсуществом, способным породить дегуманизированные биомеханические формы.

Заявляя о себе как о «создателе иных существей», Каварга логичным для его творчества путем подходит к теме конца

изошренных деталей. Крошечные и безжизненные фигурки распластаны на одной из колеблющихся поверхностей, растворяясь в отвратительной жиже. Явно не предполагается очищение и грядущее возрождение, сопутствующие традиционным представлениям о крушении мира. Апокалипсис как самодостаточное состояние, не имеющее отношение к человеку — предельно драматическая версия талантливого художника.

деление «соцреалист» односторонне характеризует самобытное творчество живописца. Настроения и образы, присутствующие в библейском цикле, не являются непосредственным продолжением принесших ему известность ранних «реалистических» произведений, но монументальность исполнения, мощная скульптурная пластика образов неизменна. Трактовка библейских образов Коржевым далека от социальной неискренности и поверхностной церковности; его привлекает скорее мощная пластика

сальными сюжетами европейских авторов. Его трактовка христианских мотивов драматична, в новозаветных сценах присутствует скорее ощущение стoisчески переносимого страдания, нежели просветления и убежденности, присущих его ранним работам. Идейное содержание, выраженное в пластической форме как в «соцреалистический» период, так и в «библейском» цикле, видится неизменным: это тема борьбы человека за свои убеждения в трагических обстоятельствах.

Recycle как Возрождение

В МАММ с 20 декабря по 20 января прошла выставка арт-группы «Recycle», включающая как новые, так и уже узнаваемые инсталляции. Ее название «Paradise Network», казалось бы, намекающее на виртуальное и призрачное, скрывает объемные, монументальные работы, каждая из которых является реализацией определенной концепции. Но в единую экспозицию они соединены скорее не идейно, а благодаря пластической убедительности и узнаваемости авторского почерка. Важный элемент выставки, соотносящийся с названием, объемный символ сети «Facebook», отлитый из полиуретановой черной резины.



жи виртуального собора представляются сцены из жизни героев комиксов и мультфильмов, придавая им неожиданный статус и пафос.

Привлекательность монументальных инсталляций русский зритель сейчас оценивает по работам западных авторов. Краснодарцы Андрей Блохин и Георгий Кузнецов оказываются в авангарде этого жанра в России и рассказывают в своих работах прежде всего о смысловых играх культуры.

Музей и время

Выставка «Тени времени» проходит в Царицыне с 21 ноября 2012 года по 10 марта 2013-го. Современное искус-



ций. Доминантой становится ностальгическое чувство, вызванное рассмотрением объектов, бывших актуальными совсем недавно.

Представлены работы авторов, работающих в разных жанрах и техниках: Бориса Орлова, Игоря Макаревича и Елены Елагиной, Виталия Пушницкого, Виталия Кошлякова и других. Закрашенные, «ослепшие» окна Александра Бродского словно рассказывают о драме утраты открытого пространства, о замене его актуально-художественным. Работы Хаима Сокола, Сергея Катрана, Натальи Хлебцевич объединяет прямое обращение к различным концептам времени. Петр Белый обращает внимание на

биенале 2009 года и теперь представлена московской публике.

На стенах галереи вывешено сорокаметровое панно, расписанное флуоресцентными красками, на короткое время верхний свет гаснет, включаются ультрафиолетовые лампы, и зритель оказывается в центре стадиона, в окружении орущих трибун. Изображение болельщиков натуралистично и экспрессивно, монохромное освещение находится в контрапункте с экспрессией происходящего, создавая эффект отстраненности и нереальности. Призрачная, но внушительная толпа то ли восхищена зрителем, то ли требует от него какого-то действия. Каллима обозначает извест-



Recycle
FACEBOOK
2012. Полиуретановая резина

Наталья Хлебцевич
ДНИ ЧАСЫ МИНУТЫ ГОДЫ
2012. Шамот, сырой фаянс, живые грибы

Алексей Каллима
ТЕОРЕМА ДОЖДЯ
2009. Фрагмент инсталляции
ПРЕДОСТАВЛЕНО: ГАЛЕРЕЯ «РИДЖИНА»

