1.2014

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

тема:

редукция смешного

16+

ISSN 1812-304X
9 771812 304006

ЛУЧШИЙ ГОРОД ЗИМЫ

В канун нового года, 21 декабря, на территории Винзавода развернулось настоящее мистическое действо: фонд культурных инноваций «Сатурналий», в коллаборации с галерей «Культурный Альянс. Проект Марата Гельмана», приглашал художников, музыкантов и любителей искусства вместе встретить и провести самую длинную ночь в году. Выставка слилась с костюмированным маскарадом: художники и зрители коллективными действиями возрождали тысячелетнюю традицию проведения яркого праздника, посвященного дню зимнего солнцестояния — самому короткому световому дню года. С середины декабря до конца новогодних каникул в Москве проходил городской новогодний фестиваль. Студия Артемия Лебедева оформила праздничные площадки; освещение и украшение города сделал арт-проект «Световые инсталляции». Композитор Даниил (Дэн) Калашник создал аудиоролик — музыкальную тему всех новогодних мероприятий, который можно было услышать в наземном общественном транспорте и в Московском метрополитене.

Винзавод. Вторые московские сатурналии.
Фото ДИ / Светлана Гусарова

Работала благотворительная программа: каждый желающий мог стать Дедом Морозом,выбрав на сайте lgz-moscow.ru письмо от ребенка из детского дома или малообеспеченной семьи, купить подарок и с помощью курьерской службы доставить его малышу под елку. С 25 декабря по 7 января в домах культуры для воссоздания московских традиций добрососедства и поддержки одиноких пожилых горожан прошла серия «Бабушкиных обедов».
Более 1500 мероприятий состоялись на бульварах, в скверах, парках, пешеходных зонах и учреждениях культуры: елки для детей, рождественские ярмарки и базары, концерты и театральные представления.

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Журнал издается при финансовой поддержке Департамента культуры города Москвы

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ада Сафарова

Зам. главного редактора
Светлана Гусарова

Исполнительный редактор
Ирина Сосновская

Выпускающий редактор номера
Светлана Гусарова

Дизайн, верстка
Константин Чубанов
Денис Мустафин
Дмитрий Дьяков

Ответственный секретарь
Татьяна Пилия

Редакторы
Лия Адашевская
Нина Березницкая
Юлия Кульпина
Виктория Хан-Магомедова

Обозреватель
Александр Григорьев,
Санкт-Петербург

pr-директор
Ольга Помещикова

Отдел художественной хроники
Валерий Леденев

Корректор-редактор
Лариса Васильева

Фотографы
Серги Шагулашвили
Владимир Куприянов
Константин Чубанов

Стажеры
Анастасия Власенко
Наталья Капырина
Марта Яралова

АДРЕС РЕДАКЦИИ

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

КОНСУЛЬТАНТЫ ЖУРНАЛА

Василий Церетели —
действительный член РАХ,
исполнительный директор ММОМА

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

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

Андрей Толстой —
доктор искусствоведения,
член-корреспондент РАХ

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

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ

заместителя
директора ММОМА
Людмилу Андрееву

заместителя директора
по финансовым
и экономическим вопросам
Манану Попову

главного хранителя
Елену Насонову

главного специалиста
по координации
музейных программ
Нину Субботину

главного бухгалтера
Ольгу Шахову

начальника отдела кадров
Ольгу Сидорову

зав. отделом выставок
Алексея Новоселова

зав.отделом PR
Александра Тихонова

начальника планового отдела
Людмилу Плахтий

коменданта
Людмилу Антошину

начальника управления
по выставочной
деятельности РАХ
Любовь Евдокимову

помощника президента РАХ
Татьяну Кочемасову

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

сотрудников информационного
отдела РАХ

Андрей Ройтер.
Картофельная оптика.
2011. Холст, масло.
Собственность автора

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

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

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

Периодичность 6 номеров в год

Подписано в печать 05.02.2014

Отпечатано в типографии
ОАО «Можайский полиграфический
комбинат»

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

www.oaompk.рф

ГОГОЛЕВСКИЙ 10
06.03 — 13.04.14

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

ПАША 183

НАШЕ ДЕЛО ПОДВИГ

Государственный музей современного искусства
Российской академии художеств
Гоголевский бульвар, 10
+7 495 690 68 70
www.mmoma.ru

СТР. 8

СТР. 14

СТР. 62

СТР. 90

СТР. 114

СТР. 96

ГОРОД

2 Лучший город зимы
6 Диагональ
8 Кабинет редкостей. *Ирина Кулик*
14 Гражданская оборона. *Григорий Ющенко*
18 Музей самобытных художников. *Наталья Вяткина*
22 Всечество Натальи Гончаровой. *Юлия Кульпина*

МУЗЕЙ

26 Like A Rolling Stone. *Ирина Кулик*
32 Giotto Project. *Ольга Турчина*
34 Выставка работает для всех. Интервью с Юрием Альбертом
39 Когнитивное исключение. *Валерий Леденев*
42 Эксперименты Икры Танвир. *Виктория Хан-Магомедова*
44 Парад «дебютантов». *Елизавета Боровикова*
46 Чаплин и другие. *Елена Романова*
48 Музыкальный вернисаж. *Евгения Киселева*

ТЕМА

52 Ничего смешного. Интервью с Виктором Мизиано
56 Юмор — любимый невроз. *Антон Успенский*
60 Зимние виды смеха. *Георгий Литичевский*
62 Трансляторы смеха. *Ирина Решетникова*
66 Карнавал. *Георгий Литичевский*
68 Цирк — образ мечты. *Нина Дьячкова*
72 Смех мира. *Валерий Подорога*

ИМЕНА

76 Звездочетов и «Мухоморы». *Юлия Матвеева*
80 Эволюция несостоятельности. *Антон Николаев*
82 Ускользающая от описаний. *Виктория Хан-Магомедова*

РАКУРС

86 След улитки. Беседа Ростана Тавасиева и Ольги Ефимовой
90 Мы — нонадаптанты! Беседа с участниками группы
94 Смешное и сакральное. *Дарья Воробьева*
96 Парад-алле: комбинация цвета и света. *Александр Лаврентьев*
100 О бедной картинке замолвите слово. *Александр Боровский*
104 Архаическая эксцентрика. *Злата Адашевская*

ОБЗОРЫ

108 MUMOK сегодня. *Виктория Хан-Магомедова*
112 ФИАКу — сорок. *Кира Сапгир*
114 MASCULIN/MASCULIN. *Наталья Капырина*
118 Вторичность как идентичность. *Елена Голубцова*
120 Ходить дорогами прошлого. *Наталья Гончарова*
124 Ландшафт противоречивых смыслов. *Ирина Решетникова*

ПОРТФОЛИО

128 Портрет в музейном формате

ХРОНИКА

130 3-я улица Строителей, 25. *Ксения Никольская*
132 Бункер для артистов. *Илья Фальковский*
134 Земля и небо. *Анна Рындина*
136 Преимущество неспешного зрения. *Сергей Хачатуров*
138 Реактулизация чувственного. *Александр Боровский*
140 Палитра Лондона-2013. *Елена Кваскова-Джоунс*
142 Московский арт-дневник. *Валерий Леденев*

ПЕТРОВКА 25

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

ТВЕРСКОЙ 9

ГОГОЛЕВСКИЙ 10

АВТОРЫ НОМЕРА

Адашевская Злата – студентка ВГИКа

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

Боровикова Елизавета – куратор

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

Вяткина Наталья – искусствовед, сотрудник музея наивного искусства

Голубцова Елена — искусствовед

Гончарова Наталья– искусствовед, куратор

Дьячкова Нина – искусствовед, куратор, старший научный сотрудник Московского музея современного искусства

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

Киселева Евгения – куратор

Кулик Ирина – арт-критик, культуролог, кандидат наук, преподаватель Института проблем современного искусства, старший научный сотрудник Московского музея современного искусства

Наталья Капырина – аспирантка Страсбургского университета факультетов истории искусств и политических наук, стажер журнала «Диалог искусств»

Лаврентьев Александр – искусствовед

Леденев Валерий – художественный критик

Литичевский Георгий – художник, автор объектов и инсталляций, организатор акций, историк и теоретик современного искусства

Матвеева Юлия – искусствовед, аспирант кафедры отечественного искусства МГУ, член АИС, сотрудник Московского музея современного искусства

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

Никольская Ксения – художник, куратор

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

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

Рындина Анна – доктор искусствоведения, профессор, действительный член РАХ, заслуженный деятель искусств РФ

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

Турчина Ольга – искусствовед, куратор, старший научный сотрудник Московского музея современного искусства.

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

Фальковский Илья – художник, писатель

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

Ющенко Григорий – художник

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПРОГРАММА ГОДА ВЕЛИКОБРИТАНИИ И РФ

Международный театральный фестиваль им. Чехова (МТФ) представил программу, мероприятий с 13 мая по 14 декабря этого года в рамках перекрестного года культуры России и Великобритании. Она состоит из четырех разделов: спектакли британских театров в России и представление российских трупп в Великобритании, семинары и мастер-классы режиссеров обеих стран. Программа подготовлена Министерством культуры РФ совместно с Британским советом и МТФ. Всего с января по декабрь в обеих странах пройдет более 500 культурных мероприятий.

В Москве будут показаны спектакли Национального театра Шотландии из Глазго и Королевского Шекспировского театра из Стратфорда-на-Эйвоне, Шотландского балета, компании «Гекко», а также постановки лондонских трупп «Сэдлерс Уэллс», шекспировского «Глобуса», театра «Янг-Вик». Зрители смогут увидеть работы всемирно известных британских режиссеров и хореографов Мэтью Боурна, Рассела Малифанта, Кэти Митчелл, Доминика Дромгула, Кристофера Хэмпсона не только в Москве, но и в других городах России, где в связи с 450-летием Шекспира будут показаны «Двенадцатая ночь» и «Буря» в постановке Деклана Доннеллана в исполнении российских артистов. Эти спектакли – копродукция МТФ им. Чехова и лондонского театра «Чик бай Джаул».

Откроет театральную программу «Гамлет» театра «Глобус» в постановке режиссера Доминика Дромгула на сцене театра им. Маяковского, а также «Сон в летнюю ночь». Завершением театральной программы перекрестного года станет чеховский «Вишневый сад» лондонского театра «Янг-Вик» в постановке режиссера Кэти Митчелл. Спектакли пройдут с 10 по 14 декабря на сцене МХТ им. Чехова.

ФЕСТИВАЛЬ ФИЛЬМОВ УЖАСОВ

Международный фестиваль фильмов ужасов «Капля» состоялся в январе в кинотеатре «Мир искусства». Зрители увидели лучшие хорроры, в числе которых «Молли Краус», «Шопинг-тур», «Эпоха алчности», «Река», «Проект: Панацея». Если некоторые фильмы программы, в числе которых «Шопинг-тур», в свое время были представлены в широком прокате, то другие ленты придется долго искать в Сети. Одна из них – британская картина «Молли Краус».

ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ» ВЫХОДИТ В ШИРОКИЙ ПРОКАТ

Фильм Алексея Юрьевича Германа (так, с отчеством, на афишах), над которым он работал 13 лет и мировая премьера которого состоялась на Римском кинофестивале в ноябре 2013 года, выходит в широкий прокат (более двухсот экранов). Уже начались пробные сеансы для подготовленной публики в Москве, Челябинске, Петербурге, Екатеринбурге.

GEEK PICNIC 2014

В павильоне ВВЦ в январе состоялся крупнейший международный фестиваль технологий, науки и искусства. Пространство экспозиции условно делилось на несколько зон: «Технологии», «Наука», «Искусство», «Лекторий», «Детская зона», «Отдых и развлечения», «Фудкорт». Посетителей ждали самые актуальные новинки и фантастические открытия.

«ЛАВРОВАЯ ВЕТВЬ»

Лауреатами национальной премии России в области неигрового кино и телевидения «Лавровая ветвь» стали фильм Дарьи Хлесткиной «Последний лимузин» (лучший неигровой фильм), посвященный Московскому автозаводу им. Лихачева (ЗИЛ), лучшим арт-фильмом – картина «Катя» режиссера Анны Шишовой, оператор – выпускник ВГИКа Сергей Пчелинцев.

ПЕРВЫЕ ПАРКОВЫЕ ИГРЫ

Состоялись в феврале в парке Горького. Посетители могут посоревноваться в таких необычных видах спорта, как метлохоккей, двойной биатлон, двойная лыжня и эстафета на тюбингах. Шуточно-развлекательные соревнования не требуют от участников специальной подготовки. В эстафете на тюбингах нужно как можно скорее преодолеть полосу препятствий, один участник сидит в тюбинге, другой везет его за собой. В двойной лыжне и двойном биатлоне участникам выдаются специально закрепленные друг за другом лыжи. Метлохоккей – это почти то же самое, что и хоккей, только играют на снегу и не клюшками, а метлами.

В МОСКВЕ ОТКРОЕТСЯ МУЗЕЙ ЛИЧНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ

Это один из первых этапов реконструкции Пушкинского и преобразования его в Музейный городок по задумке «Моспроекта-5» и бюро Нормана Фостера. Он откроется в конце февраля выставкой «Музей-квартира художника» с воссозданными квартирами художника Давида Штеренберга, архитектора Якова Чернихова и искусствоведа Ивана Пунина.

Однако в октябре стало известно, что Фостер из проекта вышел, в связи с чем начали думать о новом конкурсе на реконструкцию музейного комплекса. По словам Марины Лошак, разработка архитектурной концепции ГМИИ закончится в январе. Вслед за этим будет объявлен внутренний конкурс среди российских архитекторов на построение новых и реконструкции старых пространств музея.

МУЗЕЙНАЯ КАРТА

Культурный проект «Музейная карта», запущенный в столице в ходе акции «Ночь искусств», возобновится в 2014 году. В журнале «Афиша» размещали карты, по которым бесплатно можно было посетить пять федеральных музеев, в том числе Третьяковскую галерею, Государственный исторический музей, ГМИИ им. Пушкина, ЦВЗ «Манеж» и Московский музей современного искусства. В 2014 году также возможно появление единой системы продажи билетов в театры и музеи, которую объединят с другими билетными системами, включая социальные карты москвича и студента, и билетную систему метро.

АРТ-ВСТРЕЧИ

«НА КАШИРКЕ»

Под таким названием в Москве стартует интерактивный образовательный проект, в которм каждый может принять участие в открытом обсуждении выставок и творчества художников современности. В январе «Арт-встречи» открыл авторский проект Ольги Чуворкиной «Физическая невозможность смерти, или Реквием Дэмиена Херста», приуроченный к экспонированию его коллекции произведений актуальных художников в Мультимедиа Арт Музее на выставке «Свобода не гениальность».

«НОВАЯ СЛОВЕСНОСТЬ»

Роман «Харбинские мотыльки» Андрея Иванова удостоен литературной премии «Новая словесность» («НОС»). В нем рассказывается о молодом фотохудожнике, живущем в Эстонии. Действие разворачивается между двумя войнами с 1920 по 1940 год.

Победителем в читательском голосовании, которое проводилось на сайте премии, стал Михаил Елизаров со сборником рассказов «Мы вышли покурить на 17 лет», набравший более двух тысяч голосов. В шорт-лист премии в 2013 году также вошли «Гумилев, сын Гумилева» Сергея Белякова, «Лавр. Неисторический роман» Евгения Водолазкина, «Ильгет. Три имени судьбы» Александра Григоренко, «Харбинские мотыльки» Андрея Иванова, «Записки планшетной крысы» Эдуарда Кочергина, «Книга книг» Владимира Мартынова, «Дознаватель» Маргариты Хемлин и «Щежерь» Константина Чарухина.

МОЦАРТ – РОК-ЗВЕЗДА

Создатели французского мюзикла «Mozart. L'opera rock» («Моцарт. Рок-опера») совместно с российскими продюсерами объявили о начале работы над русской версией. Мюзикл о жизни Вольфганга Амадея Моцарта, премьера которого состоялась в Париже в сентябре 2009 года, считается одним из самых коммерчески успешных европейских проектов.

Идея создать русскую версию принадлежит Борису Орлову, продюсеру компании «V.Dest», создавшей французский концертный вариант в прошлом году. Продюсеры русской версии решили показать, что Моцарта можно считать первым рок-музыкантом. По их мнению, он был рок-звездой своей эпохи – гением-бунтарем, чья судьба изобилует взлетами и падениями. Для участия в работе приглашен Дов Аттья, один из продюсеров французской версии.

ВЫСТАВКА ЦВЕТА ГРАНАТА

В этом году отмечают 90 лет со дня рождения Сергея Параджанова. По этому поводу в галерее «На Солянке» покажут его знаменитые фильмы «Цвет граната», «Тени забытых предков» и «Легенда о Сурамской крепости». Параджанов создал собственный, неповторимый художественный язык, способный описывать самые тонкие состояния души, не прибегая

к помощи слов и традиционного нарратива. Параджанов не ограничивался одним только кино, неменьший интерес представляют не слишком известные коллажи и рисунки армянского гения. В экспозицию также вошли личные вещи Параджанова из собраний частных коллекционеров и Дома-музея режиссера в Ереване, его живописные работы и фотографии ученика режиссера Юрия Мечитова, и произведения современных художников, навеянные фильмами Параджанова. При создании выставки особое внимание было уделено биографии художника, жизнь которого полна удивительных и не всегда веселых приключений. Так, он успел посидеть в советской тюрьме чуть ли не за украинский национализм и много раз страдал из-за своего сложного характера.
Киноработы, фотографии, коллажи, артефакты из частных коллекций и музея Сергея Параджанова в Ереване

ПОДДЕЛКИ МОДИЛЬЯНИ

Как утверждает газета «Нью-Йорк таймс» рынок работ Амедео Модильяни в настоящее время заполнен фальшивками и представляет зону повышенного риска для коллекционера искусства. Остроту ситуации придает то, что ни одна атрибуция работ художника не является абсолютно надежной. Например, в Риме начался суд над президентом римского Института Модильяни и автором каталога-резоне Кристианом Паризо (Christian Parisot), который обвиняется в умышленной атрибуции подделок Модильяни в качестве подлинников. Список из 337 работ художника, подготовленный критиком Амброджо Черони (Ambrogio Ceroni) и принятый крупными галереями и аукционными домами как надежный, также имеет существенные изъяны. В последние годы оказывалась под сомнением подлинность двух картин, изначально оцененных в миллионы долларов. Одна из этих работ – портрет художницы Маревны – в 2011 году экспонировалась в ГМИИ им. А.С. Пушкина на выставке «Парижская школа. 1905–1932» (тогда утверждения о поддельности портрета были опровергнуты Институтом Модильяни).

В результате рынок работ художника, аутентификация произведений которого связана с трудностями, проявляет признаки нестабильности. Нью-йоркский арт-дилер Дэвид Нэш (David Nash) считает, что рынок работ Модильяни существенного отличается от рынка работ Пабло Пикассо или Жоржа Брака, все произведения которых хорошо задокументированы. Ситуация зашла настолько далеко, что когда несколько лет назад эксперт по творчеству Модильяни Марк Рестеллини (Marc Restellini) начал работать над новым каталогом-резоне, он вынужден был отказаться от своих намерений из-за угроз, получаемых им от владельцев работ Модильяни, недовольных его выводами.
Источник: New York Times

НА ПОРОГЕ НОВОГО МУЗЕЯ

В Анатолии Звереве воплотился образ настоящего современного художника, который не вызывает озлобления у масс. Бездомный, алкоголик, харизматик, безумец рисовал на всем, что попадалось под руку. Трагическая судьба сделала его гениальность неоспоримой для истории. Нашлись добровольцы, которые инициировали создание его музея – куратор Полина Лобачевская и коллекционер Наталия Опалева. Выставка в Новом Манеже – это репетиция новой экспозиции музея. Работы Зверева объединяют в мультимедийную инсталляцию, чтобы показать Зверева, «которого никто еще не видел», а именно «нехрестоматийного, антисалонного, в высшей степени авангардного».
Источник: Артгид

ПИСЬМА КАМИКАДЗЕ

Японские власти направили в Организацию Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО) заявку с просьбой внести в список всемирного наследия (программа «Память мира») 333 письма и завещания камикадзе, которые они писали перед тем, как отправиться в последний полет. Документ составлен от имени администрации города Минами-Кюсю, где находится уникальный Музей мира, посвященный этим смертникам. В нем хранится около 14 тысяч фотографий,

писем и других документов, связанных с камикадзе. «Это последние свидетельства от людей, которые в доведенной до предела эмоциональной обстановке шли на смерть, – заявил на пресс-конференции мэр города Кампэй Симоидэ, аргументируя свое решение. – Необходимо сохранить эти письма и завещания как напоминание об ужасах войны».
Источник: ИТАР-ТАСС

В МОСКВЕ ПРОШЛИ ДНИ «МОСФИЛЬМА», ПОСВЯЩЕННЫЕ 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СОЗДАНИЯ КИНОСТУДИИ

Творческие встречи, тематические вечера и бесплатные показы легендарных фильмов прошли в Москве в честь 90-летия киностудии «Мосфильм». Юбилейная программа была организована в столичном киноклубе «Эльдар». «В ретроспективную программу включены фильмы, максимально отражающие основные черты эпохи, – рассказали организаторы. – Выбор был очень трудный, ведь нельзя объять необъятное. Но зато ни у кого не возникнет вопроса, почему в афишу вошли именно эти картины». Одна из них – довоенная музыкальная комедия «Веселые ребята» Григория Александрова. В афишу также включены «Баллада о солдате», «Идиот», «Июльский дождь», «Зеркало», «Не горюй!» и много других картин, составляющих золотой фонд отечественного кинематографа.
Источник: ИТАР-ТАСС

АРТ-ЭКСПЕРИМЕНТ

«Арт-эксперимент» – ежегодный интерактивный проект Центра современной культуры «Гараж», работает как творческая лаборатория, в стенах которой пересматривается идея стандартного выставочного показа. За три года существования проекта в нем приняли участие более 20 тысяч взрослых и детей. Проект объединяет сразу несколько практик современного искусства (видео, инсталляция, объект, энвайронмент, коллективный перформанс, мастер-класс), фокусируясь на произведениях, которые задействуют диалог и участие как ключевые художественные элементы.
В 2014 году выставочное пространство Центра «Гараж» превратилось в разноуровневый архитектурный лабиринт. Измененная архитектура «белого куба» стала одновременно и инструментом исследования зрительских привычек, и центральным произведением проекта. Внутри лабиринта зритель вместе с архитектурным фотографом Юрием Пальминым конструировал свою версию музея XXI века и даже мог вписать себя в историю искусства вместе с художником Георгием Литичевским. Девять зон активностей давали возможность посетителям выбирать тот или иной сценарий передвижения, а следовательно, и взаимодействия.

СОБЕСЕДНИК

Мандельштамовские дни, посвященные 75-летию гибели поэта, состоялись в столице. Они включали конференцию, вечер, концерт, экскурсию, традиционную встречу у памятника Мандельштаму в Москве и выставку в галерее «Культпроект» и Еврейском музее и центре толерантности. Работы французской художницы Мари-Анн Бил визуализируют творчество Мандельштама через рефлексию над вопросом, поставленным самим поэтом в эссе «О собеседнике» (1912) – кто является «собеседником» поэту и художнику, современник или «читатель в потомстве»? Можем ли мы быть собеседниками поэту, обращавшему свои слова в будущее, то есть в сегодняшний день?
Мари-Ан Бил представила свои работы –

рукотворные ассамбляжи и инсталляции – как пространство возможного диалога художника и поэта с читателями-зрителями. Организаторы: Еврейский музей и центр толерантности, Мандельштамовское общество, галерея «Культпроект».

РОССИЮ В ВЕНЕЦИИ ПРЕДСТАВИТ ИРИНА НАХОВА

В 2015 году на 56-й биеннале современного искусства в Венеции в павильоне России будет представлен проект Ирины Наховой. Комиссаром павильона остается основательница Stella Art Foundation Стелла Кесаева. Ирина Нахова в прошлом году стала лауреатом премии Кандинского за проект «Без названия». Работает как живописец, график, художник книги, мастер масштабных инсталляций. Именно Нахова считается создателем первых тотальных инсталляций – она трансформировала комнаты в собственной квартире, выкрашивая их в черный или серый цвет, выклеивая аппликации и выставляя свет так, что комнаты превращались в подвижные сюрреалистические пространства (на выставке «Комнаты» в Московском музее современного искусства летом 2011 года была воссоздана одна из комнатных инсталляций Наховой 1980-х).

Ирина Нахова. **Гладильные доски.** 2001. Термопечать на ткани, доски, утюги

КАБИНЕТ РЕДКОСТЕЙ

Свобода не гениальность.
Работы из коллекции Дэмиена Херста.
Мультимедиа Арт Музей

Ирина Кулик

Стивен Грегори.
Верь в меня. 2003.
Человеческий череп, малахит

Бездельник. 2003.
Человеческий череп, резисторы желтовато-коричневого цвета

Старый Кару. 2003.
Человеческий череп, резисторы зеленого цвета

Можно кивнуть, а можно моргнуть. 2003. Человеческий череп, лазурит

В одном из интервью Дэмиен Херст заявил, что очень не любит нынешних коллекционеров современного искусства, тех, кто покупают произведения, которые им не нравятся, никогда не помещают их у себя дома и рассматривают только как капиталовложение, предметы, которые перепродают при ближайшей выгодной оказии. Сам он, давно собирающий искусство и ставший обладателем внушительной коллекции, не раз выставлявшейся во многих музеях мира, совсем не из таких. В комментариях, которыми снабжены произведения из его собрания на московской выставке, едва ли не в первую очередь Херст стремится убедить публику не в качестве представленных работ, а в том, что все они прежде всего являются частью жизни собирателя.

Херст начал с того, что в порядке дружеской поддержки приобретал работы своих однокашников, порой за суммы, символические для арт-рынка, но вполне весомые для бедных студентов. Впрочем, Херст не изменил своим приятелям из плеяды «Молодые британские художники» (Young Britich Artists) и после того, как цены на их произведения поднялись. В его собрании есть и работы его однокурсника по Голдсмит-колледжу Ангуса Фейрхерста, с которым они вместе делали первые студенческие выставки, с чего и на-

чался феномен YBA, и одно время бывшей спутницей жизни Фейрхерста Сары Лукас. Дэмиен Херст — едва ли не самый преданный собиратель Фейрхерста, в 2008 году покончившего жизнь самоубийством. Но сентиментальная ценность, которую работы старых друзей имеют для Херста, вряд ли превосходит их очевидные художественные достоинства. И «Дешевый и неудобный костюм гориллы» Фейнхерста — карнавальная обезьянья шкура, полулежащая на полу в позе глубоко меланхолической задумчивости, и скульптура из набитых ватой колготок Сары Лукас, этакая утрированно-феминистическая пародия на «Куклу» сюрреалиста Ханса Беллмера — предельно мужское видение женского тела как эротического конструктора — вещи действительно отменные. А еще одно творение Сары Лукас — автопортрет, выложенный из сигарет, к тому же пересекается с работами Херста, его гигантскими пепельницами и «кабинетами», издалека похожими на минималистские абстракции из разложенных под стеклом окурков — доходчивой метафоры бега времени и скоротечности жизни.

Коллекция Херста — это, конечно же, своего рода автопортрет, где даже самые хрестоматийные имена и работы важны как новые детали истории собирателя. Этикетки с комментариями Херста сообщают множество трогательных историй о том, как он еще нищим юношей мечтал купить работу Брюса Наумана, и вот она, наконец, здесь, в его собрании, или о том, что английского поп-артиста сэра Питера Блейка он, как и все, узнал прежде всего как автора обложки альбома «The Beatles» «Sgt. Pepper's Lonely Heart Band». Правда, в отличие от большинства битломанов Херст не только познакомился с остальными произведениями Питера Блейка, но и подружился с их автором и приобрел несколько его работ. Дэмиен Херст вообще не забывает упомянуть о том, что многие прославленные художники из его коллекции, будь то Ричард Принс или даже неуловимый Бэнкси, — еще и его друзья и вообще отличные ребята. А вот с кумиром своей юности Фрэнсисом Бэконом он так и не познакомился, хотя много раз наблюдал за ним в лондонском клубе «Colony Room», не осмеливаясь приблизиться. Теперь у Херста в коллекции есть два Бэкона — «Автопортрет» 1969 года и «Мужчина в синем» 1952 года. На выставке с ним зарифмована скульптура Джакометти, такая же оплывающая, как и персонажи Бэкона. Про «Мужчину в синем» Херст сообщает, что теперь работа его любимого художника висит у него над кроватью и он любит оборачиваться на нее, когда смотрит телевизор. При всем подкупающем простодушии замечание о телевизоре — не только бытовая деталь. Помещенная в полупрозрачный бокс фигура на полотне Бэкона и правда с видимым мучительным усилием прорывается сквозь нечто

Джефф Кунс. **Три мяча 50/50 Бак (Серия «Spalding Dr JK Silver»).** 1985. Стекло, сталь, дистиллированная вода, три баскетбольных мяча.
© DACS 2012 / РАО (Москва) 2013

Ли Хён Гу. **Felis Animatus & Leiothrix Lutea Animatus.** 2009. Смола, алюминиевые штыри, проволока из нержавеющей стали, пружины, масло

Джим Ламби. **Rock Me, Move Me.** 2003. Двуспальный матрас, глянцевая краска. © DACS 2012 / РАО (Москва) 2013

Колин Лоу. **Ты никогда не забудешь меня.** 2007. Чучело кота, волосы, дерево, хлопковая нить. © DACS 2012 / РАО (Москва) 2013

вроде эфирных помех, так что, как и уточняет Херст, сопоставление Бэкона именно с телевизионной, а не с живописной «картинкой» очень точно. Так же точно и «наивное» замечание Херста по поводу скульптур Джеффа Кунса: «они выглядят так, как будто их можно проткнуть булавкой, но, с другой стороны, кажутся вечными, и это обнадеживает». Кунс для него оказывается еще одним альтер эго — художником, размышляющим о бренности всего сущего.

Размышлениям о бренности, а точнее, главному символу «Vanitas», столь любимому Херстом, то есть черепу, посвящен один из самых впечатляющих залов выставки. Собраны в нем всевозможные черепа и скелеты: натюрморт Пикассо и скульптура корейского художника Ли Хен Гу, представляющая застывшие в погоне скелеты диснеевских персонажей — пса и птички, картина Уорхола и объект Вика Мюниса — череп клоуна с круглым костяным носом, тончайшей работы серебряный скелетик XVII века, барочные полотна неизвестных мастеров, старинная, позапрошлого века фотография мумии египетского фараона и роскошная коллекция черепов, превращенных в произведения современного искусства Стивеном Грегори, инкрустированных бусинами, камнями, деталями микросхем, со стеклянными глазами непредсказуемых цветов и вампирскими клыками. (Херст признает, что именно работы Грегори вдохновили его на создание знаменитого черепа, усыпанного бриллиантами.) С собранием черепов соседствует еще один зал, на первый взгляд напоминающий музей не столько современного искусства, сколько естественной истории. Один из самых впечатляющих экспонатов здесь — огромная таксидермическая «инсталляция» 1870 года «Счастливая семья», изготовленная английским мастером чучел Уолтером Поттером, заставлявшим набитых опилками зверушек разыгрывать целые

Майкл Джу. **Раздетая (Инстинкт).** 2005. Пенополиуретан, пластик ручного изготовления, стекло, дерево, эпоксидная смола, эмаль

Джефф Кунс. **Тити.** 2004–2009. Высокохромистая нержавеющая сталь, цветное покрытие. © Jeff Koons / DACS 2012 / РАО (Москва) 2013

представления в духе басен Лафонтена. Здесь же и скульптура ископаемой птицы додо, и чучело ягненка-уродца с одной головой и двумя туловищами. Впрочем, музей естественной истории Херста под стать придуманной Борхесом «Китайской энциклопедии», согласно которой животные делились на «принадлежащих императору» и «только что разбивших цветочную вазу», «нарисованных тонкой кистью» и «бродячих собак». Так что в этом бестиарии нашлось место и крысе с отбойным молотком от Бэнкси, и объекту Колина Лоу «Ты никогда не забудешь меня» — чучелу кота с торчащими из него пучками человеческих волос.

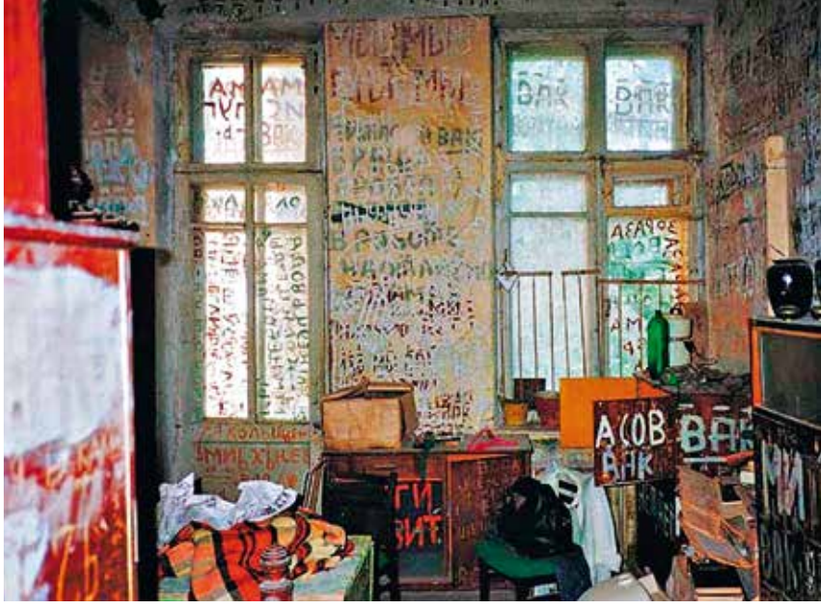
И зал черепов, и бестиарий отсылают к излюбленному Херстом жанру «кабинетов редкостей»: английский художник постоянно делает такого рода инсталляции-кабинеты, заполняя стеклянные шкафы собраниями медикаментов и минералов, насекомых и рыб, анатомических моделей

или сигаретных окурков. Его коллекцию искусства можно рассматривать как еще одно произведение из цикла «кабинетов», начатого Херстом еще в 1980-е годы, попытку, скорее всего обреченную на провал, «разложить по полочкам» мироздание с его вечно неразрешимыми тайнами и все более необозримой массой информации. Неслучайно расцвет «кабинетов редкостей» пришелся на эпоху барокко, время, когда привычная картина мира изменилась едва ли не радикальнее, чем в последние десятилетия.

Выставка работ из коллекции Херста напоминает знаменитый проект куратора Жана Юбера Мартена и коллекционера и дизайнера Акселя Вервурдта «Artempo», показанный в венецианском палаццо Фортуни и так же объединявший произведения современного искусства с работами старинных мастеров и всевозможными древностями и раритетами. Правда, если «Artempo» предлагал увидеть в любом артефакте искусство, коллекция Херста почти подталкивает зрителя к тому, чтобы увидеть в произведениях мэтров современного искусства «диковинки». Разве не результатом удивительного научного эксперимента выглядят неподвижно зависшие ровно посреди аквариумов баскетбольные мячи Джеффа Кунса (добиться нужного эффекта художнику и правда помогала целая команда ученых-физиков, в том числе нобелевский лауреат Ричард Фейнман). Даже коллаж Курта Швиттерса здесь выглядит не абсурдным скоплением «мусора» (хотя именно немецкий дадаист в конце 1910-х предложил его в качестве одного из важнейших сюжетов искусства XX века, можно упомянуть флюксус и арте повера, Раушенберга и Кабакова), но еще одной коллекцией в миниатюре, в которой каждый клочок или обрывок обладает пусть и неведомой пока зрителю, но несомненной для собирателя научной (ну или хотя бы сентиментальной) ценностью. В отличие от современного искусства, которое своей непонятностью многих раздражает, непонятность «диковинок», напротив, притягивает, а кунсткамера или научный музей сулят надежду на то, что все странное однажды получит разумное объяснение. Не то чтобы Дэмиен Херст действительно верил в это торжество разума, но он явно испытывает ироническую ностальгию по старомодному порядку, в свете которого даже история современного искусства предстанет наконец абсолютно закономерной, оправданной, логичной и естественной.

ГРАЖДАНСКАЯ ОБОРОНА

Григорий Ющенко



Уличное искусство, оно же стрит-арт, изначально во многом противопоставляло себя искусству галерей и музеев, закостеневшему и институциализированному, но само достаточно быстро захлебнулось в штампах и клише. Звезды стрит-арта стали коммерчески успешными художниками и прописались в галереях и на специализированных фестивалях. Что касается рядовых бойцов уличного художественного фронта, то анонимность сыграла с ними злую шутку — привела к размыванию авторского стиля. В каждом городе можно увидеть работы местных стрит-артистов, сделанных «под Бэнкси». Трафаретчики в Красноярске неотличимы от трафаретчиков Калининграда, использование шаблонных инструментов (трафаретов и стикеров), чрезмерное увлечение образами масскульта (например, мультперсонажами) привело к повальной стандартизации изображений. Не менее шаблонна и тематика «типичного стрит-арта» — легкий юморок, достойный разве что интернет-пабликов, антиконсюмеристские призывы в духе фильма «Бойцовский клуб» — все это стало таким же предметом массовой культуры потребления, как и фастфуд. Положа руку на сердце стрит-арт в большинстве своих проявлений раздражает тех, кто привык к содержательному художественному высказыванию.

В уличном искусстве есть и параллельная линия — аутсайдерский стрит-арт, который находится вне системы художественных координат не декларативно, но физиологически. Это искусство городских сумасшедших, а также любителей, сторонящихся любой художественной сцены, не стремящихся иметь с ней ничего общего и даже не имеющих о ней никакого понятия.

Надо сразу очертить границы того, что следует считать аутсайдерским искусством, а что нет. Художественные произведения отличаются от просто «странных надписей» на стенах, которые можно отнести всего лишь к бытовым курьезам и парадоксам, узнаваемым авторским художественным почерком и точно выстроенной образной системой языка — принятыми критериями изобразительного искусства.

Наиболее известный на постсоветском пространстве аутсайдерский стрит-артист — это, конечно же, легендарный харьковский душевнобольной художник Олег Митасов, деятельность которого пришлась на 1980-е годы. По одной из версий, этот человек, работавший экономистом, после потери докторской диссертации в трамвае впал в душевное расстройство. Он начал покрывать стены квартиры, в которой жил, и близлежащих домов надписями — то совершенно бессвязными, то складывающимися в достаточно осмысленные предложения. Граффити Митасова крайне экспрессивны по исполнению и пугающие в плане содержания, словно художник записывал потусторонние голоса, терзавшие его разрушенное сознание. Надписи, сделанные либо при помощи краски, либо просто выцарапанные на стенах, зачастую состояли из часто повторявшихся обрывков, но среди повторов типа «Митасов Век Вак» (ВАК — Высшая аттестационная комиссия), «Вак. Работать. нет» (многие слова были написаны через точку) иногда встречались зловещие осмысленные фразы вроде «Счастье мое, я здесь и жду тебя», «Союз нерушимых республик свободных на земле нет», «Ленин сделал всем укол в голову где здесь на земле» или напоминавшие о поэтике футуристов строки вроде «Тивит никогда Землей не был и никогда быть не может». Максимальной концентрации надписи достигали в квартире художника, которая полностью была покрыта ими в несколько слоев, широко известны также фотографии исписанных пианино и холодильника. Его личность и история в очередной раз вызывают вопрос: можно ли и этично ли расценивать работы глубоко больного человека как художественный феномен или же они должны рассматриваться только с медицинской точки зрения, как приложение к истории болезни? Ситуация с Митасовым дает однозначный ответ: он один из первых авторов, о котором вспоминают в связи со слово-

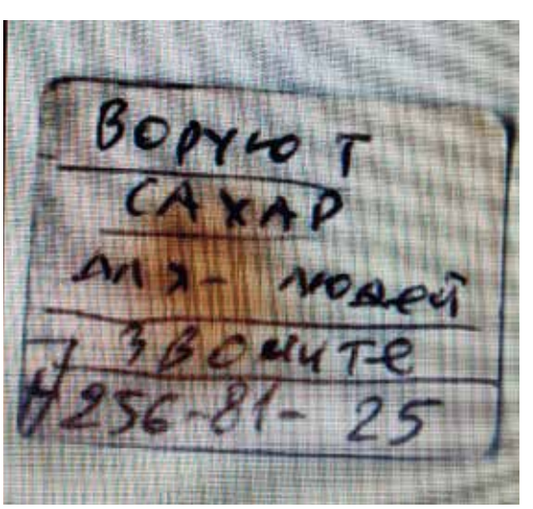
сочетаниями «русский арт-брют» или «русское аутсайдерское искусство», а его известность, хоть и во многом обусловленная трагической судьбой, заслуга именно сильных экспрессивных работ. Справедливости ради стоит заметить, что авторы, подобные Митасову, есть практически в каждом городе, но, как правило, они сильно проигрывают ему в художественной убедительности. К тому же им свойственны маниакальное стремление к покрытию как можно большей площади городских стен, бессвязность слов, иногда сменяющаяся пугающей осмысленностью, их работы находятся на крайне шаткой грани между проявлением тяжелого психического состояния и брутальным, экспрессивным самовыражением.

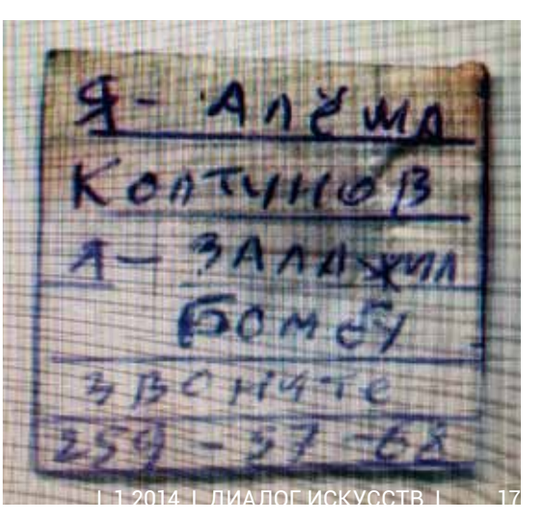
Другая ветвь современного аутсайдерского стрит-арта — плакатистская — оставляет открытым вопрос об адекватности ее авторов и о преследуемых ими целях. В отличие от «шрифтовых» работ первого типа эти произведения несут вполне различимый социальный либо политический месседж, другое дело, что он подан в крайне странной форме, не предполагающей отклика других граждан. Лозунги этих художников полуабсурдны и нередко находятся на грани экстремизма. Наиболее известный современный представитель этой ветви аутсайдерского стрит-арта — живущий во Владимире художник Сергей Сотов, работы которого тоже стали известны благодаря Интернету. О нем, в отличие от большинства других представителей этого направления, есть неполная, но конкретная информация. Судя по фотографии, ему 50–60 лет. Он окончил Ивановское художественное училище, но сейчас работает то ли дворником, то ли охранником в стоматологической поликлинике. В начале 2000-х организовал полулегальную выставку своих работ «Как сейчас и как должно быть», закрытую после публикаций местных СМИ (негодование вызвали ксенофобские сюжеты нескольких работ). Сейчас единственным полем его деятельности является улица, размноженные на копировальном аппарате работы часто появляются на заборе, находящемся на владимирской улице Вокзальный Спуск. Местные жители и представители органов правопорядка регулярно срывали плакаты Сотова, но он их заменяет на новые. Риторика художника — в прямом смысле карикатурный патриотизм, национализм и доходящее до абсурда ретроградство. В своих работах Сотов осуждает употребление алкоголя и табака, выступает против мобильных телефонов, компьютеров, телевидения, ночных клубов, новогодних петард, поезда «Сапсан», смс-сообщений, разврата, одежды с капюшонами. Особенную ярость автора вызывают автомобили и собаки. Все автомобили изображены с рогами, а владельцы собак — как зомби, подчиненные своим питомцам. Изобретательным изображениям соответствуют и хлесткие подписи типа «Серийный убийца поселился в наших домах. Мы принимаем его за безобидное развлечение, а он убивает наших детей. Это компьютер». Встречаются и чисто текстовые работы, самые известные из них — стихотворные посвящения «курякам» и «алкоголикам», а в одном прямо утверждается, что «телевизор отнимает 30% благодати, компьютер зомбирует, а ксерокс, напротив, излучает Божественный свет». Работы Сотова часто по высказыванию радикальнее многих идей левых партий. Его мечта — традиционалистская утопия, «райская» жизнь в бытовых условиях Средневековья. Именно неосуществимость лозунгов художника, их полная несовме-

стимость с современной действительностью, жизнью и бытом позволяет рассматривать его работы не как лозунги, а как искусство, посвященное недостижимому идеалу, искусство несбыточной мечты. Антиконсюмеризм Сергея Сотова, в отличие от лозунгов молодых стрит-артистов-«трафаретчиков», цитирующих модных и продаваемых писателей, Чака Паланика и Дугласа Коупленда, подлинный.

Но есть и светлая сторона аутсайдерского стрит-арта — работы, в которых своеобразный юмор явно превалирует над душевными расстройствами, ярким свидетельством чего может служить творчество стихийного концептуалиста Алексея Колтунова. Личность автора неизвестна (даже его имя вызывает сомнение — так он называл наиболее распространенного своего персонажа), знаю только, что он действовал в конце 1990-х годов в Краснопресненском районе Москвы, развешивая свои произведения на деревьях, заборах и стенах. Работал Колтунов в специфическом жанре микроплаката: прямоугольные листы бумаги примерно 5х5 см с изображениями, выполненными ручкой и карандашом и небольшими текстами. Несколько десятков работ собраны энтузиастами — жителями района и выложены в Интернете. Как и Сергей Сотов, Колтунов создавал собственный образный мир и высказывался чуть ли не на обо всех актуальных проблемах своего времени, но если работы владимирского художника смешны, потому что предельно серьезны, то краснопресненским микроплакатам изначально присуща лошадиная доза черного юмора. Работы Колтунова сродни классическим вещам Ильи Кабакова вроде «Списка лиц, имеющих право на получение…». Они обыгрывают и доводят до абсурда уличные объявления и надписи на стенах. Две основные темы творчества художника — политика и секс (в самом их идиотичном проявлении). Первая тема отражена в микроплакатах, пародирующих официальные агитационные материалы политических партий конца 1990-х («КПРФ — будущее России», «КПРФ — хлеб 20 копеек», «Опрос 99 — КПРФ 37% Яблоко 11%, Отечество 9%») — и тут же совершенно бредовые, неполиткорректные по содержанию плакаты типа «Россия это говно и суки». Есть и совсем парадоксальные плакаты: «Павленко умер звони 256-81-21», «Я Алеша Колтунов я залажил бомбу звоните 259-67-89», «1-я смена ворует сахар звоните 256-81-88», а также плакат, который можно назвать манифестом уличного художника — «Рисуйте на стенах писи». Мир Алексея Колтунова — это мир вербального мусора повседневности, доведенного до полного абсурда и перенесенного в намеренно малозаметные артефакты. Они вполне подпадают под определение концептуального искусства, но являются аутсайдерскими в силу своей абсолютной неполиткорректности, а самое главное — в силу анонимности автора, об истинных мотивах которого мы можем только гадать.

Аутсайдерское уличное искусство в его самых ярких проявлениях, которые были здесь описаны, протестно по самой своей сути, и его протест направлен не против частностей вроде консюмеризма или конкретного политического строя. Это даже не столько протест, а скорее своеобразная «предъява миру», гражданская оборона против пугающей рациональности жизни. Внутренней логикой своих работ названные авторы ставят под сомнение общепринятую логику. Громокипящие сентенции Митасова, фантастическая утопия Сотова или абсурдистские шарады Колтунова интересны именно этим.





Наталья Вяткина

МУЗЕЙ САМОБЫТНЫХ ХУДОЖНИКОВ

Музей наивного искусства — единственный не только в Москве, но и в России. Его коллекция — это произведения самобытных художников, не вовлеченных в профессиональный художественный процесс. В своих исследованиях М.В. Алпатов отмечал, что «картина неученого художника хороша не потому, что он не учился, а потому, что он одарен и свое дарование сумел проявить в творчестве».

Музей открылся в Москве в 1998 году, но собирание коллекции началось до обретения официального статуса в 1993- м. В то время это был музейно-выставочный центр «Истоки» Восточного административного округа Москвы.

А. Вавилов. **Прыжки экстремалов в одних трусах через колючую проволоку.** 2013. Фанера, смешанная техника

С. Тиханков. **Давид.** 2011. Холст, масло

На сегодняшний день фонды музея (живопись, графика, декоративно-прикладное искусство) насчитывают полторы тысячи единиц хранения и постоянно пополняются за счет закупок и даров. Это произведения самобытных художников и народных мастеров, созданные в 1970–1990-е годы.

Музей приобрел несколько коллекций у известных собирателей наивного искусства: деревянную скульптуру народных мастеров В. Зазнобина, М. Королева, С. Дормидонтова (владелец фотожурналистка Ирина Стин); произведения эстонских, армянских, грузинских, украинских народных живописцев, представителей разных культурных традиций СССР (владелец исследовательница наивного искусства Наталья Шкаровская); собрание картин ушедших из жизни известных художников наивной живописи — Павла Леонова (Ивановская область), Василия Шевченко (Липецк), Ольги Локтионовой (Курская область) и других (владелец Вадим Помещиков, искусствовед, член Комиссии по народному искусству Союза художников России, научный сотрудник музея-заповедника «Царицыно»).

Каждый месяц музей организует выставки, персональные, групповые или тематические из фондов музея, а также из собраний областных музеев и домов народного творчества, из частных коллекций и мастерских художников. Музей проводит выставки и в других городах: Вологде, Пскове, Ульяновске, Липецке, Кургане, Коврове, Обнинске, Самаре, Саратове и, конечно, в ближнем и дальнем зарубежье, например, в Витебске на фестивале «Славянский базар», в Каннах (Франция), Гамбурге, Штутгарте (Германия), Гданьске (Польша), на международных фестивалях «INSITA» в Братиславе (Словакия) и Сербии. Музей выступает и как организатор международных проектов, таких как триеннале «Московский международный фестиваль наивного искусства и творчества аутсайдеров».

Выставки музея демонстрируют панораму развития наивного искусства и творчества аутсайдеров в России, ближнем и дальнем зарубежье, активизируют творческую и научно-исследовательскую работу, содействуют общению в этой области искусства.

Автор триеннале — основатель Музея наивного искусства и его первый директор до середины 2012 года Владимир Ильич Грозин. Он считает, что «о наивном искусстве долгое время доминировало мнение как о некоем второсортном явлении. При этом забывали, что ранние авангардисты, постмодернисты и художники-концептуалисты в поисках новых изобразительных форм обращались к непосредственности и простодушию наивов. Интерес к творчеству самоучек проявлял Шагал, к русскому лубку обращался Малевич, особое место занимал наив в творчестве Ларионова и Гончаровой. Во многом благодаря приемам и образам наивного искусства успех сопутствовал показам работ Кабакова, Брускина, Комара и Меламида».

Одновременно с организацией выставочных проектов музей занимается научной и издательской деятельностью. Это направление работы очень важно для наших художников и для истории развития наивного искусства.

На рубеже XX и XXI веков произошло обновление поколений и идей. К сожалению, ушли из жизни многие известные талантливые художники наивной живописи: А.А. Белых (1948–2012), Т.Д. Еленок (1930–2013), П.П. Леонов (1920–2011), В.И. Макаров (1933–2011), В.Т. Романенков (1953–2013).

Мы стремимся важные, интересные выставки сопровождать каталогом (персональным, групповым или тематическим) и таким образом сохранять для истории искусства память о современных художниках наивной живописи, фиксировать многообразие творческих взглядов и способов их выражения, анализировать роль наивного искусства в современном художественном процессе.

Практика показывает, что профессионалы, как правило, имеют поддержку в лице искусствоведов, друзей, почитателей творчества, коллекционеров, семьи, а художники наивной живописи, особенно живущие в глубинке, зачастую лишены понимающего окружения, культурной среды.

От многих художников доводилось слышать, что близкие считают их творчество бездельем и чудачеством, а если работы не продаются, то и рисовать не надо. Поэтому для художников наивного искусства участвовать в выставке, иметь каталог или альбом, изданный музеем, — особо важный факт признания его творчества.

Вот, например, что рассказывал Владимир Федорович Мелихов. Он живет в городе Зеленодольске в Татарстане, профессиональный военный, работал в оборонной промышленности, рисовать стал после выхода на пенсию, когда появилось свободное время. Жена не позволяла ему писать маслом в комнате: пахнет красками, поэтому ему выделили ванную комнату. Владимир Федорович клал на ванну большую доску, служившую ему мольбертом. Так и работал. Популяризации творчества таких художников, как Мелихов посредством каталогов, буклетов, публикации статей особенно значимы, так как миниатюрные площади музея не позволяют представить всех в постоян-

А.Лобанов. **Англия.** 1970-е. Фотобумага, карандаш, шариковая ручка

ной экспозиции. Этой цели служили альбомы, изданные в разные годы: «Пушкинские образы в творчестве наивных художников», «И увидел я новое небо», «Приношение мастеру» — к 125-летию Марка Шагала; «Лидия Ивановна Суворова-Алферова 1901–1982), и «Василий Шевченко» — из серии «Классики наивного искусства», «Павел Леонов» — из серии «Юбилейные даты» и другие. Музей также издает каталоги, включающие работы из собрания. В серии «Новое имя в наивном искусстве» опубликован каталог «В гармонии с миром. Б.П. Павлов. Графика».

Имя художника Бориса Петровича Павлова (1888–1964) мало знакомо специалистам и тем более широкой публике. Он родился в Москве, в семье знаменитых художников. Его отец Петр Петрович Павлов, выходец из крестьян Олонецкой губернии, был известным московским фотографом.

Исследователь Сергей Хачатуров писал о нем: «Вместе с братом, Ефимом Петровичем Павловым, Петр Петрович создал фотолетопись Москвы рубежа XIX–XX веков, запечатлел весь, как бы сейчас сказали, литературный артистический бомонд Российской империи: старый МХАТ, абрамцевский кружок, известных художников (среди которых сам Алексей Саврасов)».

Алексей Кондратьевич Саврасов был родным дедушкой нашего художника по материнской линии. В доме Павловых сохранилась одна картина деда, его архив и семейные истории.

Искусствовед Л.Д. Ртищева писала о жизни и творчестве Б. Павлова: «Он, Борис Павлов, видел, как в фотоателье его отца приходил И. Левитан и, встав на стул, с лупой изучал картину своего учителя А. Саврасова "Дубки"».

В юношеские годы начал рисовать, писать стихи и увлекся естественными науками. Впоследствии окончил Сельскохозяйственную академию, по сути, был ученым, естествоиспытателем, но работал агрономом, занимался пчеловодством. В начале 1930-х годов Борис Петрович уехал в Среднюю Азию. Работал в Кызыл-Орде, Алма-Ате, Пржевальске, переехал в Вологодскую область, затем на Алтай. Был научным сотрудником Государственного алтайского заповедника, переезжал в разные районы Горного Алтая. Л.Д. Ртищева отмечала: «Желание избежать репрессий также было не последним аргументом в этих метаниях по стране». Но на Алтае его арестовали. Б.П. Павлов — художник от природы, поэт и философ-космист. Он автор трактата «Целеустремленность жизни», близкого трудам великих «космистов» XX века — К. Циолковского, А. Чижевского, В. Вернадского.

Архив Бориса Петровича (рисунки, стихи, рукописи, письма, фотографии) сохранил его сын, Олег Борисович Павлов, талантливый московский художник, педагог, автор новой техники письма — термофосфатной живописи.

Сохранились лишь несколько дореволюционных работ Б. Павлова. Наш музей получил в дар от семьи художника около 100 рисунков 1940-х — начала 1960-х годов.

Искусствоведы отмечают у Б. Павлова врожденное чувство цвета, хорошо организованное пространство маленького листа бумаги. Он ощущал многоцветность первозданной природы, любил ее, был наделен чувством единства мира. Несмотря на пережитое в годы двух мировых войн, революции, репрессий, он сохранил эти редкие качества. Рисунки Павла наполнены радостью, естественностью, отличаются самобытным колористическим решением, хотя у художника не было хороших карандашей, красок, пастели и качественной бумаги.

Музей наивного искусства располагается в старинном особняке в стиле модерн. В декабре 2013 года состоялось открытие Арт-наив-парка (ART-NAÏVE- PARK), многофункциональной многожанровой площадки, расширившей выставочные и творческие возможности. На территории парка

появился красочный двухэтажный павильон «Конка», стилизованный под вагон конной дороги XIX века, соединявший некогда Москву с дачным поселком Новогиреево. Конку «везут» стальные коники — ростовые фигуры. В нем художники осуществляют творческие программы. В парке есть «Арт-салон» — платформа-трансформер с передвижными скамьями, столами, мольбертами. Он предназначен для проведения мастер-классов, лектория, пленэров, перформанса, инсталляций. В настоящее время на пятнадцати стендах с ночной подсветкой представлена выставка постеров наива из Музея города Копривницы (Хорватия).

Работы хорватских художников наивной живописи (Иван Генералич, Иван Веченай, Мийо Ковачич, Иван Лацкович, Степан Иванц, Дражен Тетец, Иван Андрашич) национально самобытны, ярки по колориту и этим привлекают зрителей. АРТ-НАИВ-ПАРК выполнен в стиле конструктивизма, с использованием ярких цветов, что близко колориту работ художников наивной живописи.

МОСКОВСКИЙ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

САЛОН

ЦДХ'14

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

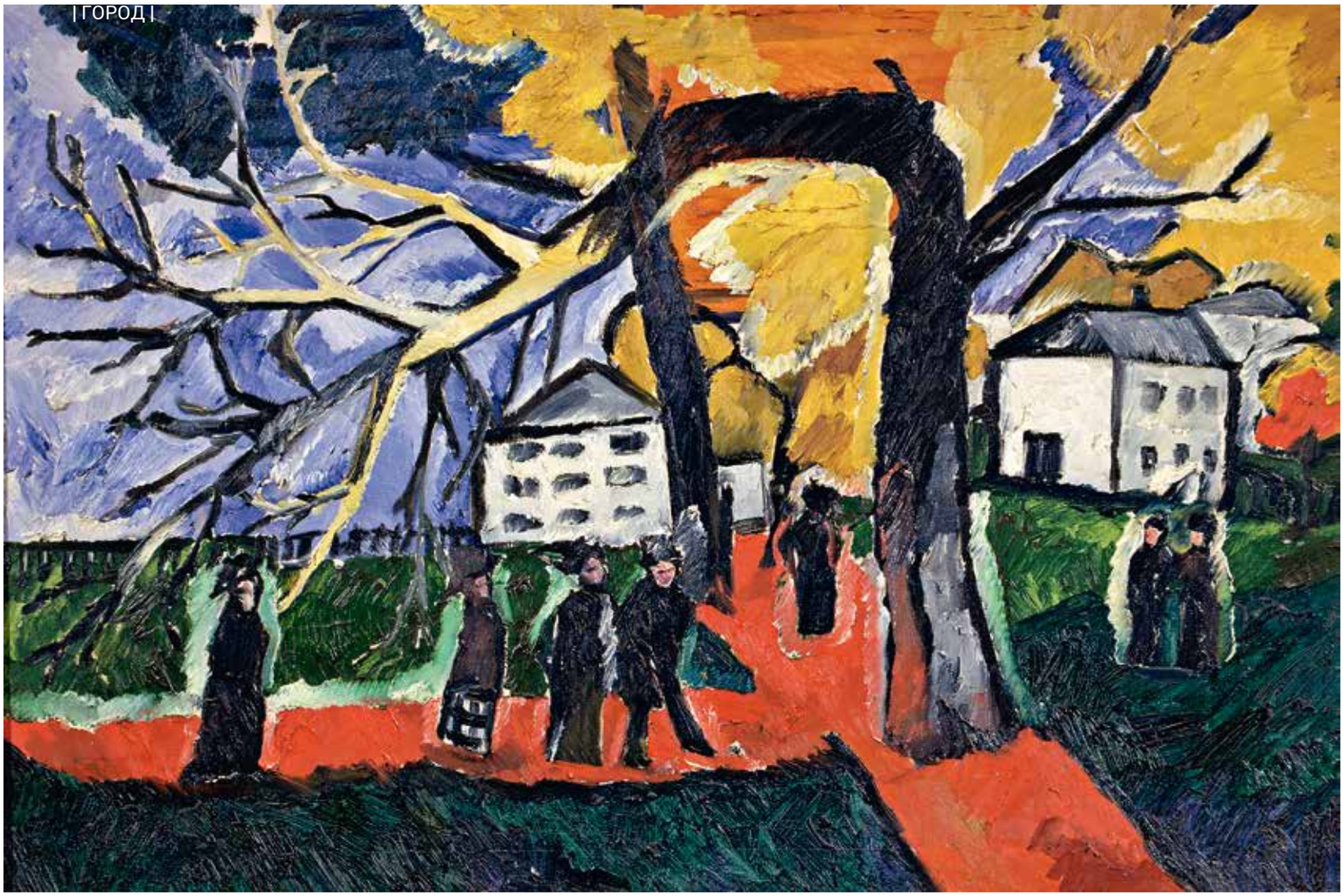
28.02
09.03

Международная конфедерация
союзов художников

При поддержке
Министерства иностранных дел
Российской Федерации, Министерства
культуры Российской Федерации
и Российской академии художеств

Москва, Крымский вал, 10.
Центральный Дом художника.
Часы работы: с 11:00 до 20:00, ежедневно,
тел./факс: 8 (499) 238-40-59. E-mail: salon02@ru.ru

РЕКЛАМА



Юлия Кульпина

ВСЕЧЕСТВО НАТАЛЬИ ГОНЧАРОВОЙ

Московская погода не задалась: унылая промозглость, ветер, тягостное бесцветье.

На этом колористическом и атмосферном фоне выставка Натальи Гончаровой «Между Востоком и Западом» в ГТГ на Крымском Валу выглядит, без преувеличения, ошеломительно. Экспозиция сразу же открывается решительно, ярко, сложным оркестровым звучанием. Может быть, особенно сильно ее воздействие потому, что многие работы знакомы, только прежде не все можно было увидеть воочию, а тем более враз. Вкупе же они создают ощущение чрезмерности, стихийности, мощи. И это близко по духу натуре художницы.

Выставка «Между Востоком и Западом» самая полная среди состоявшихся персональных. Собственно, их было всего две. Первая — сто лет назад, тогда экспонировалось более 750 ранних работ художницы, написанных в первое десятилетие ее творчества. Вторая в 2002 году, организованная Русским музеем («Наталья Гончарова. Годы в России»), представляла 250 работ, созданных Натальей Сергеевной до 1915 года, то есть до ее вынужденной эмиграции во Францию. Можно сказать, что вторая выставка стала отблеском первой.

Нынешняя экспозиция охватывает полувековой период творчества Гончаровой 1907–1959 годов: живописные работы, редкие книжные иллюстрации, эскизы к спектаклям «Русских сезонов» в Париже, наброски костюмов и тканей для домов моды — около 400 произведений. Основой экспозиции стала часть коллекции, находящейся в ГТГ. Это самое большое собрание произведений художницы в мире, наследие Гончаровой, так называемый томилинский дар, поступивший в фонды музея в конце 1980-х годов. Большинство работ Натальи Гончаровой из собрания Третьяковской галереи не входят в постоянную экспозицию, а хранятся в фондах музея и выставлены впервые.

Выставка — прежде всего дань уважения и памяти Натальи Гончаровой, судьба которой схожа с судьбами многих ее современников: уехав из страны в 1915 году, она не предполагала, что покидает Россию навсегда. Ее не оставляло стремление если не самой вернуться на родину, то хотя бы передать России свои работы. Для этого после многих лет семейных отношений они с М. Ларионовым зарегистрировали брак в 1956 году. Для этого Ларионов после кончины Гончаровой

Наталья Гончарова. **Осень. Парк.** 1909. Холст, масло. Собрание Государственной Третьяковской галереи

Пустота. 1913. Холст, гуашь, масло, смешанная техника. Собрание Государственной Третьяковской галереи

Композиция. Женщина с попугаями. Начало 1910-х. Бумага серая, гуашь, темпера. Собрание Государственной Третьяковской галереи

женился на Александре Томилиной в 1962 году. А. Томилиной пришлось приложить немалые усилия, чтобы передать наследие художников в Третьяковскую галерею. Поэтому подготовка к сегодняшней выставке, строго говоря, началась еще тогда и в итоге состоялась благодаря стараниям большого числа людей, неравнодушных к Наталье Гончаровой и ее дарованию.

В 1989 году часть наследия Гончаровой вернулась в Москву (часть осталась во Франции в качестве налога на наследство и принадлежит теперь Центру Жоржа Помпиду). Тогда началась долгая и кропотливая работа с фондами художницы, реставрация произведений, глубокое и серьезное изучение архивов, живописных и графических работ.

Некоторые из них, представленные сегодня в экспозиции, собирали по всему свету. Партнерами выставки выступают Центр Жоржа Помпиду, Музей современного искусства Парижа, Музей моды Гальера в Париже, музей Людвига в Кельне, амстердамский Стеделийк-музей, «ABA Gallery» в Нью-Йорке и другие отечественные и зарубежные музеи, а также частные собрания.

Гордость экспозиции — соединение циклов, разрозненных по многим музейным площадкам. Для Гончаровой циклы и многочастные живописные работы словно ее визитная карточка. Свидетельство ее потребности в монументальности. В российский период художница работала в маленькой мастерской, поэтому «делила» их на части, некоторые и сама могла увидеть целиком лишь на выставках.

К русскому неопримитивистскому периоду творчества относятся «крестьянский цикл» и многочастные религиозные композиции «Евангелисты», «Сбор винограда» и «Жатва» (все — 1911). Последняя считается высшей ступенью творчества того времени, и в экспозиции она выделена как особый энергетический центр. Она словно высечена из камня и наполнена обжигающей лавой света. Эта серия была девятичастной, сегодня сохранилось только семь частей, причем принадлежащих разным музеям мира: Третьяковской галерее, музеям в Костроме и Омске и Центру Помпиду. Этот цикл не выставлялся в России целиком со времени первой персональной выставки художницы.

Также представлен монументальный кубофутуристический триптих «Купальщицы» (1922), долгое время находившийся в запасниках Третьяковской галереи. (По его восстановлению прошла длительная научно-реставрационная работа. Необходимо было очистить окрашенные поверхности от плесени и грязи, восстановить полотно в местах разрыва, нарастить утраченные куски холста. Самое главное — потребовалось воссоздать живопись в местах утрат красочного слоя, то есть фактически воспроизвести авторскую методику живописи.)

Другая замечательная серия была создана Гончаровой после ее поездки в Испанию в 1916 году. Различные по исполнению работы объединены тематически и наполнены общим настроением — нежным глубоким впечатлением от Испании, вместе они создают иллюзию цветущего весеннего сада. Эта чувственная, трепетная серия воплощает образ вечной женственности и гармонии.

«Испанка с веером»(1920-е). Полиптих «Испанки» (1923–1926) — из этого цикла, одна работа принадлежит собранию Третьяковской галереи, остальные — Музею современной истории Парижа и Центру Жоржа Помпиду. «Весна. Белые испанки» (1932), «Осенний вечер. Испанки» (1922–1928) — ранее известные только по каталогу парижского Осеннего салона 1929 года, «Испанки» (конец 1920-х), ГТГ, рисунок, легкий и совершенно архитектурный. И наконец, декоративный фриз для парижского особняка С. Кусевицкого (1922).

Испанскую серию работ отличают свежесть весеннего настроения, кружево письма, цветущие деревья в стиле ар-деко, легкий привкус неоромантизма, возвышенность неоклассики и в то же время завораживающий декоративный кубизм, в стиле которого выполнена работа «Осенний вечер».

Наталья Гончарова. **Рыбная ловля.** 1908. Холст, масло. Собрание Государственной Третьяковской галереи

Открытая манера заимствования форм и стилей для Гончаровой не является приметой времени, забавой или поиском себя. Именно на такой монографической выставке особенность ее творчества становится понятной. Не случайно понятие «всечество» возникло для определения именно ее творчества.

И.М. Зданевич, автор ряда мифических сюжетов о Гончаровой, придумал для нее этот термин, сформировав его как отрешение художника в искусстве от места и времени, использование всего, что ему известно и находя это для себя полезным. «Всечество» в гончаровском исполнении отражает сугубо личностную манеру. Гончарова не обошла стороной импрессионизм, фовизм, постимпрессионизм, экспрессионизм, неопримитивизм, кубизм, кубофутуризм, конечно же, лучизм, супрематизм, ар-деко, отчасти натурализм, даже сюрреализм и, наконец, беспредметное искусство. Удивительно не то, что она так виртуозно подчиняла себе всевозможные — «измы» (словно усмиряла их под своей кистью), а то, что она всегда оставалась собой.

Она проникает глубже современности, осваивая отечественные и западные традиции. Существуя между, а точнее вместе с искусством Востока и Запада, изучая, анализируя его, вживаясь, органически срастаясь с ним и становясь, по меткому замечанию М.И. Цветаевой, «точкой сращения Запада и Востока, Бывшего и Будущего, народа и личности, труда и дара… точкой слияния всех рек, скрещения всех дорог».

Масштаб личности Гончаровой таков, что она легко, свободно вбирает все существующее, преображает его и открывает заново как часть себя. Так, ее экспрессионизм позитивен и мощен, в отличие от немецкого; кубизм — способ формирования пространства, а не дробление его. Футуризм приближен к земле и жизни и в этом противоположен итальянскому. Лучизм Ларионова буквален, и это отход от форм и материи. Лучизм Гончаровой не только осязание цвета, но и его кристаллизация, лирически означенное физическое вещество. Наконец, ее неопримитивизм пронизан такой древностью, от которой захватывает дух. И во всех ее работах чувствуется, что, став живописцем, Гончарова не перестала быть скульптором.

Проходя по выставочному залу экспозиции, разделенному стенами-лучами (которые организуют движение, но не сковывают его), погружаешься в пространство личной и творческой жизни художницы. Становится физически ощутимо дыхание времени: лихорадочная напряженная атмосфера прошлого века, полная надежд, исканий, свершений. Это невыдуманный мир, яркий и многообъемлющий. Среди тропического цвета ее работ можно явственно расслышать крики попугаев и лай собак, как они слышны в оркестровых композициях Мартина Денни — органичным фоном к главной теме.

Несомненно, выставка необычайно хороша, но и, несомненно, сложна, она не для поглощения, а для побуждения. Пройдя по залам, можно зарядиться энергией, брызжущей через край, но можно также почувствовать себя совершенно опустошенным, захваченным водоворотом стихии проявленных чувств вкупе с обилием интеллектуальных задач, предложенных Натальей Гончаровой.

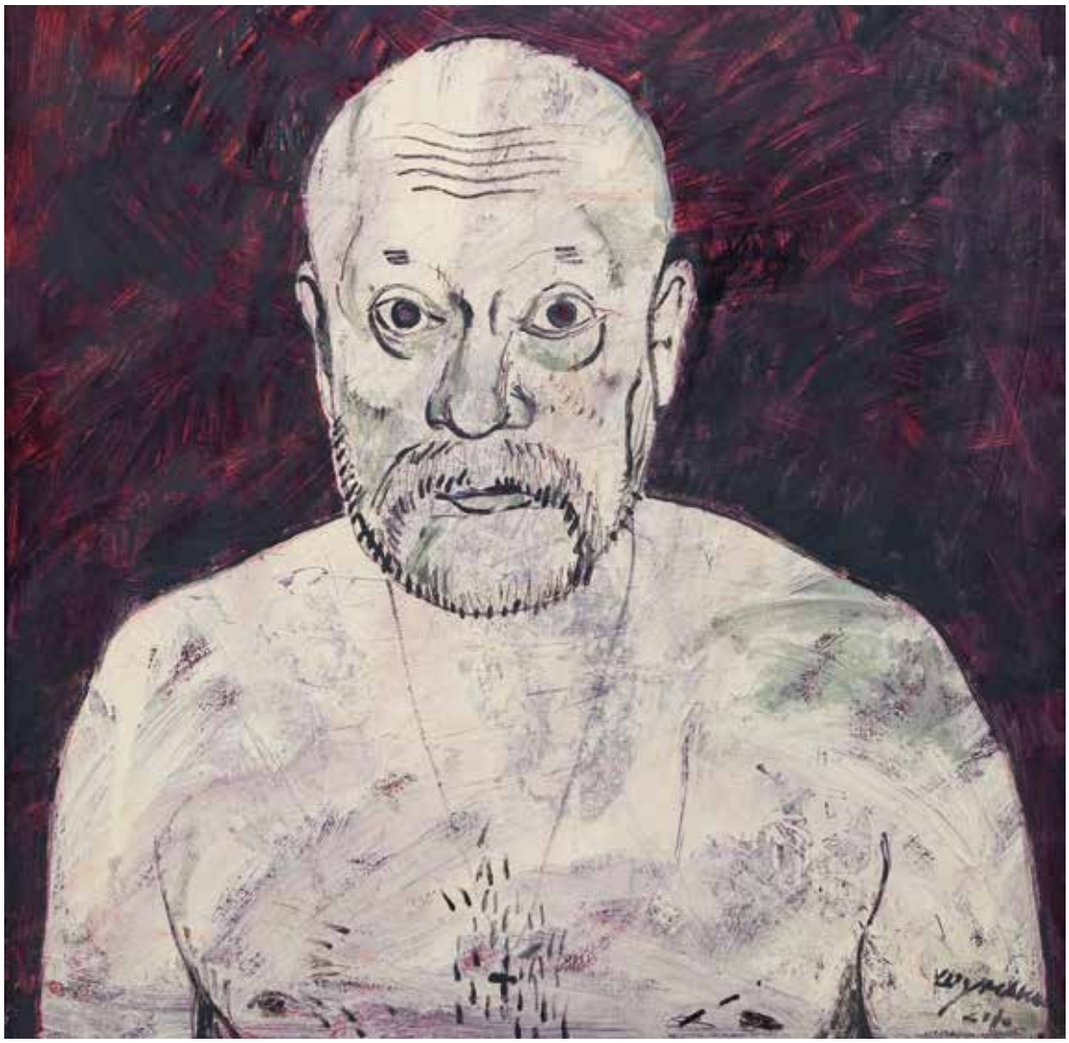
Стремление к изобилию — одна из характерных черт художницы. Первая персональная выставка столетней давности насчитывала работ чуть ли не вдвое больше, чем теперешняя. Избыточность касается и более тонких материй, таких как невероятная колористическая насыщенность ее произведений. Самое же главное проявление этого стремления — ее непостижимое трудолюбие. Цветаева писала о ее работах: «Что, вообще, пишет Гончарова в России? Весну, весну, весну, весну, весну. Осень, осень, осень, осень, лето, лето, зиму. Почему Гончарова не любит зимы, то есть, все любя, любит ее меньше всего? Да потому, что зима не цветет и (крестьянская) не работает. Времена года в труде, времена года в радости». Труд и радость — это основной лейтмотив произведений Гончаровой, основной лейтмотив ее жизни, источник ее силы.

ММОМА

московский
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

ПЕТРОВКА 25

НИКОЛАЙ ШУМАКОВ



28.02
—06.04
2014

Кураторы:
Андрей Егоров,
Анна Арутюнян

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

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

ПРИВАТНЫЕ ЗАНЯТИЯ АРХИТЕКТОРА

медиапартнеры

Эноб. OBJEKT INTERNI THE ART NEWSPAPER RUSSIA The Prime Russian Magazine ARTGUIDE АРТГИД ARCHI.RU

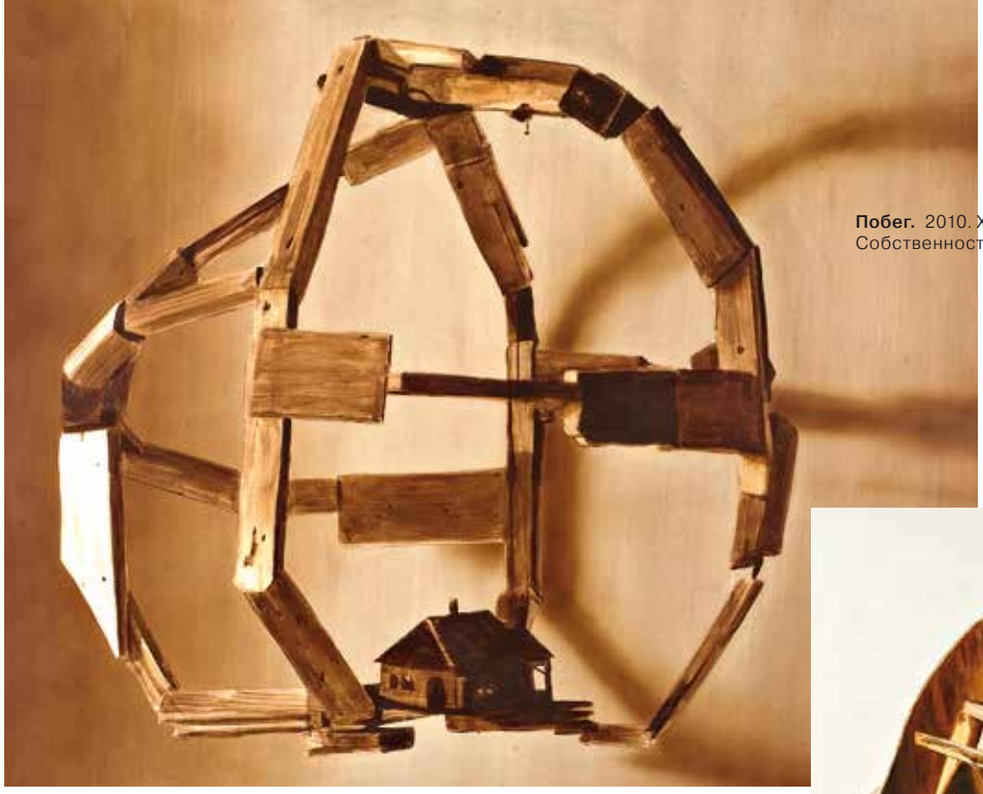
Андрей Ройтер. **Философский камень.** 2010. Кирпич, проволока, кожа, ткань. Собственность автора

LIKE A ROLLING STONE

Ирина Кулик

В 1985–1986 годах Андрей Ройтер, как и многие богемные молодые люди того времени, работал сторожем в закрывшемся детском саду. Он и два художника, Герман Виноградов и Николай Филатов, превратили опустевший особняк на Бульварном кольце в один из первых московских арт-сквотов, теперь ставший легендарным: с выставками, рок-концертами, дефиле альтернативной моды и прочей неописуемой артистической жизнью первых перестроечных лет. Вскоре после этого Ройтер уехал из России, успев к 29 годам стать художником, но, пожалуй, не успев стать русским художником, и с тех пор живет между Амстердамом и Нью-Йорком. Пионер московского сквотерского движения до сих пор, судя по его работам, не чувствует себя обжившимся на одном месте. Его первая московская музейная «персоналка» в ММОМА называлась «Открытый дом». И это не про гостеприимного хозяина, зазывающего друзей разделить с ним домашний уют, а про недвижимость, выставленную на продажу и открытую для потенциальных покупателей в связи, например, с переездом бывшего владельца, которому не сидится на месте.

Путешествия — самый считываемый сквозной мотив выставки «Открытый дом». Даже темно-зеленый цвет, в который покрасили музейные стены по идее художника, напоминает традиционную раскраску железнодорожных вагонов. Любое жилье, которое появляется в произведениях Андрея Ройтера, всегда кажется либо чужим, либо временным. Одна из самых ранних работ на московской выставке — «Вечер» (1986) — пред-



Побег. 2010. Холст, акрил. Собственность автора

Комедийный реквизит А.Р. 2001. Холст, масло. Из коллекции Matthijs Erdman, Нидерланды

Русский бумеранг. 2010. Кирпич, дерево, металл

Глобус. 2011. Холст, масло. Собственность автора

ставляет типовой уют московской квартиры где-нибудь в спальном районе, но в виде черно-белого изображения с цветной подписью и рамкой «кадра», напоминающего то ли фото с журнальной обложки, то ли вид с улицы на чужое жилье, если бросить взгляд на светящееся окно. Для странника-фланера даже самая непритязательная чужая повседневность кажется загадочной и манящей. А потому художник делает игрушечные домики, висящие в воздухе, скворечник на кусте с вывеской «Комната для медитации» и прочие утлые и малопригодные для жизни пристанища. В сущности, все они — не места обитания, а сказочные средства передвижения наподобие ходячего замка Хоула из аниме Хаяо Миядзаки, унесенного ураганом домика Дороти из «Волшебника страны Оз» или Тардис Доктора Кто — машины для путешествий во времени и пространстве, закамуфлированной под полицейскую будку. Более или менее считываемые подобия этих удивительных объектов можно отыскать среди работ на выставке. А фотография «Художник за работой. Аризона. 1996» представляет его в образе этакого потерпевшего крушение инопланетного путешественника из малобюджетной фантастики — странный персонаж сидит в чем-то, что могло бы сойти за катапультировавшуюся капсулу, но куда больше напоминает дырявую жестяную бочку.

Один из сквозных сюжетов Ройтера — глобус, но глобус, на котором невозможно отмечать посещенные города и страны и бесполезно искать привычные очертания океанов и континентов. Оболочка карты сдирается, открывая грубо сколоченные, шаткие деревянные конструкции, какие-то почти эшеровские лабиринты лестниц и мостков. Парадоксальные глобусы то ли полой земли из псевдонаучных теорий, то ли внутреннего мира представляют не картографию маршрута, но хореографию перемещений, симулятор, позволяющий ощутить головокружительную зыбкость почвы под ногами, земли, в которой невозможно пустить корни — да и какие корни у перекати-поле.

Причудливая «начинка» этих «глобусов» напоминает еще и аттракционы парков развлечений. Для неисправимого дромомана хороши и такие странствия. Ройтер пишет карусели, заворачивающиеся в спирали тобоганы, превращающиеся в ретрофутуристические архитектурные фантазмы и сооружения, которые напоминают не то американские горки, не то несущие конструкции гигантских билбордов — непременной детали ландшафта автотрассы. Иногда на этих конструкциях можно различить фрагменты надписей, например, слово «Restless» (беспокойный) на фоне пыльного неба, под которым, как кажется, расстилается какой-нибудь американский пустырь. Эта работа, как и некоторые другие, может напомнить классические произведения калифорнийского поп-артиста Эда Рушея, его «Автозаправки», в которых однообразный дорожный ландшафт состоит почти из одних логотипов и надписей. Впрочем, в отличие от поп-арта или

Андрей Ройтер. **Шлем.** 2012. Холст, масло. Собственность автора

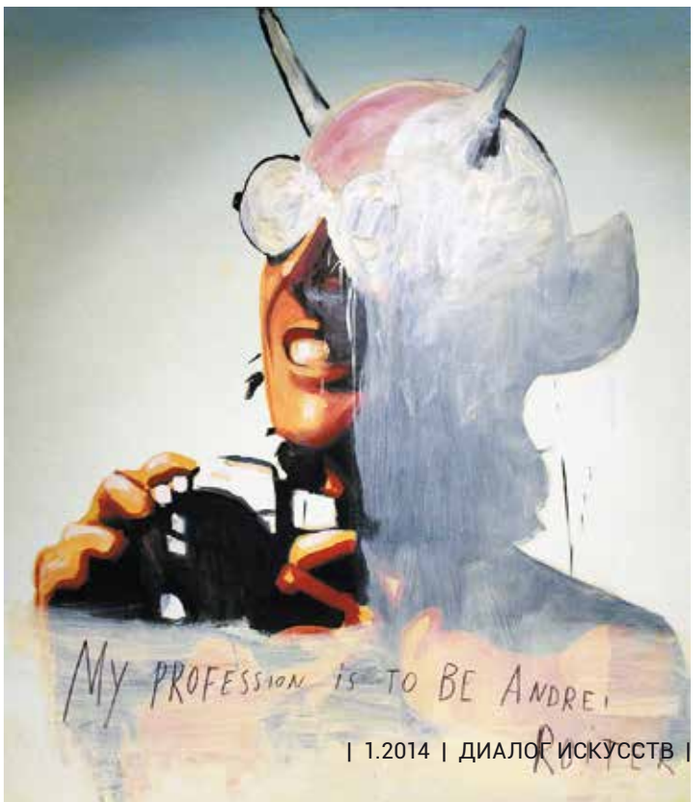
Смотри сквозь Чемодан. 2012. Собственность автора

Монумент. 2010. Холст, масло. Предоставлено галереей «Риджина», Москва

Открытый дом. 2011. Дерево, цемент, краска. Собственность автора

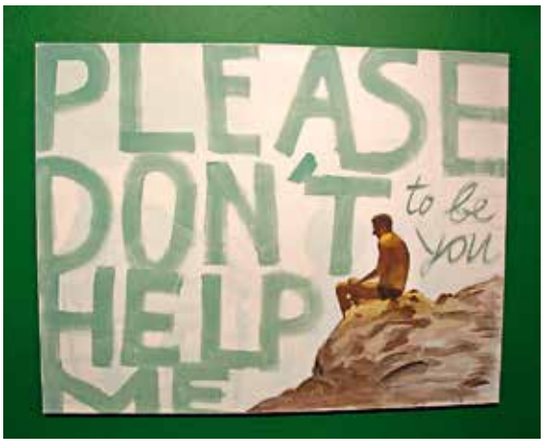
Моя профессия быть Андреем Ройтером. 2011. Холст, масло

фотореализма работы Ройтера не являются изображением изображения, как бы ни были похожи на кинокадры многие его полотна. Напротив, даже самые странные, самые причудливые его образы заставляют, вопреки всякой вероятности, поверить в то, что и у них была «натура». Причем гарантией подлинности выступают как раз недостоверность и неуловимость. Ройтер умеет воздействовать на какие-то почти периферийные области восприятия, едва уловимые воспоминания, фантазмы, работает с почти исчезающими, «инфратонкими» (если вспомнить термин Марселя Дюшана) ощущениями — остаточным зрением, послевкусием, угасающими реверберациями. Каждая работа художника вызывает пронзительное ощущение дежавю — и речь идет, разумеется, не о вторичности его искусства. Да, конечно, почти все его работы «на что-то похожи», но так отдаленно и неожиданно, что ни о какой вторичности речи быть не может — наоборот, это и создает уникальность. В отличие от большинства своих российских (да и зарубежных) коллег Ройтер не подвергает образы сомнению и деконструкции, он хочет в них поверить, какими бы неправдоподобными они ни были, и заражает этим желанием зрителей. Его искусство — складывающиеся в удивительно цельный мир объекты и живопись — можно назвать нарративным. Но это рассказ, в котором не договаривается больше, чем сообщается, одновременно он затягивает и не подпускает слишком близко. У картин и объектов Ройтера есть эффект «перевернутого бинокля», бесконечно отдаляющего «вид» от наблюдателя, сообщая ему ту самую манящую недоступность — удаленность не столько в пространстве, сколько во времени. Два главных атрибута туриста, которые Ройтер не устает обыгрывать в своих произведениях — чемодан и камера (часто они у него сливаются в единый гибридный объект), являются еще и метафорами памяти, багажа воспоминаний и самой способности запоминать. Впрочем, что касается камер, то они у художника получаются совершенно непригодными к использованию — нарочито бутафорскими, то картонными или фанерными, то, напротив, окаменевшими. А на одной из картин из объектива фотоаппарата торчит здоровенная картофелина. Картошка — один из повторяющихся образов у Ройтера. Даже картина «My Russianeyes» представляет изображение двух картофелин, во все глазки смотрящих через пару очков. Напоминание о почве и корнях оказывается тем, что все же не дает свободно перемещаться по миру, коллекционируя четкие, не искаженные памятью образы. Что же до багажа, то и он не всегда надежен. Ройтер то умещает в чемодан целый мини-ландшафт, то, напротив, изображает чемоданы разнообразно продырявленными и совершенно непригод-



Андрей Ройтер. **Please Don`t Help Me.** 2013. Холст, масло

Капсула времени. 2010. Объект



ными для перемещения каких-либо пожитков. Картина, с видавшим виды чемоданом превратившимся в рамку для гигантского круглого сквозного отверстия, называется «Портал». В сущности, любая фотография или картина с тем или иным полюбившимся видом является своего рода багажом. Но стоит «упаковать» получше столь запомнившееся место, забрать его на память — и в него оказывается невозможно вернуться, сколь манящими ни были бы истории о героях, сумевших-таки войти в картину (или экран). Ройтер предлагает пожертвовать памятью, чтобы, возможно, открыть путь для перемещения. Еще один примечательный чемодан, изображенный художником, носит не менее важное название — «Исторический музей». Он пуст, только на дне, на полинялой подкладке, проступает какое-то смутное изображение. Впрочем, не стоит думать, что такой чемодан не содержит ничего достойного исторического музея. Мы напрасно полагаем, что содержанием такого музея должны быть артефакты, которые можно рассмотреть вблизи и как можно отчетливее. На самом деле его содержимое — время, его невидимая толща, делающая прошлое столь заманчивым, неосязаемым, подлинным. И именно эту субстанцию Ройтер умеет изображать.

Самолет. 2011. Деревянные сани, алюминий, дерево, масло. Собственность автора. Фото ДИ / Светлана Гусарова

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

09.04 — 11.05.14

К ПОЛЁТУ ГОТОВ?

трансформация образов космонавта и космоса в работах художников XXI века

Кураторы: Дмитрий Буткевич, Валерия Галлай, Люсинэ Петросян

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

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

ТВЕРСКОЙ 9

GIOTTO PROJECT

Ольга Турчина

Первая встреча Евгения Дыбского с фресками Джотто ди Бондоне в капелле дель Арена в Падуе (Cappella degli Scrovegni) состоялась в 1988 году. В 2005-м художник увидел результаты реставрации и ужаснулся, что оригинал утрачен навеки. Раздумья о сути подлинных работ Джотто, о том, сохранилось ли в них хоть что-то настоящее, о восприятии фресок современным зрителем и о возможности постижения постреставрационного Джотто как истинного Джотто и привели Дыбского к созданию цикла «Giotto project».

Как это ни печально, все памятники прошлого теряют первоначальный облик. Более того, мы знаем, что изменения происходят, но мы не можем сказать точно, какими эти памятники были раньше. Для нас сейчас это — «другое искусство»…

Образы прошлого «излучают», «вещают», «передают в эфир» энергии прошедших времен. Но зачастую современный зритель общается с призраками былого, вынужденно воспринимая симулякр произведения. Он видит всего лишь знак, за которым подчас уже невозможно угадать подлинник, и принимает означающее за реальность.

Перманентное руинирование памятников, происходящее и в результате постоянного взаимодействия со средой, и вследствие исторических катаклизмов, становится фактом истории искусства. Документально подтверждено, что краски живописи, к примеру, не столь далекого от нас XIX века трансформировались буквально на глазах зрителя.

При этом всегда встает вопрос, насколько самая умелая реставрация возвращает нас в мир былого. Многие реставрации

Евгений Дыбский. **Трансляция времени XVI #5».** 2008. Масло, эмульсия, смешанная техника, холст

Трансляция времени XVI #12. 2009. Масло, эмульсия, смешанная техника, холст

(например, роспись плафона работы Микеланджело в Сикстинской капелле) вызывают невольный шок. То же можно сказать и о фресках Джотто в капелле дель Арена. Мы живем в эру тотальной симуляции, и все социальные и культурные феномены носят такой характер. Фрески, которые мы видим сейчас, тоже результат подмены.

На первых порах время маскирует и искажает базовую реальность произведения, в дальнейшем маскируется ее отсутствие, и главными героями произведения становятся знаки. В результате возникает особый мир, мир моделей и симулякров, никак не соотносимых с истинной реальностью, но воспринимаемых гораздо ярче, чем сама реальность. Подобный мир, по мнению Жана Бодрийяра, получается гиперреальным и основывается лишь только на самом себе.

Временной и пространственный интервал, разделяющий означающее и означаемое, превращает знак в след явления; он теряет связь со своим происхождением и тем самым выражает не столько предмет или явление, сколько его отсутствие.

Симуляция обладает силой соблазна и даже совращения. Нередко нынешние практики расчистки и сохранения произведений придают чересчур аттрактивный, «рекламный» вид, характер излишней яркости и «красивости», которыми те никогда не обладали. Может быть, нам, создавшим современный мир и не впадающим в излишнюю задумчивость, больше подойдет «пластмассовый» Джотто-от-поп-арта?

Евгений Дыбский живет и работает на две страны: Россию и Германию. Родившись в Румынии, сформировавшись в России, вернее, еще в СССР, а потом переехав в Германию, художник приобрел кочевое сознание, не знающее преград, устремляющееся сквозь пространство и время. Может быть, именно поэтому естественным образом художник обращается к проблемам времени и пространства как формам бытия материи.

Сопоставимы ли художественные структуры и агрегатные состояния материи? Мысли о пространстве и времени исторически менялись. Искусство пыталось уловить «мгновения» в желании представить образы вечности.

Ныне, когда понятно, что время и пространство дискретны, им присущи кривизна и «петли», старое доживает среди нового, есть художники, чувствующие подобное интуитивно на уровне развивающейся мысли об изменчивых структурах мироздания, которое представляет собой сложно организованный хаос, дышащий, пульсирующий, меняющий расстояния и скорости. Собственно, возможно ли перевести подобные представления о пространстве и времени в материю, иначе говоря, материал, из которого создаются произведения искусства? Дыбский предполагает такую возможность.

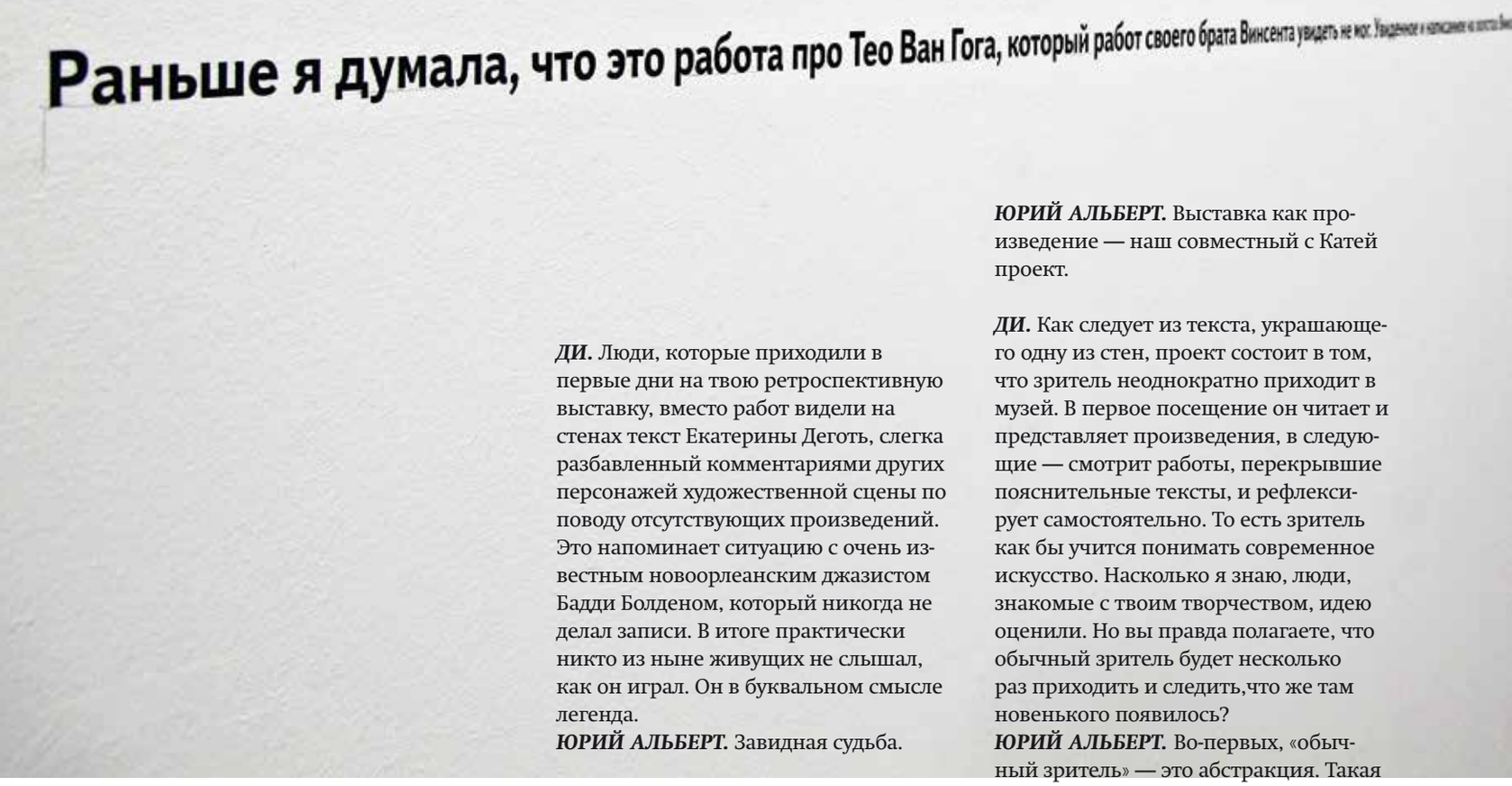
Евгений Дыбский — виртуозный живописец экспрессивного абстракционизма, под его рукой поверхность превращается в поле упругих деформаций. При общности традиций и верности идее «не изображать реальность» абстрактное искусство многообразно по формам, иногда образы реальности, которые абстракция как бы покидает, все же выстраиваются из хаоса красочных пятен, как из некой праматерии. Так и фрески Джотто, оставшиеся только в воспоминании современного мастера, возрождаются в напластовании материальных структур, кристаллизуясь, застывая, пытаясь освободиться…

«Жизнь» и «смерть» фресок Джотто становятся фильтром, через который Дыбский творит свою реальность-на-тему-Джотто. «Посмертный» Джотто стал для Дыбского пейзажем: «…я смог отойти совершенно от Джотто, отвлечься и стать автором на тему Джотто. То есть Джотто стал для меня как пейзаж, как материал <…> Джотто для меня как бы умер, да, вот тот, которого я тогда любил. И я позволил себе взять Джотто как пейзаж… отринул патетику и начал с материалом работать. …из туриста я стал путешественником».

Человеческое сознание устроено так, что оно чувственно не может представить ряды бесконечности, неограниченность пространства и времени. В искусстве Дыбского формы прочитываются не как чисто абстрактные, но как символы, знаки, пластически живописные эквиваленты каких-либо понятий или представлений, обобщенных образов. Дыбский использует как основу холст или древесно-волокнистые плиты, виртуозно владеет живописной техникой, в его арсенале разные виды красок и материалов: масло, темпера, акрил и особая эмульсия, позволяющая создать иллюзию природной фактуры, и синтетические волокна, «вплавляемые» в тело картины… В одном произведении художник сочетает разнообразные красочные фактуры, пастозно накладывая красочный слой либо втирая краску в поверхность или позволяя ей «акварельно» растекаться, создавая легкую, полупрозрачную пленку. В некоторых работах Дыбский подобно Лючио Фонтана проникает за пределы поверхности произведения, прорезая ее, но не упраздняя. Вариативность приемов художника и сложение множества отдельных произведений в серии объясняет его убежденность в невозможности существования только одного решения для воплощения художественной задачи.

ВЫСТАВКА РАБОТАЕТ ДЛЯ ВСЕХ

На вопросы ДИ
отвечает художник
Юрий Альберт



Беседу ведет
Лия Адашевская

ДИ. Люди, которые приходили в первые дни на твою ретроспективную выставку, вместо работ видели на стенах текст Екатерины Деготь, слегка разбавленный комментариями других персонажей художественной сцены по поводу отсутствующих произведений. Это напоминает ситуацию с очень известным новоорлеанским джазистом Бадди Болденом, который никогда не делал записи. В итоге практически никто из ныне живущих не слышал, как он играл. Он в буквальном смысле легенда.
ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Завидная судьба.

ДИ. Вот так и ты для некоторых людей, которые пришли в первые дни работы выставки, как этот Бадди. Да, Альберт — известный художник, но мы это не увидели. Однако в ходе работы выставки произведения должны постепенно заполнять пространство, заслоняя тексты. Чья это идея — так представлять твое творчество?

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Выставка как произведение — наш совместный с Катей проект.

ДИ. Как следует из текста, украшающего одну из стен, проект состоит в том, что зритель неоднократно приходит в музей. В первое посещение он читает и представляет произведения, в следующие — смотрит работы, перекрывшие пояснительные тексты, и рефлексирует самостоятельно. То есть зритель как бы учится понимать современное искусство. Насколько я знаю, люди, знакомые с твоим творчеством, идею оценили. Но вы правда полагаете, что обычный зритель будет несколько раз приходить и следить,что же там новенького появилось?
ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Во-первых, «обычный зритель» — это абстракция. Такая же, как «трудящиеся» или «народ». Во-вторых, идея, что выставка должна быть понятна для всех случайно забредших в музей, довольно сомнительна. В-третьих, выставка тем не менее работает для всех зашедших в музей, только по-разному. Кто-то, как мне рассказывали, возмущался и требовал вернуть деньги. Кто-то заинтересовался

и придет в другой раз. Я видел, как там ходили какие-то девушки, хихикали и читали тексты. Но все, и особенно те, кто возмутился, запомнят, что была такая выставка, и о чем-то задумаются. И в этом смысле выставка работает для всех. А почему ты считаешь, что цель выставки — все понять? Все понять невозможно. Скорее задуматься о том, чего ты не увидел и почему художник и куратор так поступили. А если мы приходим на выставку Рембрандта, мы что — все понимаем? Еще меньше понимаем.

ДИ. Да, мне известна точка зрения, что старое искусство мы понимаем ничуть не лучше современного, включая и наших, вроде таких понятных передвижников. Но иллюзия понимания есть. И в данном случае если современное искусство призывает зрителей самостоятельно интерпретировать, то почему этот же принцип не может распространяться на старое искусство? Почему и в отношении старого искусства не отбросить вопрос «что хотел сказать художник?» и не сосредоточиться на том, как я это понимаю?
ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Согласен. Но так как современное искусство нам ближе, понимать его проще. А такого рода искусство, которым мы занимаемся, эти проблемы и предъявляет зрителю: понимания–непонимания, правильной–неправильной или своей–чужой интерпретации, и так далее.

ДИ. Но если говорить об этом конкретном проекте, то на старте создается ощущение, что куратор подминает художника. То есть вначале это просто какая-то песня куратора.
ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Выставка начинается как выставка кураторская и даже в какой-то степени как выставка Кати Деготь. Недаром мы не написали: выставка Юрия Альберта под кураторством Екатерины Деготь, а именно Юрий Альберт/Екатерина Деготь. А заканчивается как выставка Юрия Альберта. Последнее время модно говорить, что кураторы используют художников в своих гнусных целях. Мы выложили на всеобщее обозрение проблему взаимоотношений куратора и художника Вот, пожалуйста, это лежит на поверхности. Куратор использует художника, художник использует куратора, это и называется сотрудничество. Демократичность же не в том, чтобы ответы на все вопросы предъявить в разжеванном виде так называемому простому зрителю, а в том, чтобы предъявить ему именно эти вопросы, чтобы он мог принять участие в их решении. Или не принимать, если ему это неинтересно.

ДИ. Но мне здесь интереснее то, что в итоге художник заслоняет куратора. И когда все это многословие будет занавешено работами, останется только произведение и зритель — тет-а-тет.
ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Да, но мои работы тоже сомнительны в качестве «произведений» и, кстати, тоже довольно многословны. И мы это подчеркиваем. У нас нет никакой победы кого-то над кем-то. Обычно считается, что есть произведение, которое после его демонстрации интерпретирует критик. Мы перевернули ситуацию. Сначала интерпретация, потом произведение. Хотя этот ход служит поводом для дальнейших интерпретаций.

ДИ. Твоя активность в фейсбуке стала просто притчей во языцех.
ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Во-первых, я люблю поболтать. Это замена застольной трепотни. Во-вторых, это «производственные отходы» всяких моих размышлений, в том числе и об искусстве.

Текст Ольги Чернышовой на месте работы Юрия Альберта. Автопортрет с закрытыми глазами (вариант на английском языке). Фото ДИ / Светлана Гусарова

Т/О Купидон (Ю. Альберт, В. Скерсис, А. Филиппов). **Что я видел.** 2011. Телефонные аппараты, звук. Фрагмент инсталляции. Размер варьируется. Фото ДИ / Светлана Гусарова

Юрий Альберт. **Автопортрет с закрытыми глазами (вариант на английском языке).** 2012. Пластик, ДСП. 86 штук разного размера

Воздух из Государственной Третьяковской галереи. 1979 (реконструкция 2013). Стекло, металл, бумага, шариковая ручка

В-третьих, иногда это выражение моей гражданской позиции. В-четвертых, в-пятых, в-шестых…

ДИ. И у тебя нет к этому отношения как к еще одному проекту? Или мыслей, что в дальнейшем из этой онлайн-коммуникации может получиться проект?

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Стихи и другие глупости, как известно, растут из любого сора. Но пока мне это просто нравится. Я люблю обмениваться мнениями. Вообще, если считать фейсбук таким постоянным разговором с довольно большим кругом участников, то довольно интересно наблюдать, как меняются темы, всплывают новые, возвращаются старые. Начали о погоде, закончили проблемами динозавров. Как пришли к динозаврам от погоды — непонятно. Мне всегда было интересно, как развивается разговор, хитрая логика перескакивания с одного на другое. Может быть, и история искусства тоже развивается по законам такого необязательного разговора, который перескакивает с одного на другое. И очевидной логики в том, что фовизм приходит после импрессионизма, а симуляционизм — вместо нью-вейва, нет. Вернее, когда смотришь ретроспективно, логика кажется очевидной, но ничего предсказать нельзя.

ДИ. Ты в каком-то интервью сказал, что искусство — это весело. Для многих оно страдание, мучение. Что тебя веселит?

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Мне кажется, что это довольно смешное занятие. Искусство, которым я занимаюсь, построено по законам юмора — неожиданные сопоставления, нелогичные на первый взгляд выводы.

ДИ. Ощущение, что ты так и искришь идеями проектов, как постами на фейсбуке, с такой же легкостью. А вообще ты с твоей манерой мыслить удачно родился — вовремя.

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Да, это очень важно — вовремя родиться. Потому что пластически я, например, абсолютно бездарен. И если бы жил в эпоху пластических открытий, то… Любимая моя история: якобы Джексон Поллок изобрел технику дрипинга, потому что в детстве видел, как пьяный отец мочился на забор. И это так отпечаталось у него в подсознании, что он стал плескать краску на холст. Но если бы эта история произошла в девятнадцатом веке, когда абстракцию еще не изобрели, что бы он тогда рисовал? Пейзажи с водопадами? Да, надо вовремя родиться. Это касается не только искусства. Если у человека задатки публичного политика, зачем он нужен в эпоху абсолютизма? Разные эпохи в искусстве, разные течения требуют своего склада ума. И мой склад ума, как я уже чувствую, сегодня тоже не годится. У ребят помоложе мозги по-другому устроены. Как и у тех, кто постарше. Когда я беседую со Злотниковым, я чувствую, что это совсем иной тип сознания. Но есть эпохи, в которые, если тебе повезло родиться, ты поймал бога за бороду. Как, например, девятьсот десятые годы в России или шестидесятые в Америке. Там даже третьестепенные художники интересны. Так всех несло, такой был драйв.

ДИ. Ты сказал, что чувствуешь различие с молодыми художниками. В чем это проявляется?

ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Для меня и моего поколения занятие современным искусством не само собой разумеющееся. В силу разных исторических причин его запрещали в нашей стране почти как распространение наркотиков. Поэтому выбор такого занятия был очень важным и судьбоносным. Сейчас это признанная обществом сфера деятельности. Для меня естественно ставить ее под сомнение или во всяком случае не удивляться, когда другие делают это. А у ребят и девушек помоложе этого

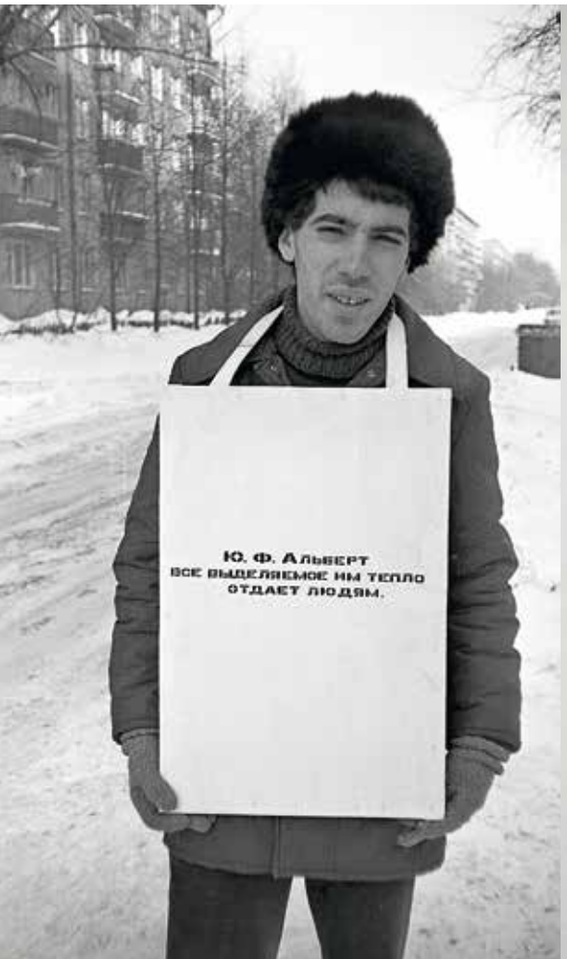
нет. И еще. При том, что я постоянно говорю, что настоящее искусство закончилось и началось современное, связь настоящего с современным для меня очевидна. А для большинства художников молодого поколения, как мне кажется, история искусства начинается где-то в шестьдесят восьмом году. Того, что было «до», они не то чтобы не знают, но это не имеет отношения к тому, чем они занимаются.

ДИ. В музыке ситуация несколько иная — там бесконечный разговор с эпохами. И это не только шестидесятые — восьмидесятые, но и архаика, Средневековье, причем без каких-то иерархий. Вся музыкальная культура подобна сундуку, из которого выуживается та или иная цитата.
ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Музыка завязана на один материал — звук. А современное искусство ни на какой материал и ни на какой язык не завязано, оно может использовать в качестве языка все что угодно: видео, газету, футбол, биологию или кибернетику, в том числе и язык традиционной живописи, но он не имеет никаких преимуществ. Поэтому связь с историей искусства, когда существовал один язык или максимум три — живопись, скульптура, графика, не столь очевидна. Но я не говорю, что раньше были титаны, а сейчас все измельчало. Скорее наоборот. Как человек, склонный ко всяким рефлексиям, я замечаю эту разницу, но не говорю, что это плохо.

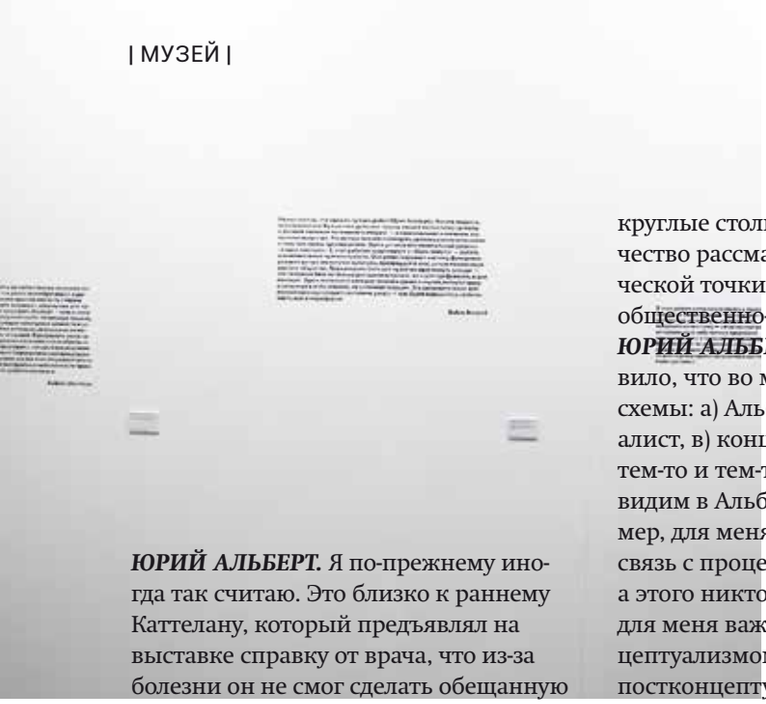
ДИ. В тексте «Новая полиграфия», опубликованном в третьем выпуске «Пастора», вспоминая свою работу в графическом дизайне, ты пишешь: «…чем больше я уважал книжный дизайн как вид искусства, тем сильнее было ощущение, что я только притворяюсь дизайнером и обманываю Жукова, Троянкера и Юликова. Зато когда эскиз утвержден, гора спадала с плеч, и можно было спокойно <… > делать оригиналы: выклеивать шрифт, переснимать его, кадрировать фотографии. <… > И хотя на это уходило много времени, приходилось работать ночами, не было раздражения или стыда, а в конце можно было с удовлетворением сказать: “Это моя работа, три ночи не спал, а сделал!”. Потом наступили другие времена, более приятные: мастерские на Фурманном, выставки на Автозаводской. <… > С переездом на Чистые Пруды легкость стала уже подозрительной. Придумать работу стало очень легко. <… > Постепенно я перестал ощущать работы своими, особенно когда показывал и объяснял их. Открываешь рот, чтобы сказать что-то свое, а говоришь общее — персонажность, колобковость...»
ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Для меня книжный дизайн чем-то похож на музыку — нужны определенные знания и умение. И определенные таланты, которых у меня, надо сказать, не было. То есть я был дизайнер-троечник. Но мне нравился процесс. Это же происходило в докомпьютерную эпоху, выклеивание макетов для меня было чем-то вроде трудотерапии. Тут я мог за себя ответить: работу я хорошо делал. Ну и надо понимать, что отрывок, который ты зачитала, построен по законам текста. Это же не означает, что я все именно так и чувствовал. Но во времена позднего Фурманного и Чистых Прудов был какой-то период, не только у меня, когда все пошло быстро, словно по накатанным рельсам. Связано это, наверное, с тогдашней фантомной коммерциализацией, которой на самом деле не было, но казалось, что она есть, с публичностью, с постперестроечной эйфорией. Все делалось легко, быстро, и сомнение как-то исчезло из того, что мы делали.

ДИ. Сейчас сомнение вернулось?
ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Сколько угодно.

ДИ. И еще одна цитата из того же текста: «…Невозможно вернуться к полной ответственности за свои (общие) слова или работы, к настоящему авторству, но есть ощущение, что надо оплатить право на эстетическую безответственность, надо пострадать. Надо как бы предъявить зрителю справку о том, сколько пота, сил и времени затрачено на произведение».



Ю. Альберт все выделяемое им тепло отдает людям. 1978.
Ч/б фото



ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Я по-прежнему иногда так считаю. Это близко к раннему Каттелану, который предъявлял на выставке справку от врача, что из-за болезни он не смог сделать обещанную скульптуру.

ДИ. Но ты же еще, например, когда переписываешь тексты из каталогов или письма Ван Гога к брату, как бы предъявляешь трудоемкость. Часто же можно услышать: вот раньше художник годами писал картину, а сейчас... Ты же в данном случае предъявляешь именно эту затратность времени и сил.
ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Для меня это связано с американской традицией процессуального искусства конца шестидесятых годов, с постминималистской скульптурой, с тем, что делали Ричард Серра или Роберт Моррис, предъявляя зрителю именно процесс создания произведения.

ДИ. В рамках проекта в музее проходят круглые столы, на которых твое творчество рассматривается с искусствоведческой точки зрения, философской и общественно-политической.
ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Меня немного удивило, что во многом они исходят из схемы: а) Альберт, б) Альберт-концептуалист, в) концептуалисты отличаются тем-то и тем-то. Следовательно, мы видим в Альберте именно это. Например, для меня, как я уже сказал, важна связь с процессуальным искусством, а этого никто не хочет замечать. Или для меня важна связь не только с концептуализмом, но и со всеми этими постконцептуальными штучками типа Каттелана, Серра. Я чувствую много близкого с Каттеланом. Это как бы такая постыдность художественных занятий. Он все время вроде как стесняется того, чем занимается. И эта попытка убежать — предъявить справку вместо работы. У Каттелана была еще замечательная работа, когда он подал заявление в полицию, что у него из багажника украли произведения искусства, которых там, естественно, не было. И выставил это заявление. Когда я делаю какую-то работу или проект, я всегда учитываю, что кто-то что-то сделал, в том числе и за меня. К сожалению, я, наверное, недостаточно это акцентирую.

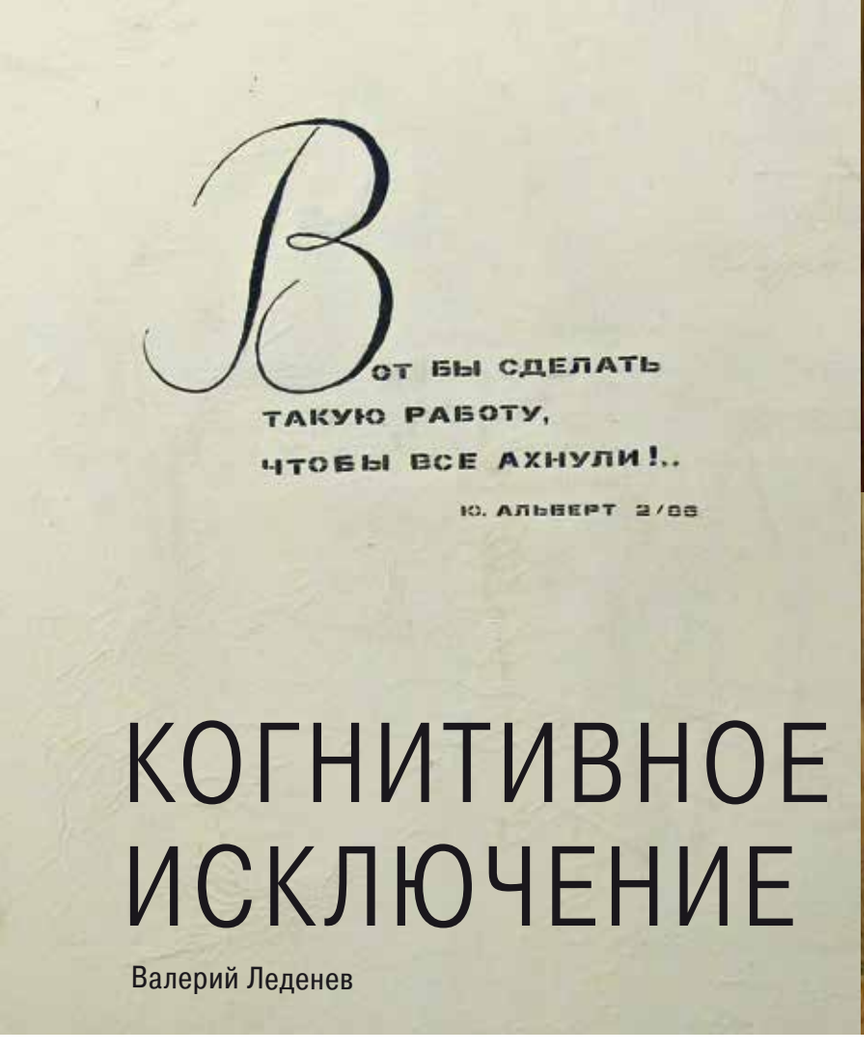
ДИ. Тема третьей беседы — общественно-политическая роль искусства. Прокомментируй.
ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Я бы не преувеличивал его роль. Современное искусство, начавшееся в середине девятнадцатого века и продолжающееся до сих пор, соприродно демократическому, рыночному конкурентному устройству общества. Что мы видим в искусстве, начиная с Курбе? Борьбу, диалог и взаимовлияние различных моделей искусства. Импрессионисты говорят одно, кубисты — другое, салонные художники — третье, и все это предлагается зрителю, потребителю. Это и есть отражение демократического устройства общества, когда у каждой группы населения есть своя модель и свои интересы, а их взаимодействие и есть политика. Важно, что всегда есть выбор между направлениями, течениями, художниками и т. д. Между современным искусством и конкурентно-демократическим обществом существует прямая связь. Древнеегипетское искусство было построено по другой модели.

ДИ. Тогда было понятно, для чего искусство нужно. И его формы соотносились с целями. Сейчас скусство не ангажировано.
ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. И слава богу.

ДИ. Да, но из-за этого оно и мечется, пытаясь к чему-то прилепиться, встроиться, оно и наука, и политика, и т. д. При этом без конца критикует себя и общественно-экономическую формацию, которая его породила. И все время убеждает общество, что оно ему очень нужно.
ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Художники, сосредоточенные на критике общества, обычно не склоны к критике оснований искусства. Они точно знают, для чего искусство нужно — для критики общества.

ДИ. А ты знаешь, для чего?
ЮРИЙ АЛЬБЕРТ. Нет. Я как раз сомневаюсь, что оно вообще нужно.

Юрий Альберт. **Московский выбор.** 2009. Восемь фотографий, наклеенных на пластик, акриловое стекло, 16 коробов



КОГНИТИВНОЕ ИСКЛЮЧЕНИЕ

Валерий Леденев

При всей очевидной вписанности Юрия Альберта в среду московского концептуализма принадлежность его работ данному кругу — в духе известной серии «Я не». Ему чужда доходящая до мистики экзистенциальность Ильи Кабакова и Виктора Пивоварова. Не близка Альберту и философская эквилибристика Андрея Монастырского и группы «Коллективные действия», и психоделика Пепперштейна и Лейдермана или же нью-вейверская «отвязность» младоконцептуалистов (термин критика А. Панова) 1990-х.

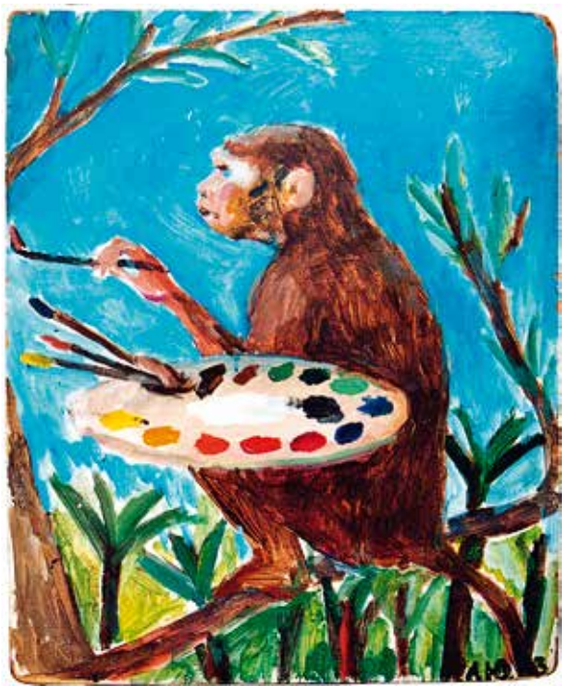
Концептуализм московский, по выражению Монастырского, был «минимально социализирован», то есть изначально обращался к зрителю не потенциальному, но вполне определенному, зачастую лично знакомому. Демонстрация работ не отделялась от их обсуждения — длительного процесса, устроенного по правилам, известным всем участникам игры, в котором важным оказывался не конечный результат, но «вхождение в язык», зафиксированный в многочисленных текстах, беседах, публикациях и пр. (например «Словарь терминов московской концептуальной школы»). Герметичность работ на поверку оказывалась иллюзией: необходимо просто освоить «понятийный аппарат» — отсылки к известным философским трудам всегда сопровождались локальной спецификой. Вполне остроумные и на первый взгляд самодостаточные объекты (например, «Машины» Виктора Скерсиса) все равно оставляли в некотором недоумении относительно скрывавшихся за ними смыслов, а иногда и вовсе ставили зрителя перед зияющей пустотой.

Альберта же интересуют не отвлеченные философские вопросы, а проблемы самой системы искусства, причем четко локализованной, с которой художник непосредственно взаи-

Вот бы сделать такую работу... 1986. Холст, масло. Московский Архив Нового Искусства

Мой рост 21 марта 2007 года. 2007. Надпись на дверной раме в ГТГ. Москва

Обезьяна. 1983. Оргалит, масло



Юрий Альберт. **Балетный класс с кривыми зеркалами.** 2005 Инсталляция и перформанс. Пластик, дерево, балерины. Коллекция ГЦСИ, Москва

модействует. В фокус внимания попадает не только «центр» (музеи и прочие «узловые» компоненты), но и «периферия» вплоть до «непосвященного» зрителя, впервые сталкивающегося с подобным искусством. Работа Альберта — это вещи-обманки: они ставят вроде бы очевидные вопросы, на которые оказывается нелегко ответить; кажутся нечитаемыми (серия «Элитарно-демократическое искусство»), но содержат логические ключи для собственного прочтения. Это и отличает Альберта от других авторов: его вещи принципиально открыты для понимания. Они предельно валентны в смысловом отношении, представляют собой насыщенное поле, ни один элемент которого не может оставаться незначительным и нейтральным.

Парадоксально, но на этом пути Альберту оказываются созвучен весьма широкий круг художественных практик, далеко не всегда маркированных как концептуализм. Но распознать их следы оказывается не так просто. Все его заимствования очень незаметны и словно «заземлены» в собственной почве (работы кажутся очень «своими», «местными», выращенными в родной теплице) и ориентированы в некотором роде принципиально на нее.

Альберт неоднократно подчеркивал свою приверженность процессуальному подходу и в качестве важных для себя авторов называет Роберта Морриса, чьи работы (например, перформанс «21.3», когда художник осуществил «постановку» лекции Эрвина Панофского «Этюды по иконологии» с участием актера, идеально воспроизводившего все движения губ лектора вплоть до кашля) относительно проектов Альберта вызывают ощущение почти дежавю (на своей старой выставке в фонде «Екатерина» он выставил фильм, где сам читал «Салоны Дидро»). Не менее важны для него и стратегии художников-апроприационистов: Альберт сам перерисовывал советские карикатуры, пародировавшие западный модернизм, но исследовал не проблему авторства, а статус наследия авангарда для советских художников, начавших работать в 1970-е. Важными для него оказываются и представители институциональной критики вроде Андреа Фрейзер (в рамках своего проекта «Museum Highlights» 1989 года художница, притворившись экскурсоводом, провела зрителей по музею, сопроводив тур весьма напыщенным и манерным рассказом о порой банальных экспонатах) или Луиз Лоулер, не говоря уж о том, что кажущаяся чрезмерная «затекстованность» на самом деле перекрывается многочисленными визуальными рифмами с широким кругом хрестоматийных вещей: от Дюшана до поп-арта и экспрессивной абстракции.

Текст не всегда предпослан работам Альберта и уж тем более не замещает в них изображение. Но он активнее, чем кто-либо другой из художников концептуального круга, взывает именно к интерпретации. Кураторский проект, сделанный совместно с Екатериной Деготь, проблематизирует и этот аспект: ведь если все описано, взвешено и посчитано, то с чем здесь работать зрителю? Проблематичен и статус предложенных концептуально выверенных интерпретаций: зачем они нужны столь склонному к рефлексии художнику? И найдется ли среди текстов хоть что-нибудь, что художник не подвергнет сомнению?

Парадоксальным образом выставка призывает не к тому, чтобы вникнуть в написанное на стенах и уйти с готовыми неоспоримыми формулами в голове. Проект «Что этим хотел сказать художник?» существует в зазоре между тем, что сказано, и тем, что упущено, не замечено и не принято в расчет. Он также выявляет инерцию мышления и склонность художника интерпретировать в каком-то определенном направлении, в то время как вполне эксплицитные движения его мысли могут лежать совсем в ином направлении. Выставка заставляет задуматься в первую очередь об этом «когнитивном исключении» (свойственном, возможно, не только зрителю или критику, но и самому автору) и о причинах и условиях его возникновения.

В какой традиции сделана эта работа? 1981. Бумага, летрасет

Реклама. Десятка Уорхола

0+

WARHOL'S 10

ВЫСТАВКА ПРОХОДИТ
ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ФОНДА
СЕМЬИ БЛАВАТНИК

Партнеры:

BLAVATNIK
FAMILY
FOUNDATION

MMOMA
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

100.1 FM СЕРЕБРЯНЫЙ ДОЖДЬ

Инфопартнеры:

Interview

афиша ВОЗДУХ

НОВОСТИ ИСКУССТВА
THE ART NEWSPAPER RUSSIA

ЭНДИ УОРХОЛ: 10 ЗНАМЕНИТЫХ ЕВРЕЕВ XX ВЕКА

12.2.—9.4.2014

Еврейский музей
и центр толерантности

ул. Образцова, 11, строение 1А
т. 8 495 654 05 50
e. info@jewish-museum.ru
www.jewish-museum.ru

ЭКСПЕРИМЕНТЫ

Виктория Хан-Магомедова

В современном мире усиливается связь между реальностью и фикцией. Поразительна способность фикции, иллюзии становиться реальностью. Реальность пропитана фикцией. Некоторые художники особенно обостренно ощущают это. Молодая, талантливая и перспективная художница из Пакистана Икра Танвир — одна из них. Современное искусство размышляет о двусмысленности нашего времени, модифицируясь в лабораторию, в которой экспериментируют с эксцессами этого явления. Так появляются работы, анализирующие слияние двух реальностей, факт, который входит в сознание общества, становится осязаемым и воспринимаемым (О. Элиассон, О. Барбьери).

Бразильский художник Сильдо Мейрелес еще в 1980– 1990-е годы в своих инсталляциях экспериментировал с иллюзией и реальностью. Чтобы войти в зал и увидеть его инсталляцию «Улетающий», требовалось снять обувь, открыть белоснежную дверь и вступить в темноту помещения, размер которого было невозможно определить, так как художник использовал материал, не позволяющий идентифицировать пространство, превращающий плоскость пола в бездонный провал. Ощущения зрителя сравнимы с теми, что испытывают люди на побережье в безлунную ночь. Но инсталляция Мейрелеса вызывала не только тонкие, но и болезненные чувства. Передвигаться и дышать трудно, хрустящие под ногами гранулы превращаются в порошок, распыляются, поднимаются вверх, делая атмосферу удушающей. Воздух наполняется тяжелым запахом (возможно, природного газа, который не сразу можно почувствовать). Возникает беспокойство. Привыкнув к темноте, можно различить тонкую полоску света: за первым залом следует другой, в дальнем углу которого слабо светит тонкая горящая свеча, воткнутая в землю. Пламя свечи притягивает посетителей, но магнетическая атмосфера вокруг него только усиливает ощущение опасности.

Икра Танвир. **Теперь ты это видишь. Чернильно-струйная печать на бумаге Photorag.** 2013 Галерея «Грей Нойз», Дубай, ОАЭ / Икра Танвир

Мгновенное расстояние. 2013. Чернильно-струйная печать на бумаге Photorag. Галерея «Грей Нойз», Дубай, ОАЭ / Икра Танвир

ИКРЫ ТАНВИР

Кажется, что может произойти взрыв. Но взрыва не будет: запах газа издает химический порошок, а мягкий пол покрывает толстый слой талька.

Инсталляция Икры Танвир «Рай парадокса» скромнее по масштабу, но также порождает чувство опасности. В темноте небольшого зала высвечивается пульсирующая субстанция, похожая на древесную пыль. Возникает сомнение: это иллюзия или она настоящая? Но затем появляется ощущение, что пыль повсюду, она заполняет все пространство зала. Вас охватывает страх, становится трудно дышать. Где реальное, где иллюзорное?

Тему соотношения вымышленного и реального Танвир рассматривает и в пятиминутном фильме «Деформация времени». Ночь, бесконечный поток машин. Постепенно на экране становится видно только мелькание крупных цветных пятен — фар автомобилей. Время и пространство теряют определенность.

Не менее двойственные чувства рождают фотографии художницы («Просветление» — ярко освещенные коробки, «Иллюминация» — изображения белых царапин на черном фоне, которые экспонируются на сильно загрязненных стенах). Танвир словно играет со зрителем, заставляя понять, насколько реальность места благодаря воображению трансформируется в вымысел и насколько мы способны понять, что нас окружают не ложные, а истинные образы. Наличие опыта восприятия различных видов реальности благоприятствует поливалентной логике, допускающей существование истинного и мнимого, это противоречие и формирует основу для понимания современного искусства. Оригинальные проекты Танвир исследуют эти проблемы. Ее выставка «Между землей и небом», прошедшая в ММОМА, рождала расширяла возможности контакта с современным искусством.

ПАРАД «ДЕБЮТАНТОВ»

Елизавета Боровикова

Традиция Московского музея современного искусства — предоставлять свои площадки не только под работы художников с громкими именами (Дмитрий Гутов, Андрей Ройтер, Михаил Гробман, Мауриц Эшер, Хуан Миро…). но и начинающим художникам в рамках программы «Дебют».

Эта программа стартовала восемь лет назад при школе современного искусства «Свободные мастерские». Ее цель — предоставить талантливым молодым авторам возможность провести свою первую персональную выставку, позволяющую привлечь к ним внимание экспертного сообщества и галеристов, помочь войти в профессиональную среду. Организаторы проекта давно отказались от того, чтобы выбирать «дебютантов» исключительно из числа выпускников «Свободных мастерских». Сегодня возможность устроить персональную выставку в стенах ММОМА предоставляется и тем молодым художникам, которые проявили себя в больших проектах музея, таких как «Мастерская». За счет увеличения количества претендентов выросло качество выставляемых работ, шире стал диапазон затрагиваемых в рамках проекта тем. Сегодня программа «Дебют» демонстрирует профессиональный уровень с выраженной индивидуальностью и возможностью дальнейшего творческого развития представленных авторов.

Одно время выставки «дебютантов» экспонировались каждый месяц, но организаторы отказались от такой периодичности, и теперь в год открывается пять-шесть экспозиций. В 2013 году в рамках программы «Дебют» были показаны проекты, которые представляют молодое искусство России в широком диапазоне художнических стратегий.

Одним из самых запоминающихся проектов стала выставка Елены Демидовой «MATRESHKALAND». Художница изучала перформанс в «Свободных мастерских», занималась современной хореографией, что обусловило ее интерес к человеческому телу как важнейшему объекту искусства. Поэтому, решив создать схематичную модель российского общества, Елена взяла за основу народный образ человека — матрешку. «Голые», лишенные цветного покрова матрешки выставляют напоказ свою чистую форму и деревянную фактуру. На выставке были представлены одиночные композиции из белоснежных фигурок и сложные «многофигурные» пространственные инсталляции. Художница расставила матрешек в залах Музея-мастерской Коненкова так, как ребенок, играя, расставляет игрушки в кукольном домике. Но сюжеты композиций оказались совсем не детскими: фигурки изображали разные ситуации человеческой жизни, как забавные и трогательные, так и пугающие. Демидова выставила матрешек мужского и женского пола, одиноких и общительных, целых и разрезанных, расстрелянных у стены и писающих в углу. Была даже матрешка в терновом венце. Были и композиции из множества матрешек — схематичные изображения социальных групп. Нужно отметить, что к заявленной «русскости» в проекте «MATRESHKALAND» отсылала только хорошо знакомая всему миру округлая болванка, выточенная из дерева на столярном станке. Работа Демидовой обращена к общечеловеческим проблемам и приглашает зрителя соотнести себя с множеством себе подобных.

Проект «Транзитный пункт» Марии Кузьминой и Екатерины Головиной — результат размышлений художниц о месте сквота в современном обществе и роли, которую играет это пространство в жизни обитающих в нем людей. Сквот и его жильцы были представлены на фотографиях и в видеоинтервью, которые Мария и Екатерина сделали за время проживания в обществе таких же, как они, молодых людей, находящихся в постоянном поиске себя. Художницы оказались в

Оксана Юшко и Антон Бондарь. **Транзитный пункт.** 2013. Фотография

Лилия Буркова **Кружева.** 2013

этом поселении случайно: съезжавший оттуда знакомый предложил им занять его комнату. Попав в сквот, девушки решили запечатлеть его самобытный мир на камеру. Итог оказался неоднозначным. Люди используют сквот как транзитный пункт, зал ожидания между разными этапами жизни. Атмосфера перевалочного пункта наполняет сообщество ощущением надежды на лучшее, но в то же время провоцирует ощущение нестабильности, нереальности и несущественности происходящего. Понятно, что человеку нужно время, чтобы сделать выбор, но у каждого ли хватит сил покинуть свой транзитный пункт? Выставка Марии Кузьминой и Екатерины Головиной была наполнена не только трогательными личными переживаниями и ностальгией по покинутому сообществу, хотя ощущение тревоги и недосказанности, порожденные этим странным домом, сохранялось. Многие заданные авторами вопросы остались без ответа, но их постановка составила важный аспект содержания работы.

Выставка «Палата номер смех» экспонировалась с июля по сентябрь и перекликалась с «Транзитным пунктом». Художники Оксана Юшко и Антон Бондарь также представили публике фотодневник, превращающий повседневную жизнь в произведение искусства. Авторы проекта запечатлели на камеру одиннадцать волонтеров из разных стран, которые приехали в Россию вместе с американским врачом Петчем Адамсом. Надев костюмы клоунов, команда посещала детские дома, больницы, дома престарелых. В обличье клоунов соратники Адамса не только развлекали обитателей благотворительных учреждений, но и сопереживали, слушали, заставляли забыть о страхах. В этом проекте, в отличие от «Транзитного пункта», фотограф выступает не в качестве пассивного наблюдателя, а в роли непосредственного участника событий, не рефлексирует, а действует. Своей работой Оксана Юшко и Антон Бондарь показали, что предметом искусства может быть повседневная человеческая жизнь.

Еву Арут, которая оказалась в числе «дебютантов» 2013 года, только условно можно назвать открытием музея. Художница, в настоящее время живущая в Армении, участвовала во многих групповых проектах и даже провела несколько персональных выставок. Ее работы находятся в частных коллекциях США, Европы и России. В Москве ее картины также уже экспонировались на групповых выставках, одна из которых, «Отвергнутая действительность», была инициирована ММОМА. В отличие от многих других участников программы «Дебют» Ева Арут отдает предпочтение традиционным техникам: масляной живописи и коллажу. Абстрактные картины художницы, которые были представлены на выставке «La Realta. Zusammen», сохраняют память о фигуративных истоках образов, их можно рассматривать как отсылки к раннему творчеству Кандинского. Но Арут удалось привнести в эту художественную стратегию свою авторскую манеру. Широкая кисть, яркие цвета, размашистые мазки и включенные в картины текстовые фрагменты — все это делает стиль художницы узнаваемым. Вдохновляясь идеей, согласно которой мысли, ощущения и мечты человека способны изменять внешний мир, Ева Арут стремится запечатлеть процесс подобных изменений.

Художники программы «Дебют» продемонстрировали самобытность авторских манер. Этому впечатлению способствовал кураторский отбор: Дарья Камышникова предпочитает сталкивать в экспозиции непохожие по технике исполнения и тематике проекты, как, например, «Кружева» Лилии Бурковой, инсталляция «Unicode» Юлии Бах. Однако даже такое разнообразие не дает основания говорить, что «Дебют» — это исчерпывающая панорама молодого искусства России. На примере персональных выставок можно судить скорее об отдельных феноменах в мире искусства, чем об общих тенденциях. В большей степени эти тенденции просматриваются на ежегодных выставках «Мастерская» в ММОМА. Однако опыт прошлых лет доказывает, что «Дебют» успешно реализует свои задачи, выводя на орбиту российской художественной жизни молодые таланты. Смогут ли «дебютанты» ушедшего года развить достижения своей персональной выставки в музее, покажет время. Но высокое качество представленных проектов говорит о том, что для этого у них есть необходимые навыки.

ЧАПЛИН и ДРУГИЕ

Елена Романова

Как и у многих художников XX века, тема цирка проходит через все творчество Зураба Церетели, а природа его образов берет свои истоки в самобытной национальной культурной традиции. Еще с дохристианских времен вплоть до революции 1917 года в народной культуре Грузии сохранялась традиция массовых народных игрищ и празднеств. Среди прочих их участниками становились бродячие актеры, искусство которых тоже берет свое начало в обрядовых действах и ритуалах. Элементы игрищ находили отражение и в уличных представлениях странствующих артистов, отличавшихся склонностью к импровизации и фантазией. Эти традиционные жанры народно-зрелищной культуры Грузии помогли художнику выразить свои мысли о мире и человеке.

Образы бродячих актеров и музыкантов были знакомы Церетели с детства, тогда в довоенном Тбилиси он ощутил неповторимую прелесть атмосферы старого Тифлиса. В культуре города еще теплилась традиция площадного театра, с его танцорами и музыкантами, певцами и рассказчиками, клоунами и дрессировщиками, гимнастами и фокусниками. «Мы не были избалованы зрелищами, — рассказывает художник, — поэтому увиденное запечатлевалось в памяти на всю жизнь». Площадные зрелища удовлетворяли потребность в чем-то красочном, сказочном, далеком от реальности и… свободном. Юный художник фиксировал эти впечатления в карандашных рисунках, которые впоследствии получили свое развитие. Впервые серьезно к теме цирка Зураб Церетели обратился, завершая обучение в Тбилисской академии художеств в преддверии дипломной работы: «Я искал форму и выбирал из нескольких тем: или цирк, или Чарли Чаплин, или “Песнь о Тбилиси”. Остановился на “Песни о Тбилиси”», — вспоминает Зураб Константинович. Тем не менее до сих пор цирковые мотивы занимают значительное место в его творчестве.

Мастер и сегодня утверждает: «Для меня цирк — это свободная пластика, движение!». Цирковые мотивы звучат в его многочисленных работах, выполненных в разных техниках — живописи, графике, скульптуре, эмали. Примечательно, что по прошествии лет детское восприятие цирковой стихии сохраняет для художника свою притягательность. Цирковые образы из детства навеки запечатлелись в его произведениях, а былые впечатления остаются питательной средой для творческого импульса. Со временем цирковые мотивы перерабатывались и по-новому интерпретировались, в результате сложился круг излюбленных персонажей и сюжетов.

Одним из первых на холсте был написан клоун. К сожалению, эта работа начала 1960-х с годами затерялась, и теперь нет возможности проследить, как менялась со временем трактовка этого образа. Однако можно предположить, что главным отличием первого изображения клоуна от тех, которые сегодня экспонируются в залах Галереи искусств на Пречистенке и Музея-мастерской на Большой Грузинской, является прежде всего цвет. Церетели — художник-колорист. В Грузии он с детства впитал глубокие, сочные краски, которые природа и предметы приобретают под воздействием всепроникающих солнечных лучей. Процесс покорения цвета шел постепенно, художник словно проверял его глубинную звучность, нащупывал возможности цветового соседства, соотносил цветовые звучания с композицией, формой, ритмом. Это наглядно видно при сравнительном анализе живописных полотен Церетели в его мастерских — в Багеби (Тбилиси), где хранятся полотна 1970 — 1980-х годов, и в Москве.

В теме цирка цвет наряду с пластикой — изначально важнейшая составляющая. «Когда (в юношеском возрасте) мы стали ходить в цирк, у меня появился интерес как у художника — к оформлению, краскам, цветам, — говорит Церетели. — Навсегда запомнились клоуны в ярких костюмах, каждый обязательно с каким-то необычным элементом. Поражала их расцветка, веселая, озорная, включающая то квадратики, то цветочки, все разного цвета. Но уже тогда мне было понятно, что убери хоть один из этих компонентов, и образ клоуна распадется, перестанет существовать…» Эти слова художника, даже спустя полвека, могут послужить подписью к четырем крупномасштабным полотнам (все — 2012 года, коллекция Музея-мастерской) с обобщающим названием «Из серии ”Цирк”» (при этом два из них все же имеют конкретные названия — «Ната и Монти» и «Валя и Конти»; Конти и Монти — герои клоунской серии Церетели 2007 — 2009 годов). В центре композиции каждого холста — фигура клоуна в рост в красочном костюме. На одних полотнах он изображен с друзьями, на других — в одиночестве. Клоун словно красуется перед зрителем, демонстрируя свой костюм. Воображение, фантазия и память художника будто пришли к консенсусу и сотворили образ, запавший в память. Облик одинокого клоуна, который стоит фронтально к зрителю, облокотившись на кадку с цветами, дает возможность рассмотреть все элементы костюма. Красный с малиновым комбинезон с карманами и заплатками квадратиками, пришитыми нарочито крупными стежками, широкие рукава блузы, затейливо орнаментированной цветочным узором, разноцветные башмаки, несоразмерно огромный красный бант-бабочка, клетчатая кепка, из-под которой выглядывают кудри растрепавшегося парика, яркий грим, неизменный клоунский нос. Художник демонстрирует свое умение сочетать несочетаемое, сопрягать контрасты, добиваясь гармонии и ясности. Легендарный клоун Леонид Енгибаров утверждал: «Клоун — не профессия, это мировоззрение». От клоуна, помимо чисто цирковых навыков и умений, требуется философское осмысление действительности и умение донести его до публики. Это качество, присущее большим артистам, привлекало Церетели не только на манеже цирка, но и в кино. Так появился в его творчестве образ Чарли Чаплина, некогда, кстати, ученика циркового училища. «Чарли Чаплин — фантастический человек, — говорит Церетели. — Я выбрал его, потому что понравились его пластика, движения, мимика. Все время открываю его характер…» Но в разгар беззаботных клоунских трюкачеств бродяжка Чарли умел посмотреть в зал такими грустными глазами, что смех моментально замирал. «Насмешливый мудрец с глазами печального ребенка», сказал

Зураб Церетели. **Оп-хоп.** 2005. Холст, масло

Всегда сам с собой. Из серии «Чарли Чаплин». 2005. Холст, масло

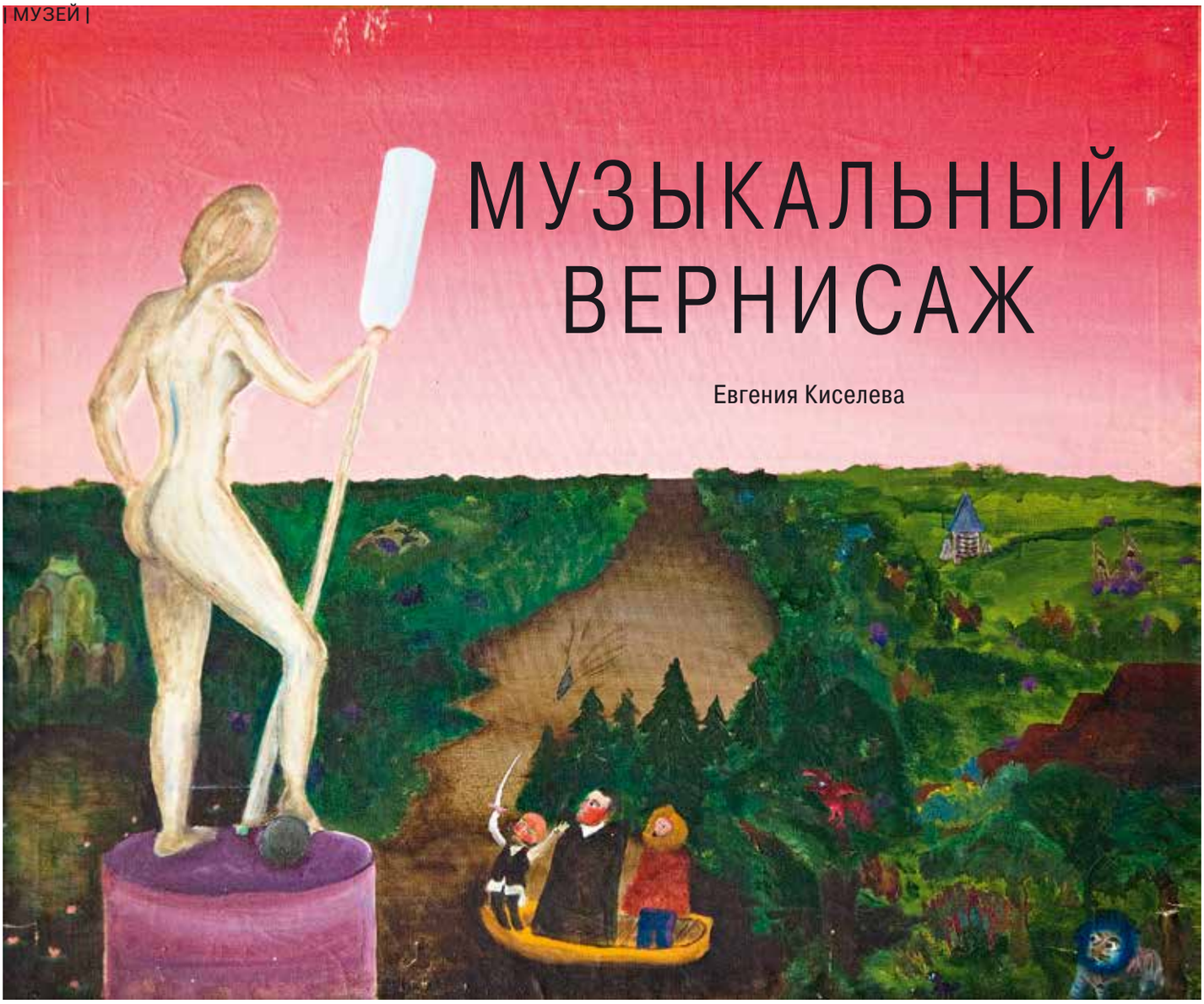
бы Л. Енгибаров. Пластикой тела и мимикой лица артист сумел выразить душу «маленького человека». Работы Церетели, посвященные Чарли Чаплину, передают множественные грани творчества этого артиста. Каждое произведение художника, не будучи портретом артиста в привычном смысле слова, раскрывают его суть, внутренний мир творца, приоткрывают тайну человека. В произведениях Церетели бродяга Чарли остается комичным внешне, но внутренне трагичным, его глаза смотрят на зрителя с глубокой грустью (например, «Оп-хоп», 2005, Галерея искусств). Картина передает ощущение одиночества, которое преследовало Чарли Чаплина на протяжении долгих лет: человека, которого узнавали на улицах и которым восторгался весь мир, мало кто понимал в повседневной жизни («Всегда сам с собой», 2005, холст, масло, Галерея искусств; «Слезы одиночества», 2002, бронза, собрание художника).

В Музее-мастерской Церетели и Галерее искусств Чарли Чаплину посвящены целые залы. Со временем этот образ стал не только темой отдельных произведений, но и фрагментом живописных, графических и эмальерных работ. Сплав воспоминаний и новых впечатлений, наслоения культурных слоев памяти по воле художника обретают свою зримость на бумаге и холсте, и в них часто находится место трогательной фигурке героя Чарли.

Часто цирковая тема возникает в работах Церетели опосредованно, как отголосок воспоминаний. Так, о гимнастической пирамиде акробатов напоминают нагроможденные друг на друга домишки, о клоунах — пластика какого-то героя, о жонглерах — атрибуты некоторых портретов, о цирке — произведения с изображением «братьев наших меньших» — птиц, петухов, собак, рыб, осликов, лошадей, бабочек, тигров… Они всегда выглядят послушными воле дрессировщика. У Церетели животные всегда живут на условиях полного равноправия с главными героями, а порой и сами ими являются (например, «Бой петухов», 2010, бронза, или «Дарли и Дора», 2008, эмаль).

Среди героев серии круглой скульптуры «Горожане» (2004– 2005, бронза, Галерея искусств), посвященной жителям старого Тбилиси, также присутствуют цирковые персонажи («Скрипач», «Эквилибрист» и «Клоун»). Они наделены всеми атрибутами клоунады: у скрипача в руках скрипка без смычка, клоун стоит на шаре одной ногой, а другую, голую, выставил вперед. На его лице искреннее добродушие. Образ клоуна в несоразмерно больших туфлях с загибающимися носами — чуждость его этому миру. В скульптуре «Эквилибрист» нарочито фактурная, неровная поверхность бронзы передает напряжение персонажа, сохраняющего равновесие. Герой стоит вверх ногами на качающейся доске, на ноге он удерживает раскрытый зонт. Ажурная вязь зонта придает скульптурному изображению изящную и непринужденную легкость.

На фасаде Музея-мастерской художника на Большой Грузинской также присутствуют фигуры клоунов. На наш взгляд, их нахождение здесь позволяет говорить об отождествлении, хотя бы частичном, художника себя с образом клоуна. У этих клоунов в разноцветных костюмах разноцветные пальцы, словно испачканные в краске… Для клоуна главное — маска. Под ней всегда можно скрыть усталость, горечь, разочарование. Она же создает и ореол тайны — никто никогда не узнает истинного настроения. А еще за маской скрыт колоссальный труд. Так и у художника, творящего произведения, исполненные радости. Никто и никогда не узнает, какова цена этого праздника.



МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЕРНИСАЖ

Евгения Киселева

Выставка Бориса Гребенщикова в ММОМА охватывает период в 35 лет. Ретроспектива дает возможность поиска лейтмотивов, общих для поэтических, музыкальных, изобразительных произведений Гребенщикова, а также взаимосвязей с другими событиями художественной культуры.

Первые живописные опыты Гребенщикова происходят в конце 1970-х годов, найденный на чердаке мольберт становится поводом для экспериментов на холсте. В этом можно увидеть проявление «всечества», поиски нового творческого поля для трансляции образов и идей.

С первых творческих шагов Гребенщиков находился в эпицентре движения питерского андеграунда. Его окружали новаторы, революционеры и гении из разных областей. Он сам был из их числа, если не первый среди них. Тимур Новиков записывает его в участники «Новой академии всяческих искусств», «Митьки» причисляют к своей группе, при активном участии БГ проходят съемки первых артхаусных фильмов. «Поп-механика» рождается на одном из концертов БГ в саду «Эрмитаж». При этом сам Гребенщиков не стремится стать частью какого-либо направления, ни с чем себя не ассоциирует, продолжает писать музыку и пейзажи.

В 1984 году он знакомится с Зинаидой Сотиной, Вадимом Маркиным, Василием Антоновым и другими выпускниками училища им. Мухиной. Гребенщиков рисует в домашний альбом Сотиной,в котором уже есть автографы Шагина, Новикова, Гаркуши, Тихомирова и других героев петербургского андеграунда. Живописная манера Сотиной, возможно, стала для Гребенщикова мостиком к традициям русского лубка и ярмарочной культуры, проявившейся у него позднее.

Дружба с художниками группы «Митьки» начинается в то же время. Гребенщиков стал героем их живописных и литературных произведений. В 1985 году он дебютирует как художник на первой официальной выставке «Митьков» в Усть-Ижоре. Вернисаж сопровождался концертом «Аквариума».

«Да, братки дорогие, уж беднее Гребенщикова никого нет… Он и выйти-то боится — так ведь надо! Семья: за молоком сбегай, ведро вынеси… А попробуй через поклонников продерись с этим помойным ведром! Ведь никто не предложит: ”Борис, я очень люблю твою музыку, поэтому давай я тебе вынесу помойное ведро”. Куда там! ”На тебе, — скажут, — стакан, пей со мной, а я всем похвастаюсь, нажрался с Гребенщиковым”»[1].

Участник группы «Митьки» Виктор Тихомиров рассказывает, что присутствие Гребенщикова на первых выстав-

Борис Гребенщиков. **Вожди мирового пролетариата находят в руинах исчезнувшей цивилизации оригинал статуи «Девушка с веслом».** 1982. Холст, масло. Частная коллекция

ках в качестве художника имело те же преимущества, что со временем недостатки. «Вначале это помогало группе обратить на себя внимание, но вскоре стало появляться ощущение, что нас воспринимают как отличных ребят, друзей БГ…» Но если говорить серьезно, то удивительно, как много было сделано в рамках этого творческого диалога. Дмитрий Шагин запечатлевает «Аквариум» на холсте и в графике, Александр Флоренский иллюстрирует сказку Гребенщикова «Иван и Данило», Виктор Тихомиров снимает картину «БГ. Лев Толстой». Гребенщиков сочиняет «Сестра, дык, елы-палы» (1989), пишет музыку к фильму А. Учителя «Митьки в Европе» (1990), принимает участие в записи альбома «Митьковская тишина» (1996).

В 1995 году выставка Б. Гребенщикова и В. Тихомирова «Близнецы-разбойники» проходит в Санкт-Петербурге, Москве, Киеве. На ней представлялась серия работ о вождях мирового пролетариата. Выполненные в наивной стилистике, с длинными притчевыми названиями, они складывались в отдельный цикл: «Вождь мирового пролетариата поясняет Адаму о пользе яблок», «Вожди мирового пролетариата находят в руинах исчезнувшей цивилизации оригинал статуи “Девушка с веслом”», «Вождь мирового пролетариата метит в Государя Императора», «Вожди мирового пролетариата пьют чай», «Вожди мирового пролетариата убеждают Прометея передать огонь по ведомству партии», «Конец пути (Вождь в пещере)». Первые три работы из этой серии можно было увидеть на выставке в музее, другие, к сожалению, утрачены.

В конце прошлого века взаимосвязанность художественной и рок-среды особенно ярко проявляется в истории группы «Новые художники». Ее участники реализовывали себя во многом одновременно, одна творческая волна объединила рок, изобразительное искусство, литературу и кинематограф. Пример такого сотрудничества — альбом «Любимые песни Рамзеса IV», оформленный Тимуром Новиковым. Благодаря помощи Джоанны Стингрей музыканты и художники питерского андеграунда стали известны за рубежом. В 1986 году Гребенщиков и Новиков получают именные посылки от Энди Уорхола — два экземпляра первого издания «Философии» и банки супа «Кэмпбелл» с автографом. Несомненно, творческие интересы Уорхола, Гребенщикова и «Новой академии» находились в разных плоскостях. Однако импульс свободной арт-сцены, активного арт и шоу-бизнеса имел значение для развития художественных процессов в Санкт-Петербурге. Именно тогда Тимур Новиков перенял уорхоловскую традицию «меняться» подписями с друзьями, подписывать картины друг друга. Борис Гребенщиков сейчас с сожалением вспоминает, что тогда отказался поменяться подписями с Новиковым.

И «Аквариум», и «Новая академия» — явления, в орбиту которых попала половина населения Санкт-Петербурга. Именно в силу своего масштаба обе группы развивались очень близко друг к другу. Фотографическая серия Гребенщикова «Инфра-Петербург», работа над которой началась в конце 1990-х и продолжается до сих пор, очень близка по своему духу неоакадемизму, однако она имеет и ряд гребенщиковских особенностей. Выбор сюжетов и использование компьютерных фильтров и обращение к фотографии как жанру, где «укрывается от бури модернизма традиционная любовь художника к образу и пространству»[2], обозначают некую эстетическую общность. Однако работы БГ отличает большая эмоциональность. Фотографируя архитектурный и скульптурный фрагмент, автор передает атмосферу. Серия запечатлевает особое пространство, город-миф.

Мифологизация Петербурга-Ленинграда — поле, на котором существенны достижения и «новых академиков», и «Митьков», и Бориса Гребенщикова. Колонны, стелы, парки, сфинксы и соборы Петербурга в его фотографиях драматичны при всей неподвижности. Постепенно географический Петербург расширяется и включает в себя новые виды города, открывая в них признаки особого пространства.

Концерт группы «Аквариум» в ММОМА на открытии выставки. Фото ДИ / Светлана Гусарова

Вождь мирового пролетариата поясняет Адаму о пользе яблок. 1989. Холст, масло. Коллекция Александра Липницкого

[1] Владимир Шагин. Митьки. 1985.

[2] Беседа Иосифа Бродского с Тимуром Новиковым, состоявшаяся в Амстердаме 17 сентября 1993 года в саду Стеделийк-музея после открытия выставки Т. Новикова «Ретроспектива».

«Синие носы». **Коломна. Арт-резиденция «Арт-коммуналка». 2013**

РЕДУКЦИЯ смешного

«Юмор. Божественная вспышка, обнажающая мир в его нравственной двусмысленности и человека в его полной некомпетентности вершить суд над другими; юмор: опьянение относительностью всего присущего человеку; странное удовольствие, проистекающее из уверенности, что уверенности не существует».

Милан Кундера
«Нарушенные завещания»

НИЧЕГО СМЕШНОГО

На вопросы ДИ отвечает Виктор Мизиано

Беседу ведет Лия Адашевская

Виктор Мизиано и Сергей Братков.
Фото: Сергей Братков

ДИ. У Владимира Проппа есть книга «Проблемы комизма и смеха», где он рассматривает виды смешного. В одном месте он спорит с Бергсоном, утверждавшим, что смех действует по законам природы, то есть рефлекторно, когда для этого есть причина. Пропп говорит, что причина может быть, но люди при этом смеяться не будут. Также он отмечает, в общем-то, очевидную вещь, что каждой эпохе и каждому народу свойственно особое, специфическое для них чувство юмора и комического, иногда непонятное и недоступное для других эпох. Однако не кажется ли вам, что сегодня у нас действительно проблемы с комическим, во всяком случае, если судить по той области, которой мы с вами занимаемся — современному искусству? Оно в подавляющей своей массе предельно серьезно. А если комическое и возникает, то это не столько комическое, сколько имитация комического.

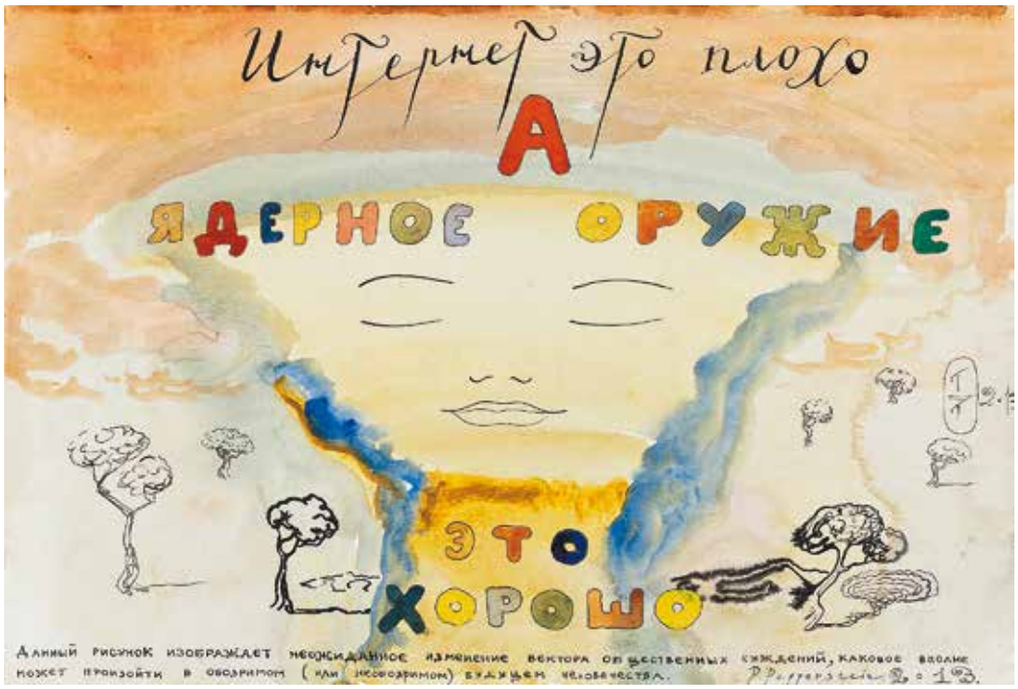
ВИКТОР МИЗИАНО. На самом деле представления о комическом Проппа и Бергсона имеют и много общего. Оба они рассматривали смех как общественное явление, смех для них всегда был коллективен. Так, Бергсон утверждал, что смех несовместим с одиночеством, в то время как опыт трагического по преимуществу индивидуален. Аналогично и Пропп, будучи фольклористом и одним из родоначальников структурализма, рассматривал культуру как коллективную практику как механизм социализации. Опыт смеха — это то, что сближает людей, помогает им осознать и обустроить свою общность. Мы это знаем и из нашего бытового опыта: совместный смех — это то, что позволяет незнакомым людям быстро найти общий язык, то, что через процедуру негативной идентификации — осмеяния господствующей идеологической и культурной нормы — дает возможность людям выстроить альтернативную субкультутрную общность. Именно это и лежит в основе такого художественного явления, как соц-арт, ставшего наиболее оформленным и, кстати, почти единственным проявлением комического в русском искусстве новейшей эпохи. Соц-артистская поэтика мало понятна без эффекта пародирования советского символического порядка и была бы невозможна без широкого слоя критически настроенных к этому порядку мыслящих людей, которые, собственно, и проявляли себя в практике повседневного иронизирования. Это, кстати говоря, и сделало наиболее распространенной интерпретацию соц-арта через бахтинские идеи карнавала и смеховой культуры. Новый приход комического в русское искусство мы наблюдаем в девяностые, что во многом было продолжением смеховой стратегии соц-арта. Помнится, в те годы Анатолий Осмоловский любил в качестве высшей художественной оценки говорить: «Хорошая работа. Смешная работа». Это переиздание смеховых поэтик в первый постсоветский период достаточно понятен: можно объяснить его словами Маркса, которые, как уверяет Дмитрий Гутов, любил повторять Михаил Лифшиц: «Человечество, смеясь, радостно расстается со своим прошлым» (кстати, Пропп обратил внимание, что цитата эта использовалась Лифшицем неверно). Говоря иначе, субкультурная борьба тогда была закончена, и остатки прошлого в настоящем подлежали окончательному осмеянию. Впрочем, иронию художников провоцировал в те годы не только уходящий советский порядок, но и его сопряжение с не менее идеологизированным и уже исходно ходульным символическим кодом неолиберальной идеологии. Это, собственно, и лежит в основе авторской поэтики

Виноградова и Дубосарского. И кстати, либеральная сатира на нынешний политический порядок во многом есть прямая производная от соц-артистской традиции, пример тому — последние романы-памфлеты Сорокина или публицистика Рубинштейна. Наконец, новую вспышку смеховой культуры мы наблюдали в ходе протестных манифестаций две тысячи одиннадцатого — двенадцатого годов, и вновь функция ее, как свидетельствуют социологи (я имею в виду исследования Александра Бикбова), — консолидация некой социальной страты, выстраивание ее коллективной идентичности через негативную идентификацию с критикуемым политическим порядком.

Эта присущая коллективному смеху негативная идентификация подводит нас к еще одному свойству смеха, о котором писали и Пропп, и многие представители его научной школы — Ольга Фрейденберг, Михаил Бахтин и их младший современник Елеазар Мелетинский. Смех ими представлялся одним из последствий распада мифа, смех — это предвестник, а затем и атрибут современности. Не случайно Бахтин связывает смеховую культуру как раз с Ренессансом, то есть с рождением modernity. Однако другим сопутствующим атрибутом современности является травма, ведь распад мифа и традиционной культуры был явлением болезненным. А потому наряду с иронией рождается и трагическое, а категория трагического структурно увязана с возвышенным. В обоих случаях — в комическом и возвышенном — мы имеем дело с опытом отстранения, внешнего взгляда на мир, обозначением дистанции между реальностью и субъектом. Однако если субъект возвышенного смотрит на реальность, завороженный ее превышающей человеческий масштаб грандиозностью, то субъект смеющийся устанавливает с реальностью отношения несравненно более активные. Как уверял Пропп, в основе смеха есть осознание, что за оболочкой мира не содержится ничего, что она скрывает пустоту. Если возвышенное — как об этом писали многие, а последний из них Анкерсмит — предполагает, что зрелище мира предстает перед субъектом организованным неким прихотливым орнаментом, то смеховой взгляд обходится с реальностью радикальнее. Он, как уверял Бахтин, переворачивает реальность вверх тормашками, выворачивает ее наизнанку, компонует столкновениями и стыками различных ее элементов. Отсюда смех строится на парадоксальной процедуре — смех всегда не самодостаточен, он привязан к предмету осмеяния и задан им. Можно сказать и так: смеховые поэтики всегда вторичны и не инновативны.

Отсюда, если присмотреться к соц-артистской поэтике, мы наблюдаем, что, вскрыв пустоту за сконструированной идеологией оболочкой мира, она, во-первых, вскрывает ее клишированность, ее ненатуральный характер, ее сделанность и театральность, а потому ее как бы нереальность. Но, во-вторых, используя и апроприируя пародируемые клише соц-артисты — от Комара и Меламида до Сорокина — представ-

Павел Пепперштейн. **Все мы ожидаем появления политической силы, способной остановить научно-технический прогресс.** 2013. Холст, акрил. Предоставлено галереей «Риждина»



Павел Пепперштейн. **Интернет — это плохо.** 2013. Бумага, акварель, чернила. Предоставлено галереей «Риждина»

Катя Флоренская. **И.Н Крамской. «Портрет И.И Шишкина».** 2013. Холст, акрил. Из проекта «Филателия». Фрагмент

ляют и сам акт осмеяния и пародирования клишированным, избитым до автоматизма, как бы уже не человеческим, а механическим. В отличие от субъекта возвышенного, у которого орнамент предстает свойством самой реальности и при этом эффектом, завораживающим зрителя, субъект смеха через жесты деконструкции, напротив, показывает собственное доминирование над реальностью и одновременно свою незаинтересованность в ней. То есть смеховая процедура предполагает радикальное отстранение с бессознательной и навязчивой зависимостью от объекта дистанцирования. И наконец, в той мере, в какой смеховая поэтика представляет маскарадную перформативность жизни и ее клишированную банальность, она склонна банализировать и искусство. В соц-арте — от Бориса Орлова до Дубосарского и Виноградова — наряду с осмеянием идеологии осмеивался и свойственный ей высокий статус искусства.

Важно и то, что из негативной идентификации через смех следует, что высмеивают вместе обычно те, кто не имеет ничего общего, кроме альтернативной общности. Смех в данном случае, хоть и может иметь политические и гражданские смыслы или подтексты, но чаще всего способствует отсрочке гражданского действия, ее компенсации. Вот почему он обычно становится востребованным в ситуации спада общественной мобилизации, как это было в семидесятых и девяностых годах или в ситуации, когда эта мобилизация не ставит перед собой конструктивных социальных и политических целей, как это было в ходе протестного движения начала две тысячи десятых. Смех выполняет социальную функцию консолидации тех, кто не хочет принимать порядок вещей, кто разочарован или не верит в эффективность политического действия.

Из всего этого несколько тяжеловесного рассуждения вытекает и объяснение, почему актуальная эпоха не приемлет смеховых поэтик. Начнем с того, что в последние полтора десятилетия консолидации субкультурных сообществ в активности не наблюдалась. Все это осталось в семидесятых — девяностых годах. Для двухтысячных характерно стремление вписаться в господствующий порядок, узнать себя в корпоративном строе, то есть идентификация была позитивной, а не негативной. При этом альтернативные позиции проявлялись либо в создании корпораций, либо же в опыте индивидуальной авторской судьбы. А смех, как мы уже говорили, не признает одиночества. При этом художники, избравшие индивидуальный путь, переживают реальность через призму не столько иронии, сколько возвышенного. Отсюда вся их поэтика — от Ольги Чернышевой до более молодых художников, к примеру Якова Каждана — открыта другой стороне опыта современности — не смеху, а травме. Поэтому смех здесь — не самое затребованное переживание. Наконец неуместна и сопутствующая смеховым поэтикам банализация — как мира, так и искусства. Подлинную боль трудно отстранить и высмеять, даже в профилактических целях...

Есть, наконец, художники, которые находят себя в еще одном, третьем, свойстве современности. Я имею в виду открытую с распадом традиционной культуры способность человека не только выворачивать порядок вещей наизнанку или отстраненно его созерцать, но и конструировать его заново. Это позиция в Новое время была задана авангардом и узнает себя в

политическом действии. И ставка здесь делается на конструктивное созидание, а не на субверсивную деконструкцию. Впрочем, иногда призыв к новому порядку сопрягается с задачей дискредитации старого. Однако это оправданно в том случае, когда требуется показать, что оболочка реальности скрывает пустоту. Сегодня такой задачи нет в политической повестке: в современном мире господствующий порядок сам цинично признает свою иллюзорность. Говоря иначе, комическое сегодня не затребовано, так как реальность наших дней можно назвать какой угодно, но только не смешной.

ДИ. То есть сегодняшнюю тенденцию мы можем определить как противоиронию? Ведь если ирония выворачивает смысл пафосного, серьезного, то противоирония деконстуирует иронию, восстанавливая серьезность, пусть и не прямолинейно. Что, например, делает Слонов? Рассказывает несмешные анекдоты про Олимпиаду. Этот же несмешной анекдот — альфа и омега «Комедии» Вырыпаева. Привычка рассказывать анекдоты осталась, а смеяться не над чем. Однако где теперь ютится смех?

ВИКТОР МИЗИАНО. Проблема не в том, что мы утратили способность к смеху. Проблема в том, что через смеховое отношение к миру сегодня невозможно предъявить новые формы жизни. Конечно же, мы смеемся, но в культурном смысле наш смех управляется старыми понятийными схемами. Юмор Шендеровича, Сорокина, Рубинштейна не оставляет нас равнодушными, но присущее им чувство юмора есть факт культуры конца семидесятых — восьмидесятых. Поэтому и в самом деле задача деконструкции иронии вполне актуальна. Ироническая позиция сегодня, даже если она направлена на высмеивание статус-кво, подчас оказывается способом его поддержания и сохранения. Ведь, как мы уже говорили, смеющийся неотторжим от предмета осмеяния, ирония зависима от своего предмета. Новые формы жизни сегодня возникнут скорее всего тогда, когда будет сформулирована перспектива, полностью альтернативная господствующему порядку, ни в коей мере его не предполагающая, то есть если критическая культура будет консолидироваться не с негативной, а с позитивной идентификацией. Но это случится, когда критика статус-кво станет не смешной, а политической. Пока же реальность такова, что негативная идентификация через групповое осмеяние остается наиболее распространенной формой протестной мобилизации, а потому смеховая культура сегодня есть регресс, а не прогресс. В идеале было бы замечательно сделать саму смеховую культуру предметом осмеяния и иронической деконструкции. Но это невозможно, так как осуществимо лишь изнутри иной политической программы, которая задала бы новую дистанцию по отношению к смеховому статус-кво и предопределила бы формирование нового чувства юмора. Но пока этой программы нет, похоже, следовать к ней можно только через одержимую серьезность.

ДИ. У нас долгое время как бы не существовало официальной культуры, и «художник смеющийся» действительно разбирался с остатками мифа. В последнее время мы можем наблюдать активные попытки ее восстановления. Для многих это оказалось столь неожиданным, что скорее пугает, отнюдь не располагая к иронии. Но, возможно, если эти старания увенчаются успехом, по прошествии какого-то времени вернется и карнавал?

ВИКТОР МИЗИАНО. На самом деле программа формирования нового официоза началась с момента прихода государства и власти в культуру, то есть с середины двухтысячных. Иными словами, до нынешнего консервативного поворота, просто идеологически маркировала себя иначе. И более того, на мой взгляд, даже в короткий переходный период в девяностые, когда власти было не до искусства и культуры, художественная среда свою оставленность властью крайне переживала. Она маялась, ныла и не могла найти себе места. Говоря иначе, культура политической независимости от власти в нашем искусстве так и не сформировалась. И самое парадоксальное даже не в том, что, как мы только что говорили, многие эксцессы карнавала оказываются сегодня намеренно или невольно формой поддержания статус-кво. Хуже другое: многие современные попытки несмеховой, а как бы агрессивно серьезной критики также изобличают в себе черты вполне намеренной стратегии на встраивание во властный истеблишмент. И как бы хотелось, что бы эта новая критиканская конъюнктура стала предметом яростного и беспощадного осмеяния. Но и тут не уверен, что это возможно, ведь смех, будучи коллективным опытом, сможет отличить критику подлинную от фальшивой только тогда, когда новая политическая культура станет у нас реальностью.

Вадим Захаров.
Пиратство — это то, что нам сейчас нужно. 1983

ДИ. И она, конечно же, будет более совершенна. Смех же возможен только в неидеальном мире. Смех — это компенсация за несовершенство.

Виктор Мизиано. Кто-то, кажется, тот же Пропп, говорил, что смеяться можно над недостатками, но не над пороками...

ЮМОР — ЛЮБИМЫЙ НЕВРОЗ

Антон Успенский

Кому не хотелось бы, чтобы жизнь чаще улыбалась, однако вместо этого она последнее время утомительно шутит, острословит и юморит. Удачных шуток всегда было много, но прежде юморист, вынашивая долгожданное bon mot, выглядел как персонаж из песни Высоцкого, что «шутит неумно и огрызается, но он потом так сожалеет и терзается, не обижайтесь же на Мартовского Зайца». Сейчас безмерно расплодившиеся комики и артисты стенд-апа оперативно работают на том уровне, который безупречно определил выдающийся театральный педагог А.И. Кацман: «Так в Одессе каждый еврей может, только стесняется».

Время стеснений и терзаний прошло, на это просто нет времени, теперь все стало быстро и приятно, вернее, «на спидах» и «круто». Быстрые деньги, быстрая еда и быстрый секс требуют соответствующего быстрого юмора — фаст-юмора. Жанр стал ускоряться и сокращаться, сценки превратились в диалоги и монологи, монологи распались на репризы, репризы обернулись фразами.

Иван Грозный убивает девочку с персиками

Визуальная редукция привела к предельно малой продолжительности жизни образа, вынужденного мерцать где-то на периферии зрения в формате мемов и демотиваторов. Эмоциональный отклик также свелся к минимальному импульсу, глубину и продолжительность которого лучше всего демонстрирует значок «like» (его можно принять за самую малую оценочную величину). «Лайкнул» и перешел к следующему визуальному раздражителю — а что еще возможно в режиме пролистывания-скроллинга на личном гаджете?

Длинным эволюционным путем мы прошли от слова к смайлику.

Юмор также не избежал инфляции, шутки упали в цене. Дороже всего начали цениться афоризмы великих предшественников, обеспеченные золотым словесным несгораемым запасом банка истории. Положительными оценочными характеристиками стали пандемически распространившиеся «прикольно», «позитивчик» и «улыбнуло». Последнее словцо — мутант в ряду пассивных

Василий Ложкин. **Шутки кончились.** 2013. Холст, акрил

У меня тоже течет ржавая вода из крана. 2013. Холст, акрил

глаголов и чемпион по частоте употребления среди сетевого новояза.

Все посчитали за обязанность не только развлекать, но и «улыбать» своего слушателя, зрителя, потребителя шоу-продукта. Численность юмористических программ, изданий и специализированных ресурсов возросла многократно, хорошим тоном стало распространение по социальным сетям картинок, цитат, анекдотов — в общем, всего того, что принято «лайкнуть» и «зарепостить» согласно неписаной сетевой этике. Юмор стал самой распространенной формой вируса во всех смыслах этого слова. Когда-то один из фантастических персонажей Кира Булычева был назван пророческим именем — Весельчак У. Предсказание сбылось, и Весельчак У. ежевечерне и ежеэфирно обшучивает в своем шоу любые темы. Синдром Весельчака У. оказался характерен для большинства публичных личностей. Читаю у К.С. Станиславского: «И в жизни трагики не умеют смеяться, комики считают своей обязанностью постоянно смешить, кокетки — кокетничать, а ingénue — всех удивлять своей наивностью. Актерские привычки не только въедаются в человека, но даже изменяют его физиологически и духовно, развивая одну часть природы в ущерб другим ее частям».

Сведение всего широкого спектра эмоций в одну, пусть даже положительную, сторону ведет к ярко выраженному эмоциональному сколиозу. Юмор стал обязательным признаком некоего хорошего тона, зоной коммуникативного комфорта, и, перефразируя известное, можно заключить: «как страшно быть серьезным».

На заре естественно-научных открытий в области чувств и эмоций прямодушный Дарвин писал: «Все, что кажется несообразным или необъяснимым и вместе с тем вызывает удивление или некоторое чувство превосходства у смеющегося, который при этом должен быть в хорошем расположении духа, — все это является наиболее распространенной причиной смеха». Количество шуток и шутников в сегодняшней жизни свидетельствует, насколько умножилось то, что причиняет нам дискомфорт различного толка — телесный, душевный или умственный (невозможность что-либо объяснить), как часто нам необходимо ощутить свое

превосходство или, как говорят, повысить свою самооценку. «Смех часто употребляется в усиленной степени для того, чтобы скрыть или замаскировать какое-нибудь другое душевное состояние, даже гнев. <…> Смех или улыбка должны показать обидчику, что он своим поведением кажется им забавным»[1]. Мы стремимся всегда побеждать, стараемся казаться сильными, любимыми, успешными и потому высмеиваем свои страхи и комплексы, малодушно отказываясь глядеть им в лицо.

Специалисты по психотерапии постулируют: «Юмор связан со следующими пятью основными функциями: выражение агрессии, отреагирование сексуальной энергии, защита, переработка информации и решение проблем, включение в социальный контекст»[2]. Категория «юмористическое в искусстве» сразу напоминает об исключениях, в изобразительном искусстве юмор относится к маргиналиям, окраинам пластического языка. «Юмор живет словом, которое богато жестовой силой, которое апеллирует к физиологии — навязчивым словом»[3], в живописи и графике границы юмористического, иронического стиля также отмечены физиологией — навязчивым

Уныние — это грех. 2013. Холст, акрил

визуальным образом (наиболее яркий пример — работы Н. Копейкина). Сразу оговоримся: есть искусство с развлекательной функцией, определенного сервильного назначения, не обладающее юмористическими характеристиками, когда рассказанный, условно говоря, анекдот, остается исключительно визуальным анекдотом, не подлежащим заменяющему его пересказу. Для такого найден точный термин — мейнстримтейнмент[4], но сейчас не о нем речь.

Профессиональные художники Новейшего времени всегда использовали обновляющий оптику и «очищающий кровь» прием снижения: «Бубновый валет», примитивисты, дада, весь объемный опыт постмодернизма. Маргиналы ценят жестовую силу и хотят нравиться, а в таком деле без юмора не обойтись, необходима «игра на понижение, банализация всех тем, усмешечка»[5]. Не выжить без смеховой поддержки большинству субкультурных искусств, таким как стрит-арт, боди-арт, нет-арт — всем, у кого пластических силенок маловато и надо брать зрителя за живое, брать его навязчивой картинкой или назойливой фразой. «Существуют разные виды юмора, обеспечивающие различные психологические и межличностные эффекты, такие как снятие эмоционального напряжения, личностная интеграция, выражение сексуальных и агрессивных импульсов, защита достоинства и границ индивида и группы, сплачивание, включение в социум, переработка информации, создание условий для игры и творчества и другие»[6]. В исчерпывающей полноте здесь перечислены эффекты, которых успешно добиваются авторы юмористической визуальной и вербальной продукции, бытующей на полях книги большого искусства и все более отвлекающей от ее основного текста.

Настойчивое желание посмешить ведет к смысловой и визуальной уценке, консюмеристскому процессу потребления искусства и радостям распродаж для зрителя. Дискомфорт непонимания и страх перед высокой планкой уходят по мановению руки невидимого за виртуальной ширмой петрушечника, показывающего комических героев и их похождения. В Сети последние образцы такого балаганного приема снижения — серия коллажей «Иван Грозный убивает всех», где репинский персонаж совмещен с различными персонажами других произведений, и толстый рыжий кот Заратустра, внедряющийся в картины всех времен и народов, от фресок античности до инсталляций последней Венецианской биеннале и дополняющий либо замещающий там собой персонажей, методом деструктивного анализа взламывающий серьезный художественный замысел.

«Нет ничего острот коварней / и смеха ради шутовства: / слезами плачет синева / от чесноку такой поварни»[7] — это сказано про искусство поэзии, и действительно, поэтическое напрочь вытравляется щелочью юмора. Так, к сожалению, и не научившись улыбаться, мы безостановочно шутим и старательно улыбаемся чужим шуткам, «пересаливая лицом». Юмор способствует в том числе профилактике неврозов. Но лекарство порой подчиняет себе пациента не меньше, чем болезнь, и он оказывается в новой зависимости. Желание лечиться побеждает желание быть излеченным, поскольку для этого нужно отказаться от приема такого универсального и приятного лекарства, как юмор.

1 *Дарвин Чарльз.* О выражении ощущений у человека и животных. СПб.: Вестник знания. 1912. С. 145.

2 *Копытин А.И.* Юмор в искусстве и арт-терапии: феноменология, диагностика, защитно-адаптивные возможности [Электронный ресурс] // Медицинская психология в России: электрон. науч. журн. 2012. № 4 (15). — URL: http://medpsy.ru.

3 *Тынянов Юрий.* Литературное сегодня. / Тынянов Юрий. История литературы. Критика. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 450.

4 Термин А.Д. Боровского.

5 *Аверинцев С.* Так почему же все-таки Мандельштам? — URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/aver/mandel.php.

6 *Копытин А.И.* Указ. соч.

7 *Верлен П.* Искусство поэзии / пер. Б. Пастернака.

Тоньше, чище, умнее!

13.02–23.02
2014

ДРУГОЙ СПОРТ

Лада Аникина
Алина Баталина
Анна Бутина
Петр Быстров
Андрей Волков
Иосиф Дашевский
Анастасия Дорожкина
Алексей Иорш
Магомед Кажлаев
Григорий Капелян
Иван Ковалевский
Елена Ковылина
Антон Королев
Вячеслав Колейчук
Александра Кочеткова
Людмила Крутикова
Борис Орлов
Наталия Петрова
Алексей Петров
Александр Соколов
Андрей Строганов
Наталия Хлебцевич
Владимир Ходукин
Сергей Шеховцов

Куратор проекта Сергей Яралов

ГАЛЕРЕЯ 3

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

119002, Москва
Староконюшенный переулок, дом 39
www.a3gallery.ru
+7 (495) 691-84-84

Галерея работает:
ежедневно, кроме понедельника
с 11.00 до 21.00

ЗИМНИЕ ВИДЫ СНЕГА

В ГОРАХ ЗАПОРОШИЛО СНЕГОМ ТРОПЫ НО МНОГО ЛЫЖ У ВОЛЬДЕМАРА ПРОППА

АЛОГИЗМ
ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ
НЕПОХОЖЕСТЬ
КОМИЗМ СХОДСТВА
ПАРОДИРОВАНИЕ
ОДУРАЧИВАНИЕ

НЕСОВЕРШИТЬ ЛИ ЛЫЖНЫЙ НАМ ПРОБЕГ, ЛЮБЕЗНЕЙШАЯ ОЛЬГА ФРЕЙДЕНБЕРГ?

ДА, ОЧЕНЬ КСТАТИ СНЕЖНАЯ НАТУРА, И НАМ ОТКРОЕТСЯ КОМИЧНОГО СТРУКТУРА

ВДРУГ СНЕГОВИК НЕЖДАННАЯ ПОМЕХА! КОЛЬ ВРЕЖЕМСЯ, ТО БУДЕТ НЕ ДО СМЕХА!

Рисунки Григория Литичевского

ФЕНОМЕН STAND-UP COMEDY

ТРАНСЛЯТОРЫ СМЕХА

Ирина Решетникова

К попытке обозначить феноменологию смеха первой обратилась античная мысль. Аристотель обозначил смех (и еще стыд) как одну из самых неясных загадок человеческого бытия. Четкого понимания природы смеха нет, и почему люди наделены этой способностью смеяться, твердого ответа нет. Смех, учил Аристотель, явление составное, и делится на смех низшего уровня, смех тела, и смех высший — смех ума. Только из диалога этих частей и возникает смеховая реакция.

Мнение Аристотеля о смехе — мнение философа, оно не имеет никакой моральной окраски. Эту ситуацию нейтральности скорректировало христианство, богословы которого утверждали, что смех есть производное дьявола. В Евангелии нет ни одной строчки или минуты, где бы Спаситель хотя бы раз рассмеялся. «Смех — это грех», смех — дело рук искусителя. Позднее эту апокалипсическую точку зрения окончательно укрепила Римско-католическая церковь, да и Русская православная церковь тоже видела в стихии хохота дьявольское начало и не жаловала ни театр, ни вертеп, ни скоморохов.

Даг Стэнхоуп

Пожалуй, наиболее глубоко эта проблема смешного исследована в труде М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса», где вывод сводится к тому, что смех есть диалог низшего с высшим, и природа такого диалога — взаимное осмеяние, комизм разрывов общения, парадоксы подмены, пикировка и перепалка стилей, выворачивание верха и низа, бой поста с Масленицей.

Первым же, кто попытался вывести смех из-под контроля церкви, был, наверное, еще эскулап Парацельс, подчеркивавший чисто терапевтическую, оздоровляющую роль смеха. Как врач он абсолютно игнорировал моральную окраску проблемы и активно рекомендовал смех как надежное средство для укрепления кровеносных сосудов и для очищения желудка.

Эта смесь из двух различных подходов к смеху (грех и гимнастика) без особых перемен дожила до начала XX века, когда кризис европейского гуманизма по-новому обозначил проблематику смеха. По большому счету ни Третий рейх, ни СССР не обладали чувством юмора, и в двух «империях зла» для смеха выделялись особые концентрационные зоны типа цирковой арены, журнала «Крокодил», киножурналов «Фитиль» или театров эстрады. Вне этих зон разрешенного смеха частный смех жестко контролировался и, как известно, за анекдот вполне можно было получить срок.

XX век вывел проблематику смеха на новый уровень, где она стала предметом размышлений Фрейда, Бергсона, Лоренца… Зигмунд Фрейд сформулировал теорию о том, что смех — это продукт подсознания, для того чтобы обходить цензуру культуры в психике индивида. Смех у Фрейда — род умственного оргазма; Анри Бергсон трактовал его как часть рефлексологии; у Конрада Лоренца смех человека есть атавизм животной агрессии, той, что идет от ритуального рыка зверей при

Боб Хоуп

встрече. Мартин Хайдеггер смех специально не анализировал, но зато обратился к факту существования радости: «…чем радостнее радость, тем внятней дремлющая в ней скорбь. Скорбь и радость переливаются друг в друга. Эта их взаимная игра… есть боль».

Для понимания смеха стоит вспомнить постулаты иудейской мысли (особенно набравшей сегодня пик популярности Каббалы). Суть иудейского подхода в двух словах такова. Вселенная — это порции божественной эманации в виде системы сфирот, а суть этих порций — божественная речь Творца. В истоке мира, утверждают хасиды, стоит его речь, и «в творимом должна действовать сила Творящего для оживления и поддержания существования всего, и это есть "буквы Речи", которыми творения созданы».

Но если встать на эту точку зрения, размышляют сами раввины, проблема смеха вновь становится фактически неразрешимой, Творец — это понятно — может любить и судить, прощать и наказывать свое вселенское детище, но может ли Бог, говоря человеческим языком, смеяться над людьми? Нет, не может, считают каббалисты, вот почему среди десяти сфирот Равновесия, Мудрости, Милости, Суда, Любви, Красоты, Разума, Славы, Победы и Опоры нет сфиры смеха.

Итак, вопрос остается открытым: где исток смеха и что он означает? Уяснив эти основные контуры многозначной проблемы, можно перейти к предмету нашего разговора, к феномену stand-up comedy. По определению автора книги «The Comedy Bible» — Джуди Картер (Judy Carter): «... stand-up comedy — это злое искусство, социально приемлемая форма агрессии». Эта фраза вполне может стать эпиграфом к заявленной теме.

…Корни этого феномена заложены в викторианской Англии, где для любителей такого рода развлечения создавались даже специальные клубы (comedy club). Стандартное или классическое выступление в жанре stand-up — это монолог, сольное выступление комика, который хотя и выглядит как импровизация и состоит из каскада коротких шуток, баек, россказней и анекдотов, на самом деле заранее отрепетированное и выученное выступление, разумеется, и импровизации вполне допустимы. «Гарниром» для монолога становятся музыка, фокус, этюд, розыгрыш, театральная сценка, перепалка с залом, выбор жертвы для шуток...

Главная задача — рассмешить любой ценой. При строгом подходе историю данного жанра нужно начинать с английских комиков, но ограничимся наиболее известной и репрезентативной американской линией стендапа, который сформировался в отдельный эстетический смеховой феномен к середине XX века. Перелистнем зачин stand-up, связанный с культурой варьете, мюзиклов, когда царил комик Боб Хоуп (1903–2003), и остановимся на классическом старте, у истоков американской stand-up comedy — это ранние 1960-е: стоят две болтающие на языке смеха фигуры, выходцы из Бруклина Ленни Брюс и Вуди Аллен. Имя последнего хорошо известно поклонникам киноискусства: до того как стать знаменитым режиссером гротескных комедий, полных рефлексии, Вуди Аллен прославился как нью-йоркский невротик, превративший свои истеричные жалобы/исповеди в повод для смеха. Предназначенное только для психиатра, Вуди сделал достоянием широких масс. Этот рецепт признания в том, о чем принято помалкивать, отныне стал классическим приемом театра stand-up…

Ленни Брюс эксплуатировал другую краску, каковую можно без преувеличений сравнить с потоком вдохновенного красноречия или словоблудия, целью которого было, наоборот (по сравнению с Вуди Алленом), вывернуть наизнанку не личное интимное, а коллективное бессознательное, устроить зрелище из фобий самой публики, вытащить на свет рампы, высмеять их, вышутить, наподдавать коленкой. Ключом для такого зрелища Брюс выбрал шок. Он с упоением надавливал на самые чувствительные точки американской ментальности — от наркотиков и отношения к чернокожему населению до антисемитизма и ура-патриотизма. Базой для тогдашних провокаций комика стал престижный Карнеги Холл (Нью-Йорк, 1961).

Слава шутника-матерщинника Брюса была сногсшибательной, но и цена за успех нешуточной: в 40 лет он ушел из жизни; а вот хрупкий на вид, субтильный очкарик Вуди Аллен, как видим, благополучно дожил до наших дней, хотя работал примерно в том же ключе вербального шока. Так благодаря комическому резонансу двух мастеров зародилась нью-йоркская школа «стендапа», которая для многих до сих пор символизирует дух самого жанра. Третьей фигурой стартующего стендапа стал Ричард Прайор. Это была пора 1970-х, когда негритянское движение, пройдя через все фазы социального бунта, впервые достигло побед и из подполья стало мейнстримом и, более того, начало задавать тон в американской культуре. Пора Гарлема осталась позади, на мировом небосклоне появились Стиви Уандер, Бинг Кросби, да и сам король поп-музыки Элвис Пресли занял нишу белого певца, который пел голосом чернокожего парня. Ричард Прайор закрепил победу афроамериканцев тем, что на волне тотального юмора, шуточек, хохм, колдуя над микрофоном в руке, буквально втащил в культурный код США гарлемский сленг, афроамериканское арго, пролегомены рэпа, то есть сформировал язык общения американской молодежи. Лишь молодежи дано право на моду, и ее вердикт стал решающим. Смех на этом этапе приобрел черты запредельного хохота.

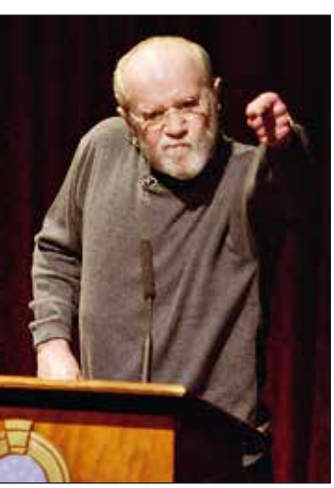
Самая известная пластинка Ричарда Прайора, ставшая культовой — «That Nigger's Crazy» (1974).

Ричард Прайор

Ленни Брюс

Билли Кристалл

Отныне маска безумия, манера забрасывать публику гранатами юмора и строчить из бесшабашного пулемета острот стала классическим трендом stand-up comedy. Известные нам по сегодняшнему кино Спайк Ли, Эдди Мерфи и Крис Рок стали наследниками этой манеры, которую можно рискнуть назвать манерой «орущего перед микрофоном микрофона». Подобная манера крика была потенциально шире рамок одиночного живого шоу перед залом, пусть даже это будет Карнеги Холл… радио и особенно кабельное TV (без цензуры можно позволить многое) не заставили себя ждать, триумфальный выход на голубые экраны окончательно увенчал победу жанра stand-up сначала в Америке, а затем и во всем мире.



Джорж Карлин

В конце 1970-х на TV стартуют программы, которые и сегодня — 45 лет спустя — задают тон на мировом рынке телешоу, например, коронное шоу NBC — передачи «Saturday Night Live»; на этом шоу прошли боевое крещение практически все звезды микрофонной комедии, все легендарные авторы скетчей и монологов.

Скорость, заданная в пору бурного старта, привела к тому, что жанр stand-up был первым, кто обнаруживал усталость приема и первым, кто начинал буксовать на виражах времени. Жанр то и дело впадал в ступор и для своего развития требовал новой крови. На смену Элвису шел триумф Биттлз, клише выбрасывались в мусорный бак, гомосексуализм приедался, тон стали задавать трансвеститы, панк зачеркивал рок, на смену затонувших, как Элвис Пресли в наркотиках грандов типа Прайора и Карлина пришел жанр экстремального шоу. Смех из фазы запредельного хохота перешел в экстремальный гомерический смех.

Заводилой перемен, кумиром новой волны стал Энди Кауфман. Кауфман сделал формой своего шоу тотальное хулиганство, ломая о колено все жанровые законы, провоцировал правила ток-шоу, разрушал штампы, дрался на ринге с профессиональными рестлерами, которые с наслаждением калечили комика на глазах всей Америки, а однажды увез на автобусах всю публику со своего концерта в фешенебельном Карнеги Холл в любимый уличный бар отведать своего любимого печенья. Именно в ходе того представления Энди Кауфман представил публике свою престарелую бабушку, весьма боевую особу в духе своего скандального внука изумившую тем, что оказалась никем иным, как молодым комиком Робином Уильямсом.

Казалось бы, заведомо маргинальный жанр, шоу шутников одиночек, между тем — парадокс раз за разом обнаруживает удивительную природу культурной турбулентности, способность снова и снова порождать новизну, находить формы, адекватные моменту и все время чуть-чуть опережать время… Так в 15 лет в клубе «Yuk Yuk's» (Торонто) дебютировал еще один комик Джим Керри, и хотя его первое выступление оказалось провальным, освистанным и закиданным тухлыми яйцами, во второй раз (1979) его уже ждал успех, а в феврале 1981 года стал главной звездой клуба. Джим Керри сумел раздвинуть рамки stand-up comedy и скрестить комедию болтовни, шоу-разговора с формами пантомимы и радикальной пластики, его тело так же болтливо-развязно, как его отвязно-искрометный язык.

Когда на американском TV появилось легендарное шоу «Late Show with David Letterman», вчерашний комик с микрофоном, получив в руки собственное шоу на канале NBC, стал фигурой национального масштаба: Дэвид Майкл Леттерман рискнул сделать то, на что при всем личном экстремизме не решалась предыдущая плеяда исполнителей. Он предъявил публике презрительный стеб, при этом стеб, исполненный неподражаемого блеска — Леттерман откровенно издевался над своими гостями, его жертвами становились американские супер-звезды, которые, казалось бы, сами получали удовольствия от превращения в первосортный фарш, настолько блистательно был аранжирован брутальными остротами и уровнем смеха этот телевизионный моветон.

Так stand-up comedy окончательно стал легитимным и престижным. В 1989 был запущен в эфир специальный телеканал «Comedy Central + Seinfeld», который объединил все формы комической стратегии и стал потчевать лакомством юмора одну из самых избалованных публик мира, причем публику хотя и не столь просвещенную как в Европе, но весьма поднаторевшую во всех формах смешного.

Казалось бы, жанр достиг апогея, но как это обычно бывает, именно на пике успеха явление обнаруживает изношенность внутренних конструкций и вавилонская башня начинает распад, феномен stand-up comedy стал раздваиваться на

политическое шоу и чисто развлекательное. Два гранда юмора, две его главные звезды — Уильям / Билл/ Мар Младший и Джон Стюарт постепенно вышли в десятку самых уважаемых политических комментаторов страны и тем самым были все-таки потеряны для жанра разговорных вольностей.

Его оппоненты в рамках смеховой культуры обзавелись на NBC легендарным телесериалом «Сайнфелд», названным так по имени комика Джерри Сайнфельда. Сериал «Сайнфелд» стал удачным воплощением эстетики постмодерна в рамках масскульта. Эти комически-скабрезные, вдохновенно-сальные, пронзительно-исповедальные сценки по сути охватывали весь бытовой вздорный космос Америки. Каждая серия заканчивалась резюме Сайнфелда, чем-то вроде финальной морали крыловских басен. Все девять сезонов сериал держал внимание страны. В 2002 году журнал «TV Guide» поместил сериал «Сайнфелд» на первую строчку в своем списке «50 лучших телешоу всех времен». Америка хотела смеяться над собой, и stand-up удовлетворил это желание.

Конец XX века связан с альтернативным подходом к stand-up comedy феномена Дениса Колина Лири: преподаватель английской литературы, он работал комедийным актером на бостонской сцене в 1980-х, вел собственное шоу «Play It Again Sam's», играл в сериале «Lenny Clarke's Late Show», а комментируя музыкальные клипы в пародийном шоу MTV «Remote Control» (1987–1990) нес ультра скоростную отсебятину. Скороговорки Лири стали сенсацией, завоевав сердца миллионов. Так успех одиночки привлек внимание к комикам «альтернативного» направления. Без успеха Лири вряд ли был возможен успех новых экстрем(ист/ал)ов и феномен Джадда Апатова.

Здесь, пожалуй, нужно взять паузу, чтобы оглянуться на минувшие десятилетия stand-up: стартовав как шоу единиц с микрофоном в руке, комики этого направления быстро получили доступ к средствам массовой информации, предъявив Америке то, на что в принципе существовал дефицит — на правду высказывания и подлинность предъявления — по сути, stand-up реализовал ментальную релаксацию, и вышел в лидеры спроса. Но в этом наметились и новые перекосы — смех, увы, стал формой ментального спама. Смеховым брендом стали комедии Апатова, который ушел из жанра stand-up в кино, где жертвой своих провокаций и одновременно формой существования выбрал еще одну святую матрицу Америки — Голливуд, бывшую фабрику грез, которая стала фабрикой производства американского образа жизни, кровеносной системой современной цивилизации европейского типа. Трудно разделить на составляющие иронию, издевку, культ, пародию, саспенс… герои малобюджетных фильмом Апатова — постояльцы голливудских фильмов, Голливуд для них точка

Ричард Херринг

Джефф Данэм

опоры, откуда они подобно вирусам космических пришельцев размножаются в сознании зрителей, они в первых рядах истеблишмента, они раздатчики всяческих наград. Приколы стали плотью комикующего бытия.

«Сегодня сказали бы, что именно Кауфман и породил такое явление, как «троллинг». На сцене комик выступал в различных амплуа, одним из героев был и сам Кауфман, который комфортно себя чувствовал в образе фрика, пусть и испытывавшего терпение публики. Актер так долго шутил о желании инсценировать собственную смерть, что когда умер от рака легких в 1984 году, то многие ему попросту не поверили». Как мы видим, жанр stand-up может заигрываться, и тем самым исчерпывать самое себя, а психотерапия, присущая феномену смеха, обладает силой своеобразной само/рефлексии.

Если вернуться к философским аспектам темы, практика stand-up comedy вполне вписывается в постулат Аристотеля о том, что смех это всегда диалог низшего с высшим, многие комики, например, Вуди Аллен как раз обыгрывает именно эту краску, его шоу (да и фильмы) это всегда ядовитый иронический, скептический, окрашенный в черные тона диалоговый комментарий к собственной нескладной телесности и некрасивости. Другую грань феномена, которую обозначил еще Парацельс, сказав, что смех играет роль врачебной терапии, убедительно воплощают комики типа Ричарда Прайора, скетчи и монологи которого помогали Америке избавиться и от синдромов расизма, социальная терапия здесь налицо.

Свои аргументы получает и Зигмунд Фрейд, утверждавший, что смех помогает обойти барьеры цензуры, установленные нашим подсознанием. Триумф всего жанра этому подтверждение: смеясь, мы избавляемся от прошлого (как говорил Маркс). Даже экзотическая теория Лоренца о том, что природа смеха есть отражение на человеческом уровне животного рыка, тоже находит аргументацию: разве бесцеремонные шоу Луиса, Кауфмана, Сайнфелда — не примеры подобной смеховой агрессии, образчики своеобразного рычания комика на все, что он видит вокруг себя? Наконец, наступление троллинга в духе Кауфмана во всемирных социальных сетях, — еще одно доказательство, одновременно наступательной и оборонительной природы диалога смеховой культуры. Одним словом, если какие-нибудь инопланетяне в поисках развитых цивилизаций создадут прибор по фиксации смеха, они быстро обнаружат на своем небосклоне единственную точку разума или источник трансляции хохота, а именно нашу планету Земля, каковая буквально покатывается от смеха на фоне гробового молчания космической бездны.

КАРНАВАЛ

Георгий Литичевский

Михаил Бахтин в своем исследовании «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Возрождения» выявил, что карнавал — это не только характерное праздничное событие, но и целая культурная тенденция определенного типа. Описывая феномен гротеска, Бахтин перекидывает мостик из времен Рабле в XX век и обнаруживает его и у сюрреалистов, и у представителей направления «реалистический гротеск» — Томаса Манна, Бертольда Брехта. Выявляя элементы карнавальной культуры в современности, Бахтин открыл дорогу расширительному толкованию карнавальности, модернизации и актуализации карнавала. В одной из перестроечных публикаций художник Илья Кабаков охарактеризовал современных авторов как скоморохов современности.

Учитывая многогранность описанного Бахтиным феномена, в карнавальности можно увидеть главную движущую силу современной культуры, фундаментально антиконсервативной, ориентированной на перманентное обновление. Свою всеобщую теорию культурных инноваций теоретик искусства Борис Гройс строит на принципе валоризации, когда что-то исходно неценное постоянно превращается теоретиками и художниками в нечто, представляющее ценность. Очевидно, что эта теория отсылает к переоценке ценностей Фридриха Ницше и диалектике профанного и сакрального Мирча Элиаде, но в ней имплицитно присутствует и логика бахтинского карнавала с его ориентированностью на постоянную инверсию высокого и низкого.

Проблема, однако, состоит в том, что наличие карнавала в культуре предполагает ее гетерогенность. А начиная с эпохи Просвещения можно говорить о постоянной гомогенизации культуры. Официальная либеральная культура охотно перенимает многие черты карнавальной, сводя карнавал как таковой к развлекательному аттракциону. Авангард XX века пытается реактуализировать карнавал, противопоставляя новое искусство старому. Однако эпатажные акции футуристов,

а затем и массовые шествия карнавального типа под режиссурой революционных художников-авангардистов двигались в действительности не в сторону возрождения свободного народного творчества, а в направлении идеологических и коммерческих развлекательных мероприятий, которыми так богата современность. Призрак гетерогенности замаячил в шестидесятые годы прошлого века. Однако культура поколения рок-н-ролла, или поколения Е-Е, как ее окрестил французский социолог Эдгар Морен, моментально подверглась коммерциализации и положила начало «обществу спектакля», описанному Ги Дебором. События 1968 года обернулись и агонией молодежной культуры, и окончательной победой карнавала как основного принципа культурного строительства. Карнавал стал повсеместным и повседневным явлением, нормой и, таким образом, превратился в оксюморон.

С этих пор гетерогенность культуры проявляется не через оппозицию высокого и низкого, или официозного и смехового, а как «их карнавал» и «наш карнавал». Единая молодежная культура оказалась почти полностью поглощенной коммерческой. То, что осталось, рассыпалось на множество субкультур, каждая из которых является в своем роде отдельной карнавальной микрокультурой. Конечно, потенциал свободной субкультурной гетерогенности ограничен и относителен, тем более что ненасытность коммерческой массовой культуры, ее потребность в постоянной подпитке рано или поздно приводят к «проглатыванию» и этих зон свободы.

Современное искусство и интеллектуальная культура нередко реагирует на такое положение дел, полностью отказываясь от карнавальности, отдавая предпочтение абстрактной беспредметности и минимализму. Сам же карнавал подвергается критике, иногда не будучи назван, но по существу, как у Ги Дебора, или буквально, как это делает его последователь, создатель теории симулякров и критик современной цивилизации Жан Бодрийар. Одна из его последних статей «Карнавал и каннибал» описывает западную цивилизацию как вакханалию пустых симуляций, лишенных смысла старых ценностей.

В то же время карнавал порой воспроизводится в современном искусстве и как своего рода антикарнавал или карнавал наизнанку, принимая форму хеппенингов и художественных акций, от пародийных перформансов «Флюксуса» до аутических акций «Коллективных действий». Карнавальность может возрождаться и более непосредственно, как это видно на примере художников так называемого нью-вейва, открытых к взаимодействию с молодежными субкультурами. Это и Кит Херинг в США, и «свободная фигурация» во Франции, в СССР 1980-х это и группа «Мухомор», и «Детский сад», и движение «АССА» во главе с Гариком Коломейчуком, и «Новые художники» в Ленинграде, и «Поп-механика» Сергея Курехина. Заявление последнего о том, что он хотел бы, чтобы на дискотеках читались лекции, а лекции принимали форму дискотек — совершенно карнавальное. Но эта нью-вейверская карнавальность имеет те же уязвимые места, что и родственные ей субкультуры.

Тем не менее в последнее время художники все чаще обращаются, казалось бы, к исключительно внешним, но по-своему беспроигрышным признакам карнавала — зрелищности, массовости, процессуальности. Английский художник Джереми Деллер известен не только организацией реэнактмента столкновения шахтеров с полицией, но и режиссурой буквально карнавального шествия в Манчестере. В этом шествии участвовали субкультурные ночные клубы, эмо-группы, противники запрета на курение, работники закусочных, протестующие против контроля за содержанием холестерина и другие протагонисты, взятые не из фольклора, а из современной жизни. Впрочем, критики поспешили обвинить художника в банальности, но это не мешает Деллеру продолжать упорствовать в, возможно, утопических поисках новой, подлинно народной культуры. К подобным паракарнавальным массовым инициативам можно отнести и превращение толпы на городском уличном переходе в демонстрацию, проведенную группой «Радек» («Шоу — это хорошо», — заявляет Максим Каракулов), и регулярно проводимую «монстрацию» в Новосибирске, всевозможные арт-флешмобы и пародийные демонстрации «Нового правительства» Георгия Острецова или шествие с «кричалками» в рамках перформанса «Дело врачей» группы «Zианида». Нет ничего удивительного в том, что очень часто современное искусство в целом трактуется как смеховая культура нашего времени.

Георгий Литичевский. **Комиксы.** 2014

Нина Дьячкова

ЦИРК — ОБРАЗ МЕЧТЫ

У каждого народа есть своя национальная традиция площадных увеселений или даже придворных представлений подобных цирковым, корни которых уходят в глубь веков. Античность, Средневековье, Возрождение, барокко… В каждую эпоху цирк обладал своей формой и эстетикой. Постепенно цирковое действо отделилось от театра и других видов развлекательных представлений и стало самостоятельным зрелищным искусством. Таким, как мы его понимаем сегодня, цирк стал в конце XVIII века во Франции. И начался с конной вольтижировки и акробатики. Шатер, манеж, бортик, запах опилок — вот образ профессионального цирка.

Екатерина Филиппова. **Цирк.** 2012. Объект. Смешанная техника

В Россию цирк пришел в начале XIX века из Италии и Франции. Труппы с различными программами давали представления во временных и даже стационарных цирках. Постепенно в состав иностранных коллективов вступали и русские артисты, силачи, акробаты, цирк насыщался русскими стилевыми приемами, многие образы русского балагана вошли в словарь отечественного циркового искусства. И как нельзя себе представить французский цирк без вольтижировки, а китайский без акробатов, так и отечественная арена не существует без исконо русской образности. В 1920-е, период подъема интереса к цирковому искусству, балаганными мотивами украшали даже фантики конфет (И.Д. Кулешов «Балаган». 1920-е).

И тем не менее отечественный цирк постоянно менял свой облик: от европейских веяний через советский натиск к технической революции и новым сложнейшим драматическим постановкам и межжанровым номерам. Популярным видом искусства цирк стал по воле партии именно в 1930–1950-е: общество особенно нуждалось в позитивных эмоциях.

Цирк многолик, но у каждого человека остались свои ассоциации, связанные с ним. Свой образ цирка сохранили в памяти и воплотили в творчестве многие художники, такие как Александр Родченко, Михаил Соколов, Владимир Стерлигов, Артур Фонвизин, Александр Тихомиров. У каждого автора своя эстетика, свои узнаваемые стиль, колорит, каждый использует один центральный образ, переходящий из произведения в произведение. Для композиций Александра Родченко важную роль играет говорящая поза и ракурс, с помощью которых артист и художник обращаются к публике. В языке Михаила Соколова профилирующим средством художественной выразительности стала линия. С ее помощью он акцентирует внимание на смысле сцены и главном персонаже. Ритмичная композиция графического листа весьма лаконична, по сути, на нем нет ничего, кроме хаотичного росчерка тушью. Спонтанные и динамичные, эти зарисовки цирковых номеров открывают безграничные возможности для фантазии. Все обобщено, а детали предлагается домыслить. В 1990-х Александр Тихомиров создал серию рисунков с клоунами-эквилибристами и дрессировщиками. Сладкий сон «Клоуна с черной кошкой» (1994) напоминает нам о мечте, которая способна стать реальностью только в цирке: яркие краски здесь буквально сияют изнутри.

Творчество Артура Фонвизина занимает особое место в искусстве на тему цирка. Романтик цвета, поэт-акварелист, он воплотил череду ярких образов. Романтик цвета, новый поэт-акварелист, он

Александр Тихомиров. **Клоун с черной кошкой.** 1994 . Бумага, темпера

воплотил всю гамму эмоций палитрой своих работ. Многочисленные наездницы, запечатленные в разные моменты представления, проходят через его творчество. Полупрозрачные пятна красок перетекают, приобретают очертания фигур, облаков. Образы Фонвизина живут в параллельном пространстве грез, без претензии на конкретность, не отражая реальность..

Гримерная в цирке, театре — святая святых, здесь происходит перевоплощение, процесс, скрытый от глаз зрителя и потому такой притягательный. Нанесение грима и превращение в персонаж — это магическое действие рождения нового существа. Из таинственного закулисья на манеж выходят не просто люди, а герои. Каждый из них наделен узнаваемыми чертами, которые проявляются в характере, в костюме, в трюках. Перед зрителем собирательный художественный образ как яркое воплощение в высшей степени положительных качеств. Блеск фронтальной маски цирка, встречающей зрителей до начала представления, передал Владимир Бехтеев в своем «Эскизе циркового занавеса» (1921). Художник работал в Первом государственном цирке в Москве с 1920 по 1921 год, но успел отразить в своих работах атмосферу представления и неиссякаемый свет, который они излучают.

В советскую эпоху сложилось представление о цирке как об образе идеального мира. Цирк,

Вадим Рындин. **Эскиз халата.** 1945. Бумага, гуашь, карандаш. © Из фондов большого Санкт-Петербургского госцирка «Музей циркового искусства»

Александр Родченко. **Жонглер. Цирк.** 1938. Картон, масло

где живет и творит идеальный человек, наделенный выдающимися физическими и моральными качествами, должен был служить примером для подражания. Идея об идеальном человеке, мощь которого внушает восхищение, помогала людям в период Великой Отечественной войны. Артисты, выступавшие в мобилизационных пунктах, на вокзалах перед отправкой фронтовых эшелонов, в госпиталях, были достойны восхищения. Они поддерживали веру в мечту. Сейчас память об этой роли цирка хранят старые фото и эскизы цирковых костюмов и номеров.

Особняком стоит эскиз Валентины Ходасевич (1929) для знаменитой акробатки и вольтижерки Эммы Труцци. Ее образ был признан одним из самых грациозных и дерзких в цирке того времени. Асимметричная конструкция ее костюма объединяла два персонажа — дамы и кавалера. По пластике костюм находится на стыке моды и архитектуры, по стилю схож с занавесом Бехтеева: резкие грани и четкие цветовые плоскости создают жесткий геометрический ритм.

Иной стиль и настроение воплощают наряды цирковых артистов 1930–1950-х. На смену экстравагантной элегантности пришли гармония классических силуэтов и причудливые, многосоставные костюмы-трансформеры. Татьяна Бруни, много работавшая для большого Санкт-Петербургского государственного цирка, оставила огромное наследие различных эскизов. В их числе «Эскиз костюма И. Бугримовой» (1950) — завершенный и тонко выполненный рисунок. Изысканность силуэта подчеркивает великолепный черный бархат, украшенный золотыми вензелями и дополненный красным плащом.

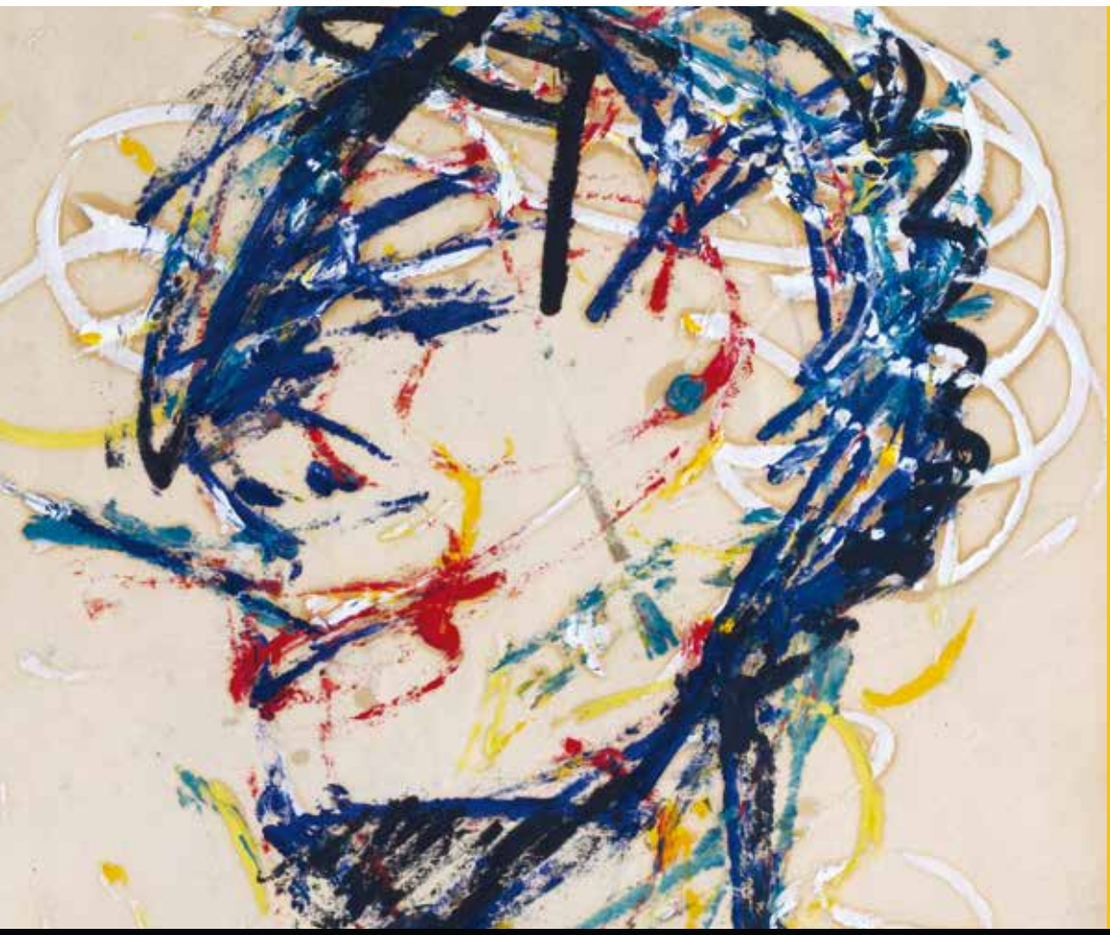
Вадим Рындин в 1945-м придумал костюм-трансформер для комического образа клоуна в халате, украшенном силуэтами поросят — весьма типичный образ для того периода. Смешной, безобидный, рассеянный добряк в маленьких очках и ночном колпаке скорее всего делал комичные трюки, изображая неловкого недотепу.

Блистательный советский цирк оставил глубокий отпечаток и стал прообразом для многих реприз в современном искусстве, например, сияющий объект Кати Филипповой «Цирк» (2012), для которого использован образ Любови Орловой из одноименного фильма 1937 года. Словно живая акробатка крутится над манежем на трапеции в виде месяца. Автор отсылает нас к началу золотой эпохи советского цирка, каждый персонаж которой уже стал эмблемой, символом отечественного циркового искусства на все времена.

Когда мы говорим «цирк», все понимают, что мы имеем в виду, и в то же время каждый понимает это слово по-своему, у каждого оно рождает свои ассоциации. Цирк может повернуться к нам любой из своих искрящихся граней.

МАНЕЖ
музейно-выставочное объединение

AZ MUSEUM



Анатолий Зверев

НА ПОРОГЕ НОВОГО МУЗЕЯ

Работы из собрания Георгия Костаки.
Дар Алики Костаки (Греция).

28.01.-8.03.2014

МГВЗ “Новый Манеж”
Георгиевский переулок, 3/3

WWW.MUSEUM-AZ.COM
WWW.MOSCOWMANEGE.RU

16+

100.1 FM СЕРЕБРЯНЫЙ ДОЖДЬ

Le Courrier de Russie www.lecourrierderussie.com GROUPE NOVYI VEK MEDIA

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ваш ДОСУГ VASHDOSUG.RU

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

element

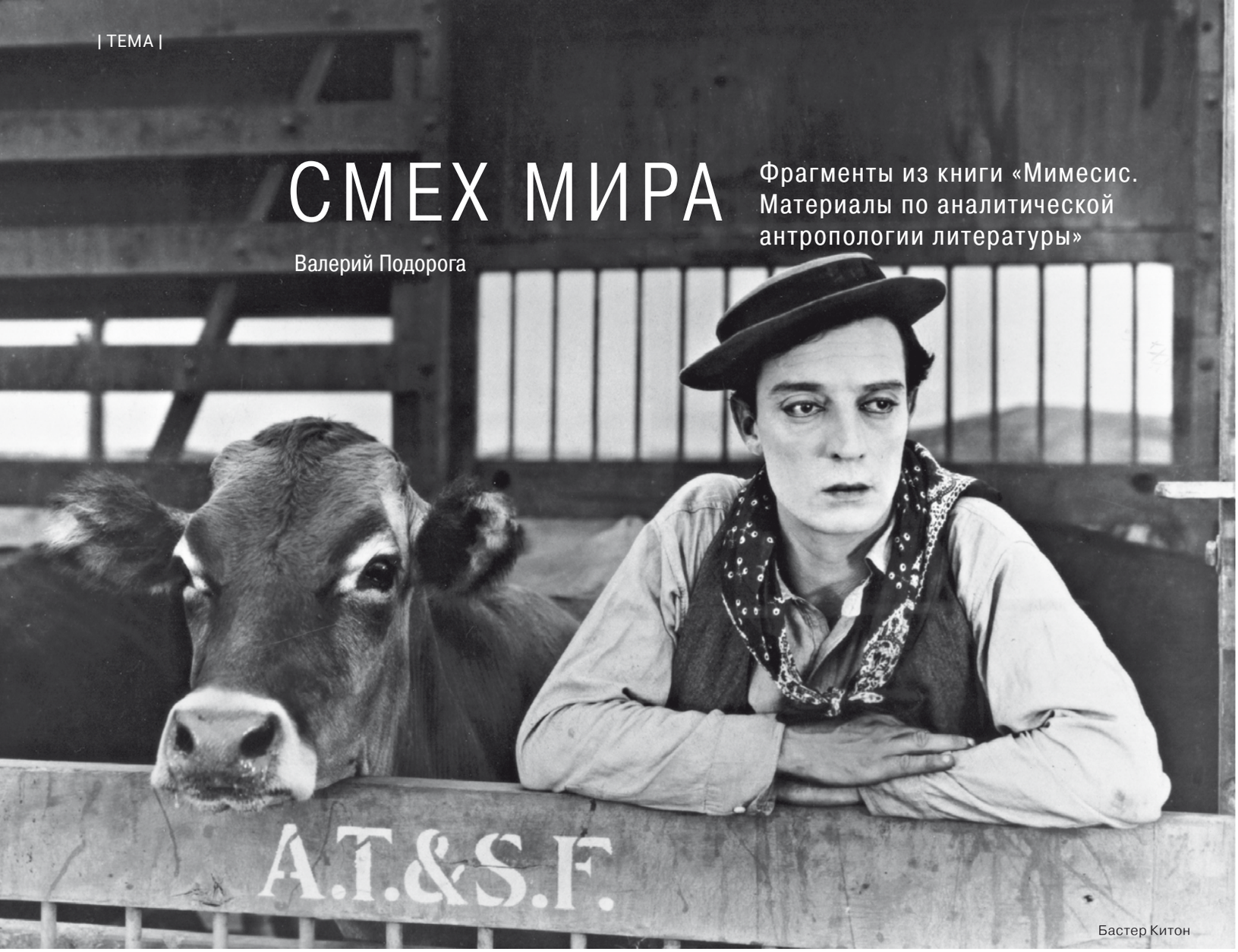
Russia BEYOND THE HEADLINES ИЗДАТЕЛЬ Российская Газета

The Moscow Times

СМЕХ МИРА

Фрагменты из книги «Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы»

Валерий Подорога



Бастер Китон

СМЕХ И СТРАХ. Н.В. ГОГОЛЬ

Над чем же мы смеемся, читая Гоголя? Прежде, однако, выбросим словечко «над». Смеемся не над чем, просто охватывает широкая смеховая волна, как только осознаешь, что образы гоголевских положений (фигур, поз, жестов, звуков, оборотов речи, «словечек» и т.п.) невозможны, напрочь разрушают чувство реальности. Что за удивительный язык, который будто нарочно перегружен ошибками, описками, неточностями, несуразностями и нелепостями, словно побитый молью «пылающий красками» ковер? И что это за люди в тех же «Мертвых душах», откуда они взялись, где живут, есть ли у них родина, семья, привычки, личная история, обязательства, долги, любовь, драма жизни? Кто они такие?! Зачем они? Правда, давно известно, что это не люди. Ни сатира Просвещения, ни мягкая и умная ирония немецких романтиков, их философичная рефлексивность несопоставимы с гоголевской доктриной «всеобщего» смеха. Гоголевское произведение не подчиняется классическим законам мимесиса, оно не столько отражает реальность, сколько взрывает ее... смехом[1].

ПАРА КАРТИН ИЗ «МЕРТВЫХ ДУШ»

В центре одной — въезд коллежской секретарши Коробочки в город N. Но момент «въезда» — последний аккорд. Что сразу же поражает? Естественно, «экипаж-арбуз». Распухший, вот-вот лопнет, он набивается всякой всячиной: подушками, мешками, калачами, кокурками и скородумками, пирогами и прочим, раздаваясь во все стороны и не теряя своей баснословной вместимости; тут есть даже «малый в пеструшке», оказавшийся мертвецки пьяным, и замечательный былинный будочник, «казнивший на себе зверя». Экипаж-арбуз — самое настоящее чрево на колесах.

Картинка ожившей на мгновение природы — в стиле фантастического nature morte, — ожившей, чтобы поразить и тут же исчезнуть навсегда. Но это не значит, что реальность устраняется, она есть и прямо перед нами... и это смех. Гоголь пытается объяснить свое отношение к смеху:

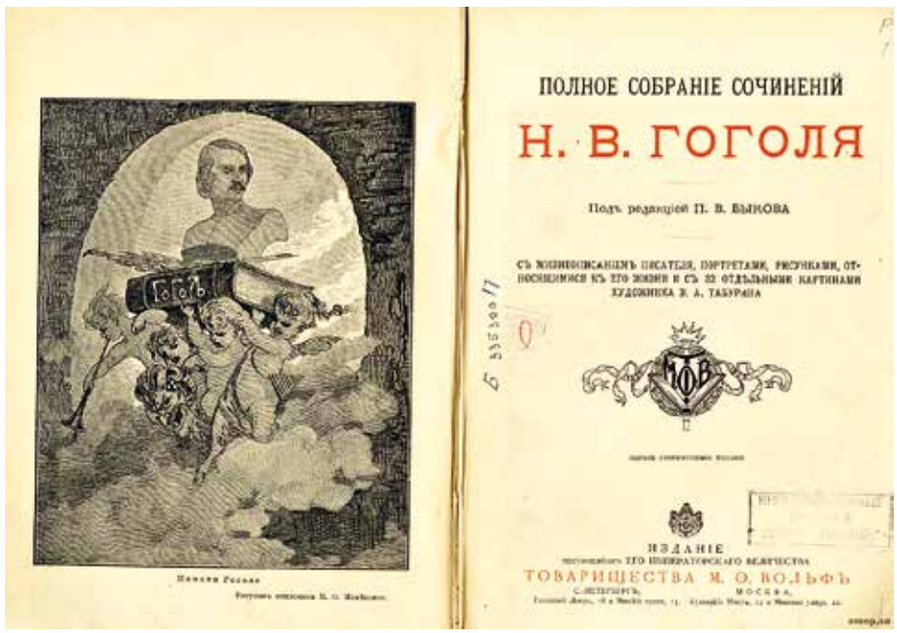
«Странно: мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней

во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо был смех. <…> Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлеченья и забавы людей; — но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека, — излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно бьющий родник»... смех светел»[2]. Итак, смех светел, но его сила и в том, что он представляет всякие мелочи и случайности жизни, людей и вещи в таком ярком свете, что один их вид вызывает у нас «содрогание». Гоголевский смех не имеет вариаций и развития, он не мстительный, не торжествующий, не черный, не красный, не белый, не радостный, не горький... Смех ни над чем, смех «без причины», смех всеобщий — что-то от первоначального ужаса. Смех, будто обрушивающий мир в ничто, из которого его не вернуть в первоначальной целостности[3]. Должно быть жутко смешно, должна наступить жуть от смеха, мы должны смеяться до жути, то есть перейти предел, когда уже не до смеха...

Гоголь — чистый комик, он всегда смеялся смехом бессмысленным. И смешил до тех пор, пока смешное не теряло связи с породившей его ситуацией. То, что действие гоголевского смеха продолжается до сих пор, определяется не тем, что сохраняются прежние условия смеховой ситуации (что и сегодня в жизни полным-полно Хлестаковых или Городничих). Напротив, как раз именно потому, что гоголевский смех безотносителен к ситуации, в которой рожден, и делает его универсальным феноменом вне времени и места… смехом мира[4].

А между смехом и страхом что? То, что их соединяет и что делает их неразличимыми в гоголевском нарративе, это скука. Все собранные Гоголем анекдоты и ставшие ныне литературой (отдельными произведениями), все они — эмблемы скуки. Скучное — свидетельство пассивного бытия (субъект буквально тонет во вневременном разрыве, в который заброшен). Как только наступает скука, время становится пустым, ничто уже не может случиться. Развеять скуку — это вернуть времени как экзистенциальной длительности свойственную ей активность, вновь заполнить событиями. Когда рассказывается анекдот? Да тогда, когда исчерпано содержание разговора, общение перестало удовлетворять, «все скучают». Гоголевский анекдот — это разновидность сплетни, обретшей литературную форму, его моральная форма безлична, это происшествие, отрицающее смысл событий, о которых рассказывается[5]. Надобен хоть какой-нибудь анекдот, чтоб заставить время вновь наполниться содержанием.

Главное упущение достаточно систематичного обсуждения тем юмора и комики В.Я. Проппом как раз в предположении, что смех может вызываться вполне произвольно и независимо от достаточных условий (не ситуацией), как будто в мире есть что-то смешное и независимо от того, будем ли мы смеяться над чем-то или нет. Следуя за Бергсоном, Пропп останавливается на пороге анализа смеха-над без перехода к смеху-без-причины, мировому, возникающему безотносительно к пожеланиям смехового субъекта. Наш смех не имеет достаточной причины, чтобы стать смехом.



СЛУЧАИ Д. ХАРМСА

Если обратиться к литературной практике Хармса (не важно, будут ли это поэзия, проза или пьесы), то легко заметить, что все они составляются из одной формы — из «случаев». Каждый «случай» имеет дело с конечным ничто и завершается полным распадом или героя, или его среды, причем это влечение к «разрушению» как раз и определяет непрерывность повтора, раскачивания, переходящего в конце концов в то, что Липавский назовет обратным вращением. Каждый случай — одна навязчивая тема, выраженная одной глагольной формой (например, лежать, спать, вываливаться/ падать, бить в морду, летать, умереть, не быть/не иметь и т.п.). Однако это не значит, что действие обязательно строится вокруг одного глагола, часто в более сложных «случаях» оно прерывается вторжением другого, не менее случайного фактора. Монотония рассказа-случая, его предсказуемость нарушается несоответствием действия субъекта и глагольной формы. Начало каждого «случая» так же случайно, как и его конец.

Бастер Китон

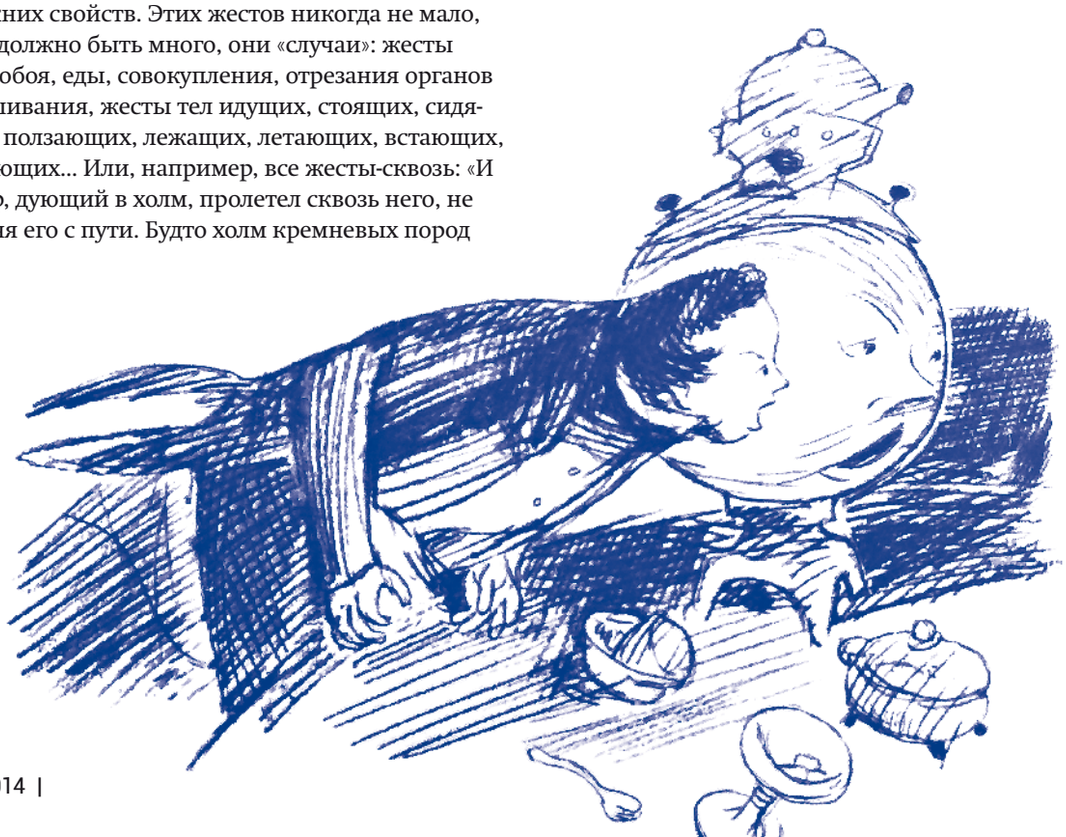
ВОТ ОДИН ИЗ «СЛУЧАЕВ» ХАРМСА

«Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась. Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась. Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвертая, потом пятая.
Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них, и я пошел на Мальцевский рынок, где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль».
Язык обескровлен, фразы абстрактны и ничего не выражают, кроме голого действия; правда, до тех пор, пока какое-нибудь сопоставление не вызовет шок или временное недоразумение, которое потом закрепляется в рассказе «о том, что случилось». Случай — часть комической демонстрации реальности, именно юмор возвращает нам чувство реальности. Бессмыслица наделяется смыслом с началом смеховой игры. Только потому она и имеет смысл у Хармса, что юмор фальсифицирует с невероятной убедительностью всякое объяснение случившегося.

Жест, производимый обэриутской поэтической энергией, является событием, в котором обыденные вещи обретают новые модусы существования. Старухи все время падают и вываливаются именно потому, что они мертвые, и мертвые потому, что все время падают, они встают на ноги, чтобы вновь упасть... В цепочке повторов одного события отрабатывается жест принудительно-свободного падения («упадания»). Обэриутский жест «длится», он не может быть завершен, поэтому он вновь и вновь себя повторяет, открывая возможность для предметов и тел избавиться от своих прежних свойств. Этих жестов никогда не мало, их и должно быть много, они «случаи»: жесты мордобоя, еды, совокупления, отрезания органов и зашивания, жесты тел идущих, стоящих, сидящих, ползающих, лежащих, летающих, встающих, падающих... Или, например, все жесты-сквозь: «И ветер, дующий в холм, пролетел сквозь него, не сгоняя его с пути. Будто холм кремневых пород потерял свойство непроницаемости. Сквозь холм, например, пролетела галка. Об этом утверждают несколько свидетелей»[6]. Всякий читающий эти прозрачные и по-детски чистые литературные тексты должен не ограничивать себя задачами филолога-практика или психиатра-теоретика, составляющего опись подобных жестов-событий для case-history. Можно сказать, что практически любое произведение обэриутского архива способно выразить присущий ему жест, должный убедить нас в отсутствии всякого действия. Обэриутский жест — очаг бессмыслицы, он самоценен как событие и поэтому не нуждается в интерпретации («смысле»), он не для чего, он просто открытие новых возможностей существования для предметов и тел, погрязших в скуке времени.

ПОБЕДИТЕЛИ МАШИН. БАСТЕР КИТОН И ЧАРЛИ ЧАПЛИН

У комика Бастера Китона, короля клоунов немого кино, мы видим всего лишь один прием, но прием великолепный: что бы ни происходило с персонажем, выражение его лица остается неизменным, как и основная поза. Лицо-маска Китона с бледными щеками и громадными глазами неподвижно, его тело отчасти механизировано, отчасти свободно, и в каждом эпизоде, где бы и с какой скоростью и куда оно ни двигалось, ничто не может его остановить. Физическая неуязвимость героя Бастера Китона наделяет каждый случай, accident, магической силой чуда (кинематографического). Он осваивает многие машины и устройства (паровозы, лифты, автомобили, повозки, велосипеды и т.д.), но пользуется ими так, что за ним везде тянется шлейф разрушений… Китон — победитель машин. Подобно незнаю-



[1] Ср.: «Когда Гоголь читал или рассказывал, он вызывал в слушателях неудержимый смех, в буквальном смысле слова смешил их до упаду. Слушатели задыхались, корчились, ползали на четвереньках в припадке истерического хохота. Любимый род его рассказов в то время были скабрезные анекдоты, причем рассказы эти отличались не столько эротической чувствительностью, сколько комизмом во вкусе Рабле. Это было малороссийское сало, посыпанное крупной аристофановской солью» (Вересаев В.. Гоголь в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников. М.; Л.: Academia, 1933. С. 156).

[2] Гоголь Н.В. Указ. соч. Т. 4. С. 256–257.

[3] Вероятно, именно этот смех так напугал А. Белого. В письме к Мейерхольду, в котором он всячески поддерживает сценическую интерпретацию «Ревизора» (1926), Белый дает наиболее полную оценку гоголевского смеха: «Где это у Гоголя тот “здоровый веселый смех”? Разве что в первых рассказах из “Вечеров”, где этот веселый смех фигурирует откровенно, наряду с откровенно фигурирующею чертовщиною; уже к концу первого периода чертовщина, так сказать, втягивается в натурализм, поглощаясь им, но ценой превращения «натурального» смеха в такой “рев ужаса” перед увиденной дичью тогдашней России, от которого не поздоровится...». (А. Белый — В.Э. Мейерхольду. Москва, 25 дек. 26 года. — Мейерхольд В. Э.. Переписка. 1896–1939. М.: Искусство, 1976. С. 257.

[4] В последние годы жизни он попытался с помощью чрезмерного религиозного рвения обрести новые источники вдохновения. Чувство «вины» и желание

щим детям и «техническим идиотам» мы играем вместе с ним в разрушение песочных городков… Фигура Китона выражает с непревзойденной точностью комический диссонанс между безмятежностью природного начала в человеке и хаосом его повседневного опыта.

Другой великий комик Ч. Чаплин как будто против машины, хотя он сам маленькая уродливая и бесполезная машинка: особенная походка, тросточка, шляпа, узкий пиджачок, громадные ботинки, разведенные навсегда буквой Х. Таков культурный тип маленького человека, чья сила в том, что изменить или сломать, подчинить его чему-либо невозможно. Все, что ни делает, он делает неправильно, но выживает даже тогда, когда гибнут и более приспособленные к технике. Бергсон полагает, что предметом комизма героя Чаплина выступает прежде всего всякого рода косность, комична телесная немощь конструкций, объектов, тел и машин; вся эта механизация и заземление жеста опровергаются в одно мгновение существом, способным организовать собственное жизненное пространство[7]. А герой Чаплина живет бегством…

А. БЕРГСОН И В. ПРОПП

Следует различать смех (определенная реакция на смешное), комическое (то, что может вызвать смех) и смеховую ситуацию (то, что вызывает смех). Комическое — наше представление о том, когда и по поводу чего мы смеемся, — остается неясным без внезапно возникшей смеховой ситуации — ситуативность определяет начальные условия смеховой реакции. Ирония, гротеск, карикатура, шарж — все это приемы, позволяющие несмешное делать смешным (все может стать смешным). Допустим, что универсальная причина смеха, по Бергсону, всегда природная косность, ставшая автоматической: «Причина комизма здесь одна и та же. И в том и в другом случае смешным является машинальная косность там, где хотелось бы видеть предупредительную ловкость и живую гибкость человека»[8]. А это значит, что там, где ожидается живое движение, реакция или порыв, мы находим остановку, некий обрыв или каталептический транс. Следовательно, мы смеемся над тем, что лишено достаточной гибкости и свободы, той миметической силы, которая позволяет нам оказывать сопротивление косному автоматизму природы[9].

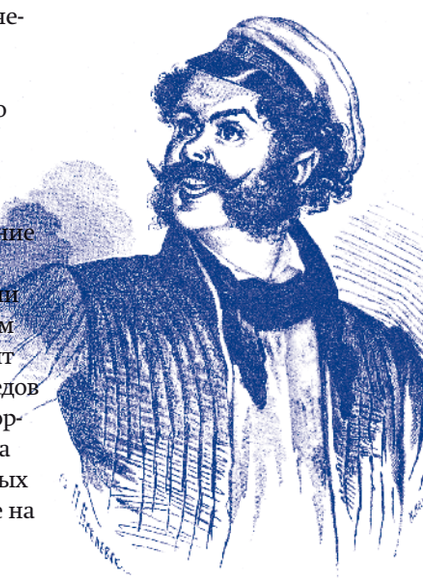
Смех есть аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто.
(Das Lachen ist ein Affekt aus die plotlzliche Auslosung einer Erwartung in ein Nichts).
И. Кант

БОГ НЕ ПРИШЕЛ… С. БЕККЕТ

Бог не пришел… И не пришел на то место, на которое должен прийти, на то место, где его ожидают. Безумие трагико-комических персонажей Беккета («Ожидание Годо») — безумие post festum: Бог не пришел, когда его ожидали, сейчас же, вот здесь, на сцене, — результаты этого ожидания, этой катастрофы, которая произошла слишком давно. Ожидание и есть пространство, заполненное временем неприхода Бога. Основной реакцией на событие оказывается смех. Выделяются по крайней мере четыре смеховые ситуации (тактики): в первой доминирует озлобленный смех, bitter, смех этический; во второй — hollow, пустой опустошающий смех, интеллектуальный; в третьей, mirthless, безрадостный, и, наконец, в четвертой — risus purus, смех смеха, или смех метафизический, который, собственно, невыразим и занимает такое же место в поэтике Беккета, какое занимает молчание[10]. Только последняя разновидность смеха дает ответ на вопрос, почему Бог не пришел и уже не придет никогда.

Изобретательность Беккета-юмориста особенно бросается в глаза, когда он пытается развести то, что кажется неразъединимым: голос и тело. Странные персонажи беккетовского театра не перестают говорить-бормотать, но само говорение ничего не определяет в их поведении, как если бы ими говоримое было иной природы, чем они сами; их сбивчивая, неартикулирумая, слишком обрывистая, слишком «безумная» речь проходит сквозь них, не оставляя после себя никаких следов смысла. Некое непрерывное, почти фоновое бормотание вещей и объектов мира, «шепот», когда Беккет исследует исключенные из рациональных грамматик, подавленные, как бы рассыпанные на обломки языки повседневного бытия.

Виталий Горяев.
Иллюстрации к «Мертвым душам» Н.В. Гоголя. 1974.
Угольный карандаш, бумага



оправдаться начинает подавлять смеховую интенцию, и та исчезает. Об этом свидетельствуют первые страницы второго тома «Мертвых душ». Хотя, конечно, трудно объяснить, почему так быстро наступило физическое истощение, а затем смерть, что иначе как самоумертвлением и назвать нельзя. Действительно, потеря миметической способности привела Гоголя к творческому тупику, из которого он не нашел выхода.

5 Розанов это хорошо видит: «План “Мертвых душ” — в сущности, анекдот; как и “Ревизора” — анекдот же. Как один барин хотел скупить умершие ревизские души и заложить их; и как другого барина-прощелыгу приняли в городе за ревизора. И все пьесы его, “Женитьба”, “Игроки”, и повести, “Шинель” — просто петербургские анекдоты, которые могли быть и которых могло не быть. Они ничего собою не характеризуют и ничего в себе не содержат. Поразительная эта простота, элементарность замысла; Гоголь не имел сил усложнить плана романа или повести в смысле развития или хода страсти — чувствуется, что он и не мог бы представить и самых попыток к этому — в черновиках его нет». (Розанов В.В. Уединенное. М.: Издательство политической литературы, 1990. С. 317).

6 Там же. С. 295.

7 *Бергсон А.* Смех. М.: «Искусство», 1992, С. 14-15.

8 *Бергсон А.* Смех. М.: Искусство, 1992. С. 15.

9 *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. М.: Искусство, 1976.

10 *Duckworth C.*. Angel of Darkness. London, 1972.

ЗВЕЗДОЧЕТОВ и «МУХОМОРЫ»

Юлия Матвеева

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

Константин Звездочетов и группа «Мухоморы». **Акция «Два мухомора».** 2005. Холст, печать. Московский музей современного искусства

Датой создания группы «Мухоморы» считается 1978 год, однако совместные тексты, пародии и акции К. Звездочетов, С. Гундлах, А. Каменский, С. и В. Мироненко начали делать раньше. Константин Звездочетов и братья Мироненко учились на отделении сценографии Школы-студии МХАТ, Свен Гундлах и Алексей Каменский — в полиграфическом институте. Знакомство Мироненко и Гундлаха со школьных лет способствовало объединению.

Одним из первых совместных художественных мероприятий стало участие группы в выставке «Эксперимент» на Малой Грузинской картиной «Охота индейцев на орла». Проект «Эксперимент» отличался тем, что к участию в выставке мог быть допущен каждый представивший свою работу в жюри. Работу «Охота индейцев на орла» жюри не пропустило, однако за день до открытия выставки «мухоморы» повесили ее в зале на свободное место, дополнив табличкой с ироническим манифестом. Так работа и провисела до окончания выставки.

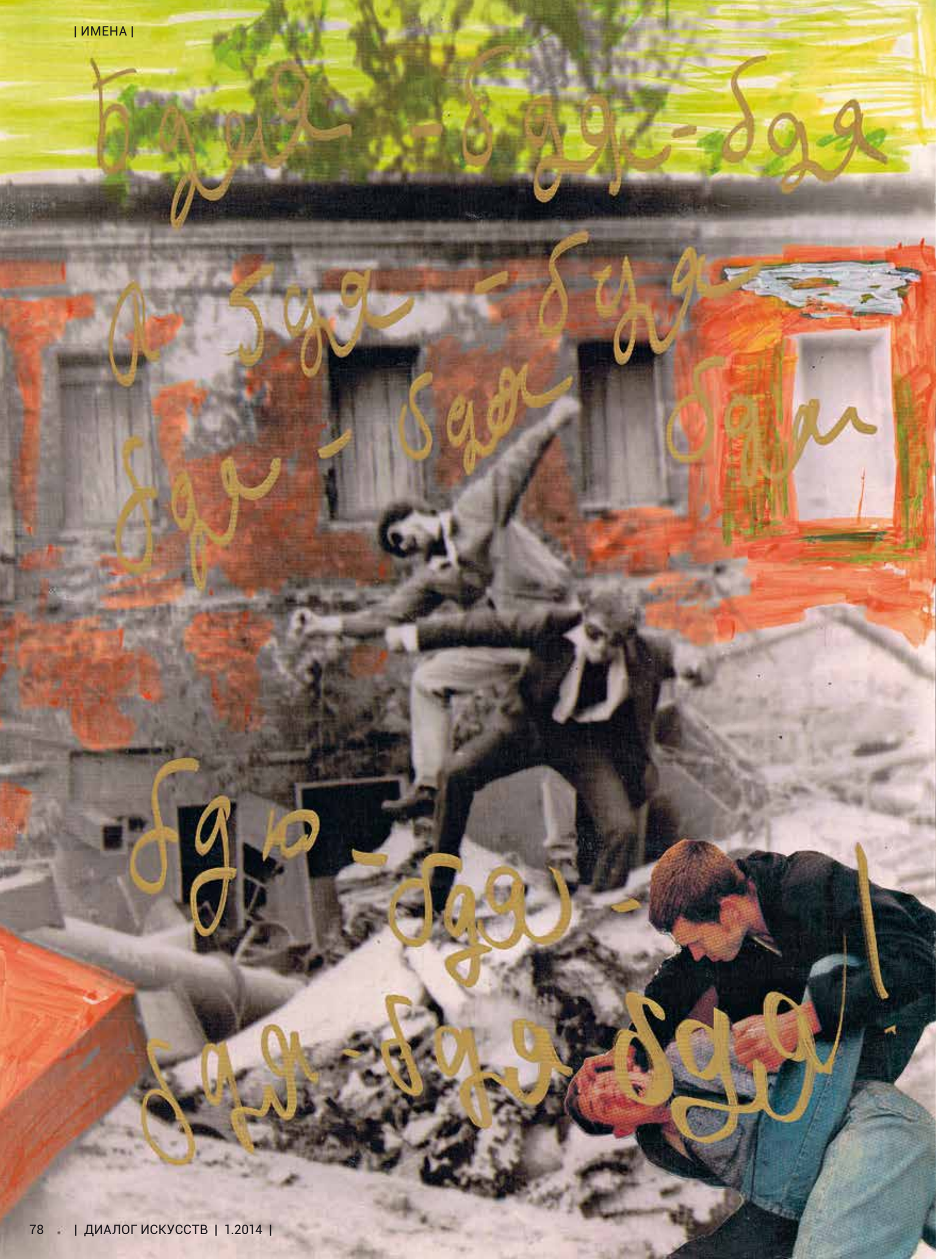
В том же году состоялась первая акция группы — «Выходка № 1», поход в Ясную Поляну «в образах Льва Толстого» (в толстовках), положившая начало многочисленным ярким, смешным и веселым, импровизационным и бесшабашным акциям и перфомансам.

Виталий Грибков познакомил членов группы с Валерием и Риммой Герловиными, и спустя год они своей статье опишут «мухоморов» как «наиболее независимых и раскрепощенных по сравнению с другими художниками», поскольку они «выросли во времена относительной либерализации и общественного скептицизма». Перед отъездом из страны Герловины представили их участникам «семинара» И. Кабакова и А. Монастырского.

На первом же «семинаре» «Мухоморы» выступили с чрезвычайно дерзким пародийным поэтическо-музыкальным представлением, поскольку были противниками элитарных замкнутых систем. Однако впоследствии «мухоморы» участвуют в «семинарах», выступают с перформансами, такими как, например, примечательная акция «Вечер памяти поручика Ржевского мэтрам московской школы концептуализма».

Один из наблюдателей заметил, что у «Мухоморов» был период иронического отношения к Монастырскому, затем — молчаливой преданности, стадия поддразнивания, «но их отношения неизменно оставались близкими». С 1979 по 1982 год «Мухоморы» провели ряд акций: «Жизнь в андеграунде», «Сокровище», «Расстрел», «Слив», «Красная тряпка», «Лекция о вреде нейтронной бомбы» и др.

В феврале 1982-го вышел «Золотой диск» группы с текстами, которые участники исполняли на мелодии песен зарубежной и русской эстрады, были использованы также популярные мелодии разных времен и народов, фрагменты симфоний. Диск был записан за один вечер на основе подборки «самых смертельных номеров» группы. На один канал бытового магнитофона записывался голос чтеца, на другой — фонограмма с пластинок Александра Каменского, состоявшего членом Общества филофонистов и имевшего обширную фонотеку. Первые «домашние» презентации альбома были сделаны для узкого круга представителей неофициального искусства, проект демонстрировался в клубе «Рокуэлл Кент» при МИФИ. Наибольший



Константин Звездочетов. **Из серии «Мухоморы».** 2005. Холст, печать. Московский музей современного искусства

резонанс в Москве получил «Золотой диск» в 1983–1984 годах.

Формирование К. Звездочтова как художника и популяризация группы «Мухоморы» во многом были связаны с деятельностью галереи «Апт-арт», существовавшей в квартире Никиты Алексеева, где проходили многие выставки и акции «Мухоморов» того времени. Как справедливо отмечает ряд исследователей, «Мухоморы» создали одно из наиболее ярких и значительных явлений андеграундной художественной Москвы начала 1980-х.

1 октября 1984 года на распространение музыки ВИА «Мухомор» был наложен запрет, а троих членов группы — Свена Гундлаха, Владимира Мироненко и Константина Звездочетова забрали в армию. Вернувшись в Москву, художники продолжали работать, но уже не в составе группы.

Константин Звездочетов после возвращения участвует в квартирных и однодневных выставках, а начиная с 1986-го — уже не только на московских площадках, но и в крупных международных выставочных проектах.

В этот период Звездочетов организует группу «Чемпионы мира» и создает большой массив живописных работ, веселых и ярких, их изобразительный ряд обнаруживает живую реакцию художника на все происходящее вокруг. В многообразии визуальных кодов, используемым Звездочетовым, формируется структура собственного художественного языка. Он узнаваем, ироничен и нетривиален, внимательному зрителю отчетливо виден серьезный художник, под яркой бутафорией презентующий свою философию.

Выставки Звездочетова с успехом проходят на Западе. Его работы пополняют серьезные музейные коллекции.

В собрании Московского музея современного искусства находится серия «Воспоминание о группе «Мухомор» 2005 года, сделанная Константином Звездочетовым к выставке «Angels of history. Moscow Conceptualism and its Influence» в музее Антверпена.

Серия работ, посвященная памяти «Мухоморов», входит в проект «Воспоминания о восьмидесятых» и представляет собой сложный авторский микс, созданный по архивным документам и фотографиям богатой истории группы «Мухомор». На основе черно-белых фотографий документального характера был смонтирован коллаж, включающий в себя разнообразные снимки и репродукции. Полученные изображения масштабированы, отпечатаны на холсте и расцвечены маркерами.

Серия довольно сложно структурирована, каждая работа самоценна, но обладает возможностью складываться в полиптихи, инсталляции. В этих ярких работах отчетливо читается романтично-ностальгическая интонация.

Задуманная как диптих работа «VANGOG&MAGOG» в первой части представляет собой фотоизображение, сделанное во время акции «Мухоморов» «Лекция о вреде нейтронной бомбы». Она состоялась 29 марта 1982 года и представляла собой весьма сложное по режиссуре действо. Присутствовавшие зрители были поделены на группы, для одних, чьи глаза были закрыты, на стене демонстрировался видеоряд, для других, сидевших спиной к экрану и с берушами в ушах, докладчик с завязанным ртом читал лекцию… Действие, по воспоминаниям Звездочетова, закончилось паникой, вызванной едким запахом спрея, которым организаторы стали закрашивать экран.

Во второй части диптиха мы видим членов группы (слева направо: А. Каменский, К. Звездочетов, С. Гундлах, С. Мироненко) на открытии в ноябре 1979 года в клубе «Рокуэлл Кент» их выставки «20 портретов, 5 автопортретов». К изображению был добавлен живописный задник, а персонажам пририсованы «шапочки» мухоморов, визуализирующие название группы.

Следующие несколько работ серии созданы по мотивам любительской съемки, сделанной на улицах Москвы, большей частью на пустыре возле здания Союза театральных деятелей, отпечатки которой составили альбом «Битлз», вышедший примерно одновременно с «Золотым диском».

Вырезанные из журналов и газет сцены драк, помещенные поверх них надписи (подобные надписям на полях альбома 1982 года), контрастные цвета маркеров — все добавляет черно-белым фотографиям элементы карнавальности, эпатажа и передает разнузданность ранних «мухоморских» акций.

Работа «Когда евреи шли в Мекку, мухоморы оттуда уже возвращались» прямо отсылает к одноименной акции. В основе фотоколлажа цикл фотографий Константина Звездочетова из проекта «Рожа Йога», который фиксировал разнообразные мимические гримасы — «рожи» К. Звездочетова. Под каждой гримасой помещен шутливый комментарий, поясняющий ее значение. На фото также Мироненко и Гундхах в кипах, расцвеченных в «мухоморский» горох.

Без всяких дополнительных включений Звездочетовым воспроизведена фотография ранней акции «мухоморов», «Красная тряпка (Два мухомора)». Она происходила в октябре 1981 года на поле возле железнодорожной станции «61-й километр» Горьковского направления. Акция заключалась в том, что «группа участников в воскресенье днем собралась на Курском вокзале, села на поезд «Москва — Петушки» и через час сошла на станции «61-й километр». Ее привели на поле, на котором лежал большой квадрат красного кумача (десять на десять метров). В кумаче было шестнадцать прорезей, в которые было предложено просунуть головы…» В таком виде группа двинулась через поле, пока на опушке леса не обнаружился объект: красное полотно с шестнадцатью кукольными головками в прорезях. Этот квадратный красный кумач с прорезями, в которые продеты головки кукол, был воссоздан к выставке в антверпенском музее MUHKA, где экспонировался вместе с серией напечатанных на холстах коллажных изображений. Работы, собранные в единую инсталляцию, представляли проект «Памяти восьмидесятых годов».

Из серии «МОСКВА_2. Богема». 2011–2013. Фото: Игорь Мухин

ЭВОЛЮЦИЯ НЕСОСТОЯТЕЛЬНОСТИ

Антон Николаев

Если бы была необходимость обозначить творчество 26-летней московской художницы Алисы Иоффе одним словом, то, наверное, им бы стало «симптоматичность». Алисе удачным образом удается совмещать верность себе с умением быть индикатором, лакмусовой бумажкой, артикулировать реальность. Художница, как никто другой из младших художников круга Осмоловского, смогла уйти от концептуального в сторону живописной пластики, при этом не выпадая из художественного ни в политику, ни в иллюстрацию.

Алисина типичность наглядно воплощена в ее институциональной карьере. Именно такой и должна быть траектория «молхуда» по «совриску»: «Свободные мастерские» ММОМА, институт Бакштейна, цикл лекций Анатолия Осмоловского на Фабрике с последующим сотрудничеством с фондами, галереями, международные резиденции et cetera. Нередко прошедшие через этот инкубатор молодые художники теряют индивидуальность и приводятся к единому знаменателю: выхолощенные, лишенные пластики формалистские работы, служащие иллюстрацией к постструктуралистскому тезису, который художник всегда готов без запинки произнести, хоть ночью его разбуди.

Йоффе же выбрала другую дорожную карту — путь перманентной несостоятельности, который в наших палестинах первым обозначил Александр Бренер в форме диалога с Иосифом Бакштейном — кульминационном моменте культовой поэмы «Хламидиоз» (1994). Живое воплощение институциональности, Бакштейн называет Бренера плохим художником, тот не возражает, соглашается. Да, я плохой художник, но это стратегия — быть плохим для институций, но взамен получить «творческую свободу, которая объективируется в диалектике принципиального отказа от субъектности (несостоятельность) и сексуальности (любовь)». Отказ от институциональной дисциплинарности, лежащий в зоне лакановского воображаемого, предоставляет художнику новые возможности в сфере политического и символического.

Об этом говорит французский куратор Николя Одюро, комментируя живопись Йоффе: «Сегодня, когда художественный академизм обосновался в индустриализированном производстве, выбор в пользу живописи, который делает художница, становится практически формой сопротивления современным эстетическим критериям, времени и легкости создания произведения. В этом можно увидеть стремление к автономному мануфактурному производству, порождающему свою собственную экономику, как у ремесленника».

Немаловажен и аспект гендерной эмансипации. По мнению директора отдела философских исследований парижского Centre National de la Recherche Scientifique Люси Иригаре, эмансипационная составляющая женской живописи проявляется через цвет. «Разрывая стены навязанных форм, разрывая оковы, мы обнаружим, что останется от плоти: этим нерастворяемым остатком является цвет, последнее пристанище жизни».

Телесность живописи Йоффе проявляется как через изображение фигуры человека, так и через живописно-фактурную работу с цветом. Важную роль играет красный цвет. Изображение женских и мужских гениталий, эротизация цвета и материала, фигуративная абстракция создают аллюзии телесной любви: черное в красном на белом, красная вертикаль на белой округлости на черном фоне и т. п. При этом граничащая с дадаизмом прямолинейность не оставляет места для упреков в эксплуатации темы женской сексуальности.

Алиса работает фактически по Иригаре — онтологизирует цвет,

Алиса Иоффе. **Эскизы к выставке в резиденции «КультурКонтакт», Вена.** 2013. Бумага, акварель, масло

трактует его как атрибут природы, выражающий ее становление, развитие. В окружающем нас мире именно цвета утверждают сексуальность жизни. Женщина никогда не приобретет законченную форму, ее становление постоянно, она «цветет» снова и снова, и через цвет проявится женский гений и разрушит гегемонию мужского, вернув некогда существовавший горизонтальный status quo.

В Москве можно выделить ряд художниц, работающих в сходном ключе, например, Викторию Бегальскую, Александру Галкину, Светлану Шуваеву. Нельзя не упомянуть замечательную художницу-абстракционистку старшего поколения Клару Голицыну, разработавшую собственную концепцию преодоления телесных оков. По словам Клары Николаевны, она работает как приемник, в ходе творчества максимально непосредственно реагируя на происходящее, как бы пропуская через себя флюиды.

Но все-таки именно Алиса Иоффе с ее безоглядной деконструкцией собственной сексуальности и еще псхиходелическими цветами наиболее симптоматична, объективизируя и концепцию Иригаре, и две линии женского искусства в данном поколении московских художниц.

Если определять стратегию Алисы Иоффе на фоне других художников круга Давида Тер-Оганьяна, то ее отличительная черта — выраженная фигуративность. Алиса же ушла от структуралистского ядра настолько далеко, насколько это возможно. Дистанция не обозначается, ее работам в большей степени присущи абсурд и психоделия. Неслучайно художница любит Дэвида Линча и даже создала серию работ, посвященных сериалу «Кролики».

Алисе не нравится, когда на ее творчество смотрят сквозь гендерную призму. Подобно классику сюрреализма, бельгийской художнице Мерет Оппенгейм (1913–1985), она придерживается юнгианской концепции андрогинной креативности, согласно которой срабатывают одновременно мужское и женское начала, они могут быть интегрированы в равной мере любой личностью вне зависимости от пола.

Однако творческая судьба Оппенгейм дает хороший урок: то что пятьдесят лет назад расценивалось как легкомыслие и мелкотемье «малышки Мерет, младшей сестренки сюрреалистов», сейчас трактуется как предвосхищение междисциплинарного (или трансдисциплинарного) подхода, тематического многообразия, а также свободы выбора индивидуальной формы и оптимального материала, причем без стилистического самоограничения и вынужденного следования стилистическому единообразию. Художница не придерживалась какого-то одного стиля или течения, она просто была верна себе и при этом имела достаточно отваги, чтобы при обращении к новой теме выбирать и новый пластический язык.

В творческой биографии Йоффе немало аналогий со знаменитой бельгийкой. Многолетнее сотрудничество с Игорем Мухиным напоминает о тандеме Мерет Оппенгейм и Ман Рея. В этом ключе интересна история ученичества Алисы у Шабельникова и Осмоловского. Смена учителей оказалась своеобразной матрицей, кольцевым сюжетом. От проекта к проекту Алиса разрабатывала один и тот же прием — деконструкцию языковых структур, следуя абсурдистской парадигме, близкой к «несостоятельному» бренеровскому подходу, о котором упоминалось в начале статьи.

Центральным для Алисы является знак. Для нее важно работать со знаковыми системами. Но сейчас она переходит в живопись, в которой ее привлекают свобода и экспрессия. Соответственно мее творчество достаточно четко делится на два периода — симуляционистский и психоделический.

Примером раннего творчества может служить работа «Guilloshe» для выставки «Мавзолей бунта» (2009) — кусок ткани с вышитыми неуловимо знакомыми орнаментами. При ближайшем рассмотрении они оказывались узорами со сторублевой купюры, местами трансформированные, что должно было символизировать деконструкцию. Легко проследить, как работы менялись от критического структурализма к психоделической симптоматике на примере двух последних выставок. В ДК ЗИЛ демонстрировалась живописная серия «Я хочу есть твоим ртом»: весьма зловещие «готичные» полотна, изображающие дачный домик и рядом огонек костра. Это была поэтическая серия, посвященная лирическому герою, астрофизику Айгистову, в своем роде ностальгическая метафора советской науки.

Другая работа — инвайронмент «Между молельней и будуаром» представленный в рамках проекта ДК «Гуслица» галлюциноз по поводу судьбы Анны Ахматовой. Божественность Анны Андреевной художница акцентировала, введя образ Богородицы. Это была своеобразная метафора мысли Люси Иригаре о том, что утрата места в божественном пантеоне, богооставленность лишает женщин возможности самовыражения. Полотно, бывшее центром инвайронмента, недвусмысленно отсылало к возрожденческим традициям.

Реактивная, вирулентная, с легкостью готовая разодрать свое тело на документации, шаманя перед пользователями фейсбука, Алиса Иоффе продолжает традицию московского акционизма, живописуя жест.

Из серии «МОСКВА_2. Богема». 2011–2013. Фото: Игорь Мухин

УСКОЛЬЗАЮЩАЯ ОТ ОПИСАНИЙ

Виктория Хан-Магомедова

Мерет Оппенгейм.
Меховые перчатки. 1936

К 100-летию выдающейся швейцарской художницы Мерет Оппенгейм проходят крупные ретроспективы в Базеле, Кельне, Вене. Креативная, интригующая, провокативная антиконформистка, швейцарская художница занимает особое место в искусстве XX века и до сих пор продолжает оказывать огромное влияние на современное искусство. Исследовать творчество художницы — означает открыть тайную дверь в бесконечный мир поэтических, дерзких или юмористических объектов, рождающих странные ассоциации и непривычные ощущения. Классифицировать ее творчество, отнести его к какому-то течению или выявить в нем специфический дух эпохи весьма затруднительно. Дадаистка, сюрреалистка или феминистка? В своем искусстве она предстает настолько индивидуальной, что специалисты до сих пор ищут подходы к исследованию ее творчества, многогранного и эклектичного. Она ярко проявилась в разных видах искусства (живопись, скульптура, графика), создавала объекты, коллажи, ассамбляжи, работы с изображением сновидческих фигур, насекомых, птиц, облаков, масок, змей, ювелирные изделия, предметы одежды, манипулировала разнородными материалами.

Так, «Маска с вытянутым языком» состоит из скрепленной проволокой сети с перевернутыми пластиковыми резервуарами для глаз и носа и словом «Bah», написанном на розовом бархатном языке. А зловещий персонаж «Октавия» собран из дерева, пластика и пилы. Одно из самых сильных произведений — «Портрет с тату» — автопортрет с боевой раскраской. Но воспринимается он как образ королевы или некоего существа, чей облик мы храним в бессознательном. Кто-то увидит в этом изображении ведьму или материализацию духа смерти. Но прежде всего это символ могущественного творца, осознающего свою власть.

«Любая идея рождается облаченной в свою форму. Я придаю форму идеям, возникающим в моей голове. Никто не знает, откуда приходят идеи. Как и Афина, родившаяся из головы Зевса, мои идеи появляются в своих облачениях», — писала Оппенгейм, находившая весьма оригинальные формы для воплощения своих идей. В знаменитой сюрреалистической работе «Моя гувернантка» (1936) она развенчивает стереотипы в отношении роли женщины в обществе. При взгляде на объект возникают весьма неожиданные ассоциации. Пара белых туфель-«лодочек»; связанные веревкой, они, как куриные ножки, украшены бумажными оборками и помещены на серебряное блюдо. Можно усмотреть здесь даже скрытую эротику. Округлые каблуки напоминают ягодицы. Автор хочет продемонстрировать, что в обществе, где доминируют мужчины, на женщину смотрят как на объект вожделения. Можно интерпретировать и в ином ключе. Белые туфли, оборки напоминают о форме головного убора гувернантки. Поэтому объект можно прочитать как утверждение ее власти и гражданских прав.

Эти работы среди 200 других из европейских музейных и частных собраний представлены на первой ретроспективе Оппенгейм за пределами Швейцарии — в Кунстфоруме Банка Австрии, которая знакомит с ее творчеством за 50 лет.

Приятного аппетита, Марсель! 1966/1978

Пара. 1956

Белка. 1969

Коллеги не оказали значительного влияния на художественное развитие Оппенгейм. Главными для нее всегда были ментальный стимул, собственная креативность, удовольствие от экспериментирования и визуального воплощения новых идей, для которых она всегда находила гибкую, емкую, выразительную форму. Несмотря на многообразие искусства Мерет, некоторые темы являются определяющими для ее творчества: трансформация между мужским и женским началом, природой и культурой, сном и реальностью, Я и другие. Ее также интересовали метаморфозы в природе, цикл жизни и смерти.

Оппенгейм была одержима поисками свободы в жизни и творчестве. Немка по отцу, швейцарка по матери, она унаследовала стремление к порядку, точности в мышлении и работе. Глубокое влияние на нее оказали труды Юнга. В ее творчестве элементы окружающей действительности переплетаются со сновидческой реальностью. С упорством и даже фанатизмом Мерет устремлялась к открытиям, которые, как во сне, трансформировались в дерзкий, агрессивный, сбивающий с толку объект.

На выставке хорошо прослеживается своеобразие искусства знаменитой швейцарки. Сюрреалистические образы сопоставляются с формами геометрической абстракции. Интуитивные наброски на равных сосуществуют с концептуальными творениями, фотоработами или крупноформатными картинами. Юмористические коллажи, пугающие рисунки, карнавальные маски демонстрируются рядом со стихами Оппенгейм в стиле хайку. Работы объединены в залах по тематическому принципу, разные периоды творчества художницы словно бросают друг другу вызов: закодированные автопортреты, эротические объекты, образы невидимого, диалог с природой, отношения картины и текста, метаморфозы, сказочные звери. Сила Оппенгейм в том, что она актуальна, современна, как никакой другой художник, задающий вопросы о способности предметов передавать идеи и чувства.

Детство Мерет провела в Швейцарии, в Базеле. Получила основы образования в Школе искусств и дизайна. В ранних работах ощущается влияние Клее. В них открывается легкий, лирический, почти инфантильный мир. В 1931 году она отправилась в Париж, чтобы продолжить художественное образование в академии Гранд-Шомьер, но быстро поняла, что академическая традиция противоречит ее устремлениям. Здесь она обрела благоприятный климат для творчества и свободу, в которой так нуждалась. Вокруг нее сразу возникла аура мифа. Она дружила со многими авангардистами и сюрреалистами (Дюшан, Пикассо, Арп, Джакометти, Макс Эрнст). Привлекательная, с гибким андрогинным телом, она в 20 лет стала моделью Ман Рея для серии фотографий «Завуалированная эротика». Но роль роковой женщины, музы, вдохновлявшей мужчин-художников, ее не устраивала. Решительная, бескомпромиссная, Мерет осознавала свой мощный творческий потенциал. Ощущение свободы, особенная дерзость в подходе к созданию работ заставили ее полностью довериться своей интуиции. Вот почему она не испытывала затруднений в экспериментировании с новыми средствами. Прежде всего, Оппенгейм поражала всех своими работами, которые провоцировали скандал, оскорбляли вкус тонкими перверсиями, тревожными трансформациями идей.

Например, переиначивание смысла, когда она покрыла мехом китайской газели фарфоровые чашки, блюдца и ложки. Этот легендарный объект Бретон окрестил «Меховым завтраком». Его замысел возник случайно, когда в кафе Пикассо, комментируя меховой браслет Оппенгейм, сказал, что мехом можно покрыть любой объект. Так родилась идея меховой чашки, революционная, как и писсуар Дюшана, которая мгновенно стала образчиком сюрреализма. Идея взять в рот нечто меховое кажется такой же дикой и безвкусной, как и ведение бесполезных разговоров за чашкой чая в парижских салонах, где каждый день ровно в 5 часов встречались представители буржуазии. Художница разрушает стереотипы, протестуя против устоявшегося видения предмета.

Созданный ею в 22 года объект демонстрировался на выставке сюрреалистов в Салоне независимых. Меховая чашка сделала Мерет знаменитой, А. Бар приобрел ее для коллекции МоМА. Но слава оказала пагубное воздействие на ее карьеру

Ман Рей. **Завуалированная эротика.** 1933/1960

Вальтер Штудер. **Мерет Оппенгейм.** Оберхофен, 1958

Вечером в 1910 году. 1910, 1972

и жизнь. Некоторые друзья-сюрреалиты из соперничества старались преуменьшить значение ее работ и тривиализировать ее творчество. Это вызывало у нее неуверенность в себе, что, в свою очередь, приводило к неудачам, неспособности завершить проекты, даже к уничтожению некоторых из них. Последняя работа, выставлявшаяся в Париже до ее отъезда, «Стол с птичьими ногами», указывает на органичную основу многих ее вещей, так как она часто соединяла природные образы с типично функциональными объектами.

В 1937 году Оппенгейм вернулась в Швейцарию, на 17 лет исчезла из поля зрения публики из-за глубокой депрессии, не занималась творчеством, не выставлялась. Позже она так писала о своем состоянии: «Мне казалось, что груз тысячелетней дискриминации в отношении женщин лег на мои плечи, рождая во мне удушающее чувство несовершенства». В середине 1950-х годов она преодолела кризис, сняла мастерскую в Берне и за 30 лет создала более тысячи ярких и разнообразных работ, дизайнерских изделий, писала сценарии для фильмов и стихи, делала маски и костюмы и стала источником вдохновения для молодых художников. Постепенно она нашла новый способ выражения, более свободный, завершенный и абстрактный. В серии «Облака» (1970-е) вновь проявилось ее восхищение природой. А скульптура «Зеленый зритель» (1959) основана на набросках 1933 года. Такой метод использования идей и зарисовок из ранних периодов станет характерной особенностью ее почерка.

Маргит Бауман. **Мерет Оппенгейм с «Меховым завтраком».** 1971

Оппенгейм часто отождествляли с сюрреалистами из-за сопоставлений, наложений природных и органических форм, использования архетипических образов, сновидений, воспоминаний и обращения к бессознательному для воплощения универсальных тем. «Бессознательное — единственное место, из которого к нам может прийти помощь и совет», — утверждала Мерет, подчеркивая, однако, интуитивную интерпретацию сюрреалистических тем. Выбирая в качестве сюжета змей, рыб, бабочек или гусениц, она придает этим образам новое значение. Так, змей, часто появляющийся в картинах и скульптурах, предстает в значениях, отличающихся от описанных в трудах Фрейда, а также их интерпретаций в христианской традиции. В картине «Секрет произрастания» она возрождает древнее дохристианское видение змеи как божественного персонажа.

Через 20 лет после успеха «Мехового завтрака» Оппенгейм вновь обратилась к меховому объекту в знаменитой «Белке» (мех, стекло, пластиковая пена, сделала 100 экземпляров для галереи «Медуза», сохранилось лишь несколько). В этом ассамбляже она трансформировала ручку пивной кружки, чтобы создать имитацию льющейся через край пены, переходящей в пушистый беличий хвост. Манипулируя каждым компонентом, художница придала ассамбляжу чрезмерность. Новый, «иной», на грани насмешки объект рождает осознанные и бессознательные ассоциации. Женственная, мужественная, забавная, соблазнительная, фрустрирующая, сбивающая с толку «Белка» притягивает и отталкивает.

На выставке можно почувствовать, что Оппенгейм противостояла также и догматическому авторитету сюрреализма. Она не приняла приторное, иллюстративное прославление бессознательного в работах некоторых сюрреалистов. Не стремилась она и к демонстрации технической виртуозности. Ее увлекали ментальные поиски, исследование идей, заимствованных из сновидений. Она не разрабатывала сложных стратегий, столь модных у современных художников, всегда сомневалась. Как чуткая антенна, она улавливала импульсы, черпая вдохновение в природе, космосе, своем внутреннем мире, сновидениях. На протяжении десятилетий она обращалась к тем же источникам: сны, ассоциации, мысли и игра. Менее известные ее работы на выставке позволяют иначе взглянуть на ее творчество.

Не только произведения Оппенгейм, но и личность этой незаурядной женщины властно притягивала всех, кто хотя бы однажды в жизни встречался с ней, получая удовольствие от ее внешнего вида, экспрессивной манеры выражаться. И на выставке подчеркивается и этот аспект. Ее образ жизни, верность себе, настойчивость, дерзкий художественный язык во многом преодолевали ограничения своего времени.

Имеет ли значение тот факт, что художник — женщина? Оппенгейм так отвечала на вопрос: «В ментальной сфере не существует различий между мужским и женским».`

СЛЕД УЛИТКИ

В последнее время все большую популярность приобретают практики совместной деятельности художников и «не-художников». Одним из ярких примеров коллаборации за минувший год стало визуальное исследование художника Ростана Тавасиева и ученого-биолога Ольги Ефимовой «След улитки», в котором происходит попытка объяснить психологию моллюсков. Предлагаем вниманию читателей отчет авторов.

РОСТАН ТАВАСИЕВ. Когда нейробиолог Ольга Ефимова рассказала мне, что есть возможность поработать с улитками в лаборатории нейробиологии памяти Научно-исследовательского института нормальной физиологии имени П.К. Анохина РАМН, я подумал: если наблюдения за виноградными улитками приносят пользу науке, то, наверное, и искусству они тоже могут принести пользу. Надо только внимательней наблюдать.

ОЛЬГА ЕФИМОВА. Я решила участвовать в проекте «ScienceArt», потому что люблю все новое. И еще мне было любопытно, что получится в результате синтеза науки и искусства.

РОСТАН ТАВАСИЕВ. С помощью порошка ярко-синего цвета мы фиксировали отпечатки следов улиток на белоснежной поверхности. Листы белого пенокартона мы располагали под небольшим наклоном, градусов пятнадцать-двадцать, поскольку есть предположение, что улитки охотнее ползут вверх. Мы сажали их на лист пенокартона в нижнем крае листа. Цветовой пигмент насыпали на свежий слизистый след. В тех местах, где улитка выделила больше слизи, пигмента впитывалось больше. Так мы получили четыре листа с яркими, очень точными и позитивными отпечатками следов виноградных улиток.

ОЛЬГА ЕФИМОВА. Улитки выделяют слизь, которая служит смазкой между ногой и поверхностью. В результате остается мокрый след, похожий на линию, проведенную кисточкой. Это навело нас на мысль, что улитками можно рисовать. К сожалению, они не выделяют окрашенную слизь, возможно, потому, что они не ядовитые и у них нет цветового зрения. Яркую предупреждающую окраску имеют ядовитые виды, чтобы те, кто их ест (и хорошо видит), в следующий раз их не трогали. Улитки не различают цвета, а ориентируются по запаху. Слизь каждой пахнет по-своему, потому они различают следы друг друга. Нам, конечно, хотелось, чтобы каждая улитка оставляла след своего оттенка, но реальность другая.

И тогда Ростану пришла мысль на еще мокрый след улитки наносить сухой красящий пигмент. Но успеет ли она уползти и не заметить, что за ее спиной экспериментаторы работают кисточкой? Мы хотели естественного поведения моллюска, поэтому его нельзя было пугать.

Дальнейшие опыты показали: в незнакомой обстановке улитки не хотят ползать. Тогда мы использовали их инстинктивное стремление двигаться вверх по отношению к земному притяжению.

РОСТАН ТАВАСИЕВ. Мне как художнику было интересно, как будет выглядеть полученный таким образом «рисунок», как он будет скомпонован на листе, способен ли передавать темперамент и настроение улитки. Можно ли зафиксировать, графически выразить «живую жизнь», получить изображение, возникшее по естественным причинам. «Картина у живописца будет мало совершенна, если он в качестве вдохновителя берет картины других; если же он будет учиться на предметах природы, то он произведет хороший плод», — говорил Леонардо да Винчи.

ОЛЬГА ЕФИМОВА. Я обычно использую улиток для исследования молекулярных механизмов обучения и памяти. В моих экспериментах улитка служит уменьшенной и упрощенной моделью человека. Я могу адресовать ей те научные вопросы, на которые на основе своего опыта не может ответить человек. Например, в каких молекулах в мозге хранится информация? Возможно,

сл
ул

ответ даст анализ мозга улитки на молекулярном уровне до и после акта обучения.
Мы хотели узнать, помнит ли улитка то, чему мы ее научили. Если помнит, то химические блокаторы, введенные в определенные молекулы мозга, позволят выяснить, участвуют ли они в запоминании. Если после такой блокады улитка не помнит, чему ее учили, значит, эта молекула необходима для запоминания. Так мы продвинулись еще на один шаг вперед в понимании того, как работает мозг.
Все модели обучения на животных основаны на том, что животное должно научиться делать что-то для него неестественное. Иначе мы не будем знать, не помнит оно или просто не хочет. Например, даем улитке новую для нее еду — морковь. Когда она ее пробует, капаем на морковь горький хинин. Улитка втягивается и выпускает пену. Потом она много месяцев будет обходить свежую морковь либо очень медленно подползать к ней и внимательно рассматривать, долго сидя в непосредственной близости. Вот здесь-то оценка скорости движения улитки и может помочь количественно охарактеризовать ее поведение.

КТО ЕЩЕ ДЕЛАЛ ЧТО-ТО ПОХОЖЕЕ?

РОСТАН ТАВАСИЕВ. Ив Кляйн снимал отпечатки тел обнаженных девушек. Его работы вдохновили меня на выбор цвета для нашего с Ольгой опыта.
У Кляйна девушки знали, что они отпечатываются на поле искусства. Наши улитки до сих пор не знают, что вползли в изобразительное искусство. Поведение девушек, покрытых синей краской, трудно назвать естественным, повседневным и обычным. Улитки же могли не заметить, что подверглись эксперименту. Ползти — их обычное занятие.
Комар и Меламид работали со слонами. Художники обучали их изобразительному искусству, чтобы дать новую профессию. А наши улитки только ползали самым естественным образом, так как они это делают каждый день. Олег Кулик широко использовал животных в своем творчестве. Но он скорее старался слиться со зверушками, снизойти в мир животных, стать зверем. Мы к такой глубине не стремились.
ОЛЬГА ЕФИМОВА. Краски обычно используют в исследованиях поведения животных. С помощью индивидуальных меток различают особей в экспериментах с социальным взаимодействием (мыши, крысы) или идентифицируют отдельных животных в больших группах (например, при исследовании поведения муравья в муравейнике). Так, после нанесения полос краски на голову осы выяснилось, что некоторые виды превосходно внешне различают друг друга (Tibbetts, 2002). В экспериментах Гордона Галлопа (1979, 1994) проверяли, как животные относятся к своему отражению в зеркале. Шимпанзе наносили пятнышки краски на одну бровь и на противоположное ухо. Увидев себя в зеркале, шимпанзе начинали ощупывать окрашенные места. Следовательно, они понимали, что видят в зеркале себя, помнили, как выглядели раньше, и осознавали, что в их облике произошли изменения.

ЧТО МЫ УВИДЕЛИ?

РОСТАН ТАВАСИЕВ. 1) Порошок пигмента прекрасно фиксирует след улитки. Там, где она задерживается дольше, остается больше слизи и прилипает больше пигмента, участки следа, где скорость улитки возрастает, впитывают меньше пигмента. Так что и динамика движения, и настроение улитки передаются замечательно точно. Так же точно, как мазок кисти или карандашная линия передают информацию о состоянии художника. 2) Почти все улитки стремятся уползти с листа. Но одна улитка отказалась ползать и оставалась там, где мы ее положили, в течение всего эксперимента. 3) В рисунках улиток есть формальные признаки художественной композиции. Контраст, нюанс, симметрия, асимметрия, статика, динамика — все эти принципы так или иначе просматриваются на этих графических листах. 4) Строение раковины улитки — воплощение геометрического совершенства — золотое сечение, а след улитки — зафиксированное поведение — абстракция.
ОЛЬГА ЕФИМОВА. След улитки получается яркий, имеет большой диапазон оттенков. Пигмент не токсичен для животных, окраска следа не влияет на естественное поведение животного. Получившиеся цветные изображения отпечатков движения

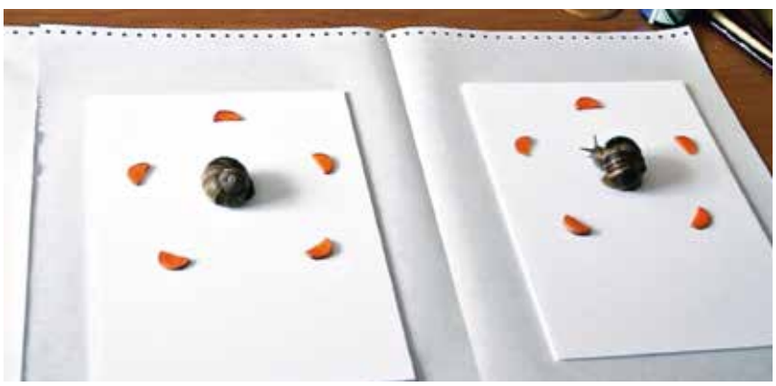
улиток можно теперь исследовать с помощью стандартных программ анализа изображения (ImagePro, ImageJ, Imaris) в сопоставлении с видеорегистрацией поведения.

РАЗМЫШЛЕНИЯ И ВПЕЧАТЛЕНИЯ

РОСТАН ТАВАСИЕВ. Эмоциональные впечатления я считаю важной частью эксперимента и включаю в отчет.
С точки зрения художника, наиболее интересным в этом эксперименте мне показалось:
Отстраненное наблюдение за рождением произведения искусства — удивительное, волшебное ощущение. В древнем Иране заказчик мог за дополнительную плату смотреть, как мастер рисует заказанную им миниатюру. Наблюдать за чужой работой — удовольствие. Видеть, как величественно плывет улитка по белому листу, очень приятно. Чистая, природная, естественная красота — простое и прекрасное проявление жизни. Красота, которая еще и вместо тебя выполняет твою работу.
Эксперимент дал мне возможность по-новому взглянуть на законы художественной композиции.
Слова Леонардо да Винчи «учиться на предметах природы» можно понимать буквально. Оказалось, что непосредственный отпечаток жизнедеятельности живого существа соответствует основным принципам композиции. По легкости и простоте рисунок улитки похож на работу китайских мастеров каллиграфии. Одно движение — и слово превращается в выразительный символ. Изображение изображает то, чем оно и является. Красота и гармония в простоте и правде. Ощущение зыбкости, недолговечности полученного изображения: как только «улиточный клей» высыхает, пигмент осыпается. Как любое чудо — жизнь недолговечна. Потому эти рисунки особенно дороги мне.
ОЛЬГА ЕФИМОВА. Нам предстоит еще проанализировать с помощью специальных программ и посекундно сопоставить изображения движения улиток с данными видеорегистрации их поведения. В результате можно будет количественно оценивать движение животного.

ПЕРЕД ВЫБОРОМ

РОСТАН ТАВАСИЕВ. Мы решили продолжить работу, изменив условия эксперимента.
Если на белый лист пенокартона положить кусочки моркови на одинаковом расстоянии от центра, а в центр поместить улитку, то моллюск окажется перед выбором: ползти к морковке или между морковками. Меня живо интересует феномен выбора. Использовать красный цвет или зеленый? Или синий? Часто выбор осуществляется по не вполне понятным критериям. Чем зеленый цвет лучше красного, а одна картина лучше другой? Посмотреть, как будет выбирать улитка, было очень интересно. Во время первого же эксперимента мы столкнулись со странным поведением улиток. Выбирая между равноудаленными морковками, два из шести моллюсков странным образом кружились на одном месте, не двигаясь к морковке и не проползая между ними.
ОЛЬГА ЕФИМОВА. За три дня до начала эксперимента у улиток, содержащихся в лаборатории, убирали корм, чтобы сформировалась пищевая мотивация и они активнее искали пищу во время эксперимента.
Однако их поведение оказалось необычным: большая часть медленно кружилась вокруг своей оси. Улитка замечала (это можно было видеть по вздрагиванию верхнего щупальца) кусок моркови с одной стороны тела и начинала разворачиваться вправо. В процессе движения в поле детекции попадал кусочек пищи, расположенный с другой стороны. Улитка останавливалась и несколько раз переводила щупальца от одного кусочка моркови к другому, и начиналось кружение, неестественное для этих моллюсков и не описанное в научной литературе. Возможные варианты объяснений: улитки боятся новой обстановки, боятся ползти вперед, кружась на месте; они недостаточно голодны (снижена мотивация) или боятся есть в незнакомой обстановке; они плохо различают незнакомый запах моркови, или им не хватает информации для ориентирования в пространстве. И наконец, улитки не могут осуществить выбор цели. Очевидно, индивидуальные различия или депрессия (низкий уровень серотонина) одним улиткам позволяют принять решение, а другим нет.



Чтобы проверить эти предположения, мы провели еще один эксперимент. Улиткам была предложена привычная еда — капуста и яблоки, и они быстро осуществляли выбор.
РОСТАН ТАВАСИЕВ. Мы повторили феномен буриданова осла, погибшего от голода из-за того, что его выбор был замедлен оценкой результатов каждого варианта действий. Но только наши результаты были немного сложнее: знакомая и вкусная еда не вызывала у улиток проблем при выборе, они оказались умнее осла.
ОЛЬГА ЕФИМОВА. Полученные данные позволяют предположить, что в новой обстановке в условиях сложного выбора принятию решения способствует любая дополнительная информация, которая может храниться как в долговременной, так и в кратковременной памяти. Интересно было бы в дальнейшем исследовать пластичность нейронных сетей при таком поведении на данной модели.

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

МАСТЕРСКАЯ 2014

Куратор:
Дарья Камышникова

ПРЕДЕЛЫ ОСЯЗАНИЯ

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

ШКОЛА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ТВЕРСКОЙ 9
04.03 — 30.03.2014
московский музей современного искусства
тверской бульвар, 9 / +7 495 690 68 70 / www.mmoma.ru

Филипп Нонадаптант.
Концерт в Тамбове. Клуб «ГустО». 2012

МЫ НОНАДАПТАНТЫ!

Беседу ведет Злата Адашевская

Панк-группу НонАдаптантЫ трудно идентифицировать с каким-то конкретным музыкальным направлением. Артисты работают на пересечении разных практик — перформанса, театра, клубной музыки. Сегодня это одно из наиболее ярких явлений современного российского андеграунда.

ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ. Вы называетесь «НонАдаптантЫ». И вас действительно трудно идентифицировать с каким-то конкретным музыкальным направлением. Как образовадась группа?

ФИЛИПП НОНАДАПТАНТ. Пять лет назад я как-то наткнулся на социологический термин «нонадаптанты». Так называют людей, которые не могут социализироваться ни в одной среде. Я понял, что это про меня. С одной стороны, быть нонадаптантом очень здорово, какие бы границы ни преступал, тебе ничего невозможно предъявить, ты этим диагнозом как бы от всего защищен. С другой — какие бы истины нонадаптант ни изрекал, по той же причине его никто не будет слушать. Я тогда еще учился в институте, и сокурсники обходили меня стороной, полагая, что я немного «того», хотя я старался вести себя нормально, без выходок. Когда я читал какой-нибудь доклад, они смеялись и снимали меня на мобильники. Вопреки моему желанию сокурсники улавливали во мне какой-то «сбой». Я обижался, но потом понял, что и такая реакция — это хорошо. Просто нужно найти соответствующий формат для самовыражения. И я подумал: «Рок-группа — это то, что нужно». Среди моих однокурсников нашлось еще несколько нонадаптантов, с ними мы и создали группу.

Нас сближало только чувство отчужденности, «аутизм», но каждый был изгоем по-своему. Мы слушали разную музыку, но не имели четкого ориентира. И даже в нашем нынешнем составе у всех разные эстетические предпочтения. Тогда у нас была китайская гитара, микрофон, на который мы в качестве фильтра надевали носок, и полусломанный комп нашего гитариста, на котором писали первые песни. Музыка без ударных, песни — без припевов, слушать очень тяжело. Все это мы определяли как «воинствующий аутизм». Если говорить о контексте, то примерно в те же годы, две тысячи шестой — седьмой началась новая волна панк-движения, появились такие коллективы, как «Ансамбль Христа Спасителя и мать сыра земля», арт-группа «Война», от которой позже отпочковались «Pussy Riot». Наш «воинствующий аутизм» был близок этому движению — не в смысле музыки, но эстетически и идеологически. Формально же это было таким панк-нойзом, на который я что-то на-

НонАдаптантЫ.
Концерт в арт-кафе «С Утра».
Фото: Иван Филимонов

говаривал, начитывал, визжал. Сегодняшней костюмированности тогда не было, мы выходили в «повседневном», так что люди только на третьей минуте понимали, что происходит что-то не то. Ребята просто «фигачили» по струнам, я орал и бился конвульсиях. Нам не давали сыграть больше трех песен, даже на фестивале неформатной музыки, на который нас специально позвали, и то дали исполнить только четыре.

ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ. В какой момент «воинствующий аутизм» утратил актуальность?
ФИЛИПП НОНАДАПТАНТ. Мы прошли этот этап, чтобы не законсервироваться, требовалась новая форма. Решили пойти от обратного: если прежде нашу музыку считали сложной для восприятия, а высказывание было прямым, то теперь более сложный текст мы сопровождаем доходчивой музыкой.
ПРОФЕССОР ЗЕНЗИВЕР. В наших текстах несколько разных синтагм. Мы перешли на более простые формулировки, как бы цитируем народ, но стараемся выразить очень сложные вещи языком, наиболее близким к народному говорению. Но смыслы не так однозначны.
ФИЛИПП НОНАДАПТАНТ. После аутизма у нас был еще период гиперинтеллектуального поп-кора. Сейчас это тесла-панк, он в каком-то смысле сочетает дикость и хардкоровость аутизма и звучание поп-кора.
ПРОФЕССОР ЗЕНЗИВЕР. Это изменение следует из нашей анархической программы, цель которой — разрушение иерархий в сознании. Этому служат и наши языковые эксперименты.
ФИЛИПП НОНАДАПТАНТ. Мы не хотим как-то определять наш стиль. Наше кредо — нонадаптация.
Профессор Зензивер. «НонАдаптантЫ» — это веление времени, а не концептуальный проект. «НонАдаптантЫ» не могут приспособиться к чему-либо, вне зависимости от изменений.
ФИЛИПП НОНАДАПТАНТ. Мир вокруг нас настолько быстро меняется, что под него нет смысла подстраиваться, мы автономны от всего.

ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ. Но вы же называете себя — тесла-панк. Это что?
ПРОФЕССОР ЗЕНЗИВЕР. Проект «НонАдаптантЫ» — попытка выразить мироощущение молодых людей в современном мире. Мы его определяем как нонадаптическое. Например, в Испании сорок процентов молодежи безработные, и это не значит, что они совсем не работают, они живут в прекрасном состоянии. Прекарность — естественная форма существования современного молодого человека. Гуру этой прекарной молодежи — такие люди, как Стив Джобс, Цукерберг — чистые аутисты. В современном мире, отягощенном знаниями и перегруженном информацией, только аутисты способны на прорыв. Речь не о новом музыкальном направлении, а о том, что такой ученый, как Тесла, тоже нонадаптант и революционер, как и мы.

ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ. Тесла изобретал невиданные доселе вещи, которые и впрямь переворачивали сознание. У вас эта интенция не так очевидна...
ПРОФЕССОР ЗЕНЗИВЕР. Наш девиз — «Революцию в искусство можно доставить только контрабандой». В прямом высказывании сегодня этого нельзя достичь. Согласно моей теории любая революция происходит сначала как превентивная симуляция. По Гегелю, трагедия повторяется в виде фарса, и эта тавтология утверждает истинность события. Здесь Гегель не применяет логическую триаду, но я ее восстанавливаю. Сначала превентивная симуляция, за которой следует событие, ну и потом фарс. На самом деле революция происходит уже во время симуляции, только она еще не очевидна. Это революция в мире сознания, в мире деального. Ведь деньги — это чистая абстракция, а капитал — продукт идеального. Поэтому мировую революцию можно совершить, только начиная с центра капитализма — в Нью-Йорке. Вот мы и планируем там три постановки — «Гамлет», «Horses» и «Снегурочка», а еще «Швейцарские сироты» в Гонконге.

ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ. Вы ведь уже работали с «Гамлетом» — принимали участие в постановке «Полония». Филипп сыграл роль Лаэрта, а вы, Профессор, определили себя как архикреационер-эстетолог, выступив, по сути, автором идеи и режиссером. Но без Монро…
ПРОФЕССОР ЗЕНЗИВЕР. Это будет другая постановка. Делая перевод для «Полония», мы попали во все шекспировские ловушки. Но все ошибки гамлетоведения, которые в «Полонии» воспроизведены, в «Гамлете» будут исправлены. Мы перевели Шекспира на современный английский, но без вульгаризмов. Для того чтобы превентивная симуляция сработала, она должна облачаться в формы, знакомые и понятные людям. В постановке «Полоний» мы применили к Шекспиру стратегию интертеймента, стремясь сделать его более доступным для современного зрителя. «Гамлет» будет поставлен в жанре мюзикла. Для превентивной симуляции, для контрабанды важны осмысленная амбивалентность и романтическая ирония в каждом высказывании. Если считывать все буквально, то у нас нет ни одной песни, которая бы не нарушала как минимум три статьи конституции. Нам можно инкриминировать призыв к смене существующей власти, наркотики и прочие противозаконные вещи. Но если вслушаться, то обнаружится прямо противоположный посыл. Это не апология наркотиков, а их резкая критика.

ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ. Так вы стрейтейджеры?
ПРОФЕССОР ЗЕНЗИВЕР. «Пора отказаться от власти препарата и от диктата госаппарата» — строка одной из наших песен. В последней книге Жижека «Накануне Господина: сотрясая рамки» речь идет о том, что левое движение ждет нового господина, он необходим для революции. Мы исходим из обратного — отказ от господства. В рамках отказа от всего лишнего. Любое творчество питается энергией освобождения.
ФИЛИПП НОНАДАПТАНТ. Мы вообще против власти чего-либо. Веганство или здоровый образ жизни — такие же фетиши, которые порабощают своего «адепта». Именно поэтому нам необходимо оставаться амбивалентными. Мы не хотим заявлять, что «мы такие чистые и правильные, берите с нас пример».
ПРОФЕССОР ЗЕНЗИВЕР. Амбивалентность песен совершает в сознании трюк, необходимый для их понимания. Это не просвещение типа «делай, как я», а «научись мыслить, и, если хочешь, я тебе помогу». У нас даже песня есть «Прими роды у брата». Мы должны принять роды друг у друга. Наша задача — заставить работать производящие машины сознания. Если кто-то что-то придумал,

Alex Orlov.
Афиша

а другой понял, то это уже его мысль.
ФИЛИПП НОНАДАПТАНТ. Когда люди схватывают нашу волну, начинается взаимодействие, стирается грань между выступающим и слушателем.
ПРОФЕССОР ЗЕНЗИВЕР. И нет никакого «я» или «ты», когда мы говорим об авторстве. Это не структуралистская смерть автора, а новый уровень. Автора нет потому, что мы отказываемся от авторства ради людей. Все соавторы, все художники, все поэты.

ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ. Почти по Бойсу — «социальная скульптура». Сопряжение различных стилей и прямых цитат в вашей музыке тоже способствует «трюку» в сознании, возбуждению мыслительной машины?
ПРОФЕССОР ЗЕНЗИВЕР. Уж точно, это не пародии. Песня «Изменений требуют наши мозги» — не «перемен требуют наши сердца» Виктора Цоя. Это другое произведение, но оно плоть от плоти «перемен» Цоя. Известно изречение французского философа-платоника Бернара Шартрского: «Мы как карлики, сидящие на плечах гигантов». Так происходит развитие: все апроприируется, знание всего человечества. Именно отсюда возникает романтическая ирония: нам смешно не от того, что мы творим, но от того, что занимаем место творца. В этом отличие романтической иронии от самоиронии. Оно связано с пониманием, что мы неспособны сотворить из ничего, только перекладываем элементы. Но в этот момент занимаем именно место творца, что доставляет удовольствие, заставляя испытывать легкую эйфорию.

ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ. На выступлениях нонадаптантов порой создается впечатление, что вы не то, чтобы транслируете деборовскую мысль об «обществе спектакля», а доводите ее до абсурда. Это такая концентрация спектакля в спектакле.
ПРОФЕССОР ЗЕНЗИВЕР. Идея ситуационизма нам нравится потому, что мы живем по ситуациям. Но, рассуждая сегодня об обществе спектакля, следует учитывать, что все подмостки давно рухнули. Вопрос в том, кто будет первым, кто из старых элементов соберет нечто новое. Спектакль никто не отменял, его играют на разваленных сценах. В нашей песне «Swiss orphans» есть слова «all the stage is a market, all the markets are stages». Весь мир театр, как у Шекспира и Дебора, и в то же время весь мир рынок, сформированный по законам спектакля. Потому что кризис рынка и кризис спектакля — одно и то же. А мы, нонадаптанты, весело скачем по руинам и собираем из этих обломков новый мир.
Это заряжает оптимизмом — наблюдать, как каждое твое действие что-то проявляет. При этом ты не креатор, архикреационер, поскольку только отражаешь возможность что-то создать. Универсальность человеческого сознания и есть маркер его уникальности. И поэтому anonymus, маска и так далее, чтобы не смущать свою свободу, — анонимное соучастие. Задача — собирать вместе таких людей, когда они объединяют усилия, происходят непредсказуемые взрывы красоты. Это и есть современный ситуационизм — быть счастливыми в соучастии, не классический акционизм и ситуационизм, а перевод ситуацианизма и акционизма в область идеального. Когда из мира понятий мы переводим что-то в поэтическую форму, одновременно появляется и музыка: ситуация возникает в самой песне. Песня и есть ситуация. Все современное общество — в каком-то смысле Ситуационистский интернационал. Во всяком случае, для тех, кто пытается мыслить и что-то делать.

ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ. Вы утверждаете, что только аутисты, нонадаптанты способны на прорыв. То есть они футуристы, видящие будущее? Или, живя в настоящем, они являются будущим для других?
ПРОФЕССОР ЗЕНЗИВЕР. Футуризм — не совсем правильное определение. Человек может быть современным, это другое, и настоящий мыслитель — всегда современный человек. А остальные в прошлом, но они, несколько отставая, все же идут его стезей. Я называю это «гистерезис габитуса». Революции случаются как раз тогда, когда своевременное становится современным, в сознании происходит революция, метанойя, событие. Бытие догоняет человечество. «No future» — самое адекватное высказывание панка о бытии. Завтра тоже будет настоящее. Мы свободны от будущего и можем делать что угодно.

ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ. Это «no future» рифмуется с утверждением Фукуямы о конце истории. Или это замершее время, которое, по теории Дебора, мы должны запустить вновь?
ПРОФЕССОР ЗЕНЗИВЕР. Все не может замереть по определению, смотрите, как быстро происходят изменения. За последние два года благодаря Перельману мы узнали, что Вселенная имеет форму бублика. Мы узнали, почему теории «большого взрыва» и гравитации верны. Это же перевороты, информационные революции! Заходя в книжный магазин, я чувствую себя архаичным человеком, ведь можно купить планшет.

ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ. Молодежь сейчас часто обращается к прошлому, ко времени, «где меня не было»...
ПРОФЕССОР ЗЕНЗИВЕР. Это естественная ретрореакция. Тяга хипстеров к пластинкам и книгам — нормальное явление. Люди думают: кругом цифры, давайте вернемся к теплым, аутентичным вещам. Но книжки все равно печатаются в компьютерной верстке. Происходит симуляция симуляции. Все эти рассуждения платоновского плана о том, что раньше было хорошо… Да когда было хорошо, если вам всегда плохо? Почему вы думаете, что раньше было лучше? Мы принуждены к модернизации, хотим этого или нет.

ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ. Вы сейчас в андеграунде. Однако пофантазируем. Число людей, считывающих смыслы ваших песен, возрастает, поклонников все больше, и вот однажды «НонАдаптантЫ» собирают стадион…
ПРОФЕССОР ЗЕНЗИВЕР. У «НонАдаптантов» поклонников будет больше, потому что увеличится количество нонадаптантов, ведь они — социальное

явление, которое разрастается. А что такое стадионы, не знаем, мы там никогда не выступали, но понимаем, что время таких выступлений прошло. И не мечтаем о популярности, нам неинтересно услышать наши песни по радио или телевидению, их никогда туда не пустят.

ФИЛИПП НОНАДАПТАНТ. Сейчас время не стадионов, а клубов. Что же касается будущего, то оно за Интернетом. Я против антипиратского закона. Человек вправе легко и бесплатно получать нравящуюся музыку. Конечно, это что-то обесценивает. Раньше, пока найдешь виниловую пластинку, купишь ее, принесешь домой, поставишь… И в этом процессе для тебя уже заранее накапливается какая-то ценность. Интернет отменяет ненужное переоценивание, без материального фетиша материал воспринимается непосредственно.

ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ. Но на что же артистам записывать альбомы, приобретать нужное оборудование, если все будут «скачивать» музыку в Интернете?

ФИЛИПП НОНАДАПТАНТ. Уже сейчас записать песню можно у себя дома, и ни к чему идти в дорогущую студию. Чтобы творить, необходимо только желание, в смысле чтобы тебе было что сказать. В конце концов, и рок-н-ролл когда-то появился как любительское движение, основанное на убеждении, что музыка доступна и для простых ребят, которые взяли в руки гитары. Панки пошли в этом еще дальше. Они могут не быть блестящими музыкантами, но им есть что сказать, и у них много освободительного драйва. Мы не делаем музыку для тех, кто понимает. Наша задача сделать так, чтобы не было и намека на элитарность. Наоборот, сказать, что мы такие же как все — нонадаптанты. Когда это высказывание удается, я не могу назвать большее счастья. И мне неважно, получу я деньги или нет, позовут меня на «Олимп» или нет. Все, что мне надо, я уже получаю — высказываюсь. А то, что какие-то любители оказываются на youtube рядом с «The beatles», как раз и доказывает, что «каждый сам себе художник, каждый сам себе поэт». Концерты сегодня — это способ общения и времяпрепровождения, интересный, полезный и продуктивный. Надеюсь, со временем все будут творить в формате сотворчества, во всяком случае, я наблюдаю такую тенденцию.

ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ. Вы говорили о разных типах восприятия группы, для Профессора «НонАдаптантЫ» — лаборатория, для Филиппа — жизнь.

ФИЛИПП НОНАДАПТАНТ. Есть «НонАдаптанЫ» с их сумасшедшими песнями, есть Профессор с его сумасшедшими проектами. Он автономная личность, его проекты могут обретать практически любую форму — фильма, музыки, спектакля.

ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ. Хочется уточнить, насколько группа является реализацией проекта Профессора. Как вы работаете, кто генерирует идеи, как принимаются решения?

ПРОФЕССОР ЗЕНЗИВЕР. Каждый вырабатывает идею за счет своей уникальности. Каждый по отдельности ни на что не претендует. Если кто-то с чем-то не согласен — мы это не делаем.

ФИЛИПП НОНАДАПТАНТ. Суть именно в отсутствии лидера. Я мог бы сделать группу имени меня и быть в ней лицом, мозгом и всем на свете, но понял, что хочу уйти от этого и стать таким же участником группы, как остальные. А это возможно только за счет отчуждения от лидерства, отказа от концентрации на своих переживаниях. Тогда и начинается настоящее творчество, в котором ты отчужден от себя ради идеи. Моя задача — интересно ее воспроизвести (или донести). У посетителей наших концертов зачастую создается ложное впечатление, что на сцене мы, что называется, в образе. Обо мне думают, что я такой скромный интеллигентный молодой человек, который на время выступления перевоплощается в юродивого нонадаптанта. Но все наоборот: я юродивый нонадаптант, который в жизни пытается изображать интеллигентного молодого человека. Мне же больше нравится традиция тех групп, у которых на первый план выступает определенная интрига, а уже дальше следуют люди.

ЗЛАТА АДАШЕВСКАЯ. Видимо, именно поэтому ваш состав участников так динамичен....

ФИЛИПП НОНАДАПТАНТ. Мы никогда специально не ищем человека для выполнения какой-то предзаданной нами роли, потому что не существует позиций, которые чисто технически должны быть хоть кем-то заняты. Точно так же у нас нет ограничений, способных помешать расширению состава группы. Всегда на горизонте может появиться новый человек, кому есть что сказать в рамках нашей группы, созвучному ее идее, и ему всегда найдется место.

ПРОФЕССОР ЗЕНЗИВЕР. Вообще, самое счастливое время жизни — это репетиции, выступления. У Канта есть такой концепт — незаинтересованное удовольствие, я его немножко модифицировал — незаинтересованная заинтересованность, из нее и рождается искусство. А еще непредсказуемая предсказуемость. Мы точно знаем, что завтра случится нечто удивительное.`

НонАдаптантЫ.
Концерт в арт-кафе «С Утра».
Фото: Иван Филимонов

СМЕШНОЕ и САКРАЛЬНОЕ

Дарья Воробьева

Взаимоотношения юмора и религии, смехового начала и сакральной традиции неоднозначны и осложнены дихотомией «серьезное» и «несерьезное». В древние периоды истории человечества смех был одной из составных частей религии, служил главным образом оберегом от злых сил. Прежде всего это знаменитые дионисийские обряды, сопровождавшиеся смехом, включавшие в себя также действия, которые сейчас можно считать непристойными, в частности, жест обнажения. В античности еще существовали божества, заведовавшие смехом — древнегреческий Протей и древнеримский двуликий Янус. В культуре и искусстве европейского Средневековья заметно существенное расхождение — комическое перемещается в периферические зоны сакрального пространства, однако сохраняя свою защитную роль. Это так называемое сакрализованное антиповедение, целью которого было утверждение норм путем отрицания. Однако если в язычестве «смех–жизнедатель», в Средние века он уже «душегуб» [1].

Далее в истории смеховое все более и более отходило от сакрального в светскую традицию. Однако о том, что юмор являлся неотъемлемой частью религии, свидетельствует и то, что исследователями фольклора была выделена фигура проказника-трикстера. Религиоведы считают, что нет более наполненной юмором религии, чем индуизм. Божества в ней обладают теми же пороками, что и люди: им присущи зависть и ненависть, злоба и жадность, гнев и похоть, то есть все то, чего по идее должен быть лишен объект почитания. Много юмористических фигур не только в религиозном индуистском искусстве, но и в изначально более аскетичном буддийском и джайнском. Это особенно очевидно на примере ганов. Ганы проявляются как смеховые дублеры священных персонажей. Эти маленькие паясничающие и кривляющиеся карлики играют без устали и в своей игре переходят все рамки. По сути своей, ганы — типичные трикстеры.

В буддизме ранние учения юмор отрицали, что нашло отражение в литературе — в словах самого Будды, реакции на смех танцовщицы, приглашенной развлекать его: «Как кто-то может смеяться, когда знает о старости, болезнях и смерти?»[2].

Позже отношение к нему несколько смягчилось, и юмористические сценки можно увидеть уже в рельефах торан (ворот) ступы в Санчи и Бхархута I века до н.э. — II века н.э. В V–VI столетиях смешное проникло в пещерные храмы. Но наиболее полно юмористическое начало в буддизме раскрылось уже за пределами Индии — в дзэн-буддистском учении[3]. То есть чем более развитой религией становился буддизм, тем толерантнее было его отношение к смеху.

Важная комическая фигура индийского религиозного искусства — видушака — персонаж санскритской драмы, представленный в «Натьяшастре», трактате по искусству театра, лысый, пузатый карлик. Мало кто знает, но именно изучению фигуры видушаки было посвящено диссертационное исследование Йохана Хейзинги. Он описывает его не только как клоуна, но и как фонового персонажа, компаньона главного героя, оттеняющего своей вульгарностью, мешающего своими ошибками, ставящего в неловкие ситуации. Ганы и видушака — «смеховые дублеры священных персонажей»[4], наличие которых признается характерной чертой средневекового искусства. Слова, сказанные А. Я. Гуревичем по отношению к европейской средневековой культуре, актуальны и для индийского искусства: «Комическое снижение — существенное качество средневекового мировоззрения, столь же неотъемлемая черта отношения человека к действительности, как тяга к возвышенному, священному»[5].

Повышенная религиозность средневекового общества соседствует со своей противоположностью — вульгарностью и пародией, если выражаться в категориях современных. Смех — «отдых от благоговейной серьезности», по словам М. Бахтина. Также интересен феномен ритуального шута, существовавшего в древности во многих религиях, скорее всего являвшегося отголоском шута реального, отражением феномена дворцового карлика, чрезвычайно древнего культурного паттерна[6]. Ранние изображения находят уже в искусстве Древнего Египта III тысячелетия до н.э. (рельефные изображения карликов, в том числе играющих на арфе, в захоронениях в Гизе).

Для индийской культурной традиции характерны юмористические фигуры народных шутов — ната, обязанных вызывать смех у людей, за что им полагалось вознаграждение в следующей жизни[7]. Однако им запрещалось показывать непристойности на сцене, осмеивать сакральные и социальные институты, в противном случае назначались штрафы еще во времена Каутильи. Если наты относились к профанному миру и существовали исключительно в его рамках, то ганы и видушака принадлежали к миру религиозному, поэтому их пародирование касалось и сакрального.

Жесты заголения, встречающиеся в изображениях карликов, можно интерпретировать как юмористические, особенно характерные для ритуальных шутов[8]. С ними ганов роднит то, что они описываются как чрезмерно религиозные, преданные своему господину верующие — бхакты. Ганы описываются как ярые поклонники божества, подвергающие себя жесточайшей аскезе, совершающие религиозный подвиг. Поэтому излишняя религиозность уравновешивает их непристой-

ное с точки зрения моральных норм поведение, имеющее основания более глубокие — их обличительную роль[9].

Приемы заголения, нередко используемые в современном искусстве, известны и в искусстве Средних веков, в скульптуре готических храмов, где можно увидеть фигуры дьявола или шута в непристойных позах. У дьявола подобная поза трактуется как презрение к миру, выражение идеи сатанинской гордыни. Согласно одной из версий так дьявольская фигура переводится из дьявольской в смешную благодаря приему комической деградации.

Другой персонаж уже отечественного контекста — юродивый. Их образы являются своеобразными посредниками между народной культурой и культурой официальной, объединяя мир смеха и мир благочестивой серьезности, балансирующей на рубеже комического и трагического. «Ритуал не просто допускал, но и предписывал действия, отрицавшие нормы повседневной жизни». Это так называемое сакрализованное антиповедение, целью которого было утверждение норм путем отрицания.

Таким образом, в древнем религиозном искусстве творилось полное безобразие, что не мешало людям быть чрезвычайно набожными, а даже, помогало им. Критика давала возможность увидеть минусы и приводила к совершенствованию, полемика позволяла утвердиться в правильности выводов, переворачивание способствовало более глубокому осознанию. Маятник, качаясь в одну и другую сторону, держал жизнь в равновесии. Сейчас же религию, как хрупкое сокровище, оберегают от любых неверных жестов, в том числе и выраженных в произведениях искусства, зачастую даже не имеющих к религиозному пространству никакого отношения. А правильно ли это? Маятник остановился?

Кто сейчас стремится обращаться к обществу и обозначать его пороки? Наверное, художники, ведь в их творчестве можно найти так много сходства со смеховыми фигурами древности, а если смотреть на нашу традицию, то с юродивыми, главная цель которых — «возбудить равнодушных зрелищем странным и чудным. По внешним приметам это зрелище сродни скоморошьему. Но если скоморох увеселяет, то юродивый учит — смеховая оболочка скрывает дидактические цели».

К современным художникам можно применить высказывание Д.С. Лихачева о личности Ивана Грозного: «Искажения и глумления над христианским культом были типичны для Грозного. Демонстративно выставляя свою ортодоксальность во всех официальных случаях, он вместе с тем был склонен к кощунству, к высмеиванию этого же культа, к различного рода нарушениям религиозных запретов». Недаром фигура царя столь близка художникам, что подтверждает недавняя акция «Митьков» по дарению Ивану Грозному нового сына в ЦДХ, где помимо написанных на холсте фигур были их «живые копии» — Герман Виноградов в роли и монарха и младенца. Традиционный комический прием пародийного дублирования был сыгран несколько раз: представленная картина — копия картины Репина, являющая «копии» исторических персонажей и скопированных живых фигур в реальном времени. А если еще и добавить раздававшиеся на акции свидетельства о рождении «сына» всем пришедшим и копий работы в виде открытки, то ситуация тиражирования приобретает совсем абсурдный характер. Однако несложно здесь заметить и параллели с традиционными ритуальными действиями. Кощунство ли это? И все чаще приходишь к выводу о правомерности определения состояния современного общества как «нового Средневековья». В результате «двумирность» Бахтина приобретает новое звучание, если касаться интеллектуальной культуры: это традиционная вера, с одной стороны (современные художники зачастую очень религиозны), и «бесовские» выставки — с другой. Причем одни и те же люди могут участвовать и в одной и в другой жизни. Состояние игры, не покидающее современного человека, позволяет свободно переключаться с одного на другое без излишней рефлексии.

1 *Рюмина М.Т.* Эстетика смеха. М.: Наука, С. 3.

2 Буддхачарита 4.59.

3 См.: *Сафронова Е.С.* Дзэнский смех как отражение архаического земледельческого праздника // Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии. М.: Наука, 1980. С. 68–77.

4 *Даркевич В.П.* Пародийные музыканты в миниатюрах готических рукописей // Художественный язык Средневековья. М.: Наука, 1982. С. 20.

5 *Гуревич А.Я.* К истории гротеска — «верх» и «низ» в средневековой латинской литературе // Известия АН СССР. Серия «литературы и языка», Т. 34. №4. 1975. С. 327.

6 Подробнее см. *Dasen V.* Dwarfs in Ancient Egypt and Grece. Oxford monographs on Clasical Archaeology. Oxford: Clarendon Press. P. 2013. — 354; *Adelson B.M.* The Lives of Dwarfs. Their Journey from Public Curiosity toward Social Liberation. New York: Rutgers University Press, 2005. P. 458.

7 *Varadpande M.L.* History of Indian Theatre. Op.cit. P.9.

8 Подробно фигуру юродивого рассматривает в своей работе А.М. Панченко (Панченко А.М. Смех как зрелище // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 91).

9 «Презрение к общественным приличиям составляет нечто вроде привилегии и непременного условия юродства, причем юродивый не считается с условиями места и времени, «ругаясь миру» даже в божьем храме, во время церковной службы» (Панченко А.М. Указ. соч. С. 78, 89).

Александр Родченко.
Воздушные гимнасты Тарасовы. 1940. Костюмы разработаны А.М. Родченко

ПАРАД-АЛЛЕ: КОМБИНАЦИИ ЦВЕТА И СВЕТА

Александр Лаврентьев

В 1930-х Александр Родченко обращается к теме цирка как поводу для фигуративных графических и живописных композиций.

К 18 февраля 1934 года относится первая запись в дневнике художника о начале новой серии: «Сегодня начал писать цирк для себя и думал: вот бы первую картину написать, цирк черное с розовым, огромную и сложную, размером 200 х 120 сантиметров, затем стадион «Динамо»: серое и зеленое»[1].

Цирк Родченко — это не столько документальное изображение конкретных цирковых номеров, сколько обобщенно-философское осмысление жизни. Здесь есть чудо света, трюков, полетов. Здесь есть опасность. Здесь есть и одиночество каждого отдельного человека.

Живопись Родченко 1930-х, как и его ранние абстрактно-геометрические работы 1918–1920 годов, построена на принципиальных композиционных решениях. Фигуры могут быть обрезаны, скадрированы, почти как в фотографии. Мячи, обручи, светящиеся шары, арена — те же самые круглые формы, которые он выводил при помощи циркуля в беспредметных композициях, в данном случае помогают объединить, организовать композицию, придав ей внутреннее вихреобразное движение.

Но кроме геометрии в этой цирковой

серии есть еще и грустно-ироничный подтекст жизни. У всех артистов шаржированные, окарикатуренные лица и фигуры. Они все — клоуны. Их маски скрывают то, что они собой представляют на самом деле. Лица закрыты белым гримом, какая-то вымученная улыбка, странные белесые зрачки. Цирк Родченко — не зрелище для посторонних, а жизнь, показанная изнутри. Не случайно зрителей тут не так много. Актеры и есть зрители и участники одновременно. Мы видим все глазами такого же клоуна, мы смотрим изнутри представления.

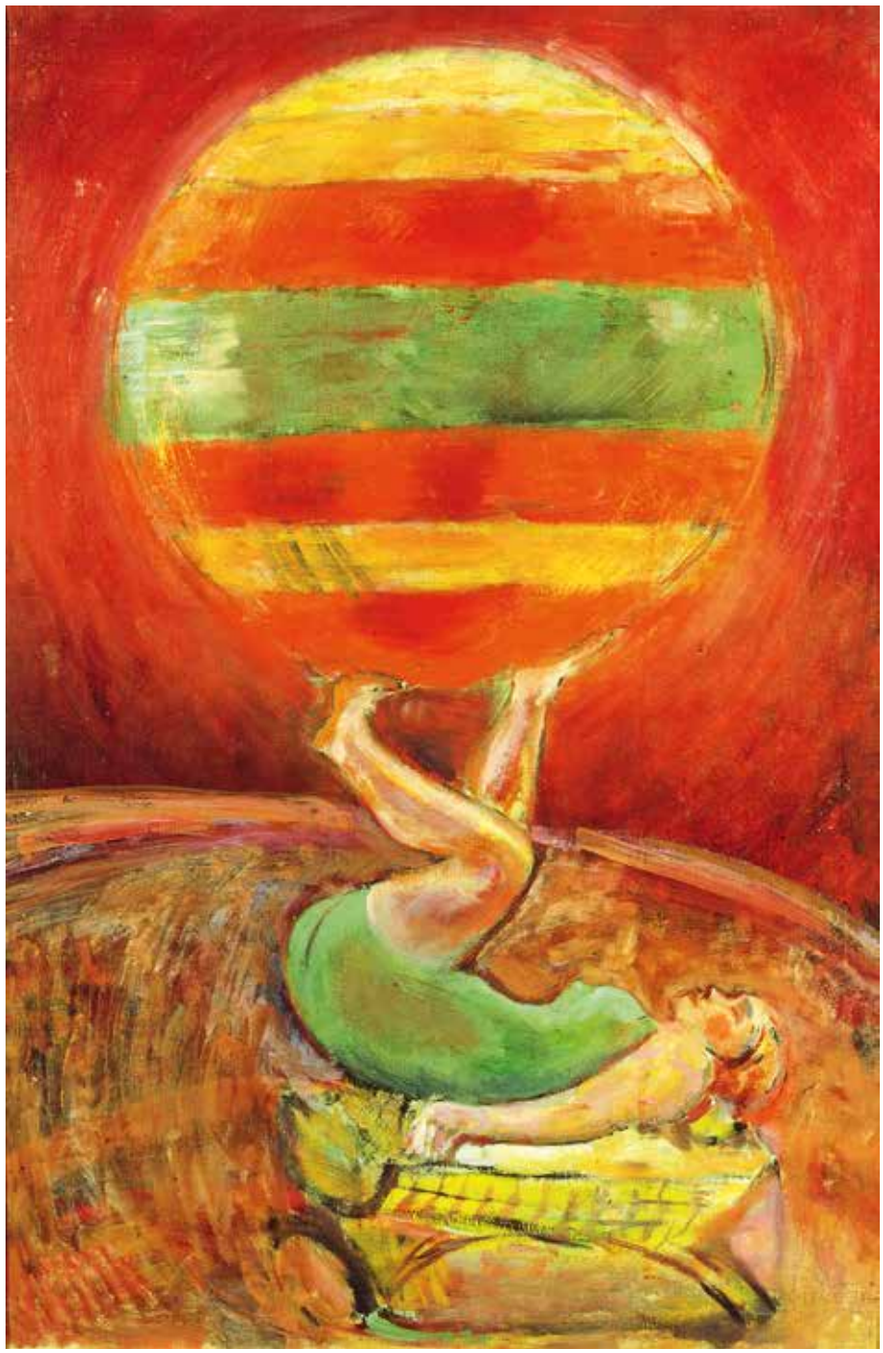
Эскизы некоторых работ показывают, насколько композиционное видение Родченко, даже живописное, определялось фотографией, чувством кадра.

Работы Александра Родченко принадлежат одновременно двум традициям, двум, казалось бы, взаимоисключающим творческим принципам. С одной стороны, Родченко — модернист, яркий мастер авангардной фотографии, художник абстрактно-геометрического направления, приверженец конструктивного начала в любых видах творчества — от дизайна и архитектуры и до живописи и графики, автор, известный своими предельно лаконичными композициями кадра, смелыми крупными планами. С другой стороны, Родченко — приверженец символико-романтической и импрессионистической традиции. Еще в 1912–1914 годах в Казанской художественной школе он занимался живописью одновременно «под Врубеля и под Гогена», говоря его словами. Графика художников «Мира искусства» и поэзия Серебряного века — приметы искусства времен его юности.

Волшебство и свобода средств выражения — вот что ценил Родченко в цирковом представлении. Он родился над сценой маленького театра в Санкт-Петербурге, в котором его отец был бутафором. Одним из самых сильных впечатлений детства стал приезд чревовещателя. Потом в 1920-е Родченко творил эксцентричные композиции из парящих в темном пространстве геометрических форм. Цирк — это достижение невозможного, умение держать в воздухе, не касаясь их, одновременно десять шаров, хождение по проволоке на высоте, прыжки на пятиметровую высоту с подкидной доски. В фотографиях Москвы Родченко 1920-х съемки с верхних и нижних точек сродни детскому желанию творить чудеса. Он и сам внешне напоминал циркового артиста — рано облысевший, ироничный, иногда грустный клоун. Его любимый рассказ у Анатоля Франса — «Жонглер Богородицы». Цирковой артист приходит в храм и жонглирует шарами перед иконой Богородицы. Он посвящает свой трюк ей как лучшее, что умеет. Это его молитва любви без слов…

Авангард и романтика соединились в заключительном этапе творческой биографии Родченко, в его цикле фотографий, посвященном цирку. Он начал

Александр Родченко.
Антиподистка.
1935. Холст, масло



снимать Московский цирк в 1928-м, как только купил свою «лейку». Снимал репортажно, в несколько жесткой конструктивной манере. Интересовался деталями закулисной жизни цирка. Последние негативы датированы 1944 годом. Почти вся цирковая серия Родченко 1940-х снята «лейкой», мягкорисующим объективом «Тамбар». В цирке всегда используется контрастный направленный свет. Особенность же этого объектива в том, что, во-первых, он длиннофокусный, а во-вторых, благодаря своей оптической схеме он позволяет получать «окутанные дымкой» изображения. Свет прожекторов создает волшебные ореолы вокруг фигур. Блики на костюмах артистов переливаются. Все выглядит как в волшебном сне, да и само цирковое представление стало более пышным, театрализованным.

В 1930-е цирк, наверное, был единственной областью искусства, где политика и государственное управление культурой играли меньшую роль, чем, например, в живописи или литературе. «Ну а разве не нужны стране социализма чревовещатели, фокусники, жонглеры?» — восклицал Родченко в автобиографии «Черное и белое» (1939). За 16 лет им отсняты сотни пленок. Наиболее известные фотографии — «Рейнское колесо», «Дуров с морским львом» и «Карандаш».

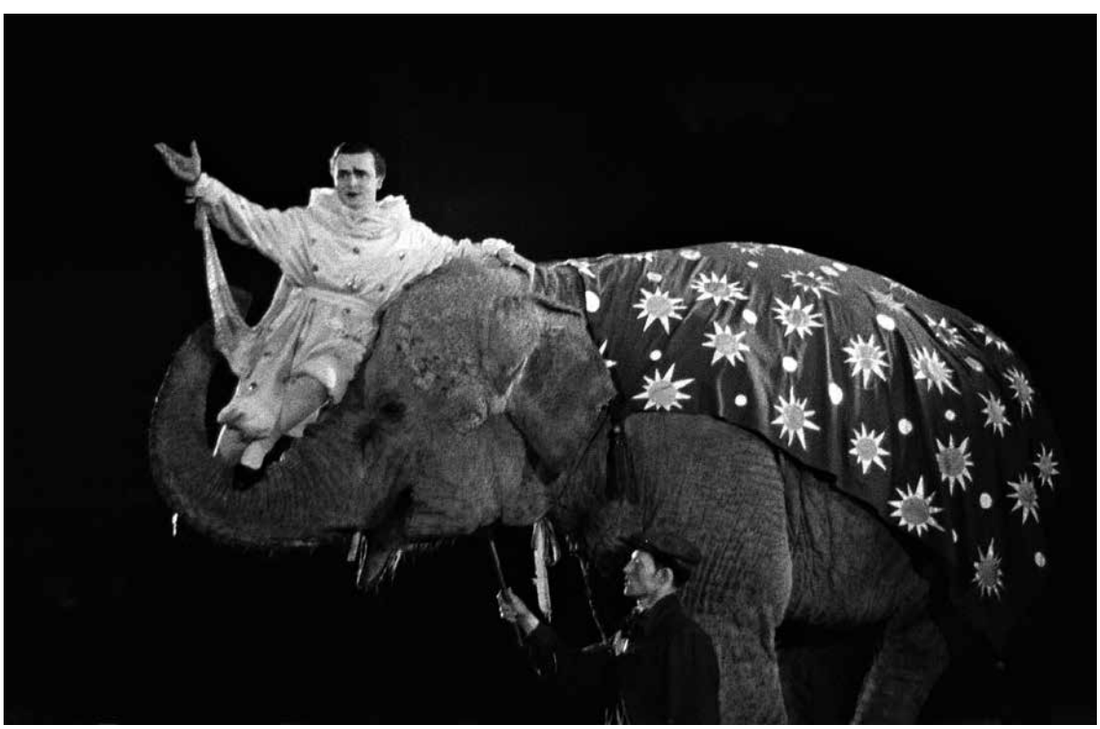
От Родченко-конструктора в кадрах цирковых номеров всегда присутствуют определенность композиции, любовь к геометрическим формам, металлическим каркасам циркового реквизита, ажурным сеткам. Дрессированный морской лев у Владимира Дурова держит на носу огромный шар. С шарами проделывает трюки и жонглер. Блестящие полированные шесты, на которых стоят эквилибристы, напоминают абстрактные структуры. Все эти формы показаны крупным планом. От Родченко-романтика — недосказанность, мягкость, какая-то щемящей доля грусти. Реализм в цирке весьма условен. Действие происходит в драматической темноте, и лишь исполнитель номера предстает перед миром под лучом прожектора, как под лупой. Цирк Родченко — как метафора жизни.

В январе 1940-го Родченко и Степанова подали заявку в редакцию журнала «СССР на стройке» с предложением сделать специальный номер на тему «Цирк». В апреле Георгию Петрусову поручили снимать фотографии для номера. 23 апреля 1940 года состоялась первая съемка Родченко и Петрусова. Фотографы работали на репетициях, на дневных и вечерних представлениях.

План номера журнала и сопроводительный текст были составлены писателем Л.В. Никулиным. В мае выполнен финальный монтаж страниц, включая и разработку принципиального «каркаса» разворотов. Почти на каждой странице есть светлые прямоугольники с плавно закругленными краями — места для коротких текстовых связок. Текст в журнале занимал часто всего несколько машинописных страниц и служил своего рода титрами к фильму.

17 июня Степанова сдала в редакцию обложку журнала, 22 июня началась Великая Отечественная война. Журнал так и не был издан. Сохранился лишь крошечный (9 x12) макетик номера с пожелтевшим и местами выбеленным изображением. На обороте рукой Степановой помечен цвет страниц — красный и синий. Черно-белые фотографии в «СССР на стройке» печатались разными оттенками. Фиолетовый, коричневый, синий и красный, даже зеленый чередовались разворот за разворотом и создавали впечатление красочного, цветного журнала. По этому макету для выставки был восстановлен номер журнала.

[1] *Родченко А.* Дневник. 1934. 1936–1944 // Родченко Александр. Опыты для будущего. М.: Грантъ, 1996. С. 293.



Владимир Дуров. 1940. Фотография, серебряно-желатиновый отпечаток

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)

ИННОВАЦИЯ
INNOVATION

ВЫСТАВКА НОМИНАНТОВ

IX ВСЕРОССИЙСКОГО КОНКУРСА
В ОБЛАСТИ СОВРЕМЕННОГО
ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

25.03 – 04.05 / 2014

МОСКВА, ЗООЛОГИЧЕСКАЯ УЛИЦА, ДОМ 13, СТРОЕНИЕ 2
ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ ГЦСИ – WWW.NCCA.RU/INNOVATION

НССАГЦСИ ГЦСИNCCA
U ART ТЫ И ИСКУССТВО
НОВОЕ ИСКУССТВО
UNiDENT группа компаний
ЦУМ TSUMMOSCOW
МУЗЕЙ МОСКВЫ
roid бюро переводов
ДОЖДЬ OPTIMISTIC CHANNEL LIVE

О БЕДНОЙ КАРТИНКЕ ЗАМОЛВИТЕ СЛОВО

Александр Боровский

Александр Дейнека. **Девушка, завязывающая ленту на голове.** 1951. Бумага, сангина, уголь. Коллекция института русского реалистического искусства

Крымские пионеры. 1934. Коллекция Пермской художественной галереи

Я давно уже испытываю сомнения в практической ценности философической линии нашей искусствоведческой мысли. Нет, упаси меня Бог сомневаться в значении мыслепорождения как такового, с которым эта линия связана. Мои подозрения касаются только стороны прозаической, а именно практики применений. Проще говоря, того, что в искусствопонимании нарастает большой зазор между текстом и картинкой. А тут как раз оказия.

А. Фоменко — спасибо ему — перевел и вывесил на портале ART1 фрагменты текста Б. Гройса «Вечное возвращение атлетического тела». Собственно, благодарность моя касается не столько публикаторских усилий коллеги. Для меня важно, что большой фрагмент, посвященный А. Дейнеке, был снабжен репродукциями. Подумаешь, невидаль, скажет читатель. Ан нет, жанр медитативной искусствоведческой лирики (так я назвал бы эссеистику философического толка) в издательской практике редко или крайне скупо сопровождается изобразительным рядом. Конечно, по бедности. Безусловно, по характеру текстов, чаще всего они все-таки «про идеи», а не про произведения в их визуальной конкретике.

Но, подозреваю, небрежение изобразительным рядом происходит не только поэтому. Фрагмент «из Гройса с картинками», пусть в экранном, электронном, а не издательском варианте, показался мне удобным поводом для разговора. Но сначала обязательное. Борис Гройс — фигура легендарная. Вот уже лет тридцать он учит аудиторию нашего современного искусства (собственно, к созданию которой он, несомненно, причастен) мыслить. Вписывать продукт, произведенный contemporary art, в самые широкие контексты. Легитимировать его отсылками к разнообразнейшим мыслительным практикам и новейшим философскими течениям. В конкретные исторические периоды Гройс был главным медиатором между, скажем, московским концептуализмом (название движения было сформулировано Гройсом) и только что

отрефлексировавшей свою специфику аудиторией современного искусства. Скажу больше, Гройс во многом научил типологичного современного художника формулировать собственные задачи. Опыт участия в жюри и конкурсах вынуждал меня прочитывать бесконечные стейтменты молодых и не столь молодых соискателей. Так вот, констатирую: язык описания большинства проектов современного искусства в России выдает нескрываемое влияние Гройса. Трудно подыскать пример большей авторизации художественного процесса, по крайней мере какой-то его составляющей. Короче, переоценить роль философа в нашем современном искусстве невозможно! Все так. Но последнее время я все чаще ловлю себя на том, что мегатексты об искусстве существуют в режиме, автономном от арт-практики. Что я понимаю под мегатекстом? Более высокую системность, чем у «просто текста», ассоциативность и производность (необязательность, взаимозаменяемость) межконцептных переходов, рикошетирующих смыслов, нагнетание ощущения вечнодлящейся, ограниченной только лимитами печатного процесса, почти самовоспроизводящейся текстуальности. Так вот, формат мегатекста, его резко укрупняющая, но теряющая фокусировку оптика «не считывает» что-то сущностно важное. То, что буквально требует реактуализации. Ну «нечем взять» ему такие немаловажные моменты, как специфика авторской поэтики, содержательность и индивидуальность визуальной реализации, а также многое другое, связанное с конкретикой содержательного и материального планов произведения.

Итак, «про Дейнеку» по Гройсу. Уникальность его искусства (привожу композицию из формулировок автора) в своеобразной интерпретации тела. Телесное у Дейнеки десексуализировано. Лишено функции социальных характеристик. Не связано с возрождением классического идеала совершенного человеческого тела. Репрезентируемое Дейнекой атлетическое тело легко опознается как тело пролетарское, а не аристократическое. Оно явно имеет свое происхождение не в доиндустриальной культуре Древней Греции и Рима, но сформировано квазисимбиотическими отношениями между телом и машиной, характерными для индустриальной эры. Атлетические тела у Дейнеки воплощают собой аллегорию телесного бессмертия. Но это не аристократическое бессмертие дисциплины и традиции, а бессмертие машины, машины, которая может выйти из строя, но не может умереть. Дейнека понимает спорт как мимесис индустриального труда, а атлетическое тело — как мимесис машины. В финале этого миметического процесса человеческое тело становится машиной, а современный спорт глорифицирует это преобразование. Атлетические тела на картинах Дейнеки заключают в себе идею их грядущего серийного производства при коммунизме путем непрерывного труда и тренировки. Искусство понимается здесь как проект будущей трансисторической, вечной жизни — в лучших традициях русского авангарда и советского социалистического реализма. Спорт осуществляет математизацию человеческого тела. Каждое движение профессионального атлета моделируется математически и затем буквально воспроизводится его телом. В этом смысле тела спортсменов на картинах Дейнеки могут рассматриваться как субститут квадратов и треугольников, знакомых нам по картинам русских авангардистов. Тела спортсменов размещены на поверхности картин и фресок Дейнеки примерно так же, как геометрические фигуры на поверхности картин Малевича.

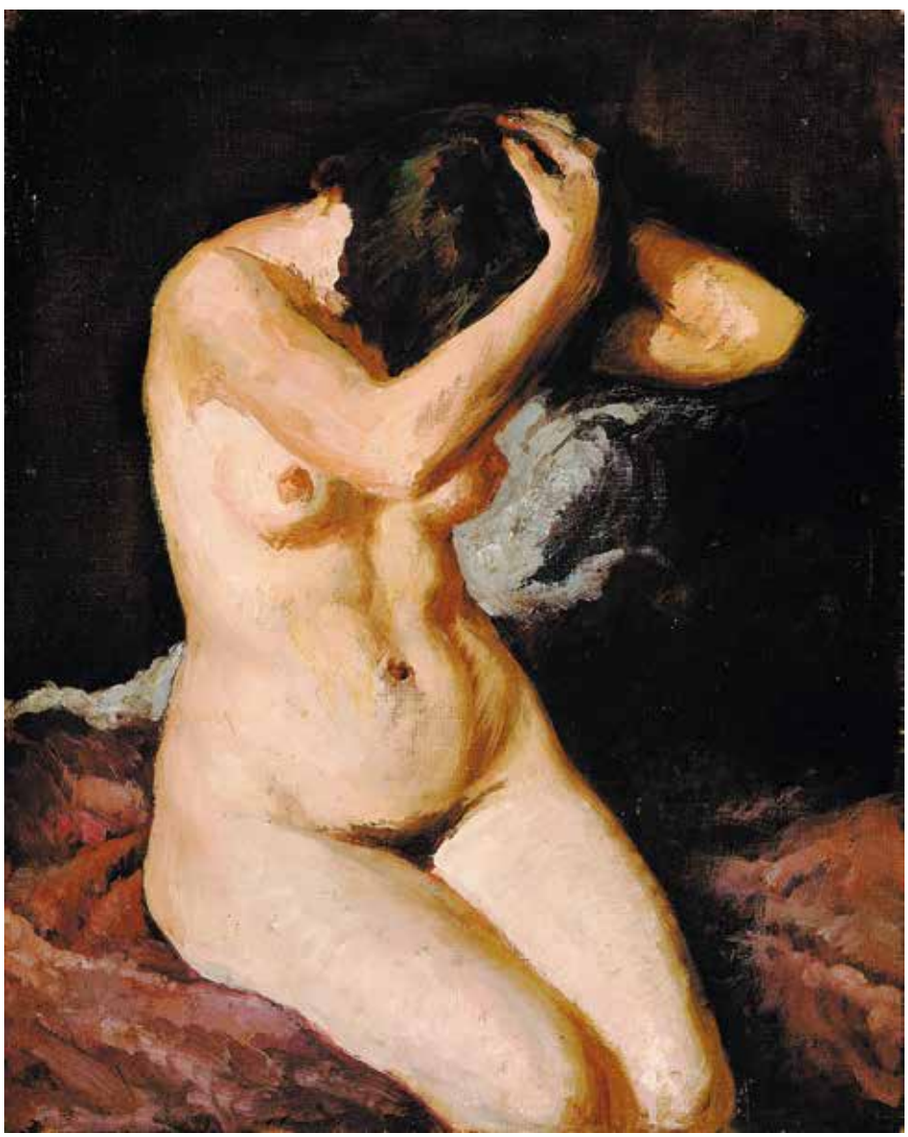
Важно понять, что эта машинизация тела вовсе не была результатом «антигуманистической» установки авангарда, как это часто утверждают его противники. Мечта о телесном бессмертии выступает здесь как субститут традиционной концепции бессмертия духовного. А для его обретения «естественное» человеческое тело должно было стать искусственным, машиноподобным. Бессмертие понято здесь не как увеличение срока индивидуальной жизни, а как взаимозаменяемость отдельных тел, лишенных «внутренней жизни», которая бы «персонализировала» их, сделала незаменимыми и, стало быть, смертными.

Вообще мегатексты (и этот фрагмент — отличный тому пример) «работают по площадям». В самом деле, «накрыто» множество целей. Настолько много, что как-то не хочется подмечать очевидных противоречий. Хотя дейнековское тело «лишено функций социальных характеристик» и вместе с тем «опознается как пролетарское». Как-то не тянет спорить и по существу конкретных положений. Скажем, о несвязанности телесного у Дейнеки с возрождением классического идеала. С чего бы это? Мне представляется, что Дейнека вполне в ряду таких мастеров своего времени, как А. Самохвалов, С. Лебедева, А. Матвеев, М. Манизер, В. Мухина и масса других, ориентировавшихся на античность. Ан нет. То ли дело А. Брекер. «…В интерпретации

Дейнеки атлетическое тело лишено признаков аристократизма, социальной и культурной привилегированности. Национал-социалистическую идеологию интересовали истоки, непрерывность традиции, наследуемость и трансисторическая расовая, генетическая субстанция исторически изменчивых форм цивилизации». Вообще-то пассаж Гройса парадоксальным образом иллюстративен: если Брекер действительно имел в виду наследуемость, расовую субстанцию и пр., то в его обнаженных героях легко увидеть следы, сопутствующие подобному аристократическому селекционному принципу: вырождение. Ломкость, хрупкость, стилизованность, «проступающие» сквозь героическую позу. Но философу «под концепт» нужно было другое. На самом деле и мой ситуационный ход тоже надуман, хотя в чисто визуальном плане, уверен, гораздо ближе оригиналу, чем

совсем уж умозрительные коннотации Гройса. Я привожу свою интерпретацию, только чтобы показать: возможности «подтягивания» к концепту иллюстративного ряда безграничны, если вопрос адекватности не особенно волнует пишущего. На деле А. Брекер, хочется верить, никакой такой трансисторической субстанции в голове не держал: все его творчество — классицизирующее ар-деко, на беду художника востребованное нацистскими бонзами, которым он по слабости или подлости дал себя использовать. Кстати, и аристократизация немецкого искусства нацистских времен — тоже момент надуманный: в работах всяких там хильцев и венделей полно кряжистых крестьян и бидермайерских пухлых селянок, в сравнении с которыми монументализированные, но хрупкие обнаженные Брекера — вылитые декадентствующие выродженцы.

Точно так же занимательно, но малопродуктивно идеологизировать телесное и в нашем искусстве. Что там Дейнека, возьмем какую-нибудь коренастую «Девочку с бабочкой» С. Лебедевой или «Крестьянку» В. Мухиной с ее толстенными ногами и пятками. Что это, вожделенный идеологией знак подлинно национально-почвенного? Да на самом деле — обращение к пластическому идеалу архаики. А манерно-академическое с вкраплениями ар-деко бывало и у нас — у Г. Манизера, например. Просто античное воспринималось в разных ипостасях — от архаического до салонно-классицизирующего. Так что на картинке замерять аристократическое и пролетарское трудновато. Умозрительно, концептуально — другое дело. Или взять иной сквозной мотив Гройса, к которому «привязан» Дейнека, — концепция бессмертия «по-советски». На деле концепций было множество — от богдановской, федоровской (ей в тексте Гройса уделено особое внимание), функционально-идеологической («умирая, воплотиться в пароходы, в строчки и в другие долгие дела»), фантастическо-технократической (какая-нибудь «голова профессора Доуэля»), опять же фантастическо-селекционной («Строгий юноша» А. Роома) до чистой прагматики — попыток сталинской элиты мобилизовать науку на решение проблем личного долголетия вождей (опыты Богомольца, Лепешинской, Казакова и др.). Гройс выбирает из всего этого все того же Федорова, педалируя не традиционный-метафизический, а технологический



Петр Блеткин.
Обнаженная. 1930-е. Холст, масло. Коллекция ММОМА

момент. Синтез федоровского, парадоксальным образом технологизированного и спортивного, опять же математизированного («субституит квадратов и треугольников авангарда») и есть советская концепция бессмертия. Собственно, дейнековский сюжет нужен автору для поддержки двух позиций, давно его занимающих. Первая — понимание соцреализма как преемника авангарда (слоган «Малевич = Сталин»), то есть частей единого политико-культурного проекта. Вторая (впрочем, кровно связанная с первой) — советская идеология бессмертия, одним из оснований которой является концепция человекомашины.

Повторюсь, к дискуссии этот текст не располагает. Хотя бы в силу необязательности межконцептных переходов и вообще доказательности конкретных позиций. А нужна ли автору эта доказательность? Другое дело — разрыхление некой смысловой почвы, внедрение в сознание читателей максимального количества связей. Распутывать их, тем более проверять на прочность… А уж каким-то образом поверять картинку в качестве доказательного материала… Это требует несколько иных навыков, а именно вживания в визуальный образ. Часто подобное вживание досадным образом тормозит саморазвитие концепта, а то и предательски противоречит ему…

Как мне представляется, картинки (хотя бы те, которые вывесил Фоменко) вообще играют именно подобную, мягко говоря, недружественную по отношению к тексту роль. Взять хотя бы уже первую дейнековскую репродукцию — «Текстильщицы» 1927 года, хрестоматийную остовскую вещь, изображающую трех молодых работниц. Все — вчерашние деревенские девушки, со всей узнаваемостью повадок, происхождения, прошлой жизни. Особенно центральный персонаж. Робкая, напуганная, едва справляющаяся со всей современной машинерией. Меня всегда удивляло выражение напряжения в ее угловатой фигурке и растерянности в лице. Это ли тело, «лишенное социальных характеристик»? Наконец, если спортивное тело — мимесис индустриального труда, атлетическое тело — мимесис машины, то тем более тело работницы должно представлять мимесис станочного производства. Но перед нами, если посмотреть на картинку сколько-нибудь внимательно, как раз образ драматического несоответствия личности и социального типажа машинному производству. То есть, попросту говоря, образ того краткого промежутка, когда «деревенская телесность» еще не съедена жерновами индустриализации. Очень все это далеко от человекомашины, здесь Дейнека Гройсу явно не союзник. Хорошо, но имеет ли вообще право на существование дискурс советской «человекомашины»? Безусловно, имеет. Он основан на вполне конкретном материале — от «Будетлянских силачей» К. Малевича, «татлинизма» или машинного искусства» (по определению К. Уманского»), театральных опытов В. Мейерхольда и Е. Вахтангова, оформления Ю. Анненковым спектакля «Бунт машин» в БДТ и В. Комарденковым — «Разрушителей машин» в Театре революции, «Электроорганизмов» К. Редько, арт-практики ФЭКСов, деятельности ГАХН, ЦИТ А. Гастева и пр. Были и конкретные произведения, зримо воплощающие эту идею, хотя бы «Металлурги» В. Чайкова, этот кентавр живого и машинного. Но Дейнека? Каким боком его тела мутируют в сторону машинности? Напротив, с середины 1920-х телесное у художника, преодолевая условность и схематическую построенность (тоже, впрочем, вполне умеренные) эволюционирует в сторону «натурного», обретает кровь и плоть. «Коварный» Фоменко вывешивает «После боя» — вещь абсолютной наблюденности, натурности, даже повествовательности (заметим попутно, что сам художник «приватизировал» для пользы дела известную фотографию Б. Игнатовича «В душе», что тоже мало вяжется с субституитом авангардистских квадратов и треугольников). Работа выполнена во время войны, и Дейнека изображает солдат с той степенью живой телесности, которая как раз стихийно противостоит неизбежной взаимозаменяемости, навязанной машиной войны. Вот уж абсолютное непопадание концепта искусственного продуцирования бессмертия в живое тело искусства!

Впрочем, я абсолютно уверен, что выискивание подобных непопаданий в визуальные реальности нисколько не смутит автора. Это картинка (произведение Дейнеки, а может, любого другого) не попадает в концепт. Тем хуже для нее. Могла бы подлежать реактуализации, а так будет пылиться в архиве художественного сознания. В чем-то Гройс окажется прав: традиционное искусствознание страдает грандиозным дефицитом новых подходов, интерпретаций, прочтений. Оно проскальзывает мимо конкретных вещей точно так же, как проскальзывают над ними мегатексты. И все же уступить свой предмет, безропотно дать его апроприировать философскому дискурсу? Тут тоже не все просто. Как уже говорилось, философ «бьет по площадям». И хотя часто не попадает по конкретным целям, взрыхляет мыслительную почву, разрушает окаменелости, обеспечивает полезные в мыслительном потенциале подвижки грунта. Даже несогласие с ним полезно — не ему, в данном случае нам. В этой своей работе ума Гройс вправе жертвовать конкретикой картинки, вообще художником: в конце концов, он и не обещал какое-то специальное «дейнековедение» или «авангардоведение». Необязательные и даже неудачные мазки в его приоритетах не важны: он вправе создавать умозрительную философическую картину общего порядка. Вправе, но он один, Гройс. Грустно, что необязательность историко-культурных связей и произвольность ассоциаций, неумение или нежелание всматриваться в свой материал, материал искусства, в его внутренние ресурсы, подхватывается множеством искусствоведов и художников, в качестве единственно продвинутой методологии. Я не говорю о пересмотре истории искусств, куда чаще метода мегатекста применяется к описанию каких-то только что проклюнувшихся художников, в стейтментах, сопутствующих выдвижению (или самовыдвижению) на гранты и премии малозначительных проектов.

Вспоминается эпиграмма Ахматовой: «Я научила женщин говорить.//Но, боже, как их замолчать заставить!»

Анна Андреевна как бы себя ни в чем не упрекает: сама умею, как не учить… А вот во что это вылилось… Думаю, все это относится и к Гройсу. Сам-то он, философ и профессор, мыслит оригинально и глубоко, сделал для нашей культуры неимоверно много. Как не учить… А вылилось это, если иметь в виду тьму адептов, во все то же: «как их замолчать заставить…»

АРХАИЧЕСКАЯ ЭКСЦЕНТРИКА

Злата Адашевская

Слиянию европейской и западной моды предшествовало параллельное и независимое приближение к общему основанию, фундамент будущего интернационального стиля формировался в связи с субкультурой панков, что было реакцией на субкультуру прошлого десятилетия — хиппи. Панк с самого начала проявил неприязнь к главным идеологиям, противостоящим друг другу на политическом поле — национальной монархии (дело было в Англии) и глобальной демократии. Бой обеим силам он объявил на поприще культуры, предприняв попытку сформулировать антитезу и пуританизму, и сексуальной свободе. Если монархический режим в восприятии панка обретал основание в «мировом капитале», тем самым в «единое зло» собираются консерватизм, тоталитаризм и демократия, то хиппи со своим миролюбивым интернационализмом, утопизмом и открытостью прогрессу становились соучастниками аппарата власти, маркировав его смай-

Sex Pistols. **Обложка альбома.** 1978

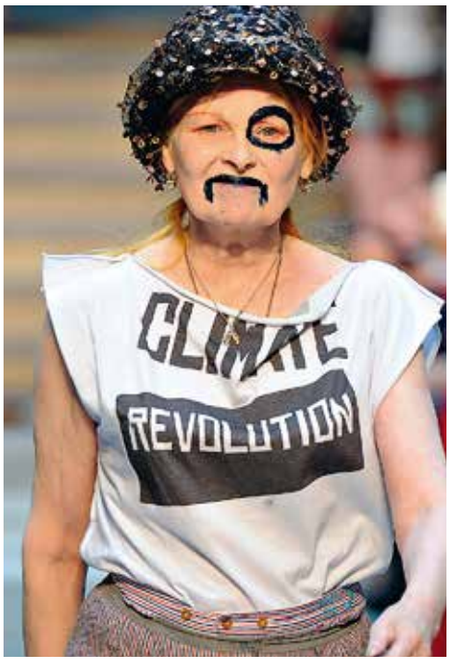
Обувь от Вивьен Вествуд. 1995

ликом и сексуальной свободой. Если прежде презревшая социум и обратившая жизнь в «кислотную» вечеринку рок-звезда воспринималась героем протеста, то теперь она воплощала апофеоз инфантилизма. Хиппи словно позволили механизму потребления взять себя в оборот — к 1970-м их положение оказалось настолько «стабильным», что панки окрестили их любимцами прессы.

Отрицая жизнь как источник удовольствия, в своей «разгульной» вариации панки представляли собой перформанс чистого саморазрушения (если рок-н-ролл превозносил смерть на пределе реализации жизненных сил, то панк — что-то вроде агонии в методичном подрыве оных). И хотя именно этот путь стал брендом субкультуры, едва ли не большинство панков бросались в другую крайность и примыкали к движению straightag. Чтобы шокировать консервативную британскую общественность, панки экипировались аксессуарами из секс-шопов и тем самым будто расширяли сексуальную свободу. При этом отрицание «приятности» как достояния хиппи и массовой культуры побуждало создавать в целом антисексуальный, отталкивающий имидж.

Панк во многих странах слился с движением автономии. Стремление шокировать являло лишь внешнюю сторону проекта создания альтернативного социального пространства, в котором будут возможны новая, некапиталистическая самоценность и формирование самоопределяющегося в развитии коллективного субъекта. Если хиппи не стремились дистанцироваться от общества, то расцвет панков пришелся на время активности террористических организаций, по аналогии с ними панки из засады закрытого сообщества бросали «снаряды» в адрес «большого мира».

Во второй половине 1980-х панк сменился готикой. Отказ от какого-либо вмешательства в общественный процесс и аполитичность могут показаться шагом в сторону после пика политизированности, и тогда готика рисуется последней объективацией чахнущего маргинального самосознания. С другой точки зрения, те же черты позволяют увидеть готику достойно перенимающей эстафету на пути планомерного



Вивьен Вествуд. 1970-е
Вивьен Вествуд. 2013
Кадр из фильма «Пираты Карибского моря: На краю света». Реж. Гор Вербински. 2007

обособления и возносят ее на новую стадию автономизации. После того как панки вслед за хиппи стали «любимцами прессы» (Вествуд получает орден Британской империи и становится активистом экологического движения; хиты «Sex Pistols» сегодня возглавляют список самых консервативных песен; в целом бывшие панки сменяют анархизм и лейборизм на консерватизм), готов страшат массмедиа. Они не только не стремятся влиять, но также отказываются от четкого самопозиционирования — боятся быть узнанными, и побуждает их к этому не что иное, как инстинкт самосохранения в мире, где информация означает власть. Эта субкультура характеризуется предельной интровертностью. Самозамыкание позволило готике полностью сосредоточиться на искусстве, которому она уделяет гораздо большее внимания, чем любое из предшествующих движений. Искусство вновь оказывается «чистым», больше не являясь пространством борьбы и освобождаясь от какой-либо цели, оно становится самоценным образом жизни и позволяет создать пространство альтернативного способа существования. Как искусство, так и это существование не вступают в явную конфронтацию с «большим миром» — разделяющая их граница проницаема. Готическая субкультура возникла в условиях краха диалектического мышления и деконструктивистской революции, потому ее вкус исходит из разрушенных оппозиций «мужское — женское», «живое — мертвое», «человеческое–животное», «реальность — воображение», «свой — чужой» и т.д. Так, если панки были не мертвы (девиз «Punk's Not Dead»), а живы, то

готы не мертвы («Gothsundead») и не живы — они существуют в форме нежити, в связи с чем актуализуются старые образы «нечеловека» (оборотни, вампиры), а также появляются новые, главным из которых является человек-паук (если одинокий волк романтиков XIX века принадлежал архаической ночи, а при свете «позитивного» мира словно впадал в спячку, то человек-паук функционирует в обоих пространствах, более того, служит проводником символического в реальность). Развиваясь синхронно с распространением Интернета, субкультура активно задействовала новую технологию. Свежему восприятию она представлялась идеальным, очищенным от телесности способом коммуникации, а виртуальная анонимность обретала особый шарм в контексте утраты субъекта. Готика частично

Кадр из фильма «Сайлент Хилл». Реж. Кристоф Ган. 2006

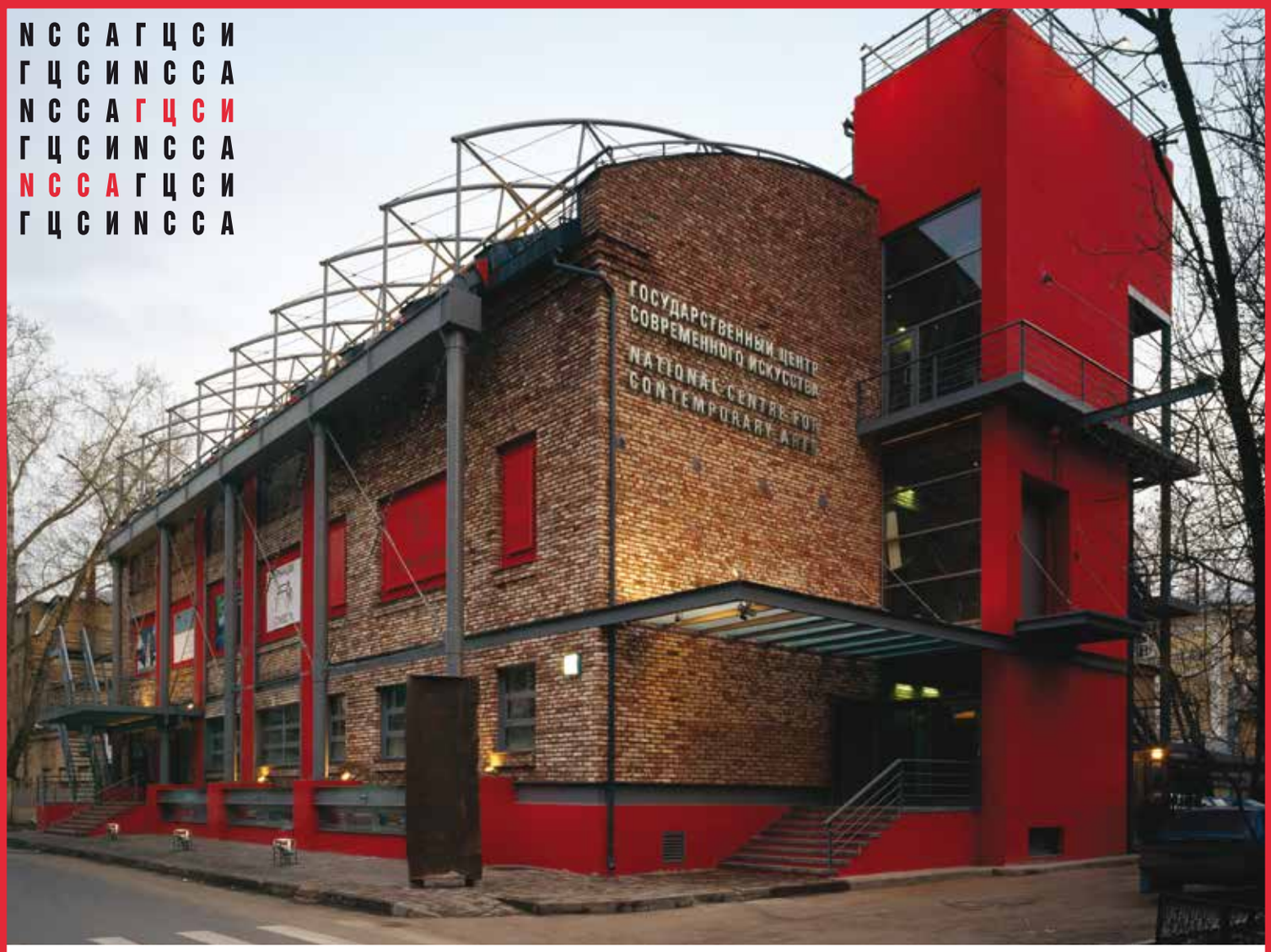
унаследовала фетишизм панков и даже довела его до абсурда: самособлазнение через проекцию фаллических меток на пассивный объект становится осознанным мотивом готической сексуальности, когда эстетизируется некрофилия (весьма остроумно — от влечения к смерти предохраняет эмблема трупа). Несмотря на мрачность эротики, готика вернула чувству возвышенный идеализм, да и в целом совершила поворот к целомудренности, в частности, исключительно готическим и ниоткуда не заимствованным является обращение к более чем благопристойной с точки зрения современности одежде XIX века. Находясь в рамках постмодернистского дискурса, связующего современность и Средневековье, к последнему готика обращается опосредованно и воссоздает образ также болевшего Средневековьем декаданса. И хотя во многом субкультура «без шуток» возвращается к проблемам прошлого века, ее переживание неотделимо от некоторой манерности, театральности. Это тоска, заключенная в кавычки.

Расставание с Маклареном в начале 1980- х стало для Вивьен Вествуд символической границей, после которой ее творческая деятельность выходит за пределы панк-субкультуры. Впрочем, скорее это происходит с самим панком, чье мировоззрение перерастает статус маргинальной группы. Бутик, уже десяток лет служивший «штабом» лондонских аутсайдеров, меняет свое последнее название «Одежда для героев» на «Конец света». На фасаде вместо китчевой неоновой вывески — карта и часы, идущие вспять. Внутреннее убранство представляется чем-то вроде места раскопок археологов-сектантов. Ветошь, осколки, фрагменты, лопаты, ямы, пыль. Кое-где фигурки вуду.

Как и Рэй Кавакубо (чья одежда продается в «подпольных», заброшенных помещениях вдали от города), Вествуд придает большое значение образу компании в целом. Это частый сегодня случай, когда бренд предлагает не просто одежду, но также имидж и даже образ жизни, мало того, жизнь эта протекает как бы в альтернативной реальности. Создавая одежду «не от мира сего», дизайнеры моделируют также утопический край, где она могла бы быть уместна.

В целом Вествуд очень далека от японского деконструктивизма. Ее модели не «прячут» тело, не искажают его, и если и освобождают, то дедовским западным путем обнажения, они непредставимы ни в повседневной жизни, ни в витрине. Недостаточно практичны, недостаточно авангардны, ничему не адекватны. Кроме сцены. Как ни странно, именно костюмность стала ключом в мир высокой моды, когда увлекшаяся историей Вествуд постоянной темой своих коллекций делает Викторианскую эпоху. Ее творческое становление можно рассматривать как путешествие по субкультурам, как эволюцию панка в гота, когда агрессивный ультиматум обществу сменился эскапизмом и манерностью. Но при этом Вествуд свойственна…«тоска по грязи». Именно таково название коллекции 1984 года, а также последнее переименование бутика. Тоска по грязи побуждает Вествуд нарушать безупречную строгость викторианской одежды «состаренной» тканью, асимметричным кроем, криво застегнутыми пуговицами, прорехами и распущенными петлями, огромными шляпами из мешковины и т.д., а волосы ее совсем не безупречных манекенщиц обычно спутаны до такой степени, что прически напоминают воронье гнездо, перепачканное грязью и кровью. В этом принято видеть вызов господству роскошной классики, нарочитую небрежность панка, да и сама Вествуд говорит, что имитирует стиль пьяного портного. В итоге она, как и японские модельеры, избегает самотождества предметов одежды, только Вествуд не бросает работу незаконченной, а совершает ошибки, промахивается, путает. Именно этот сюрреалистический мотив послужит европейской моде мостиком на Восток. А вот такое сходство Ямамото и Вествуд, как «состаренность» ткани, — шаг навстречу японскому модельеру. Тяготение к старине является характерной чертой «антикварного» характера европейской готической субкультуры, составляет эксцентрику многих ее представителей, что воплощают своим образом живой анахронизм. Зачастую субкультура готики XX века ближе искусству барокко, чем исторической готике — принципу memento mori сопутствуют у нее та же манерность, эстетика руин и искусственность сценических декораций. Модельер покрывает исторические костюмы пылью, чтобы избежать иллюзии действительного погружения в прошлое, чтобы напомнить, что они только что извлечены из-под наслоений эпох. А демонстрируют это модели в образах «живых мертвецов», словно только что выбравшихся из-под могильной плиты.

Едва ли какой-либо модельер может быть назван единоличным создателем архаической эксцентрики, это самопроизвольно возрождающийся «народный» жанр. Вивьен Вествуд впервые сообщила этому стилю официальный статус, выведя на подиум таких звезд, как Джонни Депп и Хелен Бонем Картер. Вествуд стала стилистом этой новой, «массовой» маргинальности и одним из законодателей субкультуры, сложившейся вокруг гротескных голливудских сказок о мрачных фриках.



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

крупные российские и международные выставочные проекты

видеопоказы

лекции

встречи с художниками

и многое другое.

Филиалы ГЦСИ открыты в крупнейших культурных центрах России:

Владикавказ

Екатеринбург

Калининград

Нижний Новгород

Санкт-Петербург

Томск

Москва, ул. Зоологическая, 13

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

Здание MUMOK.
Проект архитектурного бюро »Ortner & Ortner».
Фоторепортаж
ДИ / Светлана Гусарова

MUMOK СЕГОДНЯ

Виктория Хан-Магомедова

В Музейном квартале Вены выделяется своей монументальностью сооружение Музея современного искусства (MUMOK), построенное в 2001 году по проекту венской архитектурной студии «Ортнер и Ортнер». Структура издали напоминает единый монолитный блок, отделан он панелями из серого антрацитового базальта. Каждый камень уникален по текстуре и тону, небольшие резные окна дозированно пропускают естественный свет. Если экстерьер музея может показаться суровым, то внутри по контрасту сверкающие белые залы, свободно перетекающие пространства позволяют произведениям проявить себя во всей полноте. От входа длинная широкая лестница объединяет несколько уровней экспозиции. В коллекции музея около 9 тысяч экспонатов, от модернистского искусства (П. Пикассо, Р. Магритт, М. Эрнст, Э. Уорхол…) до произведений актуальных художников (Г. Рихтер, Г. Брюс, А. Фрэзер…). Немногие музеи мира обладают столь значительной коллекцией социально обусловленных работ — поп-арт, флюксус, венский акционизм. Среди раритетов — «Целый клавир» Й. Бойса, пианино с несколькими предметами на нем, классическая работа флюксуса.

В собрании музея есть картины, скульптуры, инсталляции, рисунки, фото, видео, фильмы, документация, архитектурные модели, мебель. На выставке «В развитии. Работы из коллекции MUMOK с 1890 до наших дней» демонстрируются лучшие экспонаты из постоянной коллекции музея.

Венский акционизм — самый значительный вклад Австрии в мировое авангардистское движение 1960-х. Подобно художникам нового реализма, флюксуса венские акционисты не создавали живописных поверхностей, считая, что эта техника пригодна для иллюзионистических эффектов и не подходит для экспериментов. Они отдавали приоритет чувствам и предпочитали работу с реальными телами, предметами и субстанциями. Стремясь преодолеть иллюзионизм станковой живописи, Г. Брюс, О. Мюэль, Г. Ниш, Р. Шварцкоглер создавали перформансные работы, чтобы дать возможность зрителю ощутить истинную реальность. Через свои брутальные акции, перформансы, манифесты они выражали протест против существующего государственного и социального порядка. Некоторые работы венских акционистов не для слабонервных зрителей: композиции из кровавых частей тела вызывают отвращение, провокативные фото, видео рождают тревогу, страх, лишены эстетического значения.

В австрийском искусстве XX века не было другого движения, подобного венскому акционизму, породившему своей сенсационностью широкий интерес. Против художников даже вводились юридические санкции за повышенный интерес к телесным проявлениям, их перформансы и акции обвиняли в нарушении моральных принципов и социальных установок. Их подвергали обструкции в прессе, они получали угрозы. Рассматривая работы, документацию акционистов, убеждаешься, что и сегодня они могут сбивать с толку и дезориентировать. Часто в провокативных перформансах венские акционисты представали обнаженными, как в скандальном «Искусство и революция» 7 июня 1968 года. Акционисты выступали против конформизма общества, используя в перформансах шокирующие материалы (кровь, экскременты), приемы (наносили себе увечья) и темы (устраивали псевдорелигиозные ритуалы, регулярно прерываемые полицией). Ниш придумал концепцию gesamtkunstwerk, породившую даже вид особого культа. Его теория театра оргий и мистерий основана на версии мифа об Эдипе. В июне 1969 года Шварцкоглер, самый радикальный художник в группе, погиб, выбросившись из окна.

Роль медийных образов для документирования и беллетризации нашей современности и ее истории исследуют экспонаты последнего раздела выставки «В прогрессе». Родоначальниками такого подхода были Б. и Х. Бехеры, авторы фотографий промышленных сооружений, заснятых в нарочито нейтральной манере, оказавших влияние на художников более позднего времени.

Директор MUMOK К. Краус так определил стратегию институции: музей концентрируется на радикальных и качественных работах, свидетельствующих об изменениях в искусстве. У всех художников с их сложными, трудными для интерпретации, часто эксцентричными позициями есть одна общая черта — они стремятся создавать произведения, порывающие с традициями, открывать новые формы, провидеть будущее. Не случайно сегодня они

Жан Тенгли. **Мечта-гармония.** 1978. Машина-скульптура из трех частей с различными найденными предметами

Экспозиция работ Альберта Оэлена

аутсайдеры в прошлом, крупнейшие художники нашего времени.

Работы австрийского художника Альберта Оэлена (р. 1954) «Сольный танец» (1995), «Наваждение» (2007), «Английские курсы» (2008) нельзя назвать ни абстрактными, ни фигуративными. Благодаря своеобразному сочетанию и смешению средств и стилей эти картины-гибриды словно воплощают идею хаоса. Ученик З. Польке в Академии изящных искусств Гамбурга, Оэлен избрал живопись средством самовыражения и уверенно заявил о себе в 1980-е в серии «Живопись на живописи», в которой оригинально сочетались абстрактные и фигуративные элементы. На выставке «Живопись» в MUMOK представлено более 80 картин, коллажей, рисунков, инсталляций, компьютерная графика с 1980- х до наших дней Оэлена, одного из самых противоречивых австрийских художников. Для определения своих работ он придумал термин «постбеспредметная живопись». Его стратегия заключается в деконструировании противостояния между фигуративным и беспредметным, фигурой и фоном, цветом и линией. Он обращается к различным техникам и материалам, стилям. Наклеенные на холст коллажированные фрагменты фотографий и реклам он сочетает с живописанием пальцами, характерным для живописи действия, использует множество слоев краски, оперирует приемами внедрения различных отсылок к сюрреализму, абстрактному экспрессионизму, поп-арту.

Оэлен отказывается говорить об отсылках к истории искусства и связях с творчеством других художников, считает неправомочным усматривать тайное значение в его «умной живописи»: «Каждый свободно выражает свои ощущения», — говорит он. Конечно, коллажи дают определенную ориентацию восприятию зрителя. Иногда это отражается в названиях: «Мода», «Цветы», «На веранде», «Монеты», «Бритье». Вырванные из контекста и изначального значения вырезки действуют в этих коллажах как эстетический элемент наряду с живописью Оэлена. Мотивы коллажей лишены фигуративной, нарративной наполненности, но в то же время ни один холст нельзя назвать ни абстрактным, ни фигуративным. Оэлен по-новому позиционирует живопись. Этот старинный метод у него обретает конфликт с истори-

ей искусства, а также вступает в противоречие с властью рекламы и поп-культуры.

В ранних картинах 1980-х ощущается дерзость в намеренных ограничениях цвета (грязно-коричневый), банальных символах (зеркало) и темах (автопортрет). Художник будто стремился поставить живопись в двусмысленную ситуацию, обозначив линию раздела между традиционным и инновационным, реакционным и продвинутым искусством. В середине 1980-х он экспериментирует с разными пространственными концепциями, сочетая уплощенные цветовые поверхности с «реальным» зеркальным пространством, другими способами усложнения пространства, сотворяет мрачноватые, эффектные работы.

возможности. Рассматривание картин Оэлена доставляет особое удовольствие, ибо позволяет пережить необычный опыт, художник вовлекает зрителя в конфликтные ситуации, озадачивает, рождает сомнения. Он один из самых удивительных современных мастеров, сохранивший связь с модернистскими традициями и в то же время — актуальный художник, смелый экспериментатор, способный так органично соединять несочетаемое в живописи.

Чарльз Рай. **Спящая**

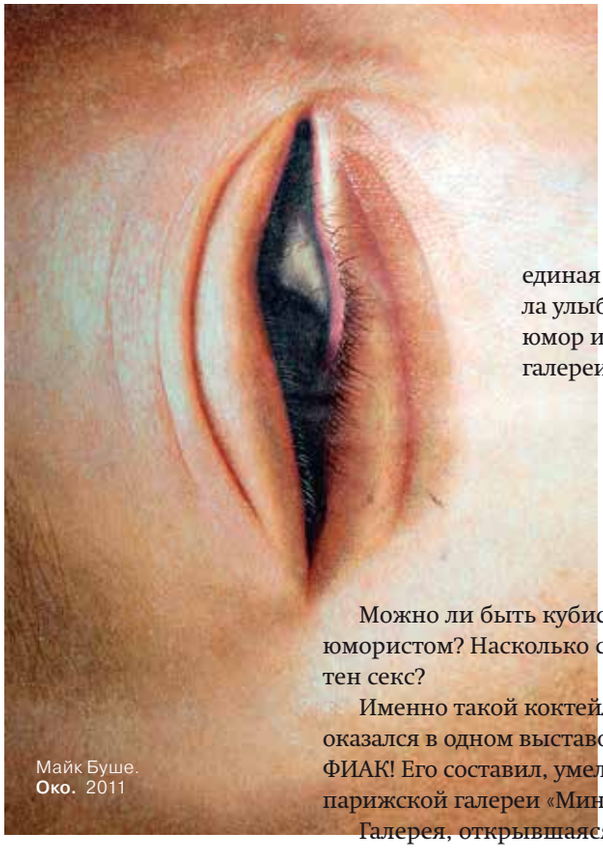
Ники де Сен-Фаль.
Чаепитие у Ангелины. 1971

Саймон Денни.
Из серии «Эффект Кима Деткома». 2012

В произведениях 2010-х годов Оэлен обращается к компьютерным технологиям. Экскурсы в поп-культуру, рекламу, трэш, компьютерную эстетику, политическую иконографию создают широкий контекст его хорошо скомпонованным картинам. И сегодня он сохранил верность этому принципу. Впечатляют серии картин «Без названия» (2010–2012), созданные с помощью компьютера с включением коллажей из фотографий, печатных материалов, экспрессивной живописной фактуры, с знаточескими отсылками к истории искусства, а также трешем индустриальной культуры. Он постоянно задает вопрос о потенциале и ограниченности живописи и благодаря этому обнаруживает ее новые

ФИАКУ — СОРОК

Кира Сапгир



Майк Буше.
Око. 2011

В октябре 2013 года парижской ФИАК, то бишь FIAC — Foire Internationale d'Art Contemporain («Международная ярмарка современного искусства») — отмечал свое 40-летие. В честь этого события 180 галерей из 25 стран — от Исландии до Новой Гвинеи — раскинули шатры-стенды в Большом дворце (Grand Palais) и окрестностях.

Подобно рыбам в период нерестилища все четыре ярмарочных дня (с 24 по 27 октября) жаждущие культуры вливались в стеклянный опрокинутый аквариум Гранд-пале, а оттуда растекались по французской столице, превращенной в эти юбилейные дни в гигантскую выставочную площадь под открытым небом. Пространство между Большим и Малым дворцами заняла монументальная композиция Жана Дюбюффе «Добро пожаловать!», предоставленная галерей «Расе» (Нью-Йорк). Другое «сверхновое» арт-пространство — набережные Сены. Под мостом Александра III Клеман Бордери (Париж) развернул гигантскую «Белую страницу», на которой будут писать абстрактные арабески дождь со смогом. Элегантную Вандомскую площадь, превращенную в безобразную свалку из-за капремонта отеля «Риц» обыграл японец Кавамото: нахлобучил на Вандомскую колонну мусорный контейнер.

В погожие деньки парижского «бабьего лета» вольготно чувствовала себя гуляющая публика в садах Тюильри. Сюда приходили семьями послушать «сонорные инсталляции» и увидеть парад скульптур современных «актуальщиков». А вот присутствовать на церемонии вручения приза Марселя Дюшана удостоились одни ВИП-персоны. В этом году номинантов было четверо: Фара Атасси, Лафита Эшакш, коллектив Клэр Фонтен, Рафаэль Зарка.

И конечно, артефакты нынешних «анфан-терриблей» на Квадратном дворе (Cour Carrée) Лувра Мону Лизу, Венеру Милосскую и Нику уже не смущали. Привыкли.

Удивительно то, что на это арт-торжище не прибыла ни единая галерея из России.Публику заставила улыбнуться забавная экспозиция «Секс, юмор и абстракция» на стенде парижской галереи «Минотавр».

Я хочу иметь детей
От коробки скоростей!

Г. Сапгир. «Икар»
(посвящается О. Рабину)

Можно ли быть кубисту оптимистом, а абстракционисту юмористом? Насколько сексуальна абстракция и абстрактен секс?

Именно такой коктейль — «Секс, юмор и абстракция» — оказался в одном выставочном флаконе в дни юбилейного ФИАК! Его составил, умело дозируя, Бенуа Шапиро, владелец парижской галереи «Минотавр» (Le MINOTAURE).

Галерея, открывшаяся в 2002 году, расположена в сердце Латинского квартала — на улице Изящных искусств (2, rue des Beaux-Arts, Paris 6e). Название выбрано не случайно. Оно унаследовано от помещавшейся здесь в 1920-х годах редакции легендарного журнала сюрреалистов «Минотавр», вписавшего, по выражению Жоржа Батая, «странную страницу в странную историю искусства в XX веке». Владелец «Минотавра», галерист Бенуа Шапиро, коллекционирует работы художников в основном из России и Восточной Европы. «Ядро» коллекции — русские мэтры парижской школы: Пуни, Ланской, Шаршун, Поляков, Шагал, Сутин, Кикоин, Кремень. Здесь же московские нонконформисты: Юрий Купер, Владимир Янкилевский, Илья Кабаков, Оскар Рабин, Владимир Вейсберг, Олег Целков, Дмитрий Краснопевцев, Михаил Гробман и т.д.

В экспозиции глава «Минотавра» столкнул авангард, сюрреализм, дадаизм с современными «актуальщиками» из своей новой коллекции. Представлены 27 мастеров разных возрастов и направлений из разных стран и частей света. Здесь работы зачинателя реди-мейда М. Дюшана, постку-биста Ф. Пикабия, «человека-луча» Ман Рея, первопроходца абстракции Купку, «мариниста-феминиста» Роне, сладострастного Паскина; есть и «чертовы куклы» Ганца Бельмера, дадаистские фотоколлажи великого Эрвина Блуменфельда. И естественно, русская классика авангарда: Соня Делоне,

Этьен Беоти.
Фаллический объект.
1937

Аннетт Мессаже.
Фетишизм.
2013

Пилар Абрассен.
Происхождение нового мира.
2012

Серж Шаршун, Борис Аронзон и «примкнувшие к ним» «соц-артисты» Комар с Меламидом.

Цветет на стенах стенда и младая поросль: минималист-концептуалист Франсуа Морелле; абстрактно-фаллическо-фетишистский скульптор Этьенн Беоти; создатель POF (в переводе «Прототипы действующих объектов») Фабрис Ибер; еще тут «Сексуальный объект» Анетт Мессаже... Все — с благословения всеобщего отца нашего — Негг Зигмунда Фрейда.

«Квадрат — это треугольник, которому повезло, либо окружность, с которой приключилась беда», — писал знаменитый юморист Пьер Дак. Этот предтеча абсурдизма, кстати, изобрел «Шмильблик» (Schmilblick) — «сугубо интегральный объект, то есть объект, ни с чем решительно не соотносимый и одновременно связанный со всем».

Когда Дюшан предложил все «измы» заменить на один-единственный — «эротизм», он явно шел «наискось от тенденции». Его соратники и современники — дадаисты, кубисты, футуристы начисто отвергали «плотские игры в измы». Мондриан провозглашал «бесполость» абстракции. Бурлюк запрещал «будетлянам» писать «женские окорока». Дадаисты восставали против «претенциозных потуг искусства», которые-де не что иное, как «суета вокруг разогретого мочевого бассейна». И Малевич опасался ассоциации своего «Черного квадрата» с любовным ложем...

Воистину, абстрактны пути юмора в эротизм. И неисповедимы пути эротизма к абстракции сквозь юмор. «Кинетический диск» М. Дюшана создает в двухмерности «третий мир», пульсирующий благодаря взаимодействию сетчатки с растром. А «Красный квадрат» Казимира Малевича (1915) озаглавлен (не без юмора): «Реалистическое изображение крестьянки в двух измерениях».

Даже такой пурист, как архитектор Адольф Лоос, в трактате «Преступление и орнамент» (1908) не удержался от фантазма: «Крест», написано там, «первый из сознательно созданных человеком орнаментов эротического свойства. Горизонталь креста — лежащая женщина, а его вертикаль — мужчина, проникающий в нее».

Как тут не вспомнить строки поэта Вознесенского:

...В этой, взвившейся над зонтами,
меж оваций, афиш, обид,
сущность женщины — горизонтальная!

Много в экспозиции «Секс, юмор и абстракция» удивительных штук и всяких разных «шмильбликов». Юмор тут скорее розовый, нежели черный. В серии «Геометрические любовные спазмы» Франсуа Морелле поросячье-розовые четырехугольнички «пикантно» чешутся острыми уголками друг о друга. А в работе «Происхождение нового мира» испанка Пилар Альбаррасин в треугольник женских трусиков (цвета клубнички) вставила спереди замочную скважину... В общем, здрассьте, Monsieur Курбе! И хулигански подмигивает со стены из толщи плоти «ВагинО-Око» — провокационный фотомонтаж Майка Буше (г.р. 1970), американца, живущего в Германии.

Но квинтэссенцией концепции можно считать «Метр красной губной помады» Фабриса Ибера. И этот его POF не насмешка над Малевичем, не пародия на Мондриана, а озорной вызов высокомерной серьезности нынешних кураторов, вообразивших себя современными «жрецами искусства».

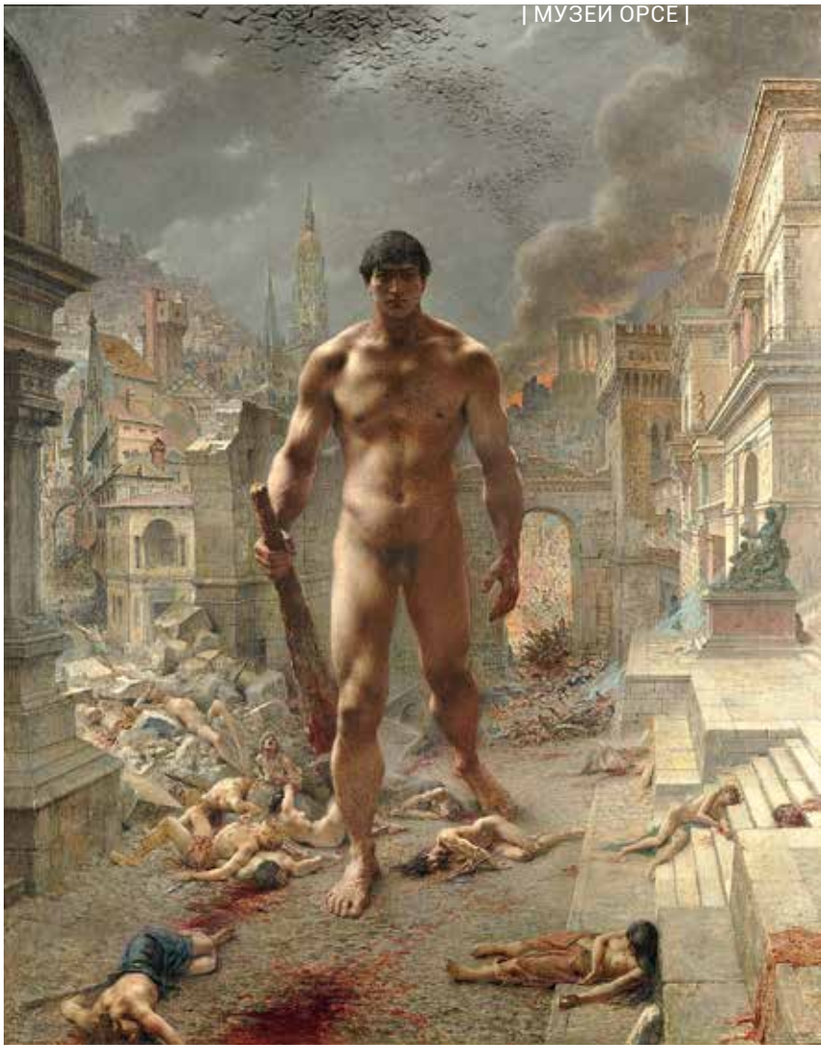
MASCULIN/ MASCULIN

МУЗЕЙ ОРСЕ

Наталья Капырина

Адольф Вильям Бугеро. **Равенство перед смертью.** 1848. © Musée d'Orsay, dist. RMN/Patrice Schmidt

Анри Камий Данже. **Бич!** 1901. © Musée d'Orsay, dist. RMN/Patrice Schmidt



На полотнах, фотоснимках, в бронзе и мраморе изображены обнаженные мужчины: страсти св. Себастьяна, атлетические тела героев, греческие божества, убитый в сражении солдат, Авель, тело Христа во гробе…

Посещение проходящей в музее Орсе выставки «Masculin/Masculin» («Мужское/Мужское»), хотя во французском нет среднего рода, побуждает к интроспективным вопросам на грани психоанализа. В центре Парижа, где недавно французы дискутировали по поводу однополых браков, выставка будирует социально актуальную проблему.

Обнаженное мужское тело в искусстве с 1800 года до наших дней — тема, как ни парадоксально, новая, представить 200 лет истории искусств в этом ракурсе — задача непростая, учитывая разную подготовленность посетителей. Кураторам удалось избежать простого перечисления обнаженных фигур и предложить многоуровневое восприятие. Можно выделить три уровня прочтения, они, как нити, связывают залы бывшего вокзала Орсе.

Качество произведений и их количество (без малого 200 работ, предоставленных музеями Франции, иностранными коллекциями и частными лицами) — безусловная заслуга кураторов под руководством Ги Кожеваля, директора музея Орсе, имевшего богатый выбор произведений живописи, скульптуры, графики.

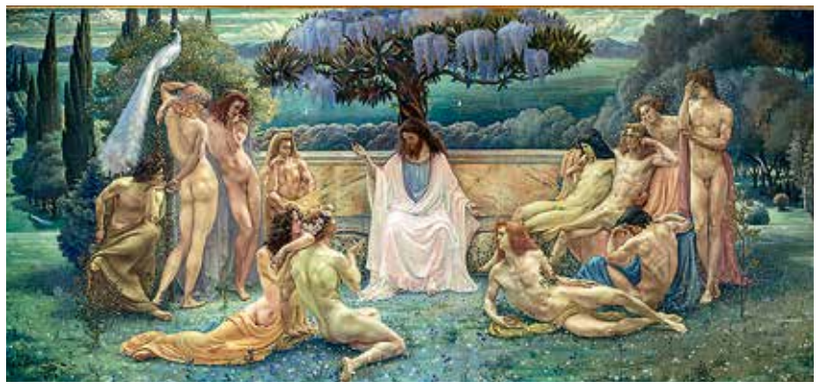
Наравне с известными работами Жака Луи Давида («Мужская академия, или Патрокл», 1778), Гюстава Моро («Прометей», 1868), Огюста Родена («Бронзовый век», 1877–1880, «Этюд к Бальзаку», 1894), Поля Сезанна («Купальщики», 1890), Пабло Пикассо («Подростки», 1906), Фрэнсиса Бэкона («Три персонажа в комнате, триптих», 1964), Роберта Мапплторпа («Ахитто», 1981), Люсьена Фрейда («Давид и Эли», 2003–2004) были представлены редкие экспонаты: стереоскопические дагерротипы мужской модели в ателье 1851 года (возможно, Луи Жюль Дюбоск), копия начала XIX века «Фавна» Барберини, выполненная римским ателье и принадлежавшая королевской Луврской коллекции, работы неизвестных скульпторов и художников (например, Жюста Беке, Анри Леона Гребера). Привлекали внимание поразительные гуаши Эгона Шиле, переданные музеем Леопольда в Вене, где осенью 2012 года был создан прецедент — выставка «Nackte Mönner?» на тему мужской натуры в искусстве. Парижская выставка, организаторов которой консультировал Тобиас Наттэр, директор музея Леопольда в Вене, обогатила венский эксперимент французскими представителями различных школ, расширив временные границы, принятые музеем Орсе (1848–1914). Искусство последних двух столетий, вплоть до самого актуального (позднейшее: Пьер и Жиль, «Ахиллес, Стэв Жентис», 2011), также было дополнено образцами более старого искусства (Жорж де Ла Тур «Ирена лечит св. Себастьяна при фонаре»; Пьер Миньяр «Се человек», 1690; Гвидо Рени «Св. Себастьян», 1620).

Важно отметить отказ устроителей выставки от исторического принципа экспозиции, свойственного музеям, в пользу тематического повествования, но в ущерб педагогике и ясности высказывания. «Истории искусств» предпочли «Историю идей», в духе которой творил в том числе Мишель Фуко, на чьи труды о сексуальности во многом опирались кураторы. Открытое порицание легитимной науки во вступительной статье Ги Кожеваля к каталогу выставки огорчило некоторых обозревателей. Но нельзя не признать и преимущества смелого выбора, отказа от спасительной классификации и ученой риторики. Благодаря чередованию тематических залов («Классический идеал», «Героическое ню», «Герои стадиона» (название отсылает к одноименному популярному календарю с обнаженными игроками парижского клуба регби), «Nuda Veritas», «Без любезностей», «Im Natur», «В боли», «Славное тело», «Искушение», «Объект желаний») возникли содержательные диалоги и смысловые столкновения между произведениями разных эпох и стилей. Конечно, во многих случаях сближение носит произвольный характер. Так, полотна «В душе, после боя» А.А. Дейнеки (1944) и «Визит в мистические бани 1» Джорджо Де Кирико (1935) сопоставляются с произведениями, отображающими гомосексуальную эротику Поля Кадмуса, Дэвида Хокни, Жана Кокто. Нейтрально представ-

Пьер и Жиль. **Меркурий.** 2001. Модель Энцо младший. © Pierre et Gilles. Courtesy Galerie Jérôme de Noirmont, Paris

Жан Батист Фредерик Демаре.
Пастух Парис.
1787. Photo ©MBAC

Жан Дельвиль.
Школа Платона.
1900. © Musée d'Orsay,
dist. RMN/Patrice Schmidt



лена скульптура «Das Wager» Арно Бекера (1939), без намека на осуждение нацистской идеологии. Произвольные высказывания возможны скорее при условии подготовленности зрителя. Это и составляет проблему тематического подхода, выявляет несокрушимую элитарность музейных экспозиций.

Представив богатый материал, выставка заставляет задуматься о развитии принципов изображения мужского тела в искусстве Нового времени. Главенствовавший в иерархии академического образования и искусстве XVIII века, этот мотив в середине XIX столетия был почти полностью заменен фигурой женского ню. В XX веке эволюция темы претерпела реализм, сюрреализм, десакрализацию творения, идеологизированный возврат к античным идеалам в тоталитарных режимах, становление открытой гомосексуальной выразительности и т.д. Эта отнюдь не линеарная эволюция изображения мужского тела отсылает к важнейшим этапам в развитии западного общества в соответствии с их художественными стилями, осознанием места человека в обществе, историей вкусов и нравов. Изображение нагого женского тела, затрудненное регламентом Королевской академии, развилось в великолепные ню Энгра, пережив знаковые скандалы вроде «Олимпии» Мане, пока не стало банальностью в современном кино и рекламе. Есть большая разница между изображениями обнаженного мужчины, всегда субъекта изображения (он герой, пример храбрости, мученик и т.д.), и изображениями женского тела, чаще представленного как объект с реквизитом, отсылающим к Диане, Венере, Сусанне и прочим грациям.

Выставка поднимает также тему «разрешенного» оголения на публике, публичности тела. Что заставляет нас воспринимать картину Давида или фотографию Пьера и Жиля не как порнографию? При каких условиях можно говорить об эротике? Интересно, что в современном западном обществе, где стерлись многие запреты, вопрос открытого показа мужского тела все еще вызывает сомнения. Вспомним, что в Вене произошел скандал в связи с использованием на афише фотоработы Пьера и Жиля, изображающей трех нагих футболистов французской команды. Организаторам пришлось красной лентой прикрыть половые органы натурщиков на плакатах, развешенных в общественных местах. Тогда был поднят вопрос неприкосновенности произведения искусства с точки зрения авторского права. В Париже организаторы приложили немало усилий, чтобы избежать конфликтов, в книге отзывов встречались даже сожаления о слишком сдержанном характере выставки.

Третья тема, набирающая звучание в ходе экспозиции и обозначенная в сопроводительных подписях и в каталоге, — квир. Кураторам удалось в мягкой форме показать взаимосвязь изменения отношения к гомосексуальности в обществе и отображения гомосексуального в произведениях искусства. Напомнив, что теория И.И. Винкельмана легла в основу современного отношения к античному искусству, при том, что он признавал страстное эротическое влечение к Аполлону Бельведерскому. На выставке прослеживается изображение однополой любви от Аполлона к Гиацинту и Кипарису (Жан Брок, 1801; Клод Мари Дюбюффе, 1821) до открытой сцены влечения в зарисовке Жана Кокто («Любовники», иллюстрация к «Кереле» Жана Жене, 1947).

Заслуга кураторов еще и в том, что они указали зрителю на произведения, ставшие культовыми в подпольных кругах: «Купание» Поля Кадмуса в музее Уитни (1951), написанное в период пуританских гонений, «Пастух Парис» Жана Батиста Фредерика Демаре (1787) в сообществах Канады, «Молодой человек, сидящий на берегу моря» Ипполита Фландрена (1836).

Обращает внимание практически полное отсутствие работ художниц-женщин. Исключение составляют работы Нан Голдин, Луизы Буржуа и Орлан. Взгляд мужчины на мужчину тем самым преобладает (также можно интерпретировать название выставки «Мужской [взгляд на] / Мужское [тело]»). В этом можно, однако, прочесть и отсылку к еще одному древнему предрассудку — запретной теме женского желания.

ММОМА
московский
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

ЯСНЫЕ — МЫСЛИ ПОНЯТНОЕ — ИСКУССТВО

лекции по истории
зарубежного и российского
искусства XX–XXI веков
от ведущих специалистов

ЛЕКТОРИЙ ММОМА

по вторникам
и пятницам в 19.30
зал 21 на петровке, 25
www.mmoma.ru/lectures

СТОИМОСТЬ
1 лекция или семинар — 300 руб
абонемент на модуль 1, 2 или 3 — 1 250 руб
абонемент на модуль 4 — 500 руб
абонемент на весь курс — 3 000 руб

С 28 ОКТЯБРЯ 2013

АБОНЕМЕНТ ДАЕТ ПРАВО НА
10 % скидку в ММОМА ART BOOK SHOP
10 % скидку в кафе МАРТ
бесплатный проход на все выставки музея на ПЕТРОВКЕ 25

Робин Род. **Воздушный змей.** 2001. Пигментная печать на виниловой пластине с алюминиевыми креплениями, проекция, шнуры. Фото ДИ / Светлана Гусарова

ВТОРИЧНОСТЬ КАК ИДЕНТИЧНОСТЬ

Елена Голубцова

В сентябре — октябре в рамках параллельной программы Московской биеннале современного искусства в Еврейском музее и центре толерантности была показана выставка «Везде чужие» — образцово-образовательная, изящно экспонированная выборка из коллекции Эдуарда Померанца. В прошлом году выставка с тем же названием («Fremde Uberall») и в более обширной версии (56 художников) с успехом прошла в Еврейском музее Вены. В Москве было представлено три десятка имен. Институциональный контекст в обоих случаях, как происхождение коллекционера и многих художников, а также название выставки настраивают на известную тему о странничестве и инаковости. Однако негромкое на фоне имен художников кураторское высказывание Ами Барак выходит далеко за пределы тематизирования национальной идентичности.

При таком материале, впрочем, без кураторского высказывания можно было обойтись вовсе. Коллекция Эдуарда Померанца, относительно молодого венского финансиста, в раннем детстве эмигрировавшего с семьей из советской Одессы, быстро стала одним из крупнейших европейских собраний. В ней отчетливо различим (а также намеренно артикулирован коллекционером) именно восточноевропейский крен.

Последний приобретает в Москве особенное звучание: искусство Литвы и других стран, вышедших из бывшего СССР, Словакии, Румынии, Хорватии и государств восточного блока поступает к нам не напрямую (едва ли не единственное исключение — Борис Михайлов, представленный фотографиями из хрестоматийной серии «История болезни»), а через Вену, хотя на некоторые произведения восточноевропейских художников глядишь, как в зеркало собственного прошлого. Хорват Давид Малькович создает коллажи из архитектурных планов и брошюр, посвященных Загребской ярмарке, которая экономически связывала Восток и Запад в разгар холодной войны. «Коммунизма никогда не было», — утверждает молодой румынский художник Киприан Мурешан. Литовский художник Деймантас Наркевичус, чья интерактивная инсталляция

позволяет послушать любую пластинку на винтажном проигрывателе 1940-х годов, не просто работает с прошлым, но как бы признается от имени поколения, что вся его история — не более чем заезженная пластинка.

И все-таки до этих далеких — близких детей холодной войны зритель добирается только после знаковых имен: Кошут, Бойс, Марина Абрамович и Улай, Франц Вест, Вали Экспорт, Брюс Науман, Дженни Хольцер, Франсис Алюс, Мартин Киппенбергер — компактное, но убедительное пособие для студентов школ современного искусства.

Очевидно, что если географически Померанец и идущий по его следу скорее аранжировщик, чем куратор, Ами Барак ориентированы на Восток, то стилистически в коллекции — и на выставке — торжествует Запад, его искусство, стоящее на трех китах: концептуализме, минимализме и политическом искусстве.

Таварес Страчан. **Мэтью Хенсон.** 2012. Лайтбокс

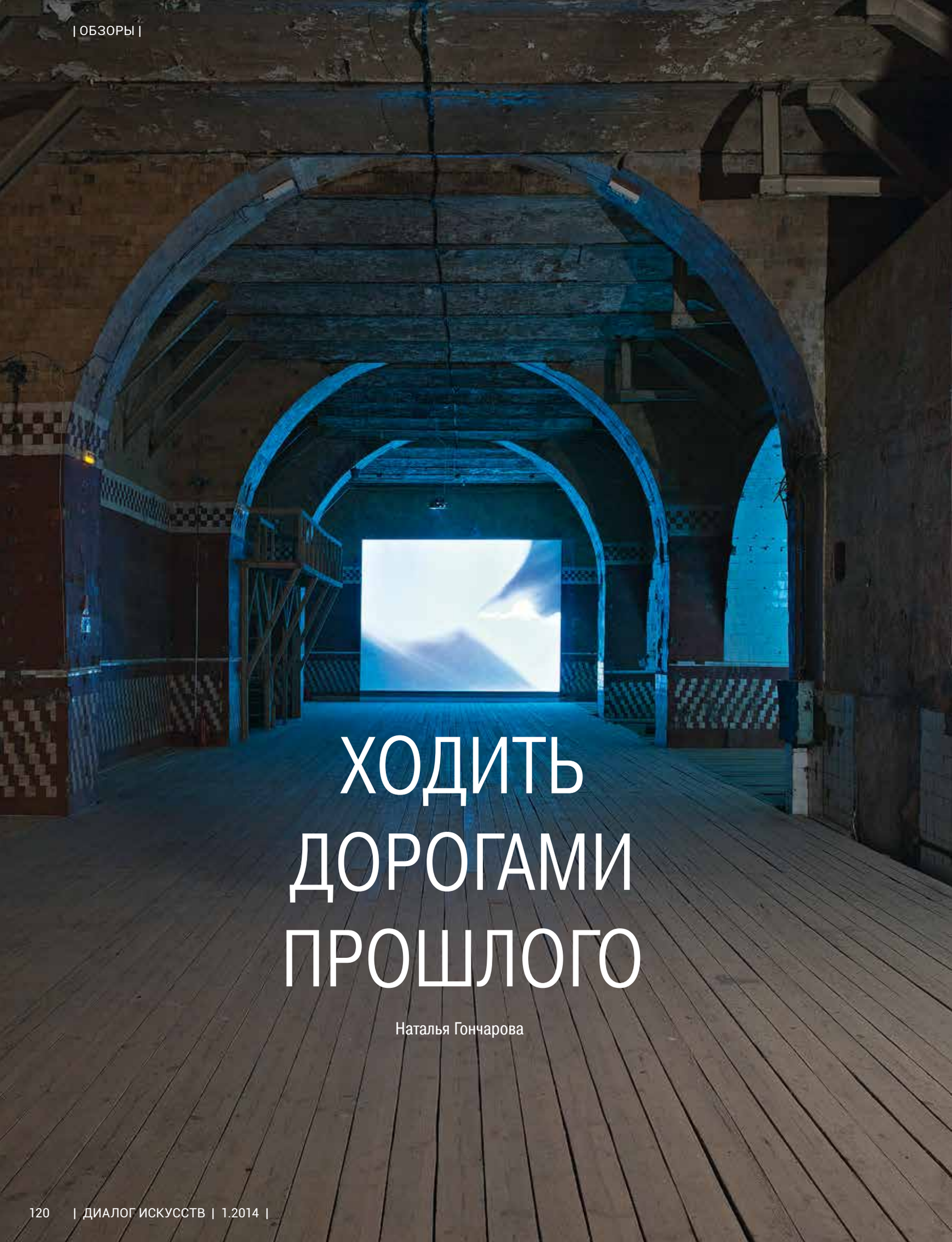
В результате выстраивается протяженность от классиков, изобретших эти направления и формы на Западе, к молодым художникам, которые работают с ними до сих пор — в Восточной Европе, на Ближнем Востоке, в Индии, Вьетнаме и Африке. Работают прилежно, но неизбежно хуже, чем изобретатели. Даже прекрасный Адель Абдессемед, который на десятисекундном закольцованном видео «Море» мучительно пытается написать на деревянной доске, похожей на серф, фразу «Politically Correct», или блистательный (в прямом смысле тоже — в Еврейском музее он был представлен неоновыми работами) молодой дуэт Claire Fontaine, одно из произведений которого дало название всей выставке, или Риркрит Тиравaнийя, буквально изобретающий велосипед (абсурдное оснащение двухколесного транспорта портативным душем отсылает к Дюшану, но и с плакатной прямолинейностью иллюстрирует сегодняшнюю всеобщность номадизма), — в одной экспозиции с первопроходцами производят впечатление закольцованности процесса.

И это вовсе не претензия к художникам или куратору. Во-первых, какое еще ощущение должна оставлять выставка под названием «Везде чужие»? Везде чужие — вовсе не евреи, мы все везде чужие, странники и лица без определенного места жительства. Домоседы, сегодняшние ископаемые, скорее с недоумением, чем с пониманием собраны в фотографической коллекции Романа Ондака. А Стена плача — внутри нас всех (Claire Fontaine).

А во-вторых, это монотонное, смиренное и неизбежное повторение пройденного совершается не только в истории искусства. Соседство с классиками, когда-то открывшими дивный новый мир, делает очевидным, что нынешнее поколение так называемых молодых художников (конвенционально до 35 лет) отрабатывает чужую «карму» не только в искусстве, но и в жизни. Эта проблема наиболее выразительно поднимается в лаконичном видео Мирчи Кантор: шесть девушек в белых одеждах заметают чужие и собственные следы на пути к счастью.

Вид экспозиции

Джимми Дюран. **Где камень открыл тюбик красной краски.** 2004. Фото ДИ / Светлана Гусарова



ХОДИТЬ ДОРОГАМИ ПРОШЛОГО

Наталья Гончарова

Порой, когда мы слушаем музыку или пересматриваем понравившийся спектакль, в нашем восприятии фиксируется фрагмент — как наиболее значительный, запоминающийся. Нам непременно хочется снова и снова слышать или видеть его. И дело не только в его уникальных формальных качествах, не в том, что он совершеннее предыдущего, а в том, что он попадает в разрыв, в пустоту нашего собственного жизненного ритма. Он обнаруживает бреши в памяти, полосы забвения, сталкивая личное бытие и артистический жест, заполняющий пустоты. Такой особый вид повтора можно сравнить с ритурнелем или рефреном в музыке. В проекте Мирослава Балки «Fragment» этот принцип помогает понять структуру его работы с видео, которая основана на фиксации выбранной детали эпизода, диалога или видеоряда, движущихся по кругу, словно мантра. Этот фрагмент-ритурнель в какой-то момент начинает работать как «машина истины», высвечивая забытое главное, заставляя нас на время отрешиться от всего остального.

Изначально проект задумывался для трех стран: Польши, Германии и России, участниц, пожалуй, самого драматического события XX века — Второй мировой войны. Даже название художник планировал с таким расчетом, чтобы его можно было понять без перевода. Для Польши эта война была долгой: началась она осенью 1939 года с нападения Гитлера и — чуть позже — с вторжения Красной армии в ее восточные районы, а закончилась весной 1945 года, когда советские войска вместе с польскими частями штурмовали Берлин.

Порой память играет с нами в странную игру. Некоторые события далекого прошлого кажутся забытыми, ушедшими в ее глубинные слои, но вдруг какая-то деталь, непонятно почему наделенная невероятной силой, врывается в твое сознание и пробуждает их к жизни. Эта деталь, этот фрагмент, адресуясь к чему-то очень личному и значимому в архиве памяти, возвращает к жизни историю целиком, но уже не в сиюминутном или фотографическом формате, а в движении, длительности, объеме, наполненном субъективными переживаниями момента. Именно деталь, фрагмент является здесь универсальным ключом, который дает возможность восстановить утраченное.

Мирослав Балка. **Экспозиция на Винзаводе.** Фото: Влад Ефимов

Для меня проект Балки — жест сопротивления превращению живой истории в памятник, в документ «черной книги» нацизма, лишенный подлинного чувства.

У Мирослава Балки во время его зимнего путешествия в Биркенау возникло три видео: «Pond», «Bambi», «Bambi 2», объединенных впоследствии в цикл «Winterreise». В этом видео художник сталкивает две реальности. С одной стороны, мы видим почти пасторальные сцены с резвящимися животными, панорамой пруда, слышим шум ветра и голоса за кадром. С другой — взгляд останавливает колючая проволока, возвращающая нас к печальной истории места — лагерю смерти Аушвиц-Биркенау, а безмятежность панорамы замерзшего пруда разрушает осознание того,

Мирослав Балка. **Экспозиция на Винзаводе.** Фото: Влад Ефимов

что это место, куда сбрасывали прах жертв после кремации. Движение камеры очень естественно, и этот трепет жизни по обе стороны кадра создает эмоциональное поле работы. Когда видео уже было сделано, художник узнал, что мультфильм Диснея «Бемби» вышел на экран в августе 1942 года. Таким образом, эта видеоработа невольно объединила два неравнозначных события — фильм Диснея, над которым плакала вся Америка, и начало Холокоста.

Человек подвергает свою память цензуре из самых разных соображений, иногда, чтобы убрать травмирующие подробности: сохраняется логическая цепь действий, но обстоятельства, при которых события сложились тем или иным образом, правда чувств остаются за скобками. Так важный момент истории превращается в эпизод, о котором мало кто помнит. Но можно предпринять и обратное действие. В видеоинсталляции «Primitive» мы слышим неоконченную фразу из приватной беседы режиссера фильма «Шоа» Клода Ланцмана с унтершарфюрером СС Францем Зухомелем. Точнее, мы видим только Зухомеля и слышим обрывок повторяемой им фразы. Этот повтор рождает мучительное движение по кругу. Эсэсовец не знал, что беседа снимается на скрытую микрокамеру, и чувствовал себя весьма комфортно, сравнивая механизмы истребления людей в различных лагерях смерти. Условия съемки и ее технические несовершенства создают особую атмосферу подлинности. Используя короткий фрагмент из фильма и минимум выразительных средств, Балка создает ситуацию сбоя памяти, спотыкания, визуального «заикания», превращая эпизод в резонансный ритуал. В некотором смысле эта работа — обращение к разрушительной силе привычного: привычного знания и устоявшихся взглядов. Часто по прошествии лет мы перестаем задавать себе вопросы: почему это случилось именно здесь, а не где-то еще? почему это было так, а не иначе? Да и изменить ничего невозможно… У Мирослава Балки нет понятия «прошедшее время», он нарушает традиционные координаты, пытаясь вырвать у минувшего значимые фрагменты и заставить их жить в настоящем.

«Ежедневно я хожу дорогами прошлого, — сказал в одном из своих интервью художник, — оно является для меня актуальным временем». И действительно, главным интересом, который остается для него неизменным на протяжении уже долгих лет, — как прошлое влияет на настоящее.

Первая персональная выставка Мирослава Балки в Москве прошла на территории двух выставочных центров: Государственного центра современного искусства (ГЦСИ) и ВИНЗАВОДА. Зрители спускались в выставочное пространство по уходящей лестнице, шаг за шагом перемещаясь в утробную темноту подвалов и галерей в поиске работ художника как некоего сокровенного знания. Это погружение — попытка приблизиться к пониманию сущности человека в его непосредственной близости к земле.

Экспозиция на Винзаводе. Фото: Влад Ефимов

Мирослав Балка.
Экспозиция в ГЦСИ

Экспозицию открывало видео 2007 года «AAA+Rauchsignale», символически задавая ритм выставке. Каждая представленная видеоинсталляция обращена к конкретному месту или документальному материалу. Художник оказался перед сложным выбором, но в этом выборе крылась важная часть его работы. Базовый фрагмент видео очень короткий, от нескольких секунд до нескольких минут, но он объединяет многие силовые линии. В этом и состоит главная сложность, так как Мирослава Балку интересуют далеко не исторические и публицистические аспекты события, скорее он намеренно избегает их. Представленный художником материал уходит от формата документального фильма и становится визуальной поэзией, погружая зрителя в тайны экзистенциального измерения темы.

Видеоинсталляция «BlueGasEyes» (2004) представляет композицию из венков газовых горелок на солевых панелях. Движущиеся огненные круги завораживают. Однако визуальную красоту этого зрелища разрушает звук шипящего газа, потерявшего свою невиновность в истории XX столетия. Это одна из самых известных работ художника, представленных на выставке. «Mapping the Studio, Too», — диалог с работой Брюса Наумана 2001 года «Mapping the Studio (Fat Chance John Cage)». Размышляя над сутью деятельности художника,

Науман пришел к заключению: если художник работает в студии, то все, что происходит там, относится к искусству. В данном случае его мастерская изображена не в качестве пространства для художника, но как художественный объект, со своей внутренней жизнью и организацией. В мастерской никого нет, но там обитает мышь, за которой наблюдает камера Наумана. В работе Балки мышь заменена заводной игрушкой, которая с обреченностью загнанного в угол зверя врезается в стену. Признаки живого организма исчезают, есть лишь напоминания о его некогда телесном существовании при переходе в трехмерность объекта. Место действия освещается под углом, что придает изображению трапециевидную форму, которая активно организует визуальное пространство. Заменив живую мышь Наумана заводной игрушкой, Балка привлекает наше внимание к кругу вопросов, касающихся природы искусства сегодня и изменений, которые привносят новые технологии.

Наша цивилизация становится все более техногенной, и живое непосредственное действие или присутствие подменяется копией. В этом столкновении читается ощущение тупика, отсутствие перспективы движения. Если вернуться к осмыслению диалоговой формы работы, когда один художник говорит о другом или взаимодействует с его произведением, он всегда опосредованно говорит о себе, и это самое интересное в его оценке. Соединение автобиографических моментов с размышлениями об общих вопросах искусства очень характерно для творчества Балки. Освоение своей новой мастерской в Варшаве-Медзешине, которую он только недавно обустроил, стало важным поводом к созданию этой работы, нас же она заставляет снова и снова задавать себе вопросы: где проходит грань между собственным домом и всем остальным миром? между национальным и мировым контекстами?

Экспозиция в ГЦСИ.
Фото ДИ / Светлана Гусарова

ЛАНДШАФТ ПРОТИВОРЕЧИВЫХ СМЫСЛОВ

Ирина Решетникова

VIII Международный фестиваль-школа современного искусства «TERRITORIЯ» стал привычным ареалом новаций на пестрой московской театральной карте. По замыслу организаторов фестиваля его программа — чистый эксперимент: эскизы спектаклей к современным пьесам, мастер-классы ведущих деятелей современной культуры. Около ста слушателей образовательной программы фестиваля из числа лучших студентов творческих специальностей из всех российских регионов не только смотрели программу фестиваля, но и участвовали в специально организованных для них мероприятиях.

ЕВРОПЕЙСКИЙ АРТ-РАКУРС

Открыл фестиваль впечатливший публику дуэт звезд contemporary dance, бельгиец с марокканскими корнями Сиди Шеркауи и индийская танцовщица Шантала Шивалингаппа (спектакль «Play», компания «Истмен» /Антверпен, Бельгия; режиссура, хореография и исполнение — Сиди Ларби Шеркауи, Шантала Шивалингаппа).

У истоков этого спектакля стоит великая Пина Бауш, которая предложила паре танцевать дуэт. В итоге уже который год на сцене звучит диалог ртутной южноевропейской ментальности со статуарностью и величием восточного духа. Сплетение интонаций, обмен настроений, признаний, прикосновений в синтезе с музыкой дают картину телесной радуги.

Наслаждение синхронностью, пластикой прикосновений, обменом культурными мантрами отсылает к храмовым первоистокам Кучипуди. Шивалингаппа выходит на авансцену, садится на краешек сцены и произносит речь о том, что счастье не может быть только спонтанным наслаждением, оно результат осознанного выбора. Если хочешь быть счастливым, вытесни из сознания гнев, умерь хлопоты, суету и беспокойство, поставь на их место воодушевление и сочувствие. И это верный путь к счастью…

«Play». Компания «Истмен». (Антверпен, Бельгия). Режиссура, хореография и исполнение Сиди Ларби Шеркауи, Шантала Шивалингаппа. Фото: Коэн Броос

Перформанс «Первая материя». Идея, постановка, костюмы, свет — Димитрис Папаиоанну

Генрих Ибсен. **«Горная птица».** Режиссер Ларс Ойно. Театр жестокости, Осло, Норвегия

Все сказанное вслух прочитывалось в немоте танца и звуках музыки гораздо глубже — послесловие только гасит «послевкусие».

Главным событием европейской программы фестиваля стал перформанс «Первая материя» (Афинский фестиваль и продюсерская компания «2WORKS», Афины, Греция; идея, постановка, костюмы, свет — Димитрис Папаиоанну), показанный на сцене «Платформы».

Спектакль начался незаметно: уже у входа в зрительный зал импозантный господин вежливо, но настойчиво проверял билеты, им оказался сам Димитрис Папаиоанну. Войдя в зал, он четким шагом прошел на середину сцены, на каждом шагу выбрасывая из ведра лепешки (из глины? из теста? песка?), припечатывая их подошвами. Монотонный звук шлепков, стук каблуков — шествие таинственного божества, повелителя звуков, шагов и впечатлений.

Сценический партнер (Михалис Теофанус), обнаженный, будто античный герой, искусно обращается с фанерой-щитом, благодаря прорезям в черном бархате его тело превращается в благородный обломок фриза, видны части торса, руки, головы… В их пластических экзерсисах тело — всего лишь проницаемость, где телесные возможности — это игра с соответствующими отражениям.

«Rausch». Хореограф Анук ван Дайк, драматург, режиссер Фальк Рихтер («Шауш-Пильхаус», Дюссельдорф, Германия). Фото: Себастьян Хооп

Перед нами бог-демиург, античный Пракситель, и Фидий, его модель… Наблюдать за сценическими метаморфозами работы ваятеля, лицезреть образцы пелопонесской школы — истинная радость. Скульптор и модель как сопротивление двух стихий, двух ипостасей — тела и духа, ума и подсознания, света и тени, два отражения единого. Порой художник сливается с черным фоном, «растворяется», и модель остается одна, создавая эффект laterna magica. Финал как очищение искусством: модель уносит создателя, смерть человека венчает триумф творца.

Димитрис Папаиоанну — знаковая фигура европейской культуры, он не только создатель греческого театра танца «Edafos», постановщик опер и музыкальных шоу по всему миру, но и режиссер церемонии открытия Олимпийских игр в Афинах (2004).

Работа мастера о первородной тьме из первых строк Библии, о том, что земля была пуста и безводна, и Творец реял над бездной. Так прочитывается смысл перформанса: Бог творит тело, тело Адама, а уже из этого тела порождает через серию метаморфоз все другие тела, все иные настроения и эмоциональные итоги. Перед нами экзерсисы сотворения мира

«Я применил аллегорию мастер-класса, в котором творец сопоставляет себя со своим творением, — говорит режиссер Папаиоанну. — В этом спектакле тело человека используется как поле битвы. Я пытаюсь разобрать тело и снова собрать, чтобы прояснить вопросы, окружающие загадку бытия…»

Помимо античной пластики его работа вобрала в себя стилистики Микеланджело, Фрэнсиса Бэкона с его «Триптихами» и набросками — исследованиями человеческого тела «Study from the Human Body», Сальвадора Дали («Мученик», «Метаморфозы Нарцисса»)… Здесь намеки и на

Туринскую плащаницу, и позу распятого Иисуса, как на полотне у Андреа Мантеньи, и мужские ню Янниса Царухиса.

Географию фестиваля расширил норвежский режиссер Ларс Ойно, работающий в традиции Театра жестокости Антонена Арто и познакомивший публику с неоконченным оперным либретто Генрика Ибсена «Горная птица» (Театр жестокости, Осло, Норвегия): «150 лет спустя Театр жестокости впервые поставил его, использовав музыку современного норвежского композитора Филипа Санде». Понять истоки безмотивного изображения оперной ярости, выраженной несколькими предложениями драматурга, было проблематично. Сыграть ненаписанное действо еще никому не удавалось. И спектакль Ларса Ойно не стал исключением из правил. Речевая мелодика не спасала фольклорной разноголосицы: глухой зубной звук расстроенной скрипки, танец под стук каблуков — некий многофигурный гротеск кричащих контрастов. Эта какофония должна была рассказать о полубезумной крестьянке Альфхильде, «горной птице», единственной, кто остался в живых после эпидемии чумы...

«В этом забытом либретто Ибсена я увидел задачу, сходную с серьезным алхимическим процессом получения золота из простого металла». Тут и просматривается суть неудачи спектакля: алхимический процесс в замкнутой реторте, перед нами не зрелище, а теорема зрелища, она замкнута на себе, она не впускает публику, потому Ларсу Ойну не под силу отменить аксиому, что суть искусства — катарсис, сопереживание. Здесь в сопереживании зрителя нет нужды, и естественно, многие не захотели сопереживать этой жестокой скуке, потому Театр жестокости сотрясал воздух постепенно пустеющего зала.

Зато эффектная работа «Rausch» хореографа Анук ван Дайк и драматурга, режиссера Фалька Рихтера («Шаушпильхаус», Дюссельдорф, Германия) рождала текст и танец по ходу мгновенных импровизаций непосредственно на площадке. Название спектакля обозначает разные оттенки во всевозможных характеристиках состояния измененного сознания — опьянение, дурман, упоение...Фальк Рихтер уточняет: «Rausch — это потеря контроля». «Rausch» — это безнадежное одиночество. На сцене танцевали / двигались / контактировали 12 человек, которые образовывали пары. Каждый, будучи отнюдь не танцевального телосложения, проживал свою историю отчасти в духе стиля contemporary dance под музыку Бена Фроста. В итоге импульсивный клубок истерики и сплетения тел в танце, где нет уже ни лиц, ни личностей, просто скрученная комком телесная магма. Многофигурная пластика, где танец, как конвейер похожих поз, слова, как конвейер давно сказанных слов, жизнь, как маниакальный повтор прежних поз.

Другая история разворачивается в кабинете психоаналитика: механический набор советов для клиентуры и красноречивый вывод: нужен ребенок, как «совместный проект, чтобы оживить отношения».

К финалу события перешли в палаточный лагерь тех, для кого капитализм — новая тирания, а главный враг — глобализм с мантрой заклинаний: финансовый капитализм, ХДС, Дойче Банк… Кажется, что еще чуть-чуть, и откроется природа социальных конфликтов, но все тонет, все «вроде бы», «кажется» и «может быть». Словно, если назвать капитализм «чертовым», диагностика обернется социальной терапией…

В рамках фестиваля студенты увидели также три премьеры Малой сцены Театра Наций: «Электра» в постановке Тимофея Кулябина, «Три дня в аду» Дмитрия Волкострелова по пьесе Павла Пряжко и «Камень» режиссера Филиппа Григорьяна по пьесе Мариуса фон Майенбурга.

РОССИЙСКИЙ АРТ-РАКУРС

«Три дня в аду» — пьеса современного драматурга Павла Пряжко о трех днях февраля 2012 года в Минске. Публику делят на три группы, предоставляя каждой по сцене-палатке (сценограф Ксения Перетрухина). В каждой палатке смотреть особо не на что: вырезанные рамы, затянутые текстилем окошечки, между временными сооружениями стоят железные ведра — бытовая оркестровка самых ничтожных деталей, манипуляции актеров со стаканами, капли дождя по крыше палатки, звук водной струи о металлическое дно ведра…

Это построение мне очень напомнило инсталляцию Арсения Жиляева «Рынок “Труд”» (2011), созданную из каркасов торговых палаток, прутья которых сложены в знаменитую фразу из песни Александры Пахмутовой «Надежда — мой компас земной» и затрагивающую вопросы соотношения этического и эстетического.

В такой же эстетике минимализма реализованы и события. Два актера — Александр Усердин и Павел Чинарев — в молчании переходят из палатки в палатку, занимаясь бытовой мелочевкой вроде вытирания стаканов и переноса мешка с картошкой. Этой бедности бытия соответствует такой же бедный звук. В аудиозаписи текста пьесы Павла Пряжко принимали участие около 30 человек. Постепенно этот бесконечный душераздирающий перечень доходит до своеобразной бесстрастной истерики, из которой рождается ощущение (но не катарсис) безнадежного бытия, лишенного всяких примет не только гражданского общества, но и элементарной обеспеченной жизни.

Получилось нечто вроде исполнения тапера в кинотеатре немого кино, только на экране ничего нет, нам ничего дополнительно не иллюстрируют и не объясняют.

Можно, конечно, почувствовать это перечисление как событие собственной души, но ты ничего не пережил, и оказывается, как раз «несопереживание» и есть суть твоего переживания. Автор заявил: «Я хотел написать текст про то, как плохое планирование, плохая экономика уродуют жизнь людей». При всей честности этих слов, театр как институция — место встречи с высшими смыслами. Радиотеатр, внутри которого оказалась публика, не нуждается ни в сцене, ни в палатках, ни даже в публике.

Спектакль «Камень» по пьесе современного немецкого драматурга Мариуса фон Майенбурга (Государственный Театр Наций; режиссер, художник-сценограф Филипп Григорьян, художник по костюмам Галина Солодовникова) в очередной раз затрагивает онтологическую проблематику германского менталитета: взлет фашизма в стране добропорядочных бюргеров и атмосфера вины, в которой пребывает страна падения Третьего рейха. По семейной легенде, дед Ханны Вольфганг (Кирилл Вытоптов) был противником нацистов, помог своему другу-еврею бежать и получил за это камнем в окно. С тех пор этот булыжник берегут как фамильную реликвию, как вещественное доказательство гонений. Но оказалось, что все это ложь: предок цинично использовал еврейскую семью для наживы…

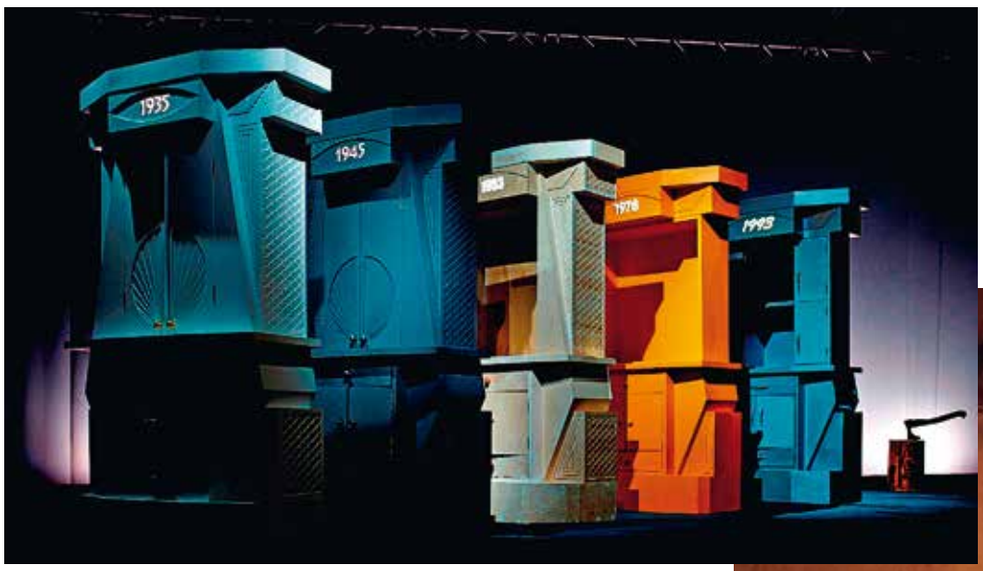
Действие происходит буквально на пятачке, и это специальная теснота, любое перемещение актера в будущее или прошлое мгновенно приводит к результату: тишайшая бабушка Вита (Анна Галинова) в один полуоборот становится практичной стервой, а ее дочь деловая Хайдрун (Ольга Баландина) превращается в Золушку времен ГДР. Эти перемещения сделаны мастерски. Сценография искусно сведена к эквилибристике знаков: один штрих — и шкаф, как машина времени, переносит комнату в прошлое, еще одна перемена — и мы уже в интерьере ИКЕА.

То, как на наших глазах происходит распад по принципу «ложь — правда», организует эстетическое зрелище, перед нами идея времени, средостение, каковое можно неторопливо рассматривать как вещь. Однако перед нами трафареты «плохого немца» и синдрома немецкой вины, сложившиеся много десятилетий назад; сегодня в этом есть эффект долгоиграющей пластинки.

тех, кто вспоминает о подвигах солдат только к очередной дате, не хватило для эмоционального топлива.

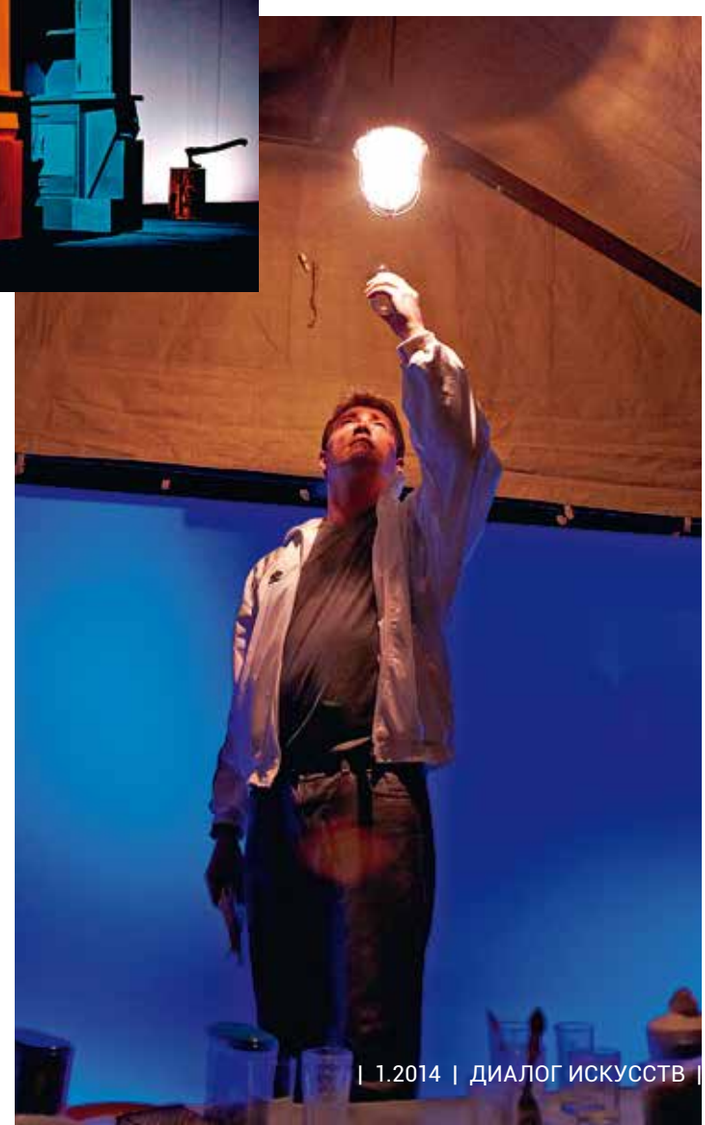
Буквально в двух шагах от этой игры про войну страшно и мощно кричали реальные документы и предметы, которые видели смерть. Соседство реальности и фантазий оказалось губительным для вымысла, и это рождало ощущение фальши больше, чем полуправда, о чем нам якобы честно рассказывали драматург и режиссер.

Среди насыщенной афиши «TERRITORIИ» особо роскошной программой отличался концерт Piano-gala (Международный Дягилевский фестиваль, Пермь; инициатор проекта Теодор Курентзис). Три выдающихся пианиста современности — Антон Батагов, Алексей Любимов и Полина Осетинская — исполняли произведения в абсолютной темноте для уютно лежащей на сцене молодежи, и это рождало атмосферу исключительной эмоциональной концентрации.



Мариус фон Майенбург. **«Камень».** Государственный Театр Наций. Режиссер, художник-сценограф Филипп Григорьян, художник по костюмам Галина Солодовникова. Фото: Олег Петров

Павел Пряжко. **«Три дня в аду».** Сценограф Ксения Перетрухина. Фото: Сергей Петров



Дополнительно к основной фестивальной программе был показан проект «Живые пространства»: в музейных пространствах (в Доме-музее М.Н. Ермоловой, в Центральном музее Вооруженных сил и в ММОМА на Петровке, 25). Три команды представили сочиненные «эскизы» спектаклей. Так, в спектакле без актеров «Внутри черного квадрата» (режиссер Андрей Стадников) кодом стала история особняка на Петровке, 25. Однако музейное пространство, насыщенное смыслами, «воспротивилось» упрощенности показа, а его экспозиция «Сны для тех, кто бодрствует», напрочь опровергала простенький аудифон из обрывков пьес А. Стадникова и различных случайных звуков.

Площадкой драматургии Полины Бородиной для работы «Война. Мир» (режиссер Семен Серзин) стал Центральный музей Вооруженных сил, где двое актеров (Филипп Дьячков и Евгений Серзин) разыграли диалог двух солдат Чеченской войны. И в этом случае музейная емкость оказала сопротивление легковесной трактовке войны, легковесному тексту и визуальному ряду. Зрелище отдавало студенческим капустником. Желания высмеять квасной патриотизм и лицемерие

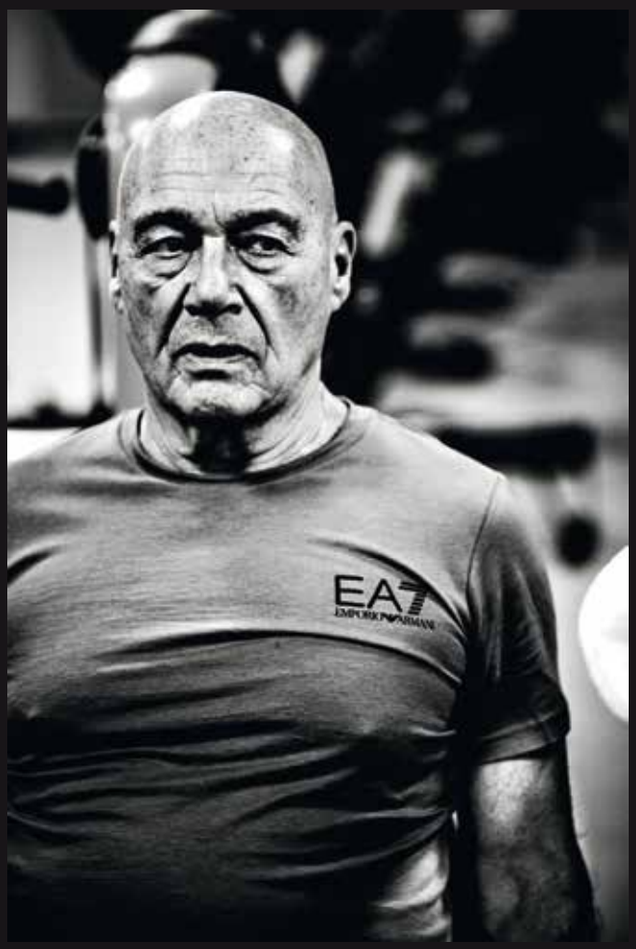
ПОРТРЕТ В МУЗЕЙНОМ ФОРМАТЕ

Московский музей современного искусства и продюсерский центр Елены Резник представили выставку и книгу Игоря Ганжи «Познер. Большой портрет». Один из лучших российских портретистов снял одного из лучших российских журналистов. Получился интересный проект. С одной стороны, он открыл нам настоящего Познера, который и глубже, и сложнее своего телевизионного образа. С другой стороны, перед нами пример тонкого и глубокого психологического исследования человека через фотографию.

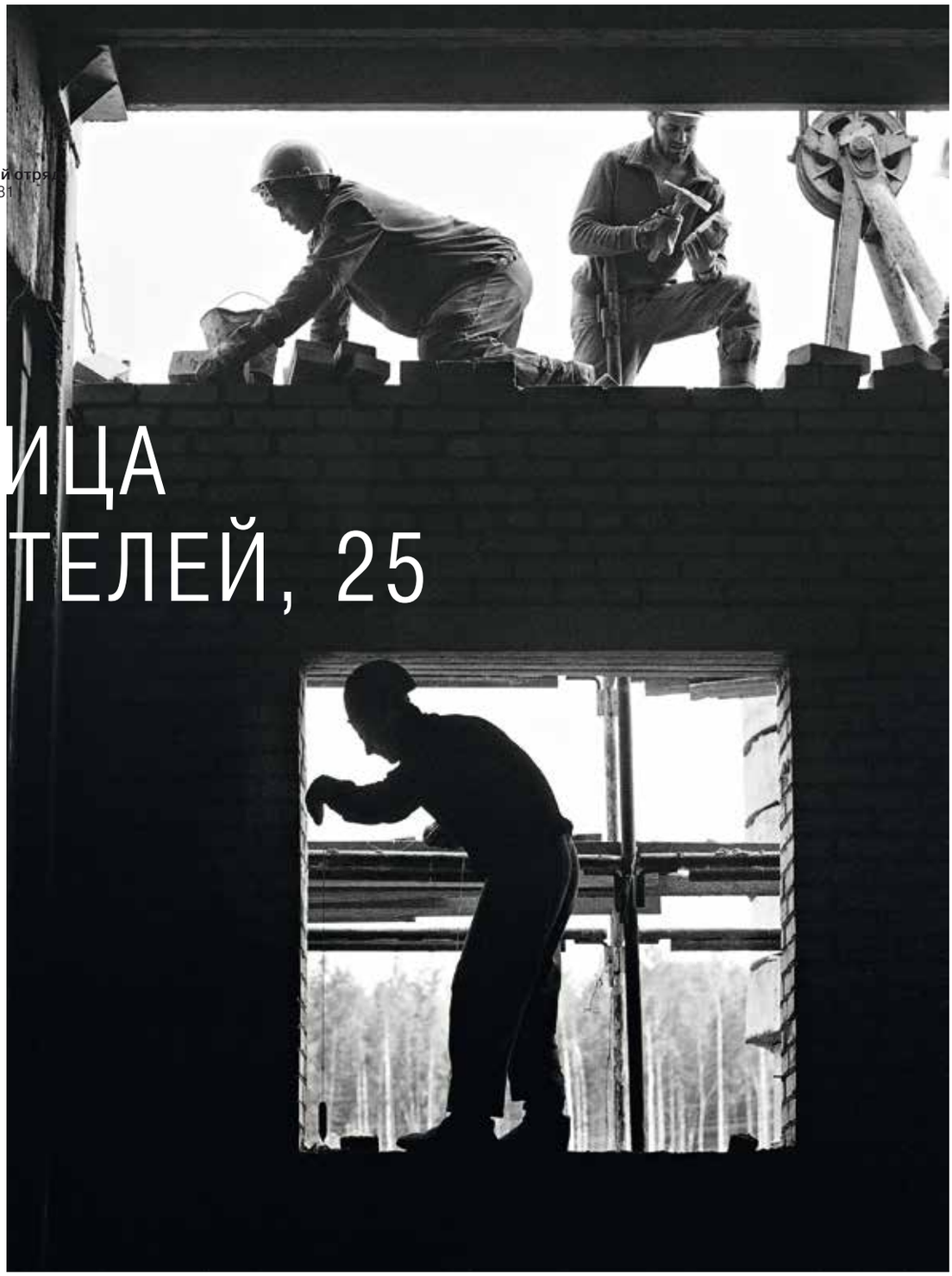
«Я изначально был против, сопротивлялся, испытывая определенную неловкость... но меня уговорили мои друзья, о чем я теперь не сожалею, потому что, рассматривая фотографии Игоря Ганжи, я вдруг увидел себя другим, не таким, каким я сам представлял себе. То есть я в определенном плане открыл себя для себя», — так описал свои впечатления от проекта Владимир Познер.

«Очень важно понимать, — заметил Игорь Ганжа, — что Владимир Познер профессионально занимается построением собственного экранного образа больше времени, чем прожили на земле большинство из тех, кто придет на выставку. Я так благодарен ему за легкость, открытость и искренность, с которой он общался с камерой. Это признак невероятной внутренней свободы героя».

Автор дизайна экспозиции — Катерина Бочавар. «Это просто два совершенно разных проекта — книга и выставка. Мне кажется, что, несмотря на то что оба сделаны из одного исходного материала, они получились разными по энергии, по темпу восприятия. Фотографий в книге гораздо больше. Но и на стенах их немало. Что любопытно — только семь фотографий изображают Познера как телеведущего — в интерьерах телестудии, в гримерке, в кадре. Из остальных снимков невозможно понять, кто он по профессии, человек по фамилии Познер. Вот он идет по супермаркету, торгуется, пробует, выбирает… Может быть, он владелец магазина. Вот сидит в уютном кабинете за компьютером, думает, как разведчик Штирлиц — с очень умным выражением лица. Может быть, он тоже разведчик? Или писатель? Или философ? Совершенно точно есть смысл познакомиться и с книгой, и с выставкой».


EA7
EMPORIO ARMANI

VOGUE



Анатолий Хрупов.
Интернациональный студенческий отряд «Дружба» на стройке. Москва. 1981

3-Я УЛИЦА СТРОИТЕЛЕЙ, 25

Ксения Никольская

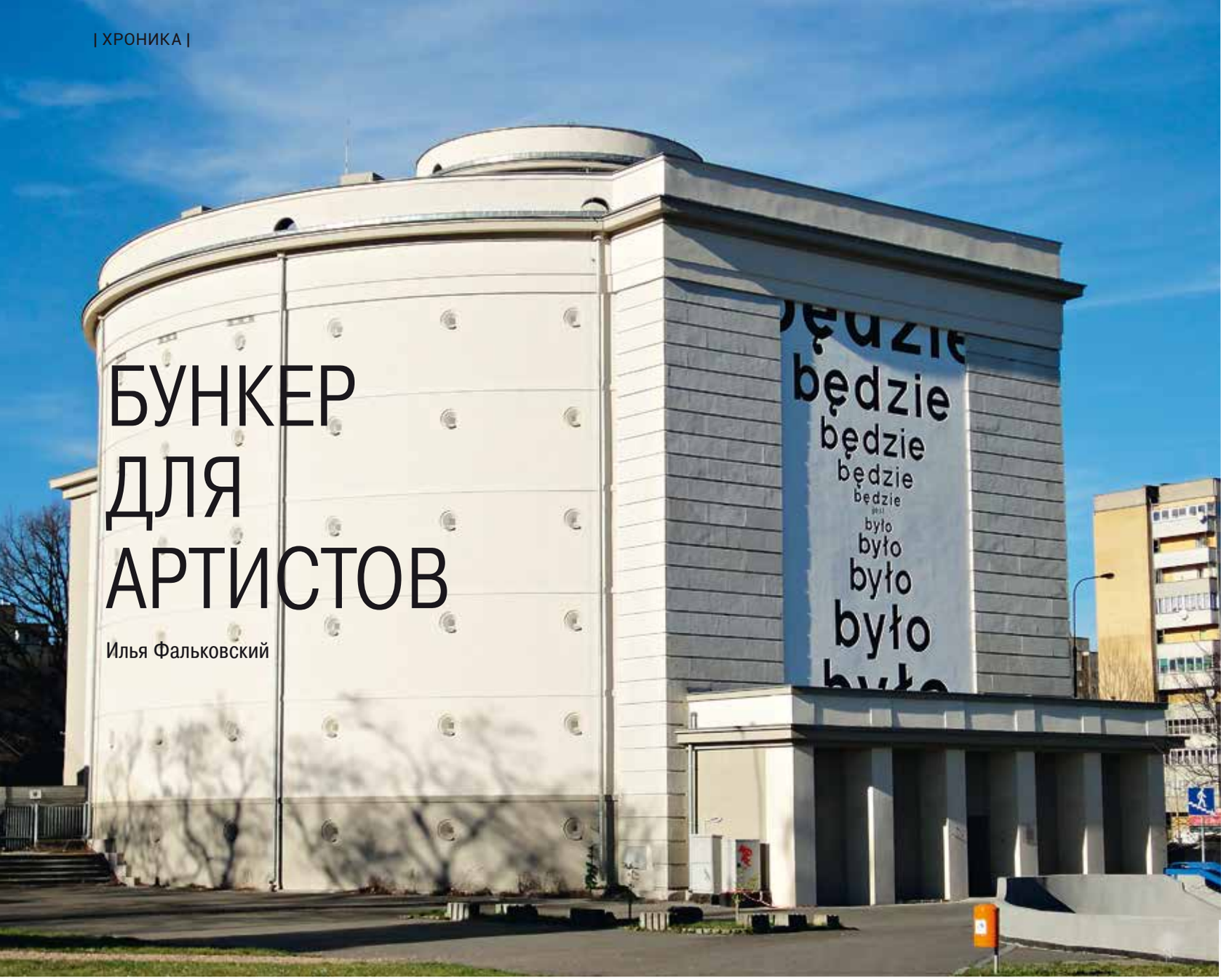
Как ребенок, выросший в «хрущевке», я должна ненавидеть этот архитектурный стиль, но, как ни странно, воспринимаю его сегодня с некоторой долей ностальгии.
Заросший пруд с утками, принадлежавший разрушенной усадьбе, яблоневые сады бывших деревень, бабушки, вывезенные из коммуналок и доживающие свой век на лавочках у подъездов, типовой гастроном с березовым соком и молочным коктейлем. Кинотеатр «Комсомольский» или «Орбита» с Тарковским на малом экране. Эту типичную картину 1960–1980-х каждый живший в СССР волен дорисовать сам. Вспомнить ту атмосферу можно было на выставке, организованной архивом РИА «Новости», «Архитектура московских окраин», которая открылась в культурном центре «Москвич».
В послевоенные годы во многих советских городах огромное количество людей проживало в бараках, подвалах и коммунальных квартирах. Темпы послевоенного строительства по индивидуальным «сталинским» проектам не могли удовлетворить потребность в жилье. В строительном деле нужна была революция, и ею стал переход к массовому типовому строительству.
В 1957 году по постановлению ЦК КПСС и СМ СССР архитекторы разработали проекты панельных домов. Началась эпоха домостроительных комбинатов, которые должны были создавать элементы будущего дома на заводе, а на стройке собирать его, как конструктор.
Это пятиэтажки, позже растиражированные по всей стране и получившие название «хрущевки». Первая, наиболее распространенная серия панельных домов была К-7, пятиэтажка, созданная по проекту Виталия Лагутенко. Дом представлял собой параллелепипед без каких-либо выступающих деталей.
Первой экспериментальной площадкой в Москве стали поля подмосковной деревни Черемушки, здесь в рекордные сроки вырос новый микрорайон № 9 (Новые Черемушки), а полученный опыт использовался по всей стране. В некоторых городах СССР новые районы даже именовали «черемушками». Герои фильма Петра Тодоровского «Городской романс» (1970) называли эти районы крупноблочными. Новоселы, обжившие новую для себя среду обитания, должны были, по мнению идеологов того времени, воплощать новый тип советских граждан. За ними наблюдали люди с фотокамерами. Вот корова на снимке Юрия Артамонова отдыхает на фоне только что возведенных новостроек. А вот и новоселы с перевязанными веревкой книжками пускают в квартиру с низкими потолками собачку Жучку, рюмки, поднятые в едином порыве

на новоселье, мебель, сложенная у подъезда, и другие сиюминутные истории или знаковые сюжеты, как, например строительство Калининского проспекта. АПН как форпост советской пропаганды фиксировал этот живой процесс. Материал диктовал стиль изображения, который стал «апээновским» и именем нарицательным. Архив крупнейшего отечественного агентства представляет собой миллионы единиц хранения визуальной информации, которая иллюстрирует без малого 70 лет отечественной истории. Из недр этого архива и были извлечены работы таких выдающихся авторов, как Юрий Абрамочкин, Юрий Артамонов, Анатолий Гаранин, Владимир Грановский, Борис Бабанов, Антон Денисов, Владимир Вяткин, Руслан Кривобок, Виталий Арутюнов, Борис Кавашкин и Борис Криштул.

Юрий Артамонов.
Строительство моста на Ленинградском шоссе. Москва. 1968

Прогулка друзей по Москве. 1969

Москва вчера, сегодня, завтра. 1968



БУНКЕР ДЛЯ АРТИСТОВ

Илья Фальковский

Осенью в польском городе Вроцлав в шестой раз проходил фестиваль Avan Art, цель которого, как подчеркивают организаторы, — презентация различных областей искусства «культурного мейнстрима». Однако, осью программы фестиваля традиционно являются музыкальные события. Илья Фальковский, один из участников Avan Art, делится своими впечатлениями.

На фестивале «Авант арт» я планировал выступить с докладом. Поэтому к поездке подготовился основательно. Надел солидное черное пальто, взял с собой портфель с ноутбуком. В берлинском аэропорту «Тегель» меня встретил водитель микроавтобуса, который должен был меня доставить во Вроцлав. Он сообщил, что нам нужно подождать еще нескольких участников фестиваля, летящих другим рейсом. Ими оказались девушки из группы «Чика из Перми», прославившейся в Интернете своими клипами в стиле группы «Виагра». Поляки почитают их творчество за якобы присущие ему тонкую иронию и пародийность. Помня по детству, как вся Польша тотально увлекалась песнями Высоцкого, Окуджавы и Галича, я пригорюнился. О tempora, o mores! Всю оставшуюся до Вроцлава дорогу я насупленно молчал, глядя в окно машины. До этого я полагал, что европейский ландшафт сплошь усеян однотипными домиками, словно вафельный торт арахисом. Но я ошибался – за стеклом размашистой зеленой полосой проносились глухие леса и некошеные луга.

В тот же вечер во Вроцлаве я попал на концерт дископанк-группы «Super Girl & Romantic boys» в клубе «Алиби», где в очередной раз изменил представление о музыкальных пристрастиях поляков. Мой товарищ-артист раздухарился и подбежал к толпившимся на улице у входа бугаям среднего возраста. Грубыми чертами пыльных лиц они напоминали шахтеров, только что выползших из раскаленных недр и отправившихся на вечеринку. Издалека в какой-то момент мне почудилось, что обстановка накаляется. Решив, что в неравной схватке товарищу явно несдобровать, я подошел с целью разрулить ситуацию. Но благожелательно улыбнувшиеся здоровяки объяснили мне, что им и в голову не могло прийти обидеть русского артиста – настолько сильно они преклоняются перед русской культурой. Своим пылким чувством они обязаны музыканту группы «Super Girl & Romantic boys» Косте Усенко, полурусскому-полуполяку. Несколько лет назад он написал книгу «Глазами советской игрушки», посвященную истории советского музыкального андеграунда. Книга стала бестселлером, и с тех пор, по их словам, все в этой стране только и делают, что днями напролет слушают двадцатилетней давности песни групп «Кино» и «Гражданская оборона». Узнав все это, я несколько успокоился:

выходит с музыкой в Польше по-прежнему все в порядке.
Действительно, музыкальная программа фестиваля оказалась достаточно разнообразной. Присутствовали московские группы «Барто» и «Бензо», питерские «Мессер Чупс» и «Трэш-шапито КАЧ». На выбор участников оказал влияние тот же вездесущий Костя Усенко. Из театров были приглашены московская «Практика», питерский театр визуальных спецэффектов «AXE» и театр пантомимы «DEREVO». Некоторая эклектичность подбора объяснялась субъективным вкусом директора фестиваля музыканта Костаса Георгакопулоса – он хоть и прислушивался к мнению экспертов, но последнее слово всегда оставалось за ним. Фестиваль, как я понял, целиком его детище. В прошлом «Авант-арт» был чисто музыкальным фестивалем с небольшими сопутствующими событиями, но постепенно разбавился театральной и кинопрограммой. Выставка современного искусства в этом году устраивалась впервые. Несмотря на то, что в целом программа фестиваля международная, каждый год делается акцент на представлении какой-нибудь одной страны. На этот раз фестиваль посвящался искусству России, чему мы и были обязаны своим приездом. Также я узнал, что Вроцлав выбран культурной столицей Европы 2016 года, на проведение мероприятий уже выделяются какие-то деньги, это позволило увеличить бюджет фестиваля. В 2015 году Георгакопулос хочет привезти «Авант арт» в Россию.
Выбор Вроцлава для проведения такого большого мероприятия мне кажется вполне удачным. Во-первых, Вроцлав находится недалеко от границы с Германией, на перепутье дорог многих музыкальных групп, которые частенько проезжают через него с турами из одного европейского города в другой и останавливаются здесь поиграть. Во-вторых, город достаточно крупный, с населением более шестисот тысяч человек и в то же время с компактным центром, в котором сосредоточены многочисленные клубы, бары, хостелы и музеи, несколько кинотеатров и театров. В-третьих, Вроцлав – историческая столица немецкой Силезии с древними костелами и особняками, лежащая на берегах Одры и ее живописных каналов. Все это добавляет привлекательности проводимым здесь фестивалям. Ну и, наконец, Вроцлав имеет давнюю традицию авангарда и андеграунда. Именно здесь в 1980-е зародилось хеппенинговое движение «Оранжевая альтернатива». Ее основатель Вальдемар Фридрих получил кличку «Майор», когда заявился в военкомат в форме майора, после чего вместо армии отправился в психушку. «Оранжевая альтернатива» прославилась многими акциями, самые известные из которых – бесплатная раздача туалетной бумаги и демонстрация гномов. Наследие демонстрации можно обнаружить до сих пор: тут и там высовываются из-за углов, прячутся в кустах или путаются под ногами бронзовые статуэтки крошечных гномиков.
Наша выставка проходила в Музее современного искусства, который находится в круглом здании немецкого бункера времен Второй мировой войны. Строился он для гражданского населения, но использовался как полевой госпиталь. Обычные бункеры уходят под землю, а этот, со стенами толщиной больше метра и крыши полтора метра, возвышается на шесть этажей над землей, напоминая раздувшуюся сторожевую башню. Одно из услышанных мной объяснений такой причудливой конструкции пропагандистское – форма здания должна была подчеркнуть мощь режима, внушая гражданам, что они находятся под его прочной защитой. Кроме того, считалось, что пребывание в подобном убежище сводит к минимуму риски, но во время войны ни одна бомба в бункер не попала.
Все российские участники выставки оказались как на подбор «леваками»: три бывших «радека» – Авдей Тер-Оганьян, его сын Давид и Павел Митенко, два близких к «троцкистам» участника питерского проекта «Технопоэзия» Роман Осьминкин и Антон Командиров и я, видимо, как представитель анархистов. Всю неделю мы монтировали видео и аудиоинсталляции на выставке, читали лекции и проводили дискуссии, а последний день оказывался одновременно открытием и закрытием. Этажами ниже проходила выставка Артура Жмиевского и прочих корифеев польского искусства, так что я поначалу был горд столь внушительным соседством. Но гордость эту сбила директор музея Дорота Монкевич, рассказавшая, что на нашем этаже, состоявшем из похожих на клетки зарешеченных отсеков, обычно проводятся выставки дилетантов, присылающих заявки по Интернету. Каждому из них дается ключ от отсека, и он может выставлять там все, что хочет. К нашей выставке музей и вовсе никакого отношения не имеет, просто предоставил это помещение фестивалю под его проект.
Но куратор выставки Катя Шадковская в целом осталась довольна тем, как все прошло, тем, что и мы оказались неким единым организмом, она почувствовала интенсивность работы нашей группы. За неделю фестиваля мы обросли местными друзьями – не только польскими, но и обучающимися здесь по студенческим визам украинскими и белорусскими. Как какой-то все увеличивающийся в размерах веселый колобок или, точнее, цыганский табор из трех десятков людей, по ночам мы перекатывались из клуба в клуб, от концерта к концерту. Наши новые друзья беспрерывно пили, пели и танцевали. Размышляя над причиной их безудержного веселья, я подумал, что здесь, безусловно, правит бал родной нам угарный славянский дух, просто перенесенный на более благодатную почву – в свободную и расслабленную Европу. Во Вроцлаве к тому же все недорого, он находится вдали от крупных финансовых центров – у избавленных от привычной суеты и погони за большими деньгами людей на сердце как-то радостнее и спокойнее.
По возвращении из Вроцлава мы проводили в Москве фестиваль «Медиаудар», и здесь сравнение явно не в пользу Москвы. Я видел отчужденные лица людей, не спешивших вылезти из своих ракушек и преодолеть привычную разобщенность. Вспоминая Вроцлав, я думаю, что если понимать слово «фестиваль» в его первоначальном значении – «праздник», то в этом смысле «Авант арт» явно удался.

ЗЕМЛЯ И НЕБО

Анна Рындина

Анатолий Комелин.
Пейзаж. 1993. Железо
Автопортрет в шляпе. 2000. Дерево, краска, железо
Автопортрет. 1991. Дерево
Автопортрет в шапке. 1998. Дерево, краска

В залах Академии художеств, а до этого в Третьяковской галерее прошли выставки Анатолия Комелина. Они в полной мере отражают творчество мастера. Скульптор «говорит» языком столь индивидуальным, что смысл и стилистика его работ поддаются интерпретации с большим напряжением глаза и мысли.

Мир толкуется им не как предметная или историческая конкретика (птица, цветок, пейзаж, портрет, монументальные конструкции «плоской скульптуры» или евангельские сюжеты), а как «особая реальность», раскрывающая все грани видимого и невидимого как событий, космических по своим масштабам.
Это никак не противоречит принятому мнению о художественном «минимализме» мастера, ибо он мыслит свои создания в контексте сегодняшнего дня с той мерой внутренней свободы, которая вовсе не предусматривает облачения во все одежды видимого или сакрального объекта.
В этом контексте настаивать на откровенно фольклорных истоках «малого мира» скульптора и исключительно православном адресе религиозных тем было бы неосторожно, ибо и в том и в другом пульсирует переживание акта сотворения Вселенной, когда все – земля, небо, светила – призывают веселиться и радоваться (Иоанн Дамаскин). Бесформенное вещество материи превращается в горы, холмы, цветы, деревья, людей. Деревья и цветы в разных материалах решаются, за редким исключением, через многообразные формы крестов, варианты ангельских фигур и райских кринов. Даже пейзаж в виде изъеденной коррозией лопаты с отверстием по центру, воспринимается как райское древо с оконцем в мир, а в самой малой «живности» – «Комаре» (проволока, жесть) мастер видит полноправную часть живой природы.
Биение жизни еще пронзительнее ощутимо в небольшой композиции «Грачи прилетели», где мотив «птицы-кайла», взлетающей над жестяной кровлей, несет в себе не только неожиданно точный образ грача, но и ощущение прохладной влажности ранней весны, предвестия радости. Резанный же в камне «Воробей» с железным клювом, как ни парадоксально, кажется, состоит из комочков мягкого пуха. Святитель Лука Войно-Ясенецкий утверждает, что весь растительный и животный мир обладает духом жизни.
Портреты мастера обычно толкуются в контексте «минимализма», но в краткости их пластического решения «мелькают» аспекты личности, которые в итоге складываются в многогранный образ, что особенно ярко выражено в автопортретах.
Где-то художник «Человек-птица» (1990) или «Человек-зима» («Автопортрет в шапке») парадоксально напомнил мне небольшую резную фигурку Николы Чудотворца XVIII века, на голову которого его создатель водрузил ушанку (чтобы не простыл!).
В символическом плане особо значимым представляется «Автопортрет в шляпе». На голове здесь не шляпа, а металлический терновый венец – аллюзия на распространенный в нашей деревянной пластике тип «Скорбящего Спасителя». Этот смысл акцентирован и формообразующими мазками красной, синей и черной краски (Воскресение, небо, смерть). И наконец, в поясном автопортрете на первый план выходит уже не метафора, а конкретный образ Комелина-творца. Активно выявленные крупные, мощные руки ваятеля готовы к преодолению материала. При всей лапидарности блока с его грубоватой обтеской в портрете ощутимо напряжение живой плоти.
Чтобы осознать масштабность задач, решаемых скульптором при работе над храмовыми комплексами, следует сначала обратиться к монументальным вариантам так называемой плоской скульптуры. Особо хочется выделить пространственную композицию «Жены-мироносицы». Она помогает проникнуть в суть подобных «конструкций», осознать истинную природу замысла. На первый взгляд все это может показаться нагромождением неких абстрактных объектов, в контексте которых изначально озадачивает конкретность надписей. На самом деле перед нами некий застывший во времени перформанс, подобный тем, которые в виде сакрального действа разыгрывались в монастырях и храмах в ночь перед Воскресением Христовым на Востоке и Западе в XI–XII веках.
Сравнительно с камнем резное дерево в творчестве Комелина занимает пока довольно скромное место, хотя на шкале христианских ценностей оно первично, как материя Животворящего древа.
В данный момент мастер завершает работу над дубовым крестом со сценами Страстей Христовых для собора Петра и Павла в Тарусе. Язык резьбы в силу природы самого материала отмечен пластической свободой, которая позволила «пригасить» избыточную экспрессию страстных сюжетов.
Из средника петропавловского креста «растекаются» событийные эпизоды Страстей, лишенные эмоционального накала и по-своему «молчаливые» подобно Христу во гробе с его как бы «запечатанными» устами.

Для клейм характерно отсутствие абсолютно фронтальных фигур, что придает композициям живой ритм. Проработка широких, достаточно плотных, но лишенных грузности фигур время от времени оживляется трепетными, как бы «дрожащими» деталями, когда мастер сознательно «активизирует» порезками природную текстуру дерева.
В трактовку отдельных изводов Комелин порой вносит авторские «смысловые детали». Так, в «Шествии на Голгофу» разбойник держит крест обеими руками, и губы его касаются древка. Ясно, что именно ему будет пророчество о скором пребывании в раю.
Знаменательна и редкая трактовка Снятия со Креста. Тело Христово впрямую уподоблено Животворящему

Анатолий Комелин.
Грачи прилетели. 1998. Железо

Несение креста. Клеймо поклонного креста для собора Петра и Павла в Тарусе. 2013. Дуб

древу, как бы «вобрав» в себя массив вертикальной перекладины.
На фоне скупых растительных элементов клейм выделяется своей содержательной осмысленностью дерево за спиной Иисуса в «Молении о чаше». Крона его, обращенная к Спасителю, имеет обличье жестко отточенной пилы с крупными зубцами – предвестие мучений.
Сцена жен у Гроба, навеянная новгородскими резными иконами XIV–XVI веков, уникальна решением погребальных пелен. Они волнистой «змейкой» спускаются вниз из-под руки сидящего на гробнице ангела.
В петропавловском кресте живая поверхность дерева пульсирует, формируя единое энергетическое поле, в котором плоскость «не отдельна», а слита с рельефами как полноправная часть целого.
В камне все иначе, он сам устанавливает законы. Скульптор работает с известняком, реже с местным белым камнем, достаточно податливыми для обработки. Однако в осуществлениях крупных замыслов, подобных петропавловскому иконостасу, неизбежно напряженное преодоление материала, в котором автор всегда победитель. Феномен его монументальных резных ансамблей смело идет наперекор исказившим природу религиозной скульптуры и затормозившим ее самоценное развитие в России жестким установлениям синодальной эпохи. Однако позиция Отцов Петровского времени идет вразрез с древней византийской традицией. Образ камня как символического синонима Христа был сформирован еще в апостольские времена. Согласно Иоанну Богослову «Христос – краеугольный камень, камень живой, избранный, драгоценный – белый камень, на котором написано новое Имя». Именно эта сакральная значимость камня, как я полагаю, стала отправной идеей для сотворения комелинского иконостаса с деисусом и праздниками в Тарусе и других его работ как внутри храмов, так и на их стенах (Москва, Таруса, Переделкино).
Самые ранние рельефы, наиболее «древнерусские» по стилистике, были сработаны мастером для церкви Малое Вознесение в Москве. Эпицентром владычества Комелина над камнем стал петропавловский иконостас.
В ряде последующих циклов (праздничное «табло» для погостной церкви в Переделкине) многие изводы и схемы тарусского храма стали исходными.
Особого внимания в контексте толкования сюжета заслуживает «Вход в Иерусалим». Вопреки бытующему мнению жители Иерусалима не встречают Христа в воротах города, а испуганно выглядывают из окошка, напоминающего темницу. Пальмовая ветвь здесь лишь одна, и ею они «протыкают» крону дерева с сидящим внутри юношей. Дерево слева уже буквально уподоблено копью – судьба Спасителя предрешена. В почти геометрически выстроенной композиции ощутим жесткий порядок.
Полагаю, что этот порядок является модификацией строгого канона, возникшего в раннехристианском мире, но восходящего, что закономерно, к традиции древнейших восточных цивилизаций. В них неизменно коренились начатки познания мира, подкрепляемые мировоззренческим укладом и мистическими верованиями.
Подобные «проекции» вечности в фигуративных вариантах изначальной христианской культуры формулировали на заре новой веры мастера паломнических евлогиев. Они существовали в разных материалах от раннехристианской эпохи до XI–XII века в литье, резьбе по камню, гравировке. Некоторые камни считались нетленными и чтились как реликвии (стеатит).
Одним из глубоко осмысленных опытов мастера по синтезированию известняка с белым камнем стало «Преображение Господне» (ГТГ, РАХ). В нем звучат не только мотивы Ветхого и Нового Заветов, но и тема Фаворского света, казалось бы, немыслимая в скульптуре. Пространственная зона «вычитывается» здесь в миниатюрности их фигурок сравнительно со Спасителем. Сверкающая их белизна и есть образ Фаворского света, поистине гениально решенный автором скульптурной композиции.
На выставке в РАХ было представлено замечательное по выразительности «Оплакивание Христа», исполненное из небольшого блока белого камня. Фигура Богоматери как бы «стелется» над гробницей, словно раскидывая над ней плащаницу. Извод сюжета не вполне традиционен для византийско-балканской и русской традиций. Несмотря на сравнительно небольшой размер плоского камня, автор мастерски достигает эффекта пространственности тончайшими перепадами глубины рельефа. Мотив же диагонального движения (Иосиф, тянущий на себя край ткани) вносит ритмическое разнообразие в строгую горизонтальность фигуры Богоматери.
Мне удалось обнаружить единственный памятник, выполненный по тафте с использованием аппликации – плащаницу конца XVII века царского изографа Василия Познанского из Распятской церкви в Теремном дворце с аналогичным строением композиции, ориентированной, видимо, на какой-то старинный образец.
Стилистика комелинского камня при множестве составляющих (скульптура владимиро-суздальских храмов XII–XIII веков, грузинские монументальные рельефы XI–XII веков, памятники романской пластики, древнерусская резьба, впечатления от росписи Каппадокии и пр.) являет собой не просто их сплав, а сугубо творческую интерпретацию, итог которой – уникальный авторский мир.

Автопортрет с руками. 1990. Дерево

ПРЕИМУЩЕСТВО НЕСПЕШНОГО ЗРЕНИЯ

Сергей Хачатуров

Поводом для поездки в Дагестан стала персональная выставка молодой художницы Таус Махачевой «История требует продолжения» (куратор Алексей Масляев, поддержка – благотворительный фонд «Пери»). Выставка экспонировалась в Выставочном зале Союза художников Махачкалы и была посвящена теме трудного сопряжения национальных традиций с желанием быть в согласии с современным миром. Экспозиция напоминала дагестанский ковер килим и состояла из нескольких независимых, но связанных единым лейтмотивом проектов. Обнимали пространство видеоэкраны с портретами дагестанцев, пейзажами и национальными обрядами. Таус отваживается быть критичной и ироничной в отношении к, казалось бы, навеки установленным социальным стереотипам. Например, маскулинность социума художница показывает в виде гряды гор, которые при ближайшем рассмотрении оказываются изображением красивых кавказских носов. Для Дагестана такая критическая позиция поистине революционна.

Махачкала, расположенная между Каспийским морем и горным хребтом, занимает исключительно выгодное положение. Разнообразный рельеф местности, потрясающей красоты виды предполагают, что и архитектура будет соответствовать богатству природы. Однако советские и постсоветские безликие коробки блокируют перспективы, делают ландшафт города дискретным. Подобные разрывы проецируются и на ситуацию художественной жизни Махачкалы.

В городе лишь одна галерея современного искусства с символическим в данном случае названием – Первая. И расположена она даже не в Махачкале, а в примыкающем городе-сателлите Каспийске. В отличном ротондальном пространстве галереи с окнами, выходящими на берег Каспийского моря, показывают всех новых художников Махачкалы, в числе которых Александр Сергеев, Артем Гапуров. Сергеев – живописец неоэкспрессионист. Гапуров работает в разных жанрах, в том числе с фотоинсталляцией. Творчество этих и других молодых махачкалинцев располагает к неспешному рассматриванию. Преимущество такого рассматривания, пожалуй, самое ценное, что имеется в арт-среде Республики Дагестан. Максимально начинаешь его ценить, познакомившись с творчеством династии махачкалинских художников Августовичей. Алексей Августович учился в московской изостудии рабочей молодежи у Кибрика, также в Московском институте изобразительных искусств (теперь Суриковском), работал в Крыму. В 1941-м состоял в народном ополчении, после войны работал на Колыме (!) в геологической партии. Лишь в возрасте сорока одного года, в 1955-м, переехал в Дагестан. Галина Конопацкая училась в Москве, в институте изобразительных искусств, где и встретилась с Алексеем Августовичем. Во время войны Галина Павловна была эвакуирована в Елабугу, в 1943-м вернулась в Москву и ставила спектакли в Театре кукол Сергея Образцова. Потом поехала за мужем на Колыму, где у них родился Юрий Августович, ныне активный продолжатель династии.

Их творчество чрезвычайно многообразно. Если собрать все работы вместе, то сначала впечатление может быть отрицательным: какофония. Однако в неспешном общении с работами каждого представителя династии начнешь глубоко чувствовать: вот она, подлинная жизнь традиций, они творят для того, чтобы находиться в живом диалоге с миром и историей искусства. Присутствующие в картинах художников династии реминисценции и «бубновых валетов», и символистов, и реалистов, и «сурового стиля», и экспрессионизма доказывают жизнеспособность, животворность этих стилистических традиций.

Примером в высшей степени актуального искусства Дагестана предстал проект Музея истории города Махачкалы, созданный ее директором Заремой Дадаевой. Зарему можно назвать настоящей подвижницей в современной культуре Махачкалы. Приняв музей с минимальным количеством экспонатов, Зарема создает в нем такие экспозиции, которые можно назвать лучшим contemporary art. Наряду с использованием современного языка коммуникации, они заряжены мощной и искренней энергией сострадания. Вот пример: видеоинсталляция 9 мая 2009 года «Я погиб за Родину». В ее основе республиканская Книга памяти, включающая имена более чем 95 тысяч дагестанцев, не вернувшихся с войны. По предложению Заремы книга была переведена в видеоформат, информация о каждом солдате проецируется на экран персонально. В круглом зале музея города были только экраны с меняющимися текстами о каждом из 95 тысяч героев. Информация транслировалась круглосуточно, под звук метронома. И эта минута памяти длилась семь дней и ночей (168 часов до последней фамилии). Одновременно проект переместился в город, где на электронных мониторах проецировались имена погибших за Родину дагестанцев. Многие останавливались и читали-читали-читали. Находили своих родственников, обращались в музей к Зареме... Так искусство связывает судьбы. И история продолжается.

РЕАКТУЛИЗАЦИЯ ЧУВСТВЕННОГО

Александр Боровский

Дарья Багринцева.
Поцелуй. 2005. Холст, масло
Обжорство. 2013. Холст, масло

У Дарьи Багринцевой есть редкий аппетит к изобразительности – настолько сильный, что она долго не заботилась о стратегиях самопрезентации. И это в наше время – когда у любого студента в сознании заложена рефлексия по поводу институциональных и дискурсивных последствий производства собственного арт-продукта: достаточно ли он будет критичен, достойно ли противопоставит себя тотальностям существующего порядка, как будет встречен потребителем? То есть, правду говоря, своим же братом, типологичным выпускником продвинутых институций нашего contemporary, который, известное дело, без стратегий и идеологий за кисточку или хотя бы foundobject ни за что не возьмется: так обучен. Багринцева обучалась в Строгановке, заведении тоже достаточно упертом. Правда, в противоположном: никаких тебе умствований, научили началам изобразительности – пиши и не греши. Вот такой фон. При таком раскладе Багринцева, с ее почти физиологическим аппетитом к визуализации, наладила бы безотрывное производство живописного продукта. Собственно, так она и начинала – масса выставок в России, на Западе и на Востоке. В каких галереях – не важно: все-таки экспонирование – род потребления. Постепенно и потребитель – покупатель нашелся, дело налаживалось. Все бы так, да живописная реализация у молодого художника была неординарной. Живописную репрезентацию как таковую нынче модно упрекать в концептуальной недостаточности. Если вернуться к Багринцевой, то гиперрефлексивности в ее работах, действительно, не сыщешь. Зато в них есть некая гиперчувствительность к состоянию изображаемого, к, так сказать, температуре материального. Ж. Делез, описывая феномен Ф. Бэкона, высказал простую, но базисную мысль, очень важную для понимания фигуративизма в живописи. Смысл таков: фигуративное изображение – есть единство ощущающего и ощущаемого, оно дает ощущение

и испытывает ощущение. Тогда оно и переживается зрителем как испытывающее ощущение. Становится его личным опытом. В качестве образа — доказательства Делез, помнится, приводит чье-то выражение: «яблочность яблока». Разумеется, молодой художник далеко не всегда на уровне этого единства. Но в лучших ее ранних вещах присутствует некая обратная связь зрителя с изображенным: своего рода трансляция ощущаемого изображаемым. То есть художник, опять же в метафорике, приведенной философом, способен передать «стрекозистость стрекозы», «рыбистость рыбы» «пенистость» гребня морской волны. Повторю, Багринцева далеко не всегда добивалась подобного эффекта двухсторонней коммуникации с предметом изображения, довольно часто драйв изобразительности уносил ее в сторону. Особенно в работах, выполненных в путешествиях: бывало, ее увлечение пряными сюжетами выливалось в манифестацию экзотичного, не более того. Но у нее есть вещи удивительного попадания в существо образа. Помню, как меня удивила ее «Оса», экспонированная на выставке «Рожденные летать и ползать» в Русском музее. Выставка, как мне представляется, была недооценена: это была первая и яркая попытка репрезентировать, в частности, мощную «этномологическую» (державинско-мандельштамовско-набоковскую) линию русской визуальной культуры во всем многообразии ее коннотаций. Багринцева (а она соревновалась здесь почти со всеми именитыми художниками, обращавшимися к насекомым – кузнечикам, стрекозам, пчелам, мухам и пр.), в своей «Осе» выказывает почти научную точность воспроизведения внешнего строения перепончатокрылого стебельчатобрюхого насекомого. Но главное здесь – чувствительность к тому, что я бы назвал частной жизнью насекомых. Я имею в виду не пелевинскую социальную аллегорику (роман В. Пелевина «Жизнь насекомых»), скорее, детскую требовательность к познанию мироустройства на образцах «малых сих», наиболее приближенных к горизонту ребенка (у кого среди первых книжек не было чего-нибудь типа «Муравьи не сдаются»). С детским – неосознанно глубоким, цельным, синкретичным уровнем проникновения в мир насекомых могут соперничать разве что провидения О. Мандельштама, «вооруженного зреньем узких ос». Образ осы у поэта дан удивительным тактильно-осязательным переносом – как «стрекало воздуха». То есть сам воздух, атмосфера «воплощают» (в прямом смысле) жалящую природу насекомого. Так вот, «попадание в существо образа», о котором говорилось выше, у Багринцевой связано именно с тем, что ей, похоже, удается улавливать ответный импульс – «зренье» и состояние самого насекомого не только «изобразительно», но и на тактильно-осязательном уровне, уровне состояния живописной материи: оптически остром, гиперсфокусированным – «жалящим», одновременно – пронизанном некой вибрацией – аналогом монотонного жужжания..

Золотая боль. 2002. Холст, масло
Ярость. 2013. Холст, масло
Золотое блаженство. 2002. Холст, масло

Новый этап в развитии художника связан с обращением к тематике чувственного, плотского, телесного. Здесь художник проявляет редкую для нашего искусства раскованность: ни стилизации (любовь «забытых мертвецов» — традиция изображения сексуального со времен мирискусников), ни концептуализации в русле современного извода феминистского дискурса. Не знаю, отрефлексированно или нет, но Багринцева противостоит социально-критическим установкам этого дискурса. «Феминистский карандаш» (по названию известной выставки) сосредоточен на моментах угнетения и репрессивности. Багринцева – на раскрепощенности телесного начала, на проживаемости любовного опыта. В ее работах, согласно шекспировскому сонету, «тело пахнет телом», а не, условно говоря, социальным концептом. Кого-то это раздражает, меня, наоборот, эта реактуализация чувственного привлекает. В последнее время Дарья работает над серией «Семь смертных грехов». Такой модернистский по мироотношению замах сегодня, в эпоху боязни «великих нарративов», может вызвать ироническую реакцию: так много на себя брать может только простодушный художник. Багринцева, похоже, подобных упреков не боится: ее «спасает» баланс между природным, то есть нерефлексивным, аппетитом к визуализации и пониманием необходимости опосредования. Опосредование она ощущает как редукцию поп-артисткого толка. Таким образом, наивная самонадеянность подхода к библейским истинам отрефлексирована как содержательный ход. Это немало: личная интонация всегда важна, особенно в подступах к явлениям особого масштаба.

ПАЛИТРА ЛОНДОНА-2013

Елена Кваскова-Джоунс

Уходящий год в британской столице ошеломил богатейшей палитрой изящных искусств — от элегантного Эдуарда Мане до поп-артовских клише Роя Лихтенштейна и причудливых творений постмодернизма на аукционной выставке-продаже Саатчи — «Кристи»…

Эдуард Мане

Ретроспектива портретов кисти Эдуарда Мане «Изображая жизнь» («Portraying Life») развернулась в стенах Королевской академии искусств (Royal Academy of Arts), некогда оценившей художника как «занозу» на своем благородном лице.

Впервые в единой экспозиции было представлено более 50 портретов современников Мане – членов его семьи, друзей – художников, писателей и политиков. Парижское общество середины XIX века оживает перед любопытствующим зрителем: Эмиль Золя, Стефан Малларме – значительные фигуры французской культуры… Интересная деталь подчеркивает высокое мастерство портретиста – пристрастие художника к темным тонам, многие персонажи его портретов одеты в черные сюртуки или черный шелк, бархат, муслин. Вспомним, великий Тициан считал, что настоящий художник проявляется в способности изображать черное, особенно на темном фоне!..

И конечно же, экспозиция проявляет взгляд художника на специфику портрета, сложившуюся в творчестве предшественников. Зритель знает «бунтаря» Мане по оглушительной смелости и откровенности – картине «Завтрак на траве». Это полотно позволяет назвать Мане предтечей постмодернизма, ибо он еще в XIX веке использовал аллюзию в своей необычной по жанру работе. Группа беседующих мужчин сидит на лужайке около обнаженной женщины, и эта композиция проецируется на работы XVI века. В гравировке по рисунку Рафаэля «Суд Париса» в правом углу ее те же позы сидящих! И полотно Джорджоне «Пасторальный концерт», как видно, вдохновляло художника. Излюбленный прием мастера – «портрет в пейзаже» сюда можно отнести и «Завтрак на траве», и «Железную дорогу», оба шедевра представлены в экспозиции – возбуждал споры современников, считать ли эти работы Мане двойным портретом или жанровой сценой. В роли таинственной незнакомки позировала любимая модель художника Викторина Мюрент, прелестная молодая дама в черной шелковой шляпке. До сих пор зрителей занимает вопрос, кто она – мать, сестра девочки, глядящей на паровозный пар за решеткой сада, или ее няня, что придает остроту этой необычной работе. Контраст яркого света и тени, выбор моделей и их естественных, неожиданных поз, а также техника художника – «сырым по сырому», а затем соскребание краски – во всем проявление новаторства…

Пикассо

Неправдоподобно юного Пикассо показала галерея Курто (The Courtauld Gallery). Под удачно найденным названием «Становясь Пикассо» из коллекций разных стран были собраны ранние полотна мастера, ставшего культовой фигурой в живописи XX века. Да что там ранние! Работы одного года, а именно 1901-го, написанные юношей 19 лет на едином выдохе, обеспечили ему первый триумф. Дебютная выставка в Париже, организованная Амбруазом Волларом, дала знатокам понять, что появился новый художник, у которого звездное будущее: он станет величайшим художником XX столетия…

Парижская экспозиция показала, что молодой художник досконально изучил живопись своих современников, таких как Ван Гог, Дега и Тулуз-Лотрек, и, мало того, взял в свой арсенал и трансформировал стили и темы их работ. Любопытна в этом плане картина «Танцовщица-карлица», восходящая непосредственно к образам Тулуз-Лотрека.

Гений Пикассо раскрылся рано. 1901 годом датируются такие шедевры, как «Арлекин и его подруга», «Сидящий Арлекин» и поразительная по нежности

работа «Дитя и голубка» раннего «голубого периода», можно сказать, предтеча его будущих любимых образов. Потрясенный самоубийством близкого друга, Пабло долгое время не брал в руки кисти, подумывал даже об уходе из жизни. Но позднее излил свою печаль в пронзительных, трогающих душу полотнах «голубого» цикла…
Закономерно, что на выставке обращает на себя особое внимание сильный и психологически яркий автопортрет успешного Пикассо из частной коллекции, где юный художник странным образом смотрится зрелым мужем, в упор глядящим на зрителя.

золотым шитьем, с белым жемчугом на девичьей шее… И художник оказался прозорлив: из принцессы выросла одна из величайших королев Англии Елизавета I.
Сэр Питер Лели изобразил леди более поздней эпохи в «Портрете Фрэнсис Стюарт, герцогини Ричмонд». Ее платье золотистого шелка дополнено гарнитуром белого жемчуга, туфельки красного бархата расшиты золотой нитью…

Майкл Лэнди

На выставке Майкла Лэнди «Живые святые» в Национальной галерее, если опустить монетку или нажать на педаль, приходят в движение огромные

великими творениями живописцев прошлого, Лэнди создал два образа Франциска – припадающего ко Кресту (по Боттичелли) и молитвенно коленопреклоненного (по полотну Сассетты «Стигмация св. Франциска Ассизского»)!
История Фомы Неверующего лаконично представлена в виде десницы Христа с жестом всепрощения, обращенной к груди святого. Эта группа, возможно, должна отсылать к полотну Конеглиано «Неверие св. Фомы».
Замысел выставки не столько в том, чтобы позабавить пресыщенную публику, в ней очевидно удивление или даже восхищение автора перформанса

ния 1805 года для хранения пороха в текучих архитектурных формах, характерных для стиля этого направления.

Адриан Виллар Рохас

Экспозиция в «Серпантин Саклер» представляла работы аргентинского скульптора Адриана Виллара Рохаса «Сегодня мы переобуем планету» и начиналась с огромной скульптуры слона, упирающегося в стену, словно собирающегося сокрушить ее, а заканчивалась лабиринтами со скульптурами разной пластики и формы, среди которых встречались и покалеченные ангелы, и поверженные гиганты.

В высоком стиле

«В высоком стиле» – карнавально-праздничная выставка в Королевской галерее Букингемского дворца. Ее подзаголовок «Искусство моды Тюдоров и Стюартов» отсылал к золотой поре английской истории – XVI–XVII векам, когда роскошь одежд являлась необходимым атрибутом жизни королевского двора. Одежда и аксессуары и правила их использования содержали закодированные послания о благосостоянии, социальном статусе, возрасте, вероисповедании персоны. Роскошь одеяний на портретах той поры объясняет нам, сегодняшним, почему многие выдающиеся художники уделяли особое внимание мельчайшим деталям одежды, текстуре материалов, из которых они были сшиты, драгоценностям…
Яркий пример тому – портрет короля Генриха VIII работы ван Клеве. В роскошных одеждах монарха сочетаются красное, белое и золотое – основные цвета символики королевской власти. Юная принцесса Елизавета, дочь Генриха VIII и несчастной Анны Болейн, ставшей королевой ненадолго и казненной по велению супруга, также изображена сэром Энтони ван Дейком в красных одеждах, изобилующих

фигуры святых подвижников. Детали скульптурного торса соединены механизмам с множеством колесиков, винтиков, проводов и т. п. Приведенные в движение скульптуры бьют себя в грудь камнем, указуют перстом и т. д. На стенах смежного зала фрагменты фотографий святых с полотен, экспонируемых в Национальной галерее, также делают видимыми допотопные механизмы… Фантастическая идея этого проекта принадлежит Майклу Лэнди, известному своими нашумевшими перформансами и приглашенного Национальной галерей для этого поставангардного проекта. Погружение в мир портретных образов таких, к примеру, святых, как Франциск Ассизский или апостол Фома, привело Лэнди к созданию гигантских скульптур, торсы которых изготовлены в MDM (Менеджмент мобильных устройств) и соединены с работающими механизмами…
Среди образов святых, вдохновивших Майкла Лэнди св. Франциск Ассизский, получивший в награду от Христа стигматы за свою преданность Богу, а также обет бедности, целомудрия и послушания. Будучи под впечатлением от этих подвигов, вдохновленный

непостижимым для нас, сегодняшних, мужеством подвижников.

Мариса Мерз

Живой интерес любителей современного искусства вызывают динамично сменяющие друг друга выставки галереи «Серпантин», расположенной в огромном Гайд-парке. Ориентиром галереи стал объект Фишли Вейс «Скала на вершине другой скалы». Этот камень на камне живописно смотрится на фоне неба и высоких деревьев. Инсталляция Соу Фуджимото, скромно названная «Павильон», представляет собой геометрическое белоснежное сооружение из тонких и длинных металлических брусков с кубами и выглядит издали легким облаком посреди зеленой поляны. По мысли дизайнера посетителей должна привлекать возможность общаться с искусством на пленэре.
В галерее «Серпантина» экспонировались работы итальянского скульптора Марисы Мерз, получившей премию Венецианской биеннале 2013 года «За прижизненные достижения в искусстве».
В сентябре 2013 года неподалеку от нее открылась вторая галерея – «Серпантин Саклер». Она сооружена по дизайну Захи Хадид на основе строе-

Мысля большими категориями

Выставку постмодернистских скульптур и инсталляций устроила галерея Саатчи перед аукционной распродажей части своих сокровищ. Местом для демонстрации было выбрано пространство, похожее на гараж на трех ярусах. Экспозиция гигантов соответственно называлась «Мысля большими категориями». Среди турбин, башен и спиральных лестниц братья Чапмены представили свою работу 1996 года «Трагическая анатомия»: обнаженные девочки посреди райского сада, замерли в неестественных, содомских сексуальных позах. На следующем этаже гигантское ложе с курильщиком – работа Вилла Раймана 2007 года. Кокетливая кроватка знаменитой Трейси Эммин 2002 года, на одеялке которой вышито и название работы «Встретиться с моим прошлым». Ложе увешано затейливыми драпировками. В этом же зале находится скульптурная группа Фолкерта Де Йонга «Урок стрельбы» 2007 года – одна из сильнейших инсталляций постмодернизма с читаемой аллюзией – отсылкой к образам пикассовского Арлекина и феллиниевской Джельсомины из «Дороги».

МОСКОВСКИЙ АРТ-ДНЕВНИК

Валерий Леденев

Купеческий портрет

Государственный исторический музей, 16 декабря 2013 — 30 апреля 2014

Посещение выставки купеческих портретов в Историческом музее заставляет задуматься не столько о представленном материале, сколько о музейной политике, принятой на родных просторах. У нас не особенно в чести большие исследовательские проекты, давно уступившие место многозначительной демонстрации собственных сокровищ. Потому нынешнюю выставку не очень понятно, как воспринимать. Купеческие портреты – излюбленный материал для специалистов по наивному искусству (особенно ранние). Они же – уникальный архив социологии русского искусства (если принять во внимание феномены художников-крепостников вроде Григория Сороки), не говоря уже о многочисленных исторических свидетельствах жизни целого сословия, в укладе которой традиции старообрядчества сочетались с усиливавшимся влиянием европейских просвещенных мод. Все это явлено на выставке недомолвками и намеками. Предметы быта XVIII – XIX веков в экспозиции представлены, но не прокомментированы (да и подписаны не все). Многие портреты снабжены справками о тех, кто изображен, но сведения эти преимущественно «анкетного» характера (где жил, чем занимался, какие имел награды и пр). На историю это явно не тянет, учитывая, что ключевых фигур (Мамонтовы, Боткины, Морозовы, Третьяковы, Солдатенковы) все равно нет. Остается лишь смотреть на сами работы (они и правда прекрасны), а историю после посещения Исторического музея все же изучать самостоятельно, попутно размышляя над тем, чем же эти вещи так приглянулись весьма чтившим их художникам авангарда (например, Наталье Гончаровой), а что из них заимствовали советские «семидесятники».

Николай Мыльников. **Портрет Прасковьи Андреевны Спасской.** 1829. Холст, масло. Предоставлено ГИМ

Николай Заваруев. **Портрет Василия Алексеевича Хлудова.** 1850-е. Холст, масло. Предоставлено ГИМ

Lost and Found. Дипломная выставка студентов ИПСИ

Центр дизайна «Artplay», 20 декабря 2013 — 18 января

Экспозиция работ выпускников Института проблем современного искусства (ИПСИ) расположилась в одном из залов «Artplay», работы перемежались с витринами бутиков с дизайнерской плиткой, или элитной сантехникой, или рекламными стойками разных промо-акций, так что выявление объекта, принадлежащего именно данной выставке, требовало определенных усилий по абстрагированию ее содержания. Все это невероятно контрастировало с претенциозностью выставки, где каждая работа стремилась создать свой замкнутый философический микромир, приглашая зрителя к путешествию по страницам авторских концепций. Раздутые амбиции содержания лезли наружу через неровные трещины и щели непритязательного исполнения. И если живопись Кирилла Жилкина (повисшие в черном пространстве ножи, изображенные в эстетике компьютерной графики) или Павла Гришина (женское лицо в неоэкспрессионистском стиле) хоть и вставала в ряд сотен подобных вещей, экспонируемых повсеместно, но претендовала на внутреннюю многозначительность, то большинство остальных работ были просто поверхностны и подражательны (раздавленный кирпичами фотоаппарат Ирины Кравчиной под названием «Сэндвич Мединского» или корпус телевизора с «войнушкой» из пластиковых солдатиков Ольги Бутеноп). Вопрос здесь уместнее поставить не столько об амбициях художников, сколько о питательной (образовательной) среде вокруг них или дальнейших мутациях, которые они претерпят в ближайшем будущем. Или не претерпят.

Ольга Бутеноп. **Домашнее телевидение.** 2013. Инсталляция, смешанная техника

Ирина Кравчина. **Сэндвич Мединского.** 2013. Инсталляция, смешанная техника

Андрей Кузькин. Распил

Выставка-акция в галерее «Триумф», 16 декабря 2013

Андрей Кузькин – этакий умеренный панк. Он и внутри системы, но делает все по-своему, продвигается заметно вперед, а потом от всего отказывается почти без сожаления. Осенью этого года художник просидел в клетке в Галерее на Солянке, разрисовывая переплетающимися человечками стандартные куски фанеры, и после решил их мгновенно сбыть. Продавали живопись по метражу, минимальный размер – 30х30 см, любой выбранный фрагмент тут же отпиливали на специальном станке. А перед этим зрители приняли участие в определении цены за квадратный метр. Торговались, как на аукционе: максимальная предложенная цена становится фиксированным тарифом (торги остановились около 9 тысяч рублей). Назвавший максимальную цену имел право первым выбрать лакомый кусочек вожделенной фанеры. «Очень опасная акция», – усмехнулся Андрей Ерофеев перед началом торгов. Субверсивный жест Кузькина был действительно направлен скорее на зрителя, оживляя в нем хищнические инстинкты азарта и потребления. Сложно сохранять благоразумие, когда есть шанс стать

лидером на час и вести игру (хотя бы в течение одного вечера) и сохранять спокойствие и такт, переходя от картины к картине в поисках фрагмента, подходящего для персонального «распила».

Андрей Монастырский. Носители

Галерея XL, 9 декабря 2013 — 10 января 2014

Метафизик и герменевт московского концептуализма Андрей Монастырский перенес свои штудии априорных категорий художественного события (пространство, время, присутствие, берлогах (snow den) звучит омофоном к фамилии Эдварда Сноудена, известного своими разоблачениями американских спецслужб, ведших слежку за коммуникациями людей по всему миру (соответствующий текст прилагается к выставке). Небольшая инсталляция тем самым превратилась в словарь состояний информации: от фиксации повседневных событий до катализатора политических катаклизмов (и возможности стать произведением искусства), а заодно в доказательство ее вездесущности. От информации нельзя скрыться, равно как скрыть и ее саму.

Шкатулка в форме медведя из акции «Зимовка на просеке Хайдеггера»..... 2013. Предоставлено галереей XL

жест) в дигитальный мир, увлекшись проблемой информации в цифровую эпоху. В центре выставки — акция «Зимовка на просеке Хайдеггера» из 12-го тома «Поездок за город». В августе 2013 года участники зарыли недалеко от Киевогорского поля (излюбленного места акций КД в Подмосковье) две шкатулки в форме медведя, положив внутрь две микрокарты памяти с записями видео членов КД (Алексеев, Елагина и Макаревич, Монастырский и др.) и зрителей акции (Ауэрбах, Звездочетов, Корина, Кузькин, Рябова и пр.), помещенные в пластиковые контейнеры и засыпанные абсорбентом. Сохранятся карты или нет, станет известно через год после контрольных раскопок. Пока что французская коллега обратила внимание художника на то, что «зимовка» информации в снежных

«Отечество мое — в моей душе…». Произведения из собрания Музея искусства авангарда (МАГМА)

ГМИИ им. А.С.Пушкина, 3 декабря 2013 — 16 февраля 2014

Коллекция Вячеслава Моше Кантора недаром существует как музей — это оправданно не только уровнем работ, но и временным охватом. Выставка в стенах ГМИИ открывается малоизвестным до сих пор «Парижским кафе» Репина, продолжается одним из крупнейших в мире собраний Хаима Сутина и заканчивается работами концептуалиста Виктора Пивоварова, датируемыми 2010 годом. Так обычно и выглядит музей modern art в западном понимании. Отличие состоит в принципиальном уклоне в сторону авторов еврейского происхождения и соответствующих идеологических задачах проекта (не имеющего постоянной экспозиции и призванного путешествовать по миру) — распространении идей терпимости и толерантности. По заявлению Кантора, его интересует «безопасная толерантность», ограниченная «цивилизационными рамками» и законами. Социальный и политический контекст оказываются принципиально исключенными, что применительно к еврейской истории XX века кажется очень странным. Создателей интересуют расцвет «модернистских идей», культурное разнообразие и диалог. Но судьба модернистского проекта во всем мире была непростой. Его теснили «борьбой с формализмом» и «дегенеративным искусством», выставляли как флагман «прогрессивных», а по сути, диктаторских режимов (во франкистской Испании или странах Южной Америки), очень любили в американском ЦРУ как противоположность репрессивному соцреализму. Из представленных на выставке работ — прекрасного и мало известного раннего Тышлера или Ротко, того же Сутина или Сони Делоне — можно было бы вытянуть множество подобных, весьма примечательных историй. Но толерантность должна быть «безопасной»: лодку не раскачивать и дарить людям красоту. В рамках законов страны, независимо от того, как к закону сама страна относится.

Дали

ЦТИ «Фабрика», 5 декабря 2013 — 5 января 2014

Несмотря на то что среди участников кураторской выставки Людмилы Зинченко были ставшие уже почти классиками Сергей Чиликов и группа «Провмыза», экспозиция все же читалась как проект студентов (и выпускников) Школы им. А. Родченко (где Зинченко и преподает), их работы здесь превалировали. Школа Родченко, по выражению Арсения Жиляева, одна из немногих за последние годы объединила вокруг себя подобие сообщества, а ее деятельность носит поистине лабораторно-исследовательский характер. В этот раз исследование было посвящено феномену Дали, перспективе кадра и пустому пространству в нем, обрывающемуся на горизонте и оттого кажущемуся бесконечным (долгие заснеженные пейзажи провмызовского фильма «Подснежник», что и говорить, вписались сюда идеально). Из интересных работ — видео «Морской бой» объединения «Вверх» (две девушки на берегу моря играют в «Морской бой», стоя на заметном расстоянии друг от друга и выкрикивая при этом координаты стрельбы). А еще инсталляция Ирины Цыханской и Анастасии Кузьминой «Дороги», образующие «восьмерку» железнодорожные рельсы, выглядящие так, словно пережили атаку динамитом. Очень уж, правда, напоминает она «Голову Медузы» Криса Бердена. Преемственность, впрочем, была одной из идей проекта.

Виктор Пивоваров. **Триптих со змеей.** Холст, эмаль, масло. © Музей искусства Авангарда

ДИ АЛОГ ИСКУ ССТВ

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

№6.2013
Тема: апроприация идей

№5.2013
Тема: медиальность

№4.2013
Тема: трансгрессивность

№3.2013
Тема: перформативность

№2.2013
Тема: децентрализация

№1.2013
Тема: топология страха

№6.2012
Тема: модели музеев

№5.2012
Тема: вне-умное искусство

№4.2012
Тема: искусство меняет мир?

ГДЕ КУПИТЬ

МОСКВА

Московский музей современного искусства
Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17, Тверской, 9
www.mmoma.ru

Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели
Пречистенка, 19. www.rah.ru

Книжный магазин Центра современной культуры «Гараж»
Крымский Вал, 9, стр. 45, парк Горького
Тел. (495) 645-05-21. www.garagecc.com

МАММ/Московский дом фотографии
Остоженка, 16. Тел. (495) 637-11-55. www.mdf.ru

ГЦСИ
Зоологическая ул., 13, стр. 2. www.ncca.ru

Магазин «КультТовары».
Крымский Вал, 10 (в фойе ЦДХ). Тел. (495) 657-99-22

Сеть магазинов «Республика»
ул. 1-я Тверская-Ямская, 10;
Цветной бул., 15, стр. 1 (ТЦ «Tsvetnoy Central Market»,
1-й этаж); ул. Новый Арбат, 19; ул. Мясницкая, 24/7, стр. 1;
ул. Красная Площадь, 3 (ТД ГУМ, 3-й этаж 3-й линии)
Тел. (499) 251-65-27. www.respublica.ru

Книжный магазин «Гоголь Books»
ул. Казакова, 8, в фойе Гоголь-центра, 1-й этаж.
Тел. (925) 468-02-30

MONITOR book/box
Нижняя Сыромятническая, 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 Сыромятнический пер., 1, стр. 6 (ЦСИ «Винзавод»)
Тел. (495) 225-50-82. www.peredvizhnik.ru

Книжная лавка в МГХПА им. С.Г. Строганова
Волоколамское ш., 9. Тел. (499) 158-68-74

Магазин Музея архитектуры им. А.В. Щусева
Воздвиженка, 5. Тел. (495) 697-38-74. muar.ru

Галерея pop/off/art
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6.
Тел. (495) 766-45-19. www.popoffart.com

Книжная лавка Государственного
института искусствознания
Козицкий пер., 5

Книжный магазин «Москва»
ул. Тверская, 8, стр. 1. Тел. (495) 629-64-83,
www.moscowbooks.ru

Выставочный зал «Галерея на Солянке»
ул. Солянка, 1 (вход с ул. Забелина)
Тел. (495) 621-55-72. www.solgallery.ru

Арт-маркет «Красный карандаш»
ул. Большие Каменщики, 4
Тел.: (495) 912-39-29
ул. Крымский Вал, 10 (здание ЦДХ)
Тел. (499) 343-39-15
www.krasniykarandash.ru

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

Книжный интернет-магазин Libroroom
Тел. (495) 970-24-55. www.libroroom.ru

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Музей и галереи современного
искусства «Эрарта»
Книжный магазин
29-я линия В.О., 2
Тел. (812) 324-08-09. www.erarta.com

Новый музей
6-я линия В.О., 29
Тел. (812) 323-50-90. www.novymuseum.ru

Арт-центр «Борей»
Литейный просп., 58
Тел. (812) 275-38-37. www.borey.ru

Книжный магазин дизайнерской литературы
и периодики «Библиотека Проектор»
Лиговский просп., 74, Лофт-проект «Этажи»

ЕКАТЕРИНБУРГ

Ural Vision Gallery
ул. Шейнкмана, 10
Тел. (343) 377-77-50. www.uralvisiongallery.com

САМАРА

Галерея «Виктория»
ул. М. Горького, 125 / Некрасовская, 2
Тел. (846) 277-89-12. www.gallery-victoria.ru

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

ПО ПОЧТЕ
Объединенный каталог «Пресса России».
Подписной индекс 82688, адресная.
Объединенный каталог «Почта России».
Подписной индекс 70240, карточная.

ЧЕРЕЗ НАШИХ ПАРТНЕРОВ
Агентство подписки «Экс-Пресс»
Тел. +7 (495) 783-90-29
ООО «Агентство «Артос-Гал»
Москва, ул. 3-я Гражданская, 3, стр. 2.
Тел.: +7 (495) 743-58-81, 160-58-56

ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ
Подписное агентство «МК-Периодика»
Москва, ул. Гиляровского, 39
Тел. +7 (495) 684-50-08,
www.periodicals.ru

Никакая часть данного издания не может быть воспроизведена без разрешения редакции.
Редакция не несет ответственности за содержание рекламных материалов.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

© ДИ. Все права защищены

ММОМА

московский
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

Фонд наследия художника
А.Д. Тихомирова

правительство москвы
департамент культуры города москвы
российская академия художеств
фонд наследия художника
а. д. тихомирова
московский музей
современного искусства

moscow city government
moscow city department of culture
russian academy of arts
herritage foundation of artist
a.d. tikhomirov
moscow museum
of modern art

ИГРА В ЦИРК

кураторы:
дарья воробьева
нина дьячкова

21.02 –
06.04.2014

PLAYING
THE CIRCUS

curated by nina diachkova
darya vorobieva

ПЕТРОВКА 25

московский музей
современного искусства
moscow museum
of modern art

улица петровка, 25
25 petrovka street
+7 495 231 36 60
www.mmoma.ru

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА /
МУЗЕЙ «МОСКОВСКИЙ ДОМ ФОТОГРАФИИ»

18.02 – 25.05

X МЕЖДУНАРОДНЫЙ МЕСЯЦ ФОТОГРАФИИ В МОСКВЕ

ФОТОБИЕННАЛЕ 2014

Мультимедиа Арт Музей, Москва
Остоженка, 16

12+

Эрвин Блюменфельд. Вариант обложки для американского Vogue, «А ты сделал вклад для Красного Креста?», 15 марта 1945
Струйная печать на баритовой бумаге, 2012. Коллекция Генри Блюменфельда © The Estate of Erwin Blumenfeld

Стратегические партнеры Музея:

РОСБАНК SOCIETE GENERALE GROUP · RENAULT · Panasonic · MasterCard БЕСЦЕННАЯ МОСКВА www.pricelessmoscow.ru · НОВАТЭК · AHMAD TEA LONDON

РЕКЛАМА