с полки на полку, обнаружив новые связи между феноменами и областями знаний. Как здесь не запутаться? Быть готовым к новым интерпретациям и постижению неочевидных граней настоящего — сквозь призму событий прошлого и провидений будущего.

В зале «Библиотека» собраны также все издания музея за эти годы. Представлен там и наш журнал.

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
Юрий Сурков
Ответственный секретарь
Татьяна Пилия
Редакторы
Лия Адашевская
Нина Березницкая
Юлия Кульпина
Редактор сайта
Майя Комарова
pr-директор
Дарья Болховитина
Отдел художественной хроники
Валерий Леденев
Корректор-редактор
Лариса Васильева
Фотографы
Серги Шагулашвили
Владимир Куприянов

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

На обложке:
Александр Шишкин-Хокусай. **На ступенях. Из проекта «Эко уменьшитель».** 2014. Фанера, акрил

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ

ММОМА
первого заместителя директора
Манану Попову
заместителя директора
Людмилу Андрееву
главного хранителя
Елену Насонову
главного специалиста по координации музейных программ
Нину Субботину
главного бухгалтера
Ольгу Шахову
начальника отдела кадров
Ольгу Сидорову
завотделом выставок
Алексея Новоселова
завотделом PR
Александра Тихонова
начальника планового отдела
Людмилу Плахтий
коменданта
Людмилу Антошину

ЖУРНАЛ ДИ (ДИАЛОГ ИСКУССТВ) ЗАРЕГИСТРИРОВАН В ФЕДЕРАЛЬНОЙ СЛУЖБЕ ПО НАДЗОРУ В СФЕРЕ СВЯЗИ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ 7 НОЯБРЯ 2008 Г. ПИ №ФС77-33996

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ ГБУК Г. МОСКВЫ «МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА» . ПЕРИОДИЧНОСТЬ 6 НОМЕРОВ В ГОД

ПОДПИСАНО В ПЕЧАТЬ 30.01.2015

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

московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

реклама

MMOMA
московский
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art
CONTEMPORARIES.MMOMA.RU
СОВР
ЕМЕН
ЕМПОР
ЕМЕНН
ЕМЕНН
CONTEMPORARIES.MMOMA.RU

СОДЕРЖАНИЕ

ГОРОД
6 **ДИагональ**
8 **Несогласованное искусство.** Нина Березницкая
12 **DSL. Отчужденный рай.** Виктория Хан-Магомедова
16 **По краям территории смысла.** Ирина Решетникова
20 **Наука на территории искусства.** Софья Гаврилова
24 **Москва — город знаний?** Ирина Абанкина
26 **Продолжающийся диалог.** Интервью с Астрид Веге

МУЗЕЙ
28 **Лабиринт с печеньями.** Федор Ромер
36 **Высокое искусство сангинного рисунка.** Вячеслав Бабияк
40 **Музей в профиль.** Арсений Штейнер
42 **Глазами очевидца.** Интервью с Павлом Отдельновым
46 **Накопление пустоты.** Марта Яралова

ТЕМА
50 **Искусство быть паразитом.** Елена Петровская
52 **Цвет сорной травы.** Юлия Кульпина
54 **Агент природного хаоса.** Интервью с Алексеем Булдаковым
56 **Горфауна на ВДНХ.** Екатерина Чучалина
62 **О поэтической мифологии Осмоловского.** Дмитрий Гутов
66 **Игра на вылет.** Андрей Лукин

ИМЕНА
70 **Свой горизонт прочтения.** Юлия Матвеева
74 **Все включено.** Интервью с Александром Шишкиным-Хокусаем

РАКУРС
84 **Пятнадцать тезисов о качестве в искусстве.** Валерий Леденев
86 **Усталость от статусно-эстетического.** Круглый стол
89 **Ценности вместо качества.** Виктор Мизиано
91 **Искусство как капитал.** Хайнц Петер Шверфель
92 **Как оценить качество искусства?** Леонард Эммерлинг
95 **Почему я выбрал этого автора для подделки?**

ОБЗОРЫ
100 **Искусство забвения.** Ирина Кулик
104 **Нетоварный вид.** Ирина Горлова
106 **Заявка на будущее.** Павел Герасименко
108 **Отчет ускользания.** Валерий Леденев
110 **Зоны сезона.** Ирина Решетникова
112 **Скрытая жизнь.** Ирина Аликина
114 **Ближе к телу.** Юлия Кульпина

ПОРТФОЛИО
116 **Эффект Николаева.** Павел Отдельнов
118 **К звездам.** Иван Михайлов

ХРОНИКА
126 **Карнавальная атмосфера Фриза.** Елена Кваскова-Джоунс
130 **КИБЕРФЕСТ-2014 в Петербурге.** Лизавета Матвеева
132 **Умозрительный атлас.** Валерий Леденев
134 **Забытая война. Комментарии.** Андрей Толстой
136 **Объективная галлюцинаторика.** Станислав Савицкий

КНИЖНАЯ ПОЛКА
138 **Из жизни замечательных вещей.** Юлия Кульпина

Авторы – ДИ-1.2015

Абанкина Ирина – кандидат экономических наук, профессор НИУ ВШЭ, директор Института развития образования НИУ ВШЭ
Аликина Ирина – искусствовед
Бабияк Вячеслав – кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка Российского педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург), член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов (AIS), Творческого союза историков искусства и художественных критиков стран СНГ
Гаврилова Софья – художник, куратор
Герасименко Павел – арт-критик
Горлова Ирина – куратор, историк, начальник отдела художественных программ ГЦСИ
Гутов Дмитрий – художник
Кваскова-Джоунс Елена – арт-критик, режиссер-документалист
Кулик Ирина – арт-критик, культуролог, кандидат литературоведения, преподаватель Института проблем современного искусства, старший научный сотрудник сектора зарубежного искусства научного отдела ММОМА
Леденев Валерий – художественный критик
Лукин Андрей – специальный корреспондент журнала «Диалог искусств» (Нью-Йорк, США)
Масляев Алексей – культуролог, куратор, заведующий сектором по научно-методической работе образовательного отдела Московского музея современного искусства (ММОМА)
Матвеева Лизавета – куратор
Матвеева Юлия – искусствовед, аспирант кафедры отечественного искусства МГУ, член АИС
Мизиано Виктор – кандидат искусствоведения, критик, куратор
Михайлов Иван – художник
Отдельнов Павел – художник
Петровская Елена – кандидат философских наук, антрополог, культуролог
Решетникова Ирина – театровед, кандидат искусствоведения, член АИС, преподаватель кафедры теории и истории искусств МГУ им. М.В. Ломоносова, член АИС, МОСХ
Ромер Федор – арт-критик
Савицкий Станислав – искусствовед, куратор
Толстой Андрей – доктор искусствоведения, действительный член и член Президиума РАХ, директор НИИ РАХ
Хан-Магомедова Виктория – искусствовед, кандидат педагогических наук
Чучалина Екатерина – куратор, программный директор фонда «Виктория – Искусство Быть Современным»
Шверфель Хайнц Петер – арт-критик и автор книг по искусству, основатель и художественный руководитель кельнской кинобиеннале KunstFilmBiennale (2002–2009). Режиссер, продюсер и автор фильмов-портретов известных современных художников, журналист
Штейнер Арсений – искусствовед, художественный критик
Эммерлинг Леонард – доктор философии, куратор, руководитель отдела «Изобразительно искусство» в Центральном управлении Гете-Института в Мюнхене
Яралова Марта – студентка факультета истории искусств РГГУ

ПЕТРОВКА 25
16.12.2014 – 15.03.2015

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

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

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

петровка, 25
25 petrovka street

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

FORTUNE MUSEUM

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

curated by vasili tsereteli

curatorial team:
andrey egorov, anna arutunyan

МУЗЕЙ С ПРЕДСКАЗАНИЯМИ

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

куратор: василий церетели

кураторская группа:
андрей егоров, анна арутюнян

THE ART NEWSPAPER RUSSIA · ИСКУССТВО · Москва 24 · m24.ru · ARTGUIDE АРТГИД · КУЛЬТУРА · VANDERLUST

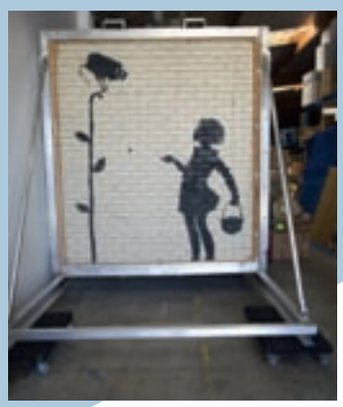
ЭЛЕКТРОТЕАТР «СТАНИСЛАВСКИЙ»

После реконструкции в Москве открылся электротеатр «Станиславский». В здании на Тверской, где сто лет назад работал «синематографический дворец», прошла премьера спектакля Теодороса Терзопулоса «Вакханки». Департамент культуры возлагает на новое место большие надежды: по словам главы ведомства Сергея Капкова, этот театр будет заметным явлением для всей страны. Худрук новой площадки Борис Юхананов считает: «Каждый сантиметр этого зала может стать сценой, а может стать зрительным залом. Здесь будут очень разные постановки. Например, Ромео Кастеллуччи полностью освободит этот зал от зрительских мест. Спектакль начнется в фойе. Кроме того, в фойе может продолжаться открытая жизнь города.
Может работать и будет работать кафешка, открытая книжная лавочка. Все это пространство пронизано волнами Wi-Fi. Можно сидеть, работать с компьютером, пить кофе, читать книжки, общаться друг с другом. Или здесь могут быть разные музыкальные происшествия». Световое шоу, премьера, презентация и вернисаж — таков далеко не полный перечень ярких акций, приуроченных к открытию Электротеатра. В его фойе открылась выставка немецкого фотографа Йоханны Вебер «Встреча с театром „Аттис“ Теодороса Терзопулоса». Экспозиция включает фотографии спектаклей «Рокаби», «Персы» и »Дионис».

ОЧЕНЬ БОЛЬШОЕ МОРОЖЕНОЕ

9 декабря на площади перед главным входом в парк Горького состоялось торжественное открытие скульптурного объекта, который является одновременно и произведением искусства паблик-арт, и необычной новогодней елкой.
Объект высотой около 15 метров представляет собой перевернутый рожок мороженого и по форме напоминает елку. Именно она станет одним из символов Нового 2015 года для всех посетителей парка. Елка-мороженое придумана командой молодых архитекторов из бюро «Новое» (Сергей Неботов, Анастасия Грицкова, Татьяна Лешихина).
В числе их недавних работ — летний pop-up павильон музея современного искусства «Гараж», летняя площадка во дворе Музея Москвы. Выбор объекта вовсе не случаен, ведь основная тема зимы в парке в этом году — поп-арт. Яркие и ироничные объекты, навеянные творчеством Роя Лихтенштейна, раскрасили зимнее пространство катка.
Елка трактует известные образы поп-арта в постмодернистском ключе, создавая новое смысловое поле перед главным входом.

ПРОДАН КУСОК СТЕНЫ С ГРАФФИТИ БЭНКСИ



Граффити британского художника Бэнкси «Девочка с цветком» («Flower Girl»), созданное им в 2008 году на автозаправке в Лос-Анджелесе, продано на аукционе в Беверли-Хиллз (штат Калифорния) за 204 тысяч долларов.
При помощи трафарета, пульверизатора и черной краски Бэнкси изобразил на белой кирпичной стене девочку, смотрящую на гигантский цветок, соцветие которого изображает видеокамеру с крысиным хвостом. В прошлом году «Девочка с цветком» была аккуратно вырезана из стены после того, как владелец автозаправки принял решение о продаже бизнеса и здание, на котором Бэнкси оставил свое творение, должны были снести. По информации СМИ, именно он и выставил работу Бэнкси на продажу. Аукционный дом «Julien's auctions» предварительно оценил «Девочку с цветком» в 150–300 тысяч долларов. По оценке организаторов торгов, посвященных «искусству улиц», подобные работы крайне редко продаются на аукционах. Примечательно, что художник не получит ни цента из вырученных за свое произведение средств, так как оно было создано на стене частного строения.
Всего на торги выставлено более 90 лотов, в том числе пять произведений Бэнкси, четыре из них нашли в пятницу новых владельцев.

«ЛЕВИАФАН». ПРОКАТ В США

Фильм Андрея Звягинцева «Левиафан», получивший «Золотой глобус» и номинированный на премию «Оскар», заработал в американском прокате за месяц около 272,1 тысячи долларов. По данным сайта Box Office Mojo, картина вышла в американский прокат 25 декабря. В российский прокат картина вышла 5 февраля. За первый же день она собрала семь миллионов.Однако уже произошла утечка фильма в Сеть. В связи с этим независимый digital-продюсер Вячеслав Смирнов за месяц до российской премьеры организовал сбор средств для команды его создателей на отдельном сайте, выступив против пиратства.
На день сдачи журнала в печать счетчик сайта показывал, что собрано более 680 тысяч рублей. Сбор средств завершился в день выхода «Левиафана» в российский прокат. В свою очередь, создатели фильма заявили, что они благодарны за этот порыв Смирнова, а все собранные средства впоследствии отдадут в фонд «Подари жизнь».
Лауреат Каннского фестиваля «Левиафан» собрал внушительный «букет» наград европейских кинофестивалей, в частности, Гран-при 58-го Лондонского кинофестиваля, Гран-при фестиваля в Мюнхене, главный приз кинофестиваля в сербском Паличе, премию «Золотой глобус». «Левиафан» также выдвинут на британскую премию BAFTA и на премию «Оскар» в номинации «Лучший фильм на иностранном языке».

ПРЕМИЯ INTERNATIONAL OPERA AWARDS

Московский театр «Новая опера» номинирован на «оперный «Оскар» — международную оперную премию International Opera Awards в категории «Лучший оперный театр».
Церемония награждения состоится 26 апреля в Лондоне. В этом году премия вручается в 14 номинациях. В числе соискателей режиссеры Грэм Вик, Роберт Карсен, певицы Анна Нетребко, Соня Йончева и другие. В категории «Лучший оперный театр» вместе с российским представлены: «Английская Национальная опера» (Великобритания), «Комише опер» (Германия), Фламандская опера (Антверпен/Гент, Бельгия), «Оперный театр Граца» (Австрия), «Королевский театр Ла Монне» (Брюссель). Впервые награждение Международной оперной премией состоялось 22 апреля 2013 года под эгидой фонда, основанного меценатом и любителем оперы Гарри Хайманом и главным редактором журнала «Опера» Джоном Эллисоном. Основная цель, которую преследовали инициаторы премии — оказывать поддержку начинающим оперным талантам и прославлять выдающихся мастеров.

СУМРАК ЛИТЕРАТУРЫ

В России ежегодно пишут более трехсот романов и повестей. По крайней мере, столько рукописей приняло в этом году жюри премии «Большая книга». В стране существует не меньше двух десятков других премий, среди них русский аналог «Букера», «Национальный бестселлер», Государственная премия в области литературы и искусства. Несмотря на все кажущееся кипение жизни, современная русская литература практически неизвестна в остальном мире. Она отсутствует в мировых списках бестселлеров, а фамилии мэтров вроде Акунина и Пелевина мало что говорят западному читателю.
В списке ста лучших книг 2012 года, по версии сайта Amazon.com, нет ни одного автора из России. Зато крупнейший в мире книжный онлайн-ритейлер включил в список авторов из Индии, Норвегии и с Алеутских островов (США). Аналогичная ситуация на сайте The NY Times. Издание имеет в книжном мире

славу трендсеттера, если книгу отрецензировали в NY Times. Тогда автора ждет большое будущее. Последнее упоминание о русских литераторах датировано июлем 2012 года. Да, и то речь в нем шла о сборнике стихов Владимира Набокова, умершего почти полвека назад.

ФИНАНСОВЫЕ ИТОГИ ГОДА

Аукционные дома «Christie's» и «Sotheby's» опубликовали финансовые итоги 2014 года. Суммарная выручка «Christie's» по итогам года возросла на 12% и составила рекордные £5,1 ($8,4) млрд. Рост наблюдался по всем группам продаж: аукционные продажи выросли на 10% и составили $6,8 млрд, частные — на 20% ($1,5 млрд), интернет-продажи — на 54% ($35,1 млн). На 48% выросло число работ, проданных на суммы свыше $10 млн. Ушедший год способствовал и росту клиентской базы — количество новых клиентов в 2014 году составило 30% от общего числа покупателей. Прошедший год стал самым успешным в истории торгов, посвященных современному и актуальному искусству — их объем увеличился на 33% и составил £1,7 ($2,8) млрд. Sotheby's также предварительно сообщил о росте аукционных продаж на 18%, хотя и уступил по этому показателю «Christie's» ($6 млрд против $6,8 у «Christie's»). Финансовые результаты «Sotheby's» пока сугубо предварительные, официальные данные будут опубликованы в марте.

БОНДАРЧУК, МИХАЛКОВ, И ТАБАКОВ ПОДПИСАЛИ ПЕТИЦИЮ О ВОЗВРАТЕ В КИНО И НА СЦЕНУ МАТА

Многие кинорежиссеры выступили в поддержку такого предложения. Прошение о внесение поправок было подписано Федором Бондарчуком, Олегом Табаковым, Никитой Михалковым, Сергеем Мирошниченко, Владимиром Хотиненко и Кареном Шахназаровым. Письмо со всеми подписями было отправлено Дмитрию Медведеву. Режиссеры говорят о том, что многие фильмы, которые являются отличным результатом кинематографического искусства, не подлежат публичной демонстрации только из-за того, что в них решено было показать моменты, демонстрирующие негативные проявления общественной жизни (к их числу относится и использование героями нецензурных выражений). Мастера отечественного кинопроизводства напоминают о том, что нецензурная речь является частью культурного наследия, которую в своих произведениях применяли многие писатели для большей выразительности. Благодаря «крепким» выражениям режиссеры могут значительно усилить эмоции героев, сделать образы героев более правдоподобными и пр.

КОТИКИ В МАНЕЖЕ

30 декабря в Москве открылась выставка «Котики в Манеже». В экспозиции — работы российских художников, которые переосмыслили такой популярный сегодня образ масскультуры — кота. На выставке, в частности, представлены работы Павла Пепперштейна, Олега Целкова, Татьяны Ахметгалиевой, Ростана Тавасиева и Влада Кулькова. По словам экспертов, культурная экспансия котов происходит по всем доступным каналам информации: на популярных видеосервисах ежедневно появляются тысячи роликов, главными участниками которых являются коты, а социальные сети транслируют даже новости кошачьего мира. «Представлены различные медиа современного искусства: живопись, скульптура, видео, графика, фотография и инсталляция», — рассказывают организаторы.

ЭКСКУРСИИ ДЛЯ БЕРЕМЕННЫХ

В марте нынешнего года в ГМИИ им. А.С. Пушкина запустят программу необычных экскурсий, разработанных специально для молодых мам и беременных женщин. Об этом на встрече с журналистами рассказала Марина Лошак, директор музея. Первая, пока пробная экскурсия в музее состоялась 29 января. Ее скорректировали с учетом того, что беременным женщинам необходим отдых. Предусмотрена программа для мам с детишками до 5 лет. Планируют также специальные циклы бесед, посвященные новым выставкам музея, и тематические нестандартные экскурсии. Так, киновед Галина Аксенова подготовила программу об образе Саломеи в живописи, театре и кино. Каждую пятницу будут проходить тематические лекции, ближайшие из которых будут посвящены любви во французской живописи и Дню святого Валентина.

ПАМЯТНИК БЛОКАДНОЙ КОШКЕ

Представитель администрации Центрального района Санкт-Петербурга заявил, что памятник блокадной кошке Василисе Малой Садовой улице вернут на место в течение двух ближайших лет. Ранее власти заявили, что скульптура установлена незаконно. Администрация направила письмо в комитет по управлению городским имуществом с просьбой о присвоении объекту законного статуса. Исчез памятник кошке Василисе 24 сентября. Обнаружена пропажа была историком Лебедевым. Был проведен опрос прохожих, но результатов он не дал. Прошло четыре дня, и Василиса была найдена в Москве. Питерские власти отказались возвращать памятник на Малую Садовую, поскольку он был установлен незаконно. Напомним, что скульптуры кошки Василисы, а также кота Елисея, появились в Питере в 2000 году. Создатель памятников — Владимир Петровичев. Установили монумент в честь «мяукающей дивизии» — котов, которые были завезены в блокадный Ленинград в 1943 году для борьбы с нашествием крыс.

РИСУНОК ЦОЯ ЗА 15 ТЫСЯЧ ЕВРО

На аукционе современного российского искусства «Vladey» ушел с молотка небольшой рисунок «Портрет Джона Кеннеди», автором которого является популярный музыкант и лидер группы «Кино» Виктор Цой. При эстимейте в 4-6 тысяч долларов, рисунок был продан за 15 тысяч евро. Портрет, выставленный на торги, выполнен на бумажном листе фломастерами. Длина рисунка чуть больше стандартного листа А4, а ширина — в полтора раза меньше. Портрет был нарисован в 1980-х годах. Всего на торгах «Vladey» был представлен 101 лот. Общая стоимость их оценивается от 970 тысяч до 1,2 миллиона евро. Среди лотов, выставленных на аукцион, работы Владимира Дубосарского, Виктора Пивоварова, Константина Звездочетова и Владислава Мамышева-Монро. Картина еще одного участника группы «Кино» ушла с молотка за 90 тысяч евро, а масштабное полотно «За все, за все тебе спасибо, товарищ Генеральный Секретарь!!!» Владислава Мамышева-Монро была продана за 45 тысяч евро.

СВЕТЛАНА КОНЕГЕН ВЕНЕЦИЯ – САНКТ-ПЕТЕРБУРГ: МЕЖДУ ХАОСОМ И ВЕЧНОСТЬЮ КРОКИН-ГАЛЕРЕЯ

Крокин-галерея возобновила работу по новому адресу. Клементовский пер., д. 9, «в целях улучшения восприятия работает по предварительной договоренности», как сказано на сайте галереи. До 6 февраля там можно было увидеть фотоработы журналистки, писательницы, телеведущей Светланы Конеген: портреты двух городов на воде, отражения их ауры и мифов.

Нина Березницкая

Две акции проекта «Луч» (кураторы — художники Дмитрий Алексеев и Андрей Целуйко) состоялись в Москве: 24 ноября на Красной Пресне, Никитском бульваре и Большой Никитской улице, а 22 января на Большой Серпуховской, дом 50, художники разместили скульптуры, объекты, инсталляции, баннеры, призывая горожан к диалогу.

Тысячи деталей, фиксируемых взглядом, формируют язык, на котором разговаривает город. Вывески, дорожная разметка, рекламные конструкции и надписи на асфальте, указатели, рисунок тротуарной плитки, праздничная иллюминация, архитектурные детали шумят, шепчут, борются за внимание или заставляют ускорить шаг. В шуме большого города любое художественное высказывание конкурирует с рекламой и пользуется ее методами. Локация, выразительность визуального образа, «упаковка» множества смыслов в емкое сообщение, привлекающий внимание парадокс — все методы рекламы есть в арсенале уличных художников. Визуальный шум побуждает конкурировать за внимание зрителей.

В первом «Луче» участвовали семнадцать художников. Они сами выбрали пространство для своих произведений на прямой, ведущей от метро «Улица 1905 года» к Кремлю, используя стены домов, ограждения, тротуары. Ночью в течение нескольких часов все объекты были установлены. К утру часть работ уничтожили, но многое удалось увидеть не только в архивной съемке.

Можно выделить два основных принципа восприятия произведения художников, принимавших участие в акции: маскировка под обыденное и невидимость непривычного. Непривычное, по словам организаторов, внимательно наблюдавших за жизнью произведений, исчезало быстрее. Время жизни похожих на рекламу конструкций или объектов, при монтаже которых использовалась сложная техника, было больше.

Василий Грино на стене у выхода из метро разместил портреты великих русских писателей, выполненные из пенопласта. Сюрреалистические объекты одна из служб ЖКХ, не пожелавшая представиться, демонтировала на наших глазах.

Максим Абрамов сделал один из самых визуально ярких проектов: гипсовые отливки со слепков своих рук в натуральную величину он разместил на стенах (на выходе из торгового центра «0 руб 0 коп»), на заборах и во многих других местах, большая часть работ также стала сувенирами для работников ЖКХ.

Одно из произведений сохранилось до момента сдачи номера в печать: скульптура человека из металлической проволоки на бетонном основании рядом с памятником Иосифу Бродскому на Новинском бульваре сделана бюро «СССР», кураторами проекта. Прозрачная красная скульптура вступает в диалог с монолитным черным памятником, красный человек в позе стремительного прохожего, не замечающего ничего вокруг. Получился упрек горожанам в безразличии к тому, на что они смотрят.

Работа группы «310» стала одним из лучших образцов взаимодействия со средой. В нише высотки на Баррикадной художники разместили пенопластовый огонь, яркое мультипликационное пятно, превратившее обыденное пространство в очаг. Второй объект — разрисованную фрагментами комиксов фанерную тумбу — художники поставили рядом с киоском фастфуда.

Николай Наседкин установил конструкцию, напоминающую противотанковый еж из деревянных планок на фоне белого забора ремонтируемого дома, графичный черный силуэт, не преграждающий путь по широкому тротуару, мог быть воспринят как случайным образом выброшенный строительный мусор.

Андрей Люблинский сделал муляж видеокамеры-собачки, замаскировав художественный объект под обыденную деталь городской среды, метафоризируя идею охраны общественного порядка.

«Zukclub» разместили баннер со ссылкой на собственный сайт, неотличимый от обычного рекламного баннера. Николай Ланге также оформил баннером со своими фотографиями остановку общественного транспорта. Это единственная работа, при монтаже которой кураторы вступили в диалог с полицией.

Евгений Ches рядом с консерваторией предложил всем желающим поиграть на разрисованном тегами и радугой пианино. Объект взывал к взаимодействию, чем многие не преминули воспользоваться. Татьяна Пигарева представила проект «ВелоВеласкес»: велосипед, украшенный фигурками инфант Веласкеса с зеркальными лицами рядом с Институтом Сервантеса.

Проект «Луч» кураторы Дмитрий Алексеев и Андрей Целуйко, организаторы паблик-арт-фестивалей «Арт-овраг» в Выксе, Нижегородская область (см. ДИ № 4–2012, № 2–2014) и «Код эпохи» в ВМДПНИ) задумали, чтобы «хоть ненадолго всколыхнуть атрофированные органы восприятия толпы», проверить на практике, возможен ли в Москве «чистый, незаказной и некоммерческий стрит-арт». Уличное искусство либо остается маргинальным внутренним диалогом художников, либо участником бесконечных фестивалей паблик-арта, где контролируется каждый художественный жест. Такой договор приводит к тому, что зритель привыкает видеть лишь то, что ожидает, и новое не проникает за этот барьер. Это вопрос не только о границах искусства, обсуждении грани между вандализмом и творчеством, но также об этике художника и границах восприятия.

1

1. Андрей Люблинский. 2014. Крашеный металл. Ул. Баррикадная, д. 4

Дмитрий Алексеев: «Стрит-арт и паблик-арт — это проявления общественной жизни, где люди открыто и свободно выражают свои мысли. Получается, что нет жизни — нет и паблик-арта, а есть какие-то искусственные взаимоотношения власти, общества и художника. И именно поэтому встает вопрос о легальности произведения искусства на улицах. Выход есть: либо объявлять свободные зоны для искусства, либо просто разрешить искусство в городе. И тогда не власть, а общество будет решать, жить этому произведению на улице или нет. Если это движение станет массовым, тогда в этот процесс включатся девелоперы, архитекторы, ландшафтники, общественные организации. Вот она общественная жизнь».

Для художника подобное свободное плавание произведения, на которое, возможно, потрачено много часов работы и которое скорее всего будет уничтожено — как упражнение в дзене и урок принудительного смирения. Не все на него согласны.

2

Несогласованное искусство

2. Zucklub. 2014. Бумага, акрил. Ул. Баррикадная, д. 4

Андрей Целуйко: «Мы захотели вернуть уличное искусство в его естественный городской контекст, вне рамок галерей, музеев, арт-центров и фестивалей. Туда, где можно публично и свободно высказать свои идеи и показать свое творческое мнение».

На Дне города в сентябре прошлого года одной из самых интересных акций стал цикл лекций в разрисованных троллейбусах по Садовому кольцу, организованный Pechersky gallery. Критик Валентин Дьяконов в рассказе о художниках Стасе Добром и Кирилле Кто определил стрит-арт как принципиально безвозмездную работу с городским пространством, в отличие от паблик-арта, так или иначе финансируемого после неизбежного согласования с городской администрацией, спонсорами, кураторами. Возможность непосредственного жеста таким образом остается лишь у граффитистов, оставляющих на стенах свои подписи. Любая граница проверяется возможностью ее преодоления, становится вызовом. Захват пространства оборачивается прояснением собственной идентичности и идентичности субкультуры.

Татьяна Пигарева: «Паблик-арт Москве и России совершенно необходим, прежде всего для ощущения личной связи с пространством, где ты существуешь, но невандальный!».

Важно помнить, что для работы со средой мало возможности свободно выражать себя, нужно выработать убедительный пластический язык, понимать принципы средового дизайна и осознавать, что роль художника в создании этой самой среды не определяющая (см.: Марина Терехович. Хаос самовыражений //Декоративное искусство. 2014. № 3–4). Проверка границ на прочность, так же как проверка живого организма вирусами на живучесть, отводит на второй план вопрос о качестве высказывания.

Вторая акция «Луча» была более локальной. Баннер группы «Deux Bears» «Вернем лето!» с изображением людей на пляже украшал в течение нескольких часов асфальт рядом со станцией «Серпуховская». Хорошо задуманная многосложная работа проиграла в воплощении, требовала иного масштаба и техники реализации. Также художники оформили часть выселенного дома на Серпуховской улице: баннер «Deux Bears», главной темой выбравших экзистенциальное одиночество человека в агрессивном мире, работы группы «310», Максима Абрамова (Обмен валюты) и Василия Grino венчала цитата «Искусство только тогда будет верно человеку, когда не будет стеснять свободу его развития» (Ф.М. Достоевский. Ряд статей о русской литературе). Наблюдавшие за монтажом надписи полицейские удалились, убедившись, что речь идет лишь о безобидном неполитическом искусстве. Поэтому важным кажется привести продолжение цитаты: «И потому первое дело: не стеснять искусства разными целями, не предписывать ему законов, не сбивать его с толку, потому что у него и без того много подводных камней, много соблазнов и уклонений, неразлучных с исторической жизнию человека. Чем свободнее будет оно развиваться, тем нормальнее разовьется, тем скорее найдет настоящий и полезный свой путь. А так как интерес и цель его одна с целями человека, которому оно служит и с которым соединено нераздельно, то чем свободнее будет его развитие, тем более пользы принесет оно человечеству».

3

3. Vassily Grino. 2014. Фасадный пенопласт, акрил, аэрозоль. Рядом с выходом из ст. м. «Баррикадная»

4

4. Максим Абрамов. Цитата Ф.М. Достоевского. 2015. Бумага, аэрозоль
DEUX BEARS. 2014. Бумага, акрил
Vassily Grino. 2014. Фанера, акрил, аэрозоль
310squad. 2015. Оргалит, акрил, аэрозоль. Ул. Б Серпуховская, д. 50
5. Максим Абрамов. 2015. Гипс, аэрозоль. Ул. Б Серпуховская, д. 50
6. DEUX BEARS. **Вернем лето.** 2015. Бумага, печать, акрил
7. 310squad. 2014. Фасадный пенопласт, акрил, аэрозоль. Рядом с выходом из ст. м. «Баррикадная»

5

6

7

8

8. 310squad. 2014. Фанера, акрил, аэрозоль. Кудринская пл., д. 1

Виктория Хан-Магомедова

На выставке в Москве «Отчужденный рай. Современное искусство Китая из коллекции DSL» в Еврейском музее и центре толерантности было представлено 29 крупных работ (живопись, скульптура, фотография, видеоарт, инсталляции) Цао Фэй, Лю Цзяньхуа, Лю Вэя, Сунь Юаня, Пэн Юя, Яня Фудуна, Яня Цзечаня, Чжана Хуана...

Со стороны трудно понять сложные проблемы современного китайского общества со всемирно-историческими наложениями конфуцианства, даосизма, буддизма, коммунизма и государственного капитализма. Сегодня китайские художники работают в глобализованном мире, в обществе, где своеобразно переплетаются элементы коммунистического контроля властных структур со свободной экономикой. Такую ситуацию невозможно было представить 30 лет назад. Но новая реальность отражается в продукции китайских художников. Это особый взгляд на современный мир, основанный на прочных традициях и собственной идентичности с ними, однако с учетом мировых тенденций в современном искусстве. Многие художники обращаются к фото и видео, требующим непосредственного отклика на реальность, задающим вопросы о реальности, чтобы выразить идеи и эмоции современного человека. Дает ли это основание рассматривать китайское искусство как стиль или это проявление некой бессознательной методологии?

На Западе все больше коллекционеров проявляют интерес к актуальному искусству Китая. Французские собиратели Доменик и Сильвен Леви (DSL) ставят цель представлять ведущих китайских художников-экспериментаторов, работающих в различных видах искусства. Их коллекция строится по музеологическому принципу. Для новых приобретений DSL совершают регулярные поездки в Китай, встречаются с художниками в их мастерских. Стремясь сделать коллекцию доступной широкому зрителю, они создали сайт, виртуальный музей. Есть коллекционеры, которые дают работы в аренду музеям, однако большинство показывают их лишь привилегированному кругу. У DSL другие стратегии. Они устраивают передвижные выставки, конференции в поддержку китайских художников и стремятся, чтобы их приобретения посмотрело как можно больше зрителей. Хань Юнпинь с 1989 года живет в Париже, его методология обусловлена китайской идентичностью. Он обращается к даосизму, дзен, китайской медицине, легендам, но западные влияния также ощущаются в его творчестве — Виттгенштейн, Фуко, Бойс, Дюшан, Кейдж. Особая притягательность искусства Хань Юнпиня — в коллизии между древними верованиями (Китай) и символами западной культуры. Он автор крупных анималистических скульптур. Эти аллегории отсылают к тематическим традиционным сюжетам, а также к политике и мифу. Таков и буйвол в телеге — центральная инсталляция на выставке («Иммигрант без документов», 2005). Грустный, понурый буйвол — символ печальной участи китайских иммигрантов за границей. Знатоки здесь также усматривают отсылки к трактату Лао Цзы «Три телеги».

Юмор, ирония, насмешка, тревожные раздумья над противоречиями современного общества присутствуют в работах многих китайских художников. Цао Фэй (р. 1978) в сериях своих работ — фото, фильмах, инсталляциях, перформансах — стремится занять позицию «наблюдателя сверху». В сатирическом фильме «Бешеная собака» (2002) он показывает молодых офисных работников, загримированных под собак, в одежде из непромокаемой ткани, прыгающих на четвереньках, выполняющих разные работы в современном офисе, но ведущих себя как собаки. Тягостное впечатление производит насмешка автора над тотальным консюмеризмом, над тем, как он превращает хорошо обученных работников в животных.

Тема разочарования, неуверенности в завтрашнем дне, кризис национальной идентичности — одна из важнейших на выставке. Лю Дзаньхуа стал впервые известен в начале 1990-х своими ярко раскрашенными безголовыми и безрукими фарфоровыми женскими торсами, позирующими в сексуальных позах. Одетые в облегающие платья персонажи задуманы как комментарий к отождествляемой с Китаем и эксплуатируемой на Западе экзотике. Позже автор обратился к инсталляциям, включающим разбитые фарфоровые фрагменты и отходы продукции китайских фабрик фарфора, в которых он исследует странные наложения современного искусства и традиционного китайского духа. Художник разработал уникальную «тихую эстетику», пример которой — инсталляция «Трансформация памяти» (2003). Страшноватые образы являет фарфоровая связка выкорчеванных деревьев на улицах города. Отказавшись от фиксирования «шума поверхностной реальности», Лю Дзаньхуа дистанцируется, переосмысливает ценности современного китайского общества.

Каждая работа Яня Фудуна (р. 1971), одного из самых влиятельных художников своего времени, — свидетельство драматически пережитых опыта и вызов реальности — прослеживает быструю модернизацию в Китае и ее угрозу традиционным ценностям и культуре. В фильмах и фото (герои — нервные, расстроенные 20–30-летние люди) автор подчеркивает, что при всех огромных изменениях в китайском обществе нечто значительное остается неизменным и, возможно, поэтому особенно ценным. В красиво снятом фильме «Отчужденный рай» (1997–2002) Фудун предлагает необычный взгляд на жизнь в Китае в конкретный период. Эта психологическая драма исследует природу проблем молодого человека в Наньчжоу. Обеспокоенный своей сексуальностью, он вступал в романтические отношения с девушками, испытывая страдание от непонятного недомогания. Однако врачи болезни не диагностировали, истинная причина дискомфорта — глубокая разочарованность. Как и многие молодые художники, Фудун и его герой испытывают разочарование в жизни. Фудун считает себя не китайским творцом, а художником мира, который хорошо знает современное мировое искусство, при том, что живет и работает в Китае. Язык фотографии и видео позволяет ему выстраивать миры, которые кажутся такими реальными.

«Я предложил трем каллиграфам писать тексты на моем лице с раннего утра до поздней ночи. Я сказал им, что именно надо писать и что они должны работать серьезно, пока мое лицо не станет черным и я не смогу сказать, кто я на самом деле. Моя идентичность испаряется», — говорит Чжань Хуань. В начале карьеры художник работал со своим телом, устраивал шокирующие перформансы, подвергал себя болезненным процедурам, в течение многих часов пребывал в неподвижности, хотя мухи облепляли тело, намазанное медом. По мнению Элеонор Хартни, когда художники используют свои тела как материал искусства и исчезают различия между творцом и его творениями, любые эстетические суждения становятся абсурдны. «Тело для меня — единственный прямой путь, посредством которого я познаю общество, а общество познает меня, — говорит Хуань. Тело — язык». Такая позиция имеет истоки в буддизме и других азиатских духовных практиках. Пять крупных фото художника «Ветрянка» (2003) — самые страшные и трагические на выставке.
После возвращения из США Хуань начал писать картины пеплом, завороженный его возможностями. Помимо материальности, пепел обладает символическим значением в восточных культурах, используется в ритуалах при почитании памяти предков и поклонении божествам. «Пепел наполнен надеждой, мечтами и болью миллионов людей», — говорит художник. Портрет Будды («Сансара», 2007) на выставке сделан из пепла благовоний, собранного в буддийских храмах и рассортированного по цвету. Материал и масштаб картины должны настраивать на медитацию.

Противоречивый дуэт художников Сун Юань и Пэн Юй работает с необычными материалами — человеческая жировая ткань, живые животные, тела детей. Они исследуют проблемы восприятия, темы смерти и условий человеческого существования. Их инсталляция «Дом престарелых» (2007) представляла весьма гротескную сцену: на инвалидных креслах передвигались персонажи, беззубые, беспомощные, но при этом очень похожие на мировых лидеров. В последние годы дуэт создает гиперреалистичные скульптуры, отдавая предпочтение героическим сюжетам, мифологическим персонажам, действующим в повседневной жизни. На выставке представлен «Ангел» (2008) — гиперреалистическая скульптура из стеклопластика и силикатного клея. Ангел, пожилая женщина в белом платье с крыльями, лишенными оперения, лежит на полу лицом вниз — возможно, она спит или умерла. Сверхъестественное существо предстает беспомощным, бессильным помочь людям, дать надежду на спасение. Этот ангел жалок и смешон.

На выставке, как навязчивый лейтмотив, звучит песенка «Happy birthday». На мандаринском наречии ее исполняют китайцы разных возрастов и сословий. Это инсталляция «Только для тебя» (1998) Чзана Пейли. На 10 экранах 10 китайцев неуверенно, без энтузиазма распевают чуждый им мотивчик. Потеря национальной идентичности — главная тема творчества отца китайского видеоарта Пейли.

Длинная металлическая труба на полу в двух залах вместе с красным пустым постаментом и красной картиной — работа «2005.03.05» (2005) Гу Дэсиня, известного радикальными инсталляциями, названия которых подчеркивают, что он не навязывает зрителям прочтений своих работ. В отличие от других произведений Гу Дэсинья здесь отсутствуют фрукты и мясо, которыми он заполняет подобные инсталляции, чтобы проиллюстрировать неизбежность упадка, гниения и постоянства.

Самые эффектные инсталляции — у Пэна Хунчжи и Шеня Юаня. Живущий во Франции и Китае Юань трансформирует повседневные предметы в поэтические, часто настраивающие на тревожные размышления или двусмысленные образы, в которых явственно читаются проблемы иммиграции, памяти и языка. Так, в инсталляции «Яйцо динозавра» (2002) художник использовал карикатурных персонажей из китайских мультфильмов. Увеличенные с 5 до 50 сантиметров фигурки, расположенные на полу, на карте Азии, словно убегают от огромного разбитого шоколадного яйца динозавра. Намек очевиден. Инсталляция «Приют богов» (2006) Хунчжи состоит из 1300 выброшенных статуэток и видео. Боги пострадали за то, что не угадали для своих хозяев выигрышные номера лотереи. Собака на экране языком старательно пишет красные иероглифы, рассказывающие историю богов, превратившихся в мусор. Вероятно, отвергнутым богам, как и собакам, нужны приюты.

Город — как многогранный организм — вдохновляет художников на различные интерпретации. Скульптура «Без названия» (2002) Лю Вэя показывает футуристический город с развитой инфраструктурой, в то же время подверженный разрушению. Иной образ города воссоздал Янь Цзечан. Его «Дрейфующий мегаполис» (2009) лишен конфликтов, в нем царят мир и гармония. В отличие от авангардистов, заявивших о смерти традиционной живописи тушью, Янь Цзечан продолжает работать в этой технике, открывая в ней новые возможности.

Выставка «Отчужденный рай» показывает, что DSL в своей собирательской деятельности избежали ошибок западных специалистов, делающих акцент на экзотичность и чисто китайскую идентичность. Безусловно, проблемы национальной культурной идентичности для китайских художников важны. В то же время они открыты для новых жизненных реалий и художественных влияний в условиях глобализации и проявляют интерес к поиску своей идентичности.

DSL.Отчужденный рай

1

1. Гу Дэсинь. **2005. 03. 05.** 2005. Инсталляция, холст

2

2. Лю Вэй. **Без названия.** 2011. Смешанная техника, книги, деревянный ящик
3. Хуан Юнпин. **Иммигрант без документов.** 2005. Инсталляция, смешанная техника

3

4

4. Шень Юань. **Яйцо динозавра. Киндер-сюрприз.** 2001. Инсталляция, 61 фигура

5

5. Пэн Хун-чжи. **Приют богов.** 2006. Инсталляция, 1300 выброшенных статуэток
6. Лью Цзяньхуа. **Трансформация памяти.** 2003. Инсталляция, фарфор
7. Чжень Тун. **Велосипед.** 2007. Инсталляция
8. Ай Вэйвэй. **Виноград.** 2008. Инсталляция

6

7

8

1

По краям территории смысла

Ирина Решетникова

1. **Сцена из спектакля «iTMOi».** Компания Акрама Хана (Великобритания). Художественный руководитель и хореограф Акрам Хан, композиторы Нитин Соуни, Джослин Пук, Бэн Фрост, костюмы Кими Накано. Фотографии предоставлены организаторами

Девятый Международный фестиваль-школа современного искусства «TERRITORIЯ» своей насыщенной программой радовал зрителей, служил практикой студентам творческих вузов России и зарубежья, которые прошли отбор на это мероприятие. Основные площадки на протяжении всех лет проведения фестиваля — Театр Наций и Московский центр современного искусства — предложили обширную программу: более двадцати творческих встреч и мастер-классов ведущих режиссеров, актеров, художников, обсуждение увиденных работ с постановщиками, просмотры спектаклей «Враг народа» Томаса Остермайера (Германия), «iTMOi» Акрама Хана (Великобритания), «#сонеты-шекспира» Тимофея Кулябина, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Константина Богомолова, спецпроект Театра Наций совместно с Московским музеем современного искусства «Шекспир. Лабиринт»... Дирижер, художественный руководитель Пермского театра оперы и балета Теодор Курентзис представил на сцене Большого зала Консерватории «Зимний путь Шуберта». Две работы Руслана Маликова «Бросить легко» и «Прикасаемые» можно было определить как социальные проекты или свидетельский театр. Московский музей современного искусства совместно с IX Международным фестивалем-школой современного искусства «TERRITORIЯ» показал выставочный проект-перформанс «Exhibit B» (Third World BunFight, ЮАР; режиссер Бретт Бейли). Креативность форума гарантировали оргкомитет и арт-дирекция «TERRITORIЯ» : Евгений Миронов (председатель оргкомитета), Роман Должанский, Теодор Курентзис, Андрей Ураев, Кирилл Серебренников, Чулпан Хаматова и Василий Церетели (с 2014 года).

«Моя аномалия» (режиссура, сценография, хореография, текст Март Кангро и компания «Диалог Данс» / Кострома; музыка J. Hellboy / Москва). Режиссер прокламировал: «Человек меня интересует весь как он есть, со всеми его признаками, с его друзьями, с музыкой, которую он слушает, чем он дышит и чем живет». Идея социальности тела давно сформулирована З. Фрейдом, оспорена К.Г. Юнгом в учении об архетипах, тем более неожиданна предпосылка Марта Кангро: аномалия — это то, что отличает тебя от других.

Ключом к постановке режиссер избирает образ пустой обычной сумки. Вот неглиже личной жизни — сотовый, таблетки, деньги, мирамистин, ключи, ручка... Рядом с натюрмортом что-то говорят, сидят, танцуют... Постепенно количество намеков приобретает характер тотальной имитации: имитация секса, имитация драки, усталые объятия...

Так, осуждая имитации, спектакль (исполнители Мария Качалкова, Татьяна Караванова, Галина Минакина, Евгений Чертоляс, Артем Камалетдинов) — парадокс — стал сам симулякром этой же имитации. Синтез contemporary dance, живой рок-музыки, видеоарта и документального театра при излишней концентрации на личном, на страхах, фиксация на отдельных органах тела, на собственных «аномалиях» — затея малоинтересная. Нагромождение монологов чужеродно пластическим решениям и вызывают лишь равнодушное недоумение.

Микрофобии героев «Моей аномалии» показались особенно мелкими на фоне драматического существования людей с ограниченными возможностями. Вспоминается опыт работы Рауфа Мамедова в больнице с людьми с синдромом Дауна. Воспоминания о подлинной боли придают работе М. Кангро привкус вымороченности.

Премьера полной версии спектакля **«Прикасаемые» (экспериментальный театральный проект с участием слепоглухих исполнителей; руководитель постановки Евгений Миронов, режиссер Руслан Маликов)** состоится в марте 2015 года, однако в рамках фестиваля уже был показан эскиз. Идея родилась на экономическом форуме в Санкт-Петербурге, когда Герман Греф, председатель Попечительского совета Фонда поддержки слепоглухих, предложил художественному руководителю Театра Наций Евгению Миронову сделать театральный проект о жизни людей, лишенных возможности видеть и слышать. В проекте семь слепоглухих участников.

В основе спектакля реальные истории, обыгранные в технике вербатим: рассказ про слепоглухого сантехника Лешу, который ежедневно в час пик добирается до работы, или судьба шестнадцатилетней Алены Капустьян из Орехово-Зуева, потерявшей слух в полтора года, а в шесть лет лишившейся зрения. (Признанием ее заслуг в учебе стал российский флаг, который Алена несла на закрытии Паралимпийских игр в Сочи.) Они играли со звездами — Ингеборгой Дапкунайте и Егором Бероевым. Во время мастер-класса по движению на сцене с участием Евгения Миронова актеры попытались погрузиться в состояние слепоглухих — надели беруши и маски, потеряв возможность слышать и видеть. Вербальный инструмент здесь заменяют руки, буквы пишут пальцами на ладонях... Это завораживает правдивостью эмоций, качеством переживания, которое превращается в сопереживание...

По своему посылу постановка этически безупречна, однако среди актеров обнажились противоречия разных школ, стилистика документального театра, отстраненность некоторых актеров в реальной среде дала сбой. Актерская игра и реальная боль на сцене оказались на противоположных полюсах.

Здесь нужен камертон тончайшей градации, валеры дискомфорта, а не иллюстрации, прежде всего сопереживающий боли, который продемонстрировала Дапкунайте — от нахлынувшего чувства у актрисы перехватывало горло, и она на несколько секунд замолкала... Звездам удалось воплотить проект как явление художественное, а не как социально-психологический эксперимент.

«#сонетышекспира» (Государственный Театр Наций, режиссер Тимофей Кулябин). Вот уже четыре века мир пытается разгадать загадки этого шедевра. На сцене два мира — поэтика прошлого и реалии повседневности, человеческое пространство души и быта, внутреннее и внешнее... Один отделен от другого всего лишь красно-белой стоп-лентой, знаком запрета на посещение территории иллюзий. Нам показывают «кухню» театра — примостившиеся рабочие сцены едят свой обед, иногда отвлекаясь на сухие команды суфлера-оператора, чтобы обеспечить на сцене нужный спецэффект: «закат», «ветер».

Действие разворачивается как воспоминание, как сон о прошлых встречах родственных душ, на редких предметах интерьера (шкафчике, рояле, банкетках, стульях) висят бирки с инвентарными номерами как маркеры личной памяти, детали прошлого, но это и мемориальный музей, памятное место. Режиссеру удалось оживить мрачную взвесь небытия. Двое юношей (Олег Савцов, Виталий Гудков) сидят к зрителям лицом, три девушки (Мария Фомина, Наталья Меньшова, Елена Николаева) — спиной. Постепенное зарождение едва уловимых токов влюбленности, робость, нежность, бережность: первые движения друг к другу, повороты лица, плавные наклоны, поцелуи, краткий миг любви, взаимности сменяются яростью: женщины мечутся по сцене, стараются догнать, удержать мужчин. Безответные влечения и порывы. Возврат к античности, в исступление языческого анимализма...

В телесных диалогах притягательна пластическая выверенность (хореография Ивана Естегнеева и Евгения Кулагина) — изгибы рук, повороты головы, складки одежды... Замершие тела юношей и девушек напомнили очертаниями античную скульптуру «Три грации» Антонио Кановы, объятия на полу — «калька» с объятий Родена.

«#сонетышекспира» схожи с нежной грустью акварели, чуть тронутой легкими пастельными мазками. Хрупкая красота, уязвимая, тающая гармония, безвозвратные мгновения юности и неуловимого счастья. В движении не только ритмика сонетов, здесь математическое сложение и усложнение звуков — от стихов, от аккордов рояля до звонкости капель, срывающихся в металлическую емкость, до нарочито громкого бытового шуршания и перемещений рабочих сцены. Исполнители — Елена Николаева, Олег Савцов, Виталий Гудков, Мария Фомина, Евгения Авдеева, Елена Дронова.

Восхищает точно выбранный визуальный тон — монохром: серые скамейки, серый рояль, серая полочка на серой стене, зеркало, запыленные окна — такой серо-бело-грязный гризайль. Тимофей Кулябин признается: «Мне нужна эстетическая красота, но я же понимаю бессмысленность и ненужность ее сейчас. Я не хочу жить в спорах, в агрессии, захлестнувшей страну и театр».

Шаг за шагом душа уходит в музыку. Рояль здесь — сценографический персонаж. Вокализ Рахманинова, молитва Анны, ария Дидоны, музыка Шуберта, Пярта, Монтеверди, Рихтера, Перселла... Рояль начинает звучать, как клавесин, издавая лишь сухой стук перебираемых клавиш. Мелодичность, вместе с грезами погружаясь в небытие, оставляет текучий след времени. Финальная черта отдаляется, все закольцовывается, поэзия, будто застывая, освобождается от слов, растворяясь в музыке, становясь временем, секунды сливаются в столетия, как в исполинской клепсидре... Наконец, мы сдаемся и отказываемся от попыток раскрыть секреты шекспировской «светящейся тьмы», загадки множатся. В поисках ответа мы находим все новые и новые тайны, и это чудесно.

«Враг народа» Г. Ибсена в современной обработке Флориана Борхмейера (Театр Schaubuehne am Leninerplatz, Германия, премьера 2012 года, Авиньонский театральный фестиваль, режиссер Томас Остермайер).

В руках Остермайера ибсеновская драма как добропорядочный человек становится сначала гражданином, а затем врагом народа. События перенесены в наши дни, а в финале режиссерских пертурбаций сюжет вообще выходит из сферы муз и в конце концов превращается в гражданскую манифестацию...

При всей неожиданности финала все, что мы видим на сцене, вплоть до радикальных деталей, есть в первоисточнике. Ибсен исследует буржуазное общества методом драматургической провокации, и у Остермайера есть все рычаги для усиления театрального драйва.

Конфликт усилен семейными обстоятельствами. Мэр города — родной брат главного героя Томаса Стокмана, вражда смотрится в домашнее зеркало, со спины братьев можно иногда перепутать. Режиссер изучает своего персонажа отстраненно и несколько иронично: курортный врач Стокман (Штефан Штерн) молод, он музыкант местной рок-группы. Дверь в квартире нараспашку, стол заставлен бутылками пива, плач младенца... В итоге сумма деталей быта переводит гражданский пафос даже в комичность. В это несерьезное отношение к жизни врывается проблема — вода в целебных источниках отравлена. Наш врач быть борцом не собирается, он просто не желает врать. Тривиальность желания «всего лишь не врать» превращает обыкновенного человека, обывателя во врага народа. Спектакль балансирует между серьезностью высказывания и одновременным высмеиванием любой серьезности. Театральное действо превращается в подобие общественных слушаний, сухие деловые разговоры, апеллирующие к логике: «Кто-то же должен сказать правду». Полемика об экономической и политической целесообразности, о решении демократического большинства, о правах: «Что толку быть правым в свободной стране?» Доктор произносит с трибуны гражданские аксиомы и фрагменты из книги Невидимого комитета «Грядущее восстание» (2007) об экономике «биржевых пузырей», о невыносимости повседневного существования в условиях развитого капитализма, о необходимости разрушения государства, что страшнее всего «сплоченное большинство» с его лживыми иллюзиями.

В зале Театра Наций зрительской аудитории предложили выразить свое мнение. В этот вечер за всю историю существования спектакля произошло нечто непредвиденное: кто-то из зала предложил: «А давайте все, кто поддерживает Стокмана, выйдут на сцену!». И на сцену двинулась практически половина партера.

Не успели актеры опомниться, как подмостки Театра Наций были заполнены до отказа. Гражданское общество вышло на авансцену. Кто-то честил либералов, некоторые принялись за демократию и свободную экономику, одни молнии полетели в сторону Запада, другие адресовались поближе. Частный вопрос об отравленной на курорте воде расширился до вечного вопроса о жажде истины. Чувствовалось только одно: что этому поразительному единодушию не будет конца. Сцена становилась улицей...

Театральный критик Лена Груева — реальный человек, оказавшийся внутри театрального спектакля, — спросила, почему «герой не пользуется возможностями Интернета и не выкладывает результаты исследования в фейсбук?» Кто-то говорил: «мы поддерживаем Стокмана, потому что он в меньшинстве», другие напоминали об атмосфере тотальной лжи, в которой мы существуем независимо от того, где живем, а некоторые — о понятиях совсем отвлеченных.

Театр напоминал народное вече на площади.

В какой-то момент Кристоф Гавенда, взобравшись на трибуну, обратился к собравшимся с вопросом, не хотели бы они досмотреть пятый акт. Зрители дисциплинированно покинули сцену.

2

3

4

2-4. **Сцены из спектакля «Враг народа» Г. Ибсена в современной обработке Флориана Борхмейера.** Театр Schaubuehne am Lenineplatz, Германия, премьера 2012 года, Авиньонский театральный фестиваль. Режиссер Томас Остермайер. Фотографии предоставлены организаторами

Остермайер вернул действие на сцену, где подверг своего героя обстрелу снарядами краски для пейнтбола, краска гулко шлепалась о стены, растекаясь черными и желтыми пятнами. Потом из-за трибуны медленно встал человек в измазанной кожаной куртке, дрожащими руками стирая краску с лица, и покинул сцену.

Инцидент показал, что российскому зрителю политическое высказывание так же важно, как и художественное. Что заставило полпартера в едином порыве подняться на сцену? Какой импульс гражданского единения сподвиг профессиональную аудиторию (критики, преподаватели, студенты) встать на защиту сценического персонажа? Кем стал для зрителей в эти минуты ибсеновский герой?

Финал получился открытым, едко-насмешливым: униженному, измазанному краской Стокману вручают папку с акциями той самой водолечебницы, за закрытие которой доктор ратовал, и Томас с женой, вдумчиво изучая бумаги, вдруг меняется в лице от увиденной суммы. Так микросоциология бросает на чашу весов человеческую принципиальность, исследуя уязвимость коррупцией.

Этот холодный, взвешенный спектакль о современности с двойным дном и двойными стандартами — правда нынешнего мира, без иллюзий. Остермайер показывает, как человек ведом и подвержен манипуляциям, как просто сложить из нас по принципу калейдоскопа узор, текст — фобию, ненависть, жажду. Постановщик акцентирует и разоблачает кредо «не быть, а иметь», понятого как постмодернистский мейнстрим. Тут не до образности, пожалуй, это уже не театр, но отрицание его расширяет гражданско-политическую территорию смыслов. Свидетельство становится новым качеством театра. Случай во время спектакля Остермайера, видимо, вектор современности.

В программу фестиваля-школы «TERRITORIЯ» уже три года входит специальный проект «Живые пространства». Сегодня это единственная режиссерская лаборатория в Москве, целиком посвященная жанру site-specific theatre. В нынешнем году для спектаклей вне стен театра выбрана тема «Мегаполис №», а руководил проектом режиссер Юрий Муравицкий...

Четыре пьесы английских драматургов были сыграны на парковке торгового центра «Цветной», на Центральном телеграфе, на дизайн-заводе «Флакон» и в деловом комплексе «Империя» Москва-Сити.

«Overdrama» К. Торпа («Центральный телеграф», режиссер Юрий Квятковский) — мобильное действо в формате променада — шесть эпизодов из жизни некоего охваченного акциями гражданского неповиновения мегаполиса. Спектакль-променад оказался облегченной сценической картинкой, насыщенной множеством диалогов/монологов погибших, как, например, фотохудожницы, снимавшей активистов и противостоявших им полицейских. Речь героини иллюстрируют кадры мирных демонстраций, и снимки с киевского Майдана. От иронии и легкого юмора протестного активизма в постановке «Overdrama» не остается следа, реальность гражданской войны в центре Киева мгновенно стирает улыбки. Игры в бунтарство и «фотоследы» кровавых городских боев мало согласуются между собой.

Панорама «TERRITORIЯ-2014» показывает, что направленность фестиваля становится иной. Если раньше соблюдались законные границы разделения искусства и жизни, то сегодня эти демаркационные черты стали накладываться друг на друга и порождать новые смыслы.

———————————————————

5

6

7

8

5-6. **Сцена из спектакля «Гаргантюа и Пантагрюэль» Франсуа Рабле.** Режиссер Константин Богомолов, художник Лариса Ломакина. Фото: Сергей Петров
7. **Сцена из спектакля «ГМОі» Акрама Хана (Великобритания).** Фотографии предоставлены организаторами
8. **Проект «Бросить легко».** Режиссер Руслан Маликов, драматург Марина Крапивина, художник Екатерина Джагарова. Фотографии предоставлены организаторами

1

Софья Гаврилова

Наука на территории

Наука и искусство... Практически все размышления о взаимоотношении этих социальных практик в России апроприированы брендом «Art and Science», который представляет собой скорее легитимированную территорию экспериментов художников с высокими технологиями. Сосуществование этих двух базовых социальных практик в разных цивилизациях и взаимодействие их материальных и визуальных продуктов требует философского анализа. Концепция, согласно которой все отрасли человеческой деятельности — от шаманских обрядов до дизайна автомобилей — можно разложить на базовые неделимые единицы (научную и художественную), дает возможность несколько шире взглянуть на современные формы сосуществования современного искусства и науки. Некоторые исторически сложившиеся сочетания становятся настолько крепкими, что, появившись, продолжают существовать в разных культурах и уже воспринимаются неделимыми, развиваясь по своим внутрисистемным законам — например архитектура. На протяжении всей ее истории соотношение двух базовых компонентов менялось в соответствии с этапами развития общества и спросом на большую функциональность или же большую эстетизацию. Другие менее прочные соединения распались или распадаются на наших глазах. Интересно, например, сопоставить возникновение «твердой научной фантастики» (выражение Г. Уэллса) с индустриальной революцией XIX века. Жанр, который изначально описывал и восхвалял научно-технические достижения, впоследствии стал все больше реализовывать потребность коллективного бессознательного в легитимации воображения и фантазий. Не обоснованные четко на территории науки предсказания, альтернативные пути истории, построения вымышленных социальных структур «отпочковались», вытесненные более практическими задачами. Столь необходимая и неотделимая от любознательности потребность в неуверенности и догадках в социальных практиках сверхчеловека Возрождения была давно отвергнута, и наука вошла в эру решения практических технических задач. В наше время «твердая научная фантастика» пришла к закономерному упадку, поскольку осмысление новых технологий или социально-политических контекстов, реакций на них и создание художественных конструкций не успевают за развитием технологий и сменой политических декораций, поэтому все новые веяния в этом жанре выглядят по меньшей мере предсказуемыми.

Можно проследить эволюцию соотношения художественного и научного компонентов и в картографии. После переоткрытия в XV веке западной цивилизацией «Географии» Птолемея и соответственно координатных сеток, геометрическая, то есть математически обоснованная, картография получила невероятное развитие и вытеснила негеометрическую на территорию искусства.

Сегодня в российском контексте попытки контактов между художниками и учеными до сих пор считаются инновациями и выдающимися событиями, а диалог получается довольно натянутым. За последние сто лет в России, когда развивались эти социальные практики, обеим сторонам не удалось найти общего языка в профессиональном поле, точек соприкосновения между областями практически не осталось, уважения тоже, и главное, пугает уровень неинформированности специалистов в обеих областях о деятельности друг друга. Производство аттракционов на стыке дисциплин, призванное показать расширение границ своей автономии, вызывает восхищение у зрителей, но ни на йоту не сближает обе практики и не позволяет осмыслить их сосуществование в современном контексте.

Попытки ученых приблизиться к миру искусства заканчиваются фестивалями «Наука — это красиво» или «Искусство науки», просмотром фотографий, снятых с помощью микроскопа, или же кинофильмов из экспедиций. Эти акции, конечно же, преследуют в основном медийную цель. Если нет устоявшихся форм популяризации научного знания, обращение к «искусству» и мимикрия под культурное событие преследуют цель довольно странного пиара. Российская академическая наука (особенно социальные и гуманитарные отрасли) является наследием советской системы как на физических (архитектурных и планировочных), так и на концептуальных уровнях. Находясь под невероятным экономическим, общественным и политическим давлением, социальные и гуманитарные отделения Российской академии практически не занимались онтологическими вопросами и саморефлексией, продолжая двигаться по проложенным в советское время рельсам. Непрозрачные схемы финансирования, косность и неповоротливость бюрократии, система научных институций, заложенная в советское время и давно потерявшая свою актуальность, попытки модернизации, спущенные правительством, отсутствие междисциплинарного дискурса, а главное, методический и онтологический кризис во многих дисциплинах,

1. Софья Гаврилова. **Из серии «Москва/не Москва».** Цветная фотография. 2011

искусства

отсутствие механизмов обновления внутри отдельных сфер приводят к вытеснению идей, проектов, научного знания, новых научных дисциплин и молодых специалистов из академической системы. То есть неготовность современных российских гуманитарных и социальных наук давать возможность развиваться новым, в большинстве своем междисциплинарным практикам не означает, что это новое не рождается. Потребность в определенном знании и форме, соответствующей этому знанию, остается в обществе, но удовлетворяется за счет уже неакадемических механизмов и на других территориях.

В современном российском обществе эта потребность наиболее всего заметна в области исследований пространств (spatial studies). Ситуация, сложившаяся в России с географией и географическим знанием, уникальна и даже абсурдна. Учитывая размеры территории, неоднородную структуру ее освоения, национальный принцип построения субъектов Федерации, сырьевую экономику, неразвитые культурные связи между регионами, плачевное состояние транспортной инфраструктуры (список можно продолжать), география и географическое знание должны быть одними из главных в обществе. Однако до сих пор в академической географии не произошло осознания пути развития советской географической школы, которую выделяло повышенное внимание к географии физической, а не социально-экономической или гуманитарной и роли государства и сталинской политики в становлении этой школы. Схожие причины привели к тому, что пространственный поворот, характерный для многих социальных и гуманитарных наук в 1960-е годы, так и не произошел в России. Если говорить очень кратко, то этот поворот и привел к тому, что сейчас взаимоотношения современного искусства и социальных и гуманитарных наук активно развиваются и иногда даже являются прописанными дисциплинами в институтах и университетах.

Не удивительно, что в российском обществе, которое не было воспитано на понимании всего сложного комплекса пространственных взаимосвязей, в котором эмпирический опыт знания о различных регионах доступен очень немногим, а визуальные образы территорий транслируются в основном провластными структурами, так вопиюще остро стоят вопросы географической безграмотности и отсутствия пространственной идентичности (в разных географических масштабах). Научные или общественные институции, которые должны производить географическое и пространственное знания, устарели, а новые практически не возникают. Однако есть общественный сознательный и бессознательный запрос на междисциплинарный пространственный дискурс, и есть вопросы, на которые современные академические институции пока не готовы ответить. Попытки разобраться с непростыми пространственными перипетиями в России делаются именно в сфере молодого современного искусства. Молодые фотографы путешествуют и показывают альтернативную географию, художники, работающие в разных медиумах, обращаются к метагеографии, проекты, имеющие мощную антропологическую основу, все чаще появляются сегодня в России, так что игнорировать их уже невозможно. Коалиции, возникающие между вытесненными с официальной академической сцены учеными и художниками, примыкают к территории современного искусства хотя бы потому, что это одна из наиболее подвижных и гибких практик — как институционально, так и концептуально.

Так сложилось сейчас, что момент узости и консервативности социальных и гуманитарных наук совпал с довольно дружелюбной ко всему новому территорией современного искусства, порождая, на мой взгляд, безумно интересный новый сплав научных и художественных компонентов. Безусловно, это направление пространственных исследований, поиск форм для репрезентации нового для России знания или же, наоборот, методов непрезентативной реакции на окружающую среду, а также теоретическая база только начинают формироваться. Останется ли оно на территории искусства, уйдет ли в научные институции или сформирует отдельное, новое поле, — пока открытый вопрос, ответ на который будет зависеть от большого количества социальных и политических факторов.

———————————————————

2

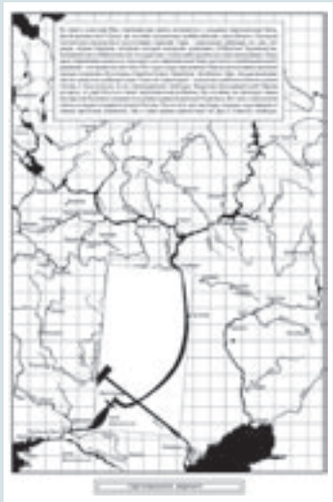
3

4

5

2. Максим Шер. **Подрезково, 17 февраля 2013 г. 55°56'32.59"N, 37°19'32.85"E.**
Из серии «Русский палимпсест», 2010 – не закончена. Цветная фотография. 2013
3. **Владимир, 3 марта 2013 г., 56°7'41.21"N, 40°23'24.92"E.**
Из серии «Русский палимпсест», 2010 – не закончена. Цветная фотография. 2013
4. **Владимир, 3 марта 2013 г., 56°7'56.59"N, 40°24'54.57"E.**
Из серии «Русский палимпсест», 2010 – не закончена. Цветная фотография. 2013
5. **Находка, 18 мая 2014 г., 42°50'23.87"N, 132°54'29.53"E.**
Из серии «Русский палимпсест», 2010 – не закончена. Цветная фотография. 2014
6. **Вологда, 30 марта 2014 г., 59°12'40.4"N, 39°54'18.31"E.**
Из серии «Русский палимпсест», 2010 – не закончена. Цветная фотография. 2014
7. **Смоленск, 17 мая 2013 г., 54°47'57.38"N, 32°2'11.34"E.**
Из серии «Русский палимпсест», 2010 – не закончена. Цветная фотография. 2013

6



7

Ирина Абанкина

Москва — город знаний?

Для экономического развития Москве необходимо наращивать потенциал креативности, создавать специальные условия (свобода творческого поиска, исследований, проектирования). Креативным индустриям свойственны не отраслевая, а кластерная модель содружества компаний и университетов, отношения сотрудничества и конкуренции, а также нередко общность территории[1].

Понятия постиндустриальной экономики уже проникли в повседневную жизнь и определяют предпочтения и поведение людей во многих странах. Изменение отношений между творчеством и экономикой создает благосостояние в современном мире и способствует динамичному формированию креативных кластеров, прежде всего в глобальных городах. Так, по оценкам консультационной компании McKinsey, «на 40% уже имеющихся в США рабочих мест требуются творческие люди и еще значительнее то, что на 70% новых рабочих мест также требуются работники с творческими способностями»[2]. Сложная и противоречивая ситуация в профессиональном образовании в России неразрывно связана с административной системой управления университетами, назначением ректоров, она направлена на латание дыр, а не на стратегические перспективы и создание условий для творчества и роста профессионализма.

Точки опоры креативности в меняющемся глобальном мире — это поликультурная среда и толерантность, непрерывное образование, лидеры и лидерство, новые технологии управления, сочетание культурных традиций и стремления к творчеству и инновациям, доступность новых ресурсов, а также навыки конструктивного диалога.

Университеты — ключевые ресурсы креативных индустрий, но не все крупные города выбирали их в качестве стратегического приоритета. Например, Нью-Йорк сделал ставки на город-порт (ключевое решение — переход на контейнерные перевозки), шоу-бизнес и финансовый центр. Их реализация позволили городу выйти на лидирующие позиции в этих секторах. И хотя профессионального образования среди этих приоритетов не было, для продвижения шоу-бизнеса был сформирован особый кластер образовательных проектов, и сегодня Нью-Йорк — один из самых известных центров элитного образования в секторе медиа и коммуникаций, рекламы, IT, галерейном бизнесе, исполнительских искусствах, арт-менеджменте и шоу-бизнесе. В Питсбурге и Балтиморе пошли другим путем, выбрав в качестве приоритетов образование и медицину. В первом предпочли еще и спортиндустрию, а во втором — ивент-менеджмент. Внимание к образованию в этих городах позволило изменить промышленный тип их развития.

Может ли сегодня в Москве образование обеспечить переход к экономике знаний, прорыв в инновационных секторах? Потенциал профессионального образования в Москве можно понять, сравнив концентрацию населения, образовательную инфраструктуру (предложения) и реализованный общественный спрос. Концентрация жителей Москвы, по официальной статистике, составляет 7% постоянного населения России. Число вузов в столице достигло 268 (максимум был в 2008 году — 276), показатель уникальный для мировой практики. Концентрация вузов в Москве почти в четыре раза превышает концентрацию населения, в Санкт-Петербурге она в три раза ниже — 90 учреждений, хотя население всего в два раза меньше. В других крупнейших регионах сосредоточено по 10–30 учреждений, что на порядок меньше, чем в Москве.

Таким образом, в обеих столицах сосредоточены 10% населения, четверть всех студентов страны и более 40% вузов.

Но оценивать потенциал учреждений высшего образования Москвы без учета филиальной сети неправомерно, соотношение филиалов к вузам составляет 4,38 раза. Подведомственные Минобрнауки России 53 вуза, расположенные в Москве, в 2010/11 учебном году имели 232 филиала. И демографический спад, и экономический кризис не приостановили создание филиалов в регионах, их сеть расширяется. В среднем каждый московский вуз имеет более четырех филиалов по России. Это значит, что система экстенсивно расширяется, успешность конкуренции московских вузов нередко объясняется не качеством образования, так как доля визит-профессоров очень невелика, а платой за бренд московского вуза. Таким образом, это фиктивное образование на рынке символов. Иностранных студентов в московских вузах крайне мало. Экспорт образовательных услуг ограничивается Монголией, Казахстаном, Киргизией, Арменией, Азербайджаном, Украиной, Белоруссией, Узбекистаном и Таджикистаном. Правда, есть еще Япония. Но объем экспорта исчисляется долями процента. Таким образом, Москва, предлагая образовательные услуги низкого качества, выбирает траекторию экстенсивного роста. С 2006 года тенденция постепенно меняется. Причинами, вызвавшими резкое снижение спроса на образование, стали два фактора — демографический спад и финансовый кризис, к сожалению, по времени совпавшие. Образовательный рынок быстро потерял набранный темп роста, а затем в очень сжатые сроки (буквально за два-три года) из расширяющегося превратился в сжимающийся.

В тот момент необходимы были компенсаторные механизмы, реструктуризация, но, наоборот, предпринимались меры, маскирующие системные изменения, направлялся дополнительный поток бюджетных средств. Рост рынка сохранялся только в секторе заочного образования. Нерыночные условия бюджетного финансирования затормозили процесс эффективной реструктуризации, снизили конкуренцию по качеству образовательных услуг. В результате вузы развивались инерционно под влиянием наложившихся друг на друга неблагоприятных тенденций.

Если вузам не удастся компенсировать потери финансовых ресурсов от сокращения приема из-за демографического спада, свертывания заказов и финансового кризиса, то в 2015–2016 годах будет достигнута «точка невозврата» для негосударственных вузов, а в 2017–2018 — для государственного сектора высшего образования. Роста бюджетного финансирования вузов, который наблюдался в 2006–2010 годах, не следует ожидать. До сегодняшнего дня на первый план выходили другие приоритеты бюджетной политики — пенсионная система, социальное обеспечение и здравоохранение. В среднесрочной перспективе вузы снова окажутся в ситуации хронического недофинансирования.

Казалось бы, в первую очередь пострадают региональные вузы, не выдержав конкуренции со столичными университетами. Однако они (и даже вузы Санкт-Петербурга) оказались менее чувствительны к изменениям на образовательном рынке, у них не произошло существенного сокращения приема студентов, как, например, в Москве. Причина — дефицит общежитий и мест в них во многих вузах столицы, высокая стоимость жизни, а также размер стипендий ниже прожиточного минимума и уже названные неблагоприятные обстоятельства. В последние годы многие вузы расширяют спектр образовательных программ и создают для выпускников возможности для продолжения образования. Такая стратегия позволяет компенсировать сокращение приема абитуриентов на первый курс. Однако в обеих столицах и доля таких выпускников и так велика — 20%.

Имеют ли отношение финансовые проблемы федеральных вузов к проблемам Москвы? По нашим оценкам, да. Здесь расположены крупнейшие вузы страны. Они размещаются по всей территории города, занимают огромные площади, формируя его среду и архитектурный облик. Многие университеты являются историческими и культурными памятниками, знаковыми объектами и символами столицы. В условиях финансового дефицита вузы могут оказаться неспособными содержать огромные имущественные комплексы. В результате их территории и здания могут стать «зонами неблагополучия». Вузы могут повторить судьбу московских заводов и научно-исследовательских институтов, которые не сумели выжить в 1990-е годы и сейчас стоят заколоченными и разрушаются либо превращены в торговые площади.

———————————————————

Примечания

1. Креативные индустрии — это деятельность, в основе которой лежит индивидуальное творческое начало, навык или талант и которое несет в себе потенциал создания добавленной стоимости и рабочих мест путем производства и эксплуатации интеллектуальной собственности (UK Creative Industries Taskforce, 1998).
2. *Howkins John.* The creative economy. Penguin Boors, 2007.

06.02 –
22.03.2015

САДЫ ЭРЕМИТОВ. СВОЕВОЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО СВЕТЫ ВИККЕРС

кураторы:
леонид бажанов
мариана гогова

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

московский музей
современного
искусства
moscow museum
of modern art

тверской бульвар, 9
9 tverskoy boulevard

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

GARDENS OF EREMITES. WILFUL ART BY SVETA VIKKERS

curated by
leonid bazhanov
mariana gogova

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

Продолжающийся

На вопросы ДИ отвечает Астрид Веге, руководитель отдела культурных программ Гете-Института в Москве

ДИ. Культурные программы Гете-Института в художественной жизни Москвы с каждым годом все заметнее: крупные выставки, интересные кинопоказы, лекции.
Астрид Веге. Я рада. что наша деятельность так заметна. Моя предыдущая работа была связана с изобразительным искусством. В Москве я имею дело с новыми для меня видами искусства: музыка, театр и кино, и я очень рада такому расширению диапазона своей деятельности. В современной культуре многие процессы взаимосвязаны. И меня привлекает идея соединять изобразительное искусство с другими жанрами, строить программу на этих пересечениях.

ДИ. Для нашего журнала также важны диалоги разных видов искусства. Сезон четырнадцатого — пятнадцатого года объявлен Годом немецкого языка и литературы в России. Какие программы в области современного искусства стали приоритетными и что мы увидим в ближайшее время?
Астрид Веге. В прошлом году самым крупным событием в области современного искусства для нас стала выставка «Пути немецкого искусства», проходившая в Московском музее современного искусства, а потом в Красноярском музейном центре. В Москве состоялась ее международная премьера, и все, кто видел эту выставку раньше в Карлсруэ, отмечали, что она здесь была гораздо эффектнее экспонирована, чем в Германии. Дальше выставка отправилась в Южную Корею.
Совместно с Гете-институтом в Санкт-Петербурге начиная с четырнадцатого года мы делаем проект, который назвали «Девятьсот дней и двадцать шесть тысяч дней», посвященный ленинградской блокаде. Сегодня моим соотечественникам о ней мало что известно. При этом в Германии хорошо разработан дискурс, связанный с воспоминаниями о войне, произведения, созданные для публичного пространства, могут затрагивать сложные темы исторической памяти.
И нам показалось важным обратиться к этой проблеме. Мы пригласили трех художников из Москвы, Петербурга и Гамбурга (Михаил Мельман, Хаим Сокол, Людмила Белова), они со своими студентами будут привлечены к разработке проектов памятника жертвам блокады для Гамбурга, города-побратима Санкт-Петербурга. В сентябре у нас прошел воркшоп, в котором участвовали все три группы. Было очень важно обменяться опытом, потому что он оказался очень индивидуальным. В 2015 году в Гамбурге состоится презентация проектов участников. Какими они будут, пока сказать трудно. Это могут быть и скульптура, и интервенции в пространство города. Пройдут симпозиум, показы кинохроники. Таким образом мы организуем дискуссию о блокаде с жителями Гамбурга, чтобы привлечь внимание к трагическому событию нашей общей истории. А для участников это будет важный опыт работы в публичном пространстве и в теоретических дискуссиях о том, какие подходы здесь существуют.

ДИ. Этот проект будет показан в России?
Астрид Веге. Конечно, мы заинтересованы показать его и в Москве, и в Петербурге, но иначе, чем в Гамбурге.

ДИ. Как у вас обычно строится работа над проектами от зарождения идеи до реализации, как происходит выбор кураторов, художников и т.д. К вам поступают заявки с предложениями или вы сами что-то придумываете, а потом ищете кураторов и набираете художников?
Астрид Веге. Оба пути возможны. Проект о блокаде — наш типичный проект, мы решали, кого пригласить, чтобы работать в диалоге. Второй пример инициированного нами проекта, который нчнется в этом году, связан со зданием, где находится Гете-институт. Здание построено для посольства ГДР в последние годы ее существования. Здесь происходило много событий, соединилось много слоев истории, и мы хотим пригласить художников поработать с этими смыслами. Довольно часто мы поддерживаем идеи наших партнеров, обычно тех, с кем уже работали раньше, помогаем реализовать проект.

ДИ. Как куратор современного искусства вы работали с российскими художниками?
Астрид Веге. Еще до того как я пришла работать в Гете-институт, я получила возможность познакомиться с российским искусством в рамках резиденции для кураторов. В две тысячи девятом году я неделю провела в России. Для меня это была уникальная возможность составить впечатление о российской культуре, посетить институции, пообщаться с местными художниками, кураторами, теоретиками, установить творческие связи. Я увидела живое пространство, которое меня впечатлило.

ДИ. Творчество каких современных художников вам как куратору оказалось ближе всего?
Астрид Веге. Мне интересно многое. например, работы Ольги Чернышовой,

1

1. **День молодежной культуры: мастер-класс по граффити.** Волгоград, Российско-германский музыкальный фестиваль, 24-26 мая 2013 г., в рамках Года Германии в России 2012/2013. Фото Владимира Матюшенко

диалог

Беседу ведут Светлана Гусарова и Ирина Сосновская

а Ирину Корину я приглашала в резиденцию в Австрии. В 2010 году я была куратором выставочного пространства в Нью-Йорке и сотрудничала с Дмитрием Гутовым.

ДИ. У Гете-Института сеть культурных центров и представительств по всему миру. В России работают три института — в Москве, Санкт-Петербурге и Новосибирске. Они проводят общую политику? И в чем их специфика?
Астрид Веге. Наша цель — продвижение немецкой культуры, которую мы не просто представляем, а выстраиваем диалог между странами. Это общая стратегия. А что касается тактических задач, то каждый институт здесь достаточно независим, создает свою программу на год, реализует конкретные проекты. Есть программы, которые объединяют институты региона, такого как Восточная Европа и Центральная Азия, в него входят бывшие республики СССР, кроме Прибалтики. Есть и трансре-гиональные проекты, но это не значит, что все обязаны в них участвовать, регионы объединяются для создания общего проекта, только когда это обусловлено логикой культурного процесса. Один из наших региональных проектов, который называется «Брейн мэп» (Brain map), связан с проблемой, затрагивающей все страны, откуда уезжают креативные люди. Этот проект инициирует обратное движение, то есть мы приглашаем людей, которые уехали и приобрели новый опыт, вернуться и поделиться им. Возможно, многие регионы, например в Южной Европе, где эта проблема особенно актуальна, захотят присоединиться к нашему проекту.

ДИ. Присутствие программ Гете-Института ощутимо в художественной жизни многих городов России, наш журнал, в частности, писал о передвижной выставке Зигмара Польке в региональных музеях. Ваш институт сочетает в своей политике выставки-репрезентации, знакомящие нашего зрителя с немецким искусством, и диалоговые проекты, такие, как, например, «Искусство места» (2009), которые объединяют художников из России и Германии. Сейчас многие фонды переключились лишь на диалоговые проекты, но нам кажется, что репрезентация тоже нужна, поскольку у российского зрителя много пробелов в знаниях о современном искусстве, ведь долгое время его в России не экспонировали. Не менее значимы и ваши образовательные программы.
Астрид Веге. Нам нравится организовывать серии лекций. Так, в тринадцатом — четырнадцатом годах проходил дискуссионный проект «Что такое хорошо в искусстве», который мы делали совместно с ГЦСИ и ММОМА. Мы предложили разные ответы на этот непростой вопрос, пригласили и практиков и теоретиков, у нас были участники из Германии, России, других стран. В следующем году планируем серию об идейности образов, в какой-то степени она будет развивать прежнюю тему. Мы хотим поговорить о том, что такое визуальный образ, как и для чего используется, как воспринимается зрителем. Речь пойдет о разных видах искусства, не только об изобразительном, но и о театре, кино, и даже о СМИ. Кроме того, институт участвует в ежегодных стажировках для молодых российских кураторов, которые организует Объединение институтов культуры стран Евросоюза (EUNIC). Прошедшие конкурс молодые люди стажируются. (от трех недель до двух месяцев) в ведущих музеях или галереях современного искусства Европы.

2

2. Фолькер Шрайнер. **Выставка «Опыты в АРТ-ШКОЛЕ. Исследуя Екатеринбург» в рамках Года Германии в России 2012/2013.** Екатеринбург, Уральский филиал ГЦСИ, май 2013. Фото коммуникационного агентства «Форсайт»

ДИ. Все лекции серии «Что такое хорошо в искусстве» есть в открытом доступе на сайте, это очень важно, особенно для тех, кто живет не в Москве.
Астрид Веге. Однако не все виды работы института могут быть представлены в Сети, лекция — прекрасный пример, когда это действительно работает.

ДИ. Кого из немецких художников вы бы хотели привезти в Россию, кто, на ваш взгляд, здесь мало известен, недооценен, кого обязательно должны увидеть наши зрители?
Астрид Веге. Назову только 3 имени. Кандиду Хефер, знаменитую представительницу Дюссельдорфской школы фотографии, основанной Хиллой и Берндтом Бехер, фотографа и художницу, работы которой здесь были представлены только на групповых выставках. В ноябре прошлого года в Москве на фестивале немецкого документального кино «Блик» демонстрировался фильм «Водные странствия Ульрике Оттингер». Режиссер фильма Бригитте Крамер. Ульрике Оттингер приезжала и представляла фильм. Она очень интересный человек и художник. Мы бы хотели показать и ее фильмы, и ее выставку. Здесь она малоизвестна, я считаю, что она заслуживает гораздо большего внимания. В рамках проекта про наше здание мы хотели бы пригласить Клеменса фон Ведемайера и других художников, которые пока еще мало известны российской публике. Этот проект позволит представить их зрителям, а также показать институт с новой стороны.

———————————————————

Фрагменты лекций из цикла «Что такое хорошо в искусстве» Виктора Мизиано «Ценности вместо качества», Леонарда Эммерлинга «Как оценить качество искусства?» и Хайнца Петера Шверфеля «Искусство как капитал» читайте в разделе «Ракурс» на стр 89–94.

Лабиринт

Московский музей современного искусства по случаю празднования 15-летия представил шестую тематическую экспозицию работ из своей коллекции. Над проектом «Музей с предсказаниями» работала кураторская группа во главе с исполнительным директором ММОМА Василием Церетели, неожиданное архитектурное решение выставки предложило бюро FORM.

1. Игорь Шелковский. **Архитектурный макет здания современного искусства.** 2010. Дерево, картон, акрил

с печеньями

Федор Ромер

Граждане!
Вы входите в дом свой,
и волна благодарности
к нему пьянит вас!

Дмитрий Алексаныч
Из «Обращений Дмитрия Александровича Пригова к Народу» (1985–1987)

1

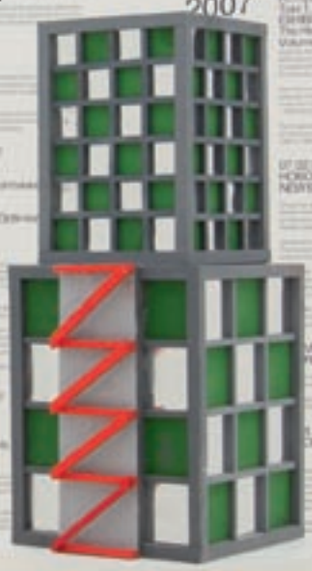


Фото ММОМА// Автандил Чачанидзе, Александр Сухов

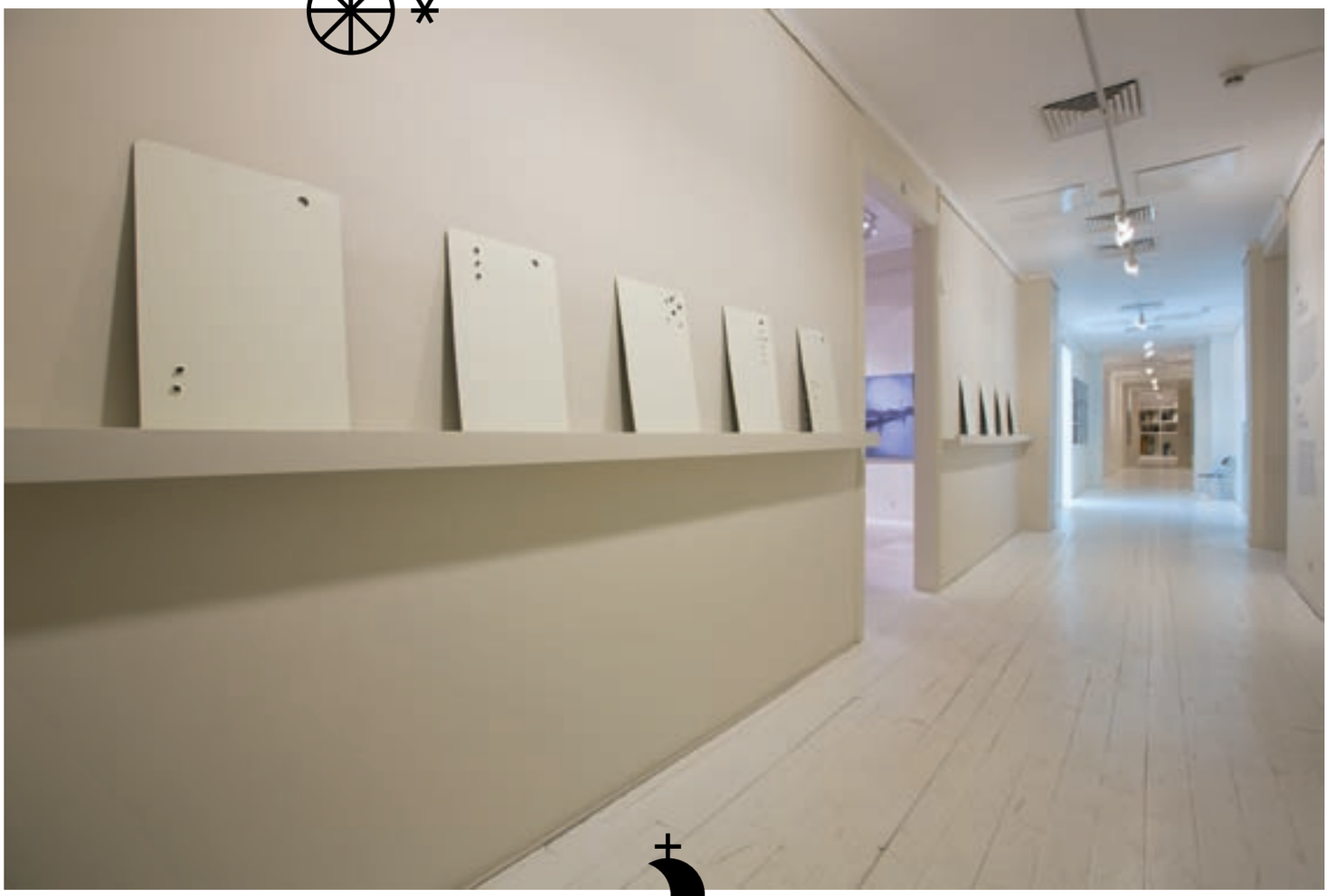
Нумерологические сближения располагают к размышлениям о времени и о себе. Московский музей современного искусства, тогда еще скромный ММСИ, открылся 15 (!) декабря 1999 года, и именно в этот день 15 (!) лет спустя нынешний ММОМА, Moscow Museum of Modern Art, представил очередной выставочный вариант демонстрации своего собрания. Богатства не помещаются все сразу на трех этажах особняка на Петровке, потому музей периодически раскладывает из избранного концептуальные пасьянсы — тематические экспозиции. И вот темой нынешней, шестой стали взаимопроникновения, (не)случайные связи, отталкивания и симпатии прошлого, настоящего и будущего отечественного — и не только — искусства на фоне недолгой, но насыщенной истории самого музея и обнародования его ближайших планов.

Юбилейная ретроспекция чаще всего органично переходит в футурологию, оттого выставка называется «Музей с предсказаниями — Fortune museum» и сопровождается соответствующим аттракционом для посетителей. Его придумал Василий Церетели на основе заокеанского опыта. На Новый год в тамошних японских и особенно китайских ресторанах, блюдя национальную традицию, гостей угощают fortune cookie, печеньем с предсказаниями, песочными орешками, в которые запечатаны бумажные ленточки-прогнозы. На входе в ММОМА зрителей тоже ожидают миниатюрные «колобки», внутри которых случайные цитаты от древних китайцев и античных философов до современных художников. Занятно, что изготовитель кондитерской продукции, если верить целлофановой упаковке, московское ООО «Корпорация удачи», а это сразу обещает беспроигрышное счастье. (Как и встречающая посетителя еще на музейном фасаде зазывная неоновая надпись «Все будет хорошо» постконцептуалиста и пост-поп-артиста Мартина Крида. Но она зажигается лишь с наступлением темноты, напоминая обманчивую рекламу клуба из фильма Роберта Родригеса «От заката до рассвета».)

Впрочем, организаторы предлагают гадать не столько по печеньям, сколько по выставленным работам, в которых запечатлены «пророческие моменты напряжения художественного языка», как объясняет манифест кураторов. Напряжение должно усиливаться еще и оттого, что в каждом зале сопоставляются вещи вроде бы несопоставимые.

Мысленно воссоздавая и воображая ход арт-истории, создатели экспозиции (над ее практическим наполнением трудились сотрудники музея Андрей Егоров и Анна Арутюнян) отказались и от диахронического, и от синхронического подходов, предпочтя провокативную анахронию. Соседство произведений разных культурных эпох, направлений, стилей и техник мотивировано кураторской игрой в ассоциации. Зрителю остается лишь присоединиться к ней, получив в награду профетический дар повелевать пространством и временем. Однако эта задача, пожалуй, не всегда по силам даже профессиональным авгурам. К тому же обещанное «напряжение» обычно рождается из конфликта антагонистов (черное — белое, плюс — минус, север — юг), а непересекающиеся прямые, какими подчас являются оказавшиеся подневольными соседями произведения и их авторы, не высекают искру.

2



2. Анатолий Осмоловский. **Из серии «Билеты в рай»**. 2005. Латунь, эмаль, перфорирование механическое

Однако правила игры сформулированы. Интрига подчеркивается уже «оглавлением» экспозиции, из названий условных разделов которой — «Гости из прошлого», «Назад в будущее», «Вечное настоящее» — уже понятно, что конкретные глагольные формы Past — Present — Future отменены, а их место оккупировал гуттаперчевый инфинитив. Уже не ясно, еще ничего не определено.

О выпадении из привычного хронотопа посетителя выставки предупреждает уже во втором ее зале видеоинсталляция Владимира Логутова «В пустоте», в одном из сюжетов которой три подростка зависают в воздухе, «выпрыгнув» из обыденной уличной жизни. А для декларации об отказе от исторической последовательности кино срифмовано с примитивистской картиной «амазонки авангарда» Натальи Гончаровой «Купающиеся мальчики» — тоже с тремя фигурами. Два времени, два мировоззрения, альтернативные техники: холст, масло — камера, компьютер. Сближение происходит по иконографическому принципу (две «троицы»), отталкивание — по семантическому (у Гончаровой дети сигают в реку, а не в Лету).

Но далее и хронология, и методология позволяют себе изрядные вольности. К примеру, коллаж 1917 года «Революция» футуриста Давида Бурлюка, картины относительно молодого Егора Кошелева и патриарха московского искусства, последнего «бубново-валетовца» Моисея Фейгина, посвященные путчам 1990-х годов, роднит общественно-политическая тематика.

Но вот делят зал триптих классика концептуализма Эдуарда Гороховского, автопортрет Казимира Малевича и инсталляция звезды новой генерации Хаима Сокола. Тут номинативная рифма (картина Гороховского называется «Красный квадрат», и собственноручное изображение отца супрематизма вроде вполне уместно) переходит в формалистическую (Сокол использует подлинные советские фотографии, Гороховский перерисовывает дореволюционные).

А сюрреалиста Льва Повзнера, метафизика-абстракциониста Эдуарда Штейнберга, певца иудаизма Григория Брускина и Владимира Янкилевского физика и лирика объединяет, возможно, ныне отмененная графа в паспорте, «андеграундное» прошлое или дискурсивные разногласия, не мешавшие дружеским взаимоотношениям.

Юбилейная экспозиция музея сознательно придумана как интеллектуальный ребус, задачник без готовых ответов в конце, перемешанная колода карт для гадания. И кураторы подчеркивают это самым спорным и интригующим разделом выставки, «Открытым хранением ММОМА». В двух залах и коридорном тупичке в ящиках, на стенах, стеллажах и металлических сетках лежат, висят и стоят работы (графика, скульптура, живопись), подписи к которым находятся в отдельном кармашке. Угадай автора, если сможешь, восстанови логику репрезентации, если хочешь.

Авторы проекта не заигрывают, а играют со зрителем как с равным, устраивая своего рода оптическую корриду, где в роли быка — искусство XX–XXI веков. Его реалии служат необходимой канвой для вышивания по ней интеллектуальных и формалистических узоров, с тем чтобы потом вырвать ниточку и оставить их в свободном плавании, сдерживаемом лишь хитроумной, но строго продуманной сценографией всего пространства.

Архитектурное решение выставки — бесспорное достижение и главное ее украшение. Дому Губина за два с лишним века пришлось претерпеть немало переделок и снаружи, и внутри. Бюро FORM отнеслось к историческим интерьерам с максимальной бережностью, однако постоянный посетитель ММОМА сначала пребывает в растерянности, ощущая себя в другом мире. Появились редуцирующие фальшстены, зато впервые задействована служебная лестница (в ее пролетах размещены «фриковые» работы, видео Влада Мамышева-Монро и неоновая квазиреклама «Ой!» Татьяны Хенгстлер). Одна комната превращена в модель будущей общедоступной библиотеки при музее, причем книги здесь настоящие (часть из них специально для выставки посвящена времени как философской категории, а также феномену гаданий и пророчеств в мировой культуре), а вот шкафы фантастические, в нечеловеческий рост (идея художницы Ольги Трейвайс). Даже формы пуфиков имеют аллегорические значения, которые зрителю предлагается обнаружить самому, ощущая себя искателем драгоценностей из романа Ильфа и Петрова.

3

3. Леонид Соков. **Ленин и Колдер.** 1994. Бронза, металл, краска по металлу

Впрочем, самостоятельность посетителя тут не слишком поощряется: ходить по двум этажам музея следует согласно выдаваемой карте-схеме, что и к лучшему — нет опасности заблудиться. А то наиболее часто употребляемым словом у гостей вернисажа был «лабиринт». Такие ассоциации явно заложены в экспозиционный сценарий. В «Музее с предсказаниями» есть «Пролог» — маленький зальчик, в котором способом шпалерной развески показаны первые поступления в ММСИ, небольшие работы западных художников, прежде всего тиражная графика, собранная Зурабом Церетели. И небольшая бронзовая скульптурка «Минотавр» Сальвадора Дали. Здесь на выставке подчас ощущаешь себя Тесеем в гостях у Миноса. Причем лабиринт не столько топографический («нить Ариадны» в виде чертежа все-таки прилагается), сколько смысловой.

Благодаря пресловутому печенью путешествие по «Музею с предсказаниями» мне еще напомнило историю про Хэмптон-Кортский лабиринт из незабвенного Джерома К. Джерома («Гаррис и сам начал подумывать, что действительно дело неладно, но продолжал путь, следуя своей методе, пока наконец шествие не наткнулось на кусок печенья, валявшийся на земле» и т. д.). Впрочем, такое решение вполне актуально. Укажем на недавние сентенции Михаила Ямпольского или Бориса Гройса о необратимом превращении хорошего музея в «новый Диснейленд». Это и есть, наверное, итоговое предсказание, которое обещала экспозиция — хоть печенья не ешь. А к добру ли подобная эволюция, решать сегодняшним и завтрашним посетителям ММОМА.

Сами музейщики настроены оптимистично. В вестибюле перед гардеробом под потолком бегут по кругу слова Д. А. Пригова: «Граждане! Входя в дом свой, мы быстро осматриваемся, словно отыскивая кого-то, кто выйдет из угла и доложит: Все хорошо!». Хочется, чтобы применительно к Московскому музею современного искусства подтвердились и другие строки из тех же пригов-ских «Обращений». Далее см. эпиграф.

———————————————————

4

4. Александр Бродский. **Живой уголок.** 2005. Инсталляция

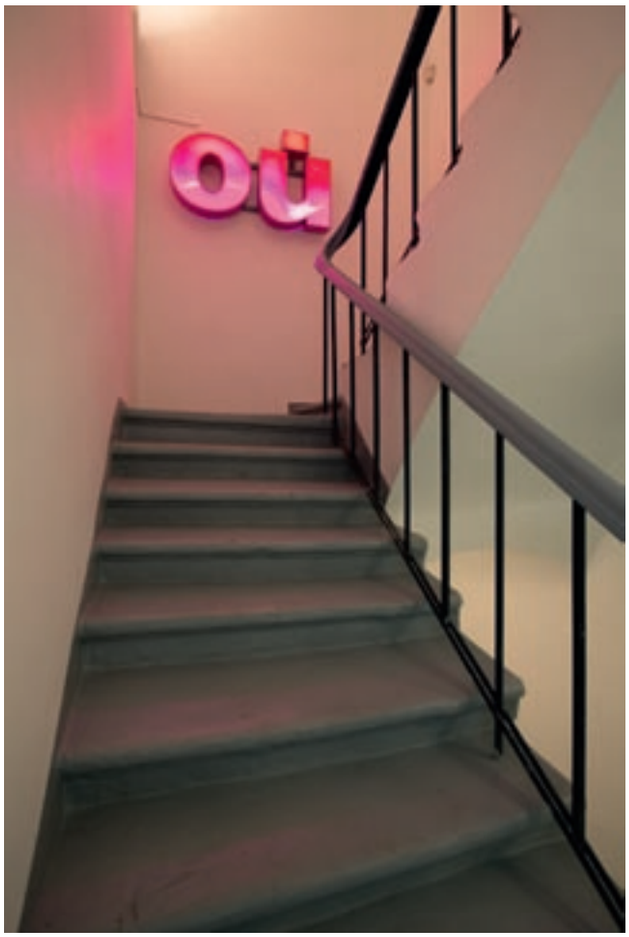
5. Валерий Чтак. **Capisco Quasi Tutto.** 2010. Гофрокартон, холст, акрил

6. Леонид Ротарь. **Из проекта «До завтра».** 2006. Дар У. Джабраилова

7

7. Владимир Марин. **Телескоп.** 2013. Инсталляция

8



8. Татьяна Хенгстлер. **ОЙ.** 2005. Металл, пластик, фанера

9

9. Вид экспозиции 1-й зал

10

10. Открытое хранение ММОМА

Вячеслав Бабияк

В рамках выставки «Василий Шухаев (1887–1973). Ретроспектива» в ММОМА прошла научная конференция, посвященная разным аспектам жизни и творчества художника.Стратегическим партнером проекта выступил «Unident Group of Companies», партнером проекта «АльфаСтрахование».

В рисунке Шухаева иносказательность графических фраз позволяет ощутить движение руки творца, почувствовать биение беспокойного сердца. Россыпи штрихов, переплетения линий, слияние пятен облекают неподражаемой рисуночной плотью художественный замысел. И как тут не согласиться с искусствоведом А.В. Максимовой, утверждающей, что рисунок — это «самый непосредственный, многообразный, многоликий и глубоко личный вид творчества»[1].

Из рисовальных техник едва ли не самой пленительной является сангина, ее красно-коричневые или рыжеватые рисунки смотрятся миром, увиденным сквозь цветное стекло. Б.Р. Виппер полагал, что «сангина — самый утонченный, самый аристократический инструмент рисунка»[2].

По латыни sanguis означает «кровь». Хрупкий мелок изготавливают из смеси каолина (белой глины) и окислов железа. При растирании по бумаге сангина позволяет почти осязаемо передавать иллюзию телесности, овеществленность формы, ее пластическую выразительность, богатую тональную и светотеневую нюансировку.

Популярная сто лет назад сангина привлекла В.И. Шухаева своими свойствами. Сангинные листы художника восхищают не только его высоким мастерством, но и органичным единением пластической традиции академического рисунка и передовых художественных достижений той поры. В результате отверженная классицистическая идеализация форм человека в рисунках мастера преображается в символ одухотворенной экспрессивной пластики.

Как известно, основы мастерства В.И. Шухаева и его друга и соученика по Императорской Академии художеств А.Е. Яковлева закладывались под руководством Д.Н. Кардовского. Уже в учебных рисунках они стремились наряду с академическими нормами изобразительности — ясностью композиции, выверенной анатомической характеристикой модели и достоверностью пропорций — воплотить пластическую красоту и единство форм, зримое ощущение их рельефности. Такая новаторская для противоречивого и сумбурного времени начала XX столетия задача требовала новых методов рисования и подходящих графических средств.

В мастерской Кардовского использовали уголь. Но уголь не отвечал темпераментному характеру начинающих художников. «Мы искали материал более упругий. Нам хотелось борьбы с материалом и победы над ним»[3], — писал Шухаев своему учителю 12 января 1924 года.

Изучение рисунков старых мастеров навело на мысль использовать давно вышедшую из употребления сангину. В конце XVIII века выдающийся мастер рисунка А.И. Иванов еще растирал сангину, но именно Шухаев с Яковлевым сделали ее своего рода художественно-пластическим фетишем. Но если старые мастера «ласкали» форму сангиной, то Яковлев и Шухаев ее «взрывали»! «У старых мастеров мы находили употребление сангины в виде подкраски в рисунке или же рисунки штрихом. Но это все не удовлетворяло нас: размажутся то черный карандаш, то сепия, то сангина, а в сангине была досадная особенность: сангина меняла свой цвет при размазывании»[4].

Однажды, рисуя сангиной, Шухаев в одном месте размазал рисунок и с досады растер его тряпкой. Так появилась новая техника, и друзья стали рисовать растертой сангиной. «Дальше появилась новая мысль: подготовить рисунок сангиной, подготовленный рисунок моделировать, размазывая сангину резинкой.

Вот только тогда пошла настоящая и успешная работа, наступила пора изучения формы, а не копирование модели. Вдвоем с Яковлевым мы делали за один семестр столько рисунков, сколько вся мастерская в 30 человек»[5].

Друзья старались с возможной полнотой использовать физические свойства сангины: энергично, как краской, прокладывая объемы плоскостью грифеля, а затем, растирая этот «подмалевок», выстраивали убедительный анатомо-пластический образ. Г.Г. Поспелов, писавший о мастерской Кардовского, отмечал, что «академические рисунки натурщиков, от которых в течение полустолетия веяло безжизненностью и скукой, стали теперь вновь полноправным жанром рисования, обрели своих приверженцев и жрецов»[6].

Трактовка объемов в рисунках Шухаева поражает почти гиперреальным торжеством человеческого тела, своего рода художественным гимном ему.

Применение плотно свернутой жгутом кожаной растушки и жесткой резинки сочеталось у Шухаева с растиранием сангины кончиками пальцев. Художник умозрительно погружался в воображаемую глубину двухмерного листа, формируя иллюзию трехмерности форм и окружающего их пространства. Диапазон его касаний — от трепетно-осторожных, будто ласкающих поверхность форм (в свету и легких полутонах) до решительных и интенсивных (в глубоких полутонах и тенях) — «заряжает» изображение, формируя своеобразное энергетическое поле. Этот прием работы мягкими материалами отражает некий витальный импульс, «жизненную силу» рисовальщика.

В развитой мускулатуре «Натурщика», выполненного в 1917 году, художник намеренно заостряет анатомические особенности модели, прежде всего крупный торс, в динамичном переплетении мышц которого заключены мощь и скрытая физическая сила. Анатомической достоверности Шухаев достигает плавной тональной нюансировкой растертой сангины.

Для выявления конструкции фигуры Шухаев тщательно разрабатывает структурные связи плечевого пояса, грудной клетки, костей таза, конечностей и суставов. Пластическая выразительность форм в немалой степени обеспечивается и воссозданием анатомо-пластического «стереоэффекта» изображения, в чем видится одно из стилистических открытий Шухаева, сознательно «разрушающего» инертную плоскость бумажного листа.

В арсенале мастера линия выполняет роль пространственного ограничителя «переливов» форм и их тональности. С виртуозной точностью и красотой она выражает динамику движения модели, обостряя ее пластичность, придавая формам особую упругость и напряженность. Подобно линии классиков шухаевская линия вплетается, врастает в силуэты мышц, поглощается формой и вновь возникает, пространственно разводя структурные элементы фигуры и одновременно строя из них целостный организм. Ее самоценная эстетическая красота и художественно-практическая значимость в умении мастера эмоционально «зарядить» линию, превратив ее из средства в образ.

Рисунок Шухаева, отвечая академическим нормам, сумел их расширить, воплотил возможности пространственно-пластического гротеска, по существу, ставшего признаком неостиля. В этом выгодное отличие работ художника от педантично-суховатой натуралистичности подавляющей массы академических штудий второй половины XIX века. Его чувственный рационализм ближе устремлениям отечественной школы рисунка екатерининско-александровских времен.

В этюдах-рисунках к конкурсной картине «Вакханалия» (1912) Шухаев апеллирует к наследию Рубенса. Изображение натурщика в образе античного бога вина и веселья отличается экспрессией мимико-пластического построения лица, выраженной мускулатурой мощной шеи. Насыщенная светотень с тональными акцентами по ее границе пространственно конструирует объем, усиление тона отвечает анатомической логике.

Годы учебы в мастерской Кардовского не прошли для Шухаева даром, явив выдающегося мастера сангинного рисунка. В подтверждение приведем две знаковых для его творчества работы. В картотеке отдела рисунка Русского музея «Портрет неизвестной» (1915). Погрудное изображение молодой женщины демонстрирует единство технически совершенного исполнения с возвышенной одухотворенностью, излучаемой обликом модели. Это позволяет отнести рисунок к лучшим образцам сангинного рисунка начала XX века. Художнику удалось передать нежность кожи, шелковистые пряди волос, внимательный, чуть насмешливый взгляд больших светлых глаз, легкую улыбку, скользнувшую по пухлым губам, грациозность и горделивость осанки. В памяти возникают женские образы Рокотова,

Высокое искусство сангинного рисунка

1

1. В.И. Шухаев. **Портрет неизвестной.** 1915. Бумага, сангина. Государственный Русский музей

3

2

2. **Портрет С.Н. Андрониковой.** 1917.
Бумага на картоне, сангина, графитный карандаш. Государственный Русский музей
3. **Портрет ротмистра Г.Л. Сухина.** Подготовительный рисунок
к неоконченной картине «Полк на позициях» (1917). 1916.
Бумага, сангина, графитный карандаш. Государственный Русский музей

4

4. **Портрет прапорщика С.В. Чарыша.**
Подготовительный рисунок к неоконченной картине
«Полк на позициях» (1917). 1916. Бумага, сангина, уголь.
Государственный Русский музей

Кипренского, Энгра... Шухаев создает поэтический образ, исполненный чувства собственного достоинства, благородства и в то же время глубоко женственный. Кто эта таинственная незнакомка, нам не ведомо, но ее духовный мир явлен нам, и в этом главная заслуга мастера.

В стилистике «Портрета С.Н. Андрониковой» (1917) отражены приметы нового классицистического рисунка сангиной, традиционных «ретроспективных» и новейших «перспективных» художественных откровений того времени. Откровенное позирование модели и постановочный характер композиции сближают портрет с рисунками академического типа, а подчеркнутая осанистость молодой женщины, позирующей на фоне пейзажа, — с погрудными портретами эпохи Возрождения.

Поколенное изображение молодой женщины, сидящей на фоне водно-скалистой дали, исполнено внутреннего спокойствия и духовной чистоты. Тщательность исполнения деталей, фактурная отточенность поверхностей, общее тональное решение выявляют сложность психологического состояния модели. Загорелое женское лицо, чуть вычурная «орнаментика» складок свободного платья, подчеркнутая красивость элегантно сложенных рук обуславливают известную статуарность образа. Строгий, задумчивый взгляд, плотно сомкнутые губы, резкий силуэт головы при всей монументальности и классицистической умиротворенности общего настроения создают ощущение смутной тревоги и какой-то внутренней духовной отрешенности.

На протяжении всей жизни Шухаева — истинного почитателя классицистических традиций — интересовала красота обнаженного человеческого тела. В первой половине 1920-х годов художник создал замечательный рисунок сангиной «Натурщик со спины», показавший его умение искусно дирижировать сложным анатомическим ансамблем форм. Атлет, как некий герой, изображен с выразительностью античного изваяния. Словно терракотовая глыба, воссозданная на одном дыхании, плотно вписанная почти в квадрат, движется, упорствует в своем напряженном действе, обладая кинетической энергией.

Тональный массив сангинного пятна обеспечивает силуэту декоративность, а мышцам — рельефность. Ставшая еще более уверенной линия художника сродни натянутой струне, звенящей в унисон бархатным полутонам растушеванной сангины...

В подготовительных рисунках Шухаева к групповому портрету-картине «Полк на позициях»[7] (галерея портретов российского офицерства Первой мировой войны, столетний юбилей которой мы недавно вспоминали) разнообразие поз, ракурсов, композиционных решений, наконец, форматов обусловили многообразие психологических характеристик героев. При этом неоклассицистичность формально-пластических решений не противоречит реалистичности образов.

И.Г. Мямлин, автор первой монографии о художнике, заметил, что в каждом портрете Шухаев «добивается полного, открытого звучания формы, анатомическая точность рисунка не становится самоцелью, но все построено и нарисовано конструктивно, крепко, красиво»[8]. Эти рисунки — мечтательный образ прапорщика Чарныша, смотрящего в невидимую высь, задумчивый, погруженный в чтение интеллигент в пенсне ротмистр Сухин, ироничный рыжеусый командир полка полковник Петерсон с циркулем и картой — «отличный пример мастерства художника-реалиста».

Критики, друзья Шухаева, да и сам он считали цикл портретов офицеров-мариупольцев едва ли не лучшим из всего созданного им в станковом рисунке. Художник смог превратить натурный материал в обширную галерею произведений суверенной документально-художественной значимости.

Техническая виртуозность рисунка была для Шухаева лишь эффективным средством ясного формально-пластического «облачения» художественного образа, потому его высокое искусство сангинного рисунка интересно людям и особенно нашего не слишком благостного времени.

———————————————————

5

5. **Обнаженная**. 1910-е. Бумага на картоне, сангина. Коллекция ММОМА

Примечания

1. *Максимова А. В.* «XVIII век может быть назван веком рисунка...» // Рисунок и акварель в России: XVIII век: Альманах СПб.: Palace Edition, 2005. С. 5.
2. *Виппер Б. Р.* Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970. С. 78.
3. Письмо В.И. Шухаева Д.Н. Кардовскому от 12 января 1924 г. НБА РАХ. Ф. 21. Оп. 1. Ед. хр. 68. Л. 10.
4. *В.И. Шухаев.* Академия художеств / Моя биография // *Василий Шухаев.* Жизнь и творчество . М.: Галарт, 2010. С. 26.
5. Там же.
6. *Поспелов Г. Г.* Новые течения в станковой живописи и рисунке // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895–1917): в 4 кн. Кн. 4. Изобразительное искусство. Архитектура. Декоративно-прикладное искусство. М., 1968–1980. С. 167.
7. Картина, изображающая группу офицеров 4-го гусарского Мариупольского Елизаветы Петровны полка на Рижском фронте, осталась незаконченной. С В.И. Шухаевым был заключен договор, согласно которому художник за ежемесячное жалование в течение двух лет должен был написать большое полотно (356 х 460) для полкового музея. Для упрощения работы в расположении воинской части Шухаеву был выдан билет № 2471, подтверждавший его принадлежность данному полку (см.: Личное дело В.И. Шухаева. РГИА. Ф. 789. Оп. 13. Д. 106. Л. 40). Почти весь 1916 год и начало 1917-го Шухаев работал над подготовительными рисунками портретов офицеров и делал композиционные эскизы. К сожалению, Февральская, а затем и Октябрьская революции не позволили художнику завершить работу.
8. *Мямлин И.Г.* Василий Иванович Шухаев. Л.: Художник РСФСР, 1972. С. 28.

Арсений Штейнер

Музей в профиль

К своему 15-летию