Своей массой он довлеет над выставочным пространством, определяя «сетку» восприятия. В монументальном исполнении он приобретает новые знаковые свойства, далекие от первоначального. Мощная вертикаль креста плавно изгибается в верхней части, что вызывает у зрителя, привыкшего к стандартной графике, ощущение столкновения с новым. Вообще, неожиданности, с которыми встречается зритель при разглядывании простых на первый взгляд минимальных форм, вероятно, главная ее интрига. Мощные скульптурные объемы псевдоготического портала оказываются собранными из мотков пластмассового гофрированного шланга, уютные витра-

ство снова ищет новые пространства для своей презентации, это уже не залы фабрик и заводов, а модифицированный дворец. В большой степени исторический комплекс соответствует представлению о современности, его вновь созданный образ — переплетение времен. Представление современного человека о XVII веке материализовано во всей полноте. Целью выставки было определение фактора, который сопутствует движению искусства во времени. Это видение искусства во временной перспективе. Институциональная критика, о которой так много говорилось в связи с выставкой, оказывается во втором ряду возникших во время ее подготовки концеп-

течение времени, метаморфозы истории через скульптурный образ книжных полок. Во многом определение «contemporary» оказывается не столь важным, остается чистый «art». Работы выглядят чуть ли не антикварными, но сохраняют концептуальную актуальность. Уходя со ставших уже традиционными для экспонирования индустриальных площадок, они легко подвергаются музеефикации.

Момент славы

С 14 ноября по 2 февраля в галерее «Риджина» проходила выставка Алексея Каллимы. Экспонировалась одна работа — инсталляция «Теорема дождя». Она демонстрировалась на Венецианской

ный тезис Уорхола, что каждый достоин своих секунд славы. В гримасах восторга на лицах зрителей ощущаются отчаянная агрессия и разрушительная энергия. Некоторое время спустя начинаешь воспринимать эту диораму спокойней, как своего рода документ, картину из жизни большого города. Жажда зрелищ неотвратимо собирает тысячи людей в одном месте. Реалистично изображенные черты лиц и фигур смазаны экспрессией единого чувства, она придает им все одинаковое выражение. Определенность и однозначность, которые превращаются в неразличимость и оказываются самым пугающим в этой инсталляции.

ДИ АЛОГ ИСКУ ССТР

ЖУРНАЛ
МОСКОВСКОГО
МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

ДИ (Диалог искусств) является преемником журнала «Декоративное искусство СССР», одного из старейших российских периодических изданий по изобразительному искусству, основанного в 1957 году.

Журнал распространяется по подписке в России и за рубежом и курьерской доставкой в музеи, галереи, посольства, культурные центры Москвы и Санкт-Петербурга. Входит в презентационные фонды Департамента культуры города Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской академии художеств З.К. Церетели.

По вопросам размещения рекламы и распространения журнала обращаться по тел. +7 (499) 230-02-16

ГДЕ КУПИТЬ

МОСКВА

Московский музей современного искусства
Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17. www.mmtoma.ru

Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели
Пречистенка, 19. www.rah.ru

ГИПЕРИОН

Хохловский пер. 7, стр.1 (рядом с Chip-Trip)
+7 (916) 613-42-86
hyperionbook.ru

МАММ/Московский дом фотографии
Остоженка, 16
Тел. (495) 637-11-55. www.mdf.ru

ГЦСИ
Зоологическая ул., 13, стр. 2
www.ncca.ru

Магазин «Культ Товары»
Крымский Вал, 10 (в фойе ЦДХ).
Тел. (495) 657-99-22

MONITOR book/box
Нижняя Сыромятинская, 10, корп. 10
Центр дизайна «Artplay на Яузе»
Тел. (905) 787-09-37. monitorbox.ru

Сеть магазинов художественных товаров
«Передвижник»
Ленинградское ш., 92/1;

Фадеева, 6;
Старосадский пер., 5/2
4-й Сыромятинский пер., 1, стр. 6 (ЦСИ «Винзавод»)
Тел. (495) 225-50-82. www.peredvizhnik.ru

Книжная лавка в МГХПА им. С.Г. Строганова
Волоколамское ш., 9
Тел. (499) 158-68-74

Магазин Музея архитектуры им. А.В. Щусева
Воздвиженка, 5
Тел. (495) 697-38-74
muar.ru

Галерея pop/off/art
4-й Сыромятинский пер., 1, стр. 6.
Тел. (495) 766-45-19. www.popoffart.com

Книжная лавка Государственного
института искусствознания
Козицкий пер., 5

Книжный магазин «Циолковский»
Новая площадь, 34, под. 7д,
в здании Политехнического музея
Тел. (495) 628-44-42. www.primuzee.ru

Книжный магазин «Москва»
ул. Тверская, 8, стр. 1
Тел. (495) 629-64-83, www.moscowbooks.ru

Выставочный зал «Галерея на Солянке»
ул. Солянка, 1 (вход с ул. Забелина)
Тел. (495) 621-55-72. www.solgallery.ru

Магазин для художников, дизайнеров и архитекторов «3-Колор»
Гусятников пер., 13/3, стр.1
Тел. (495) 623-22-03
www.3-color.ru

Магазин для художников «Красный карандаш»
Большие Каменщики, 4
Тел.: (495) 912-39-29

Институт русского реалистического искусства
Дербеневская наб. 7, стр. 31
Тел. (495) 276-12-12
www.rusrealart.ru

Галерея «Palitra-S»
ул. Большая Новодмитровская, 36
Дизайн-завод «Флакон»
www.palitra-s.ru

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Музей и галереи
современного искусства «Эрарта»
Книжный магазин
29-я линия В.О., 2
Тел. (812) 324-08-09. www.erarta.com

Новый музей
6-я линия В.О., 29
Тел. (812) 323-50-90. www.novymuseum.ru

Арт-центр «Борей»
Литейный просп., 58
Тел. (812) 275-38-37. www.borey.ru

Книжный магазин дизайнерской литературы
и периодики «Библиотека Проектор»
Лиговский просп., 74, Лофт-проект «Этаж»



№6.2012
Тема: модели
музеев



№5.2012
Тема: вне-умное
искусство



№4.2012
Тема: искусство
меняет мир?



№3.2012
Тема: наука
и искусство



№2.2012
Тема: Критика
в эпоху кризиса



№1.2012
Тема: Художник —
социум — власть



№6.2011
Тема: Иллюзия
взаимодействия



№5.2011
Тема: Другое
искусства



№4.2011
Тема: Открытое
искусство

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

ПО ПОЧТЕ
Объединенный каталог «Пресса России»
Подписной индекс 82688, адресная.
Объединенный каталог «Почта России»
Подписной индекс 70240, картонная.

ЧЕРЕЗ НАШИХ ПАРТНЕРОВ
Агентство подписки «Экс-Пресс»
Тел. +7 (495) 783-90-29
ООО «Агентство «Артос-Гал»
Москва, ул. 3-я Гражданская, 3, стр. 2.
Тел.: +7 (495) 743-58-81, 160-58-56

ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ
Подписное агентство «МК-Периодика»
Москва, ул. Гиляровского, 39
Тел. +7 (495) 684-50-08,
www.periodicals.ru

Никакая часть данного издания не может быть
воспроизведена без разрешения редакции.
Редакция не несет ответственность за
содержание рекламных материалов.
Мнение редакции может не совпадать
с мнением авторов.

CENTER FOR
CONTEMPORARY
CULTURE

ГАРАЖ

ЦЕНТР
СОВРЕМЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ

**ВЫСТАВКИ
ЛЕКЦИИ
КИНОПОКАЗЫ
ПЕРФОРМАНСЫ
КОНЦЕРТЫ
КАФЕ
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН
ДЕТСКИЕ МАСТЕРСКИЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР**

Центр современной культуры «Гараж»
Москва, Парк Горького, павильон у Пионерского пруда
www.garageccc.com, +7 495 645 05 20

Генеральный партнер

Официальный
автомобильный партнер



ИННОВАЦИЯ INNOVATION

ВЫСТАВКА НОМИНАНТОВ

VIII ВСЕРОССИЙСКОГО КОНКУРСА

В ОБЛАСТИ СОВРЕМЕННОГО

ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

21.03 - 05.05 / 2013

МОСКВА, ЗООЛОГИЧЕСКАЯ УЛИЦА, ДОМ 13, СТРОЕНИЕ 2
ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ ГЦСИ – WWW.NCCA.RU/INNOVATION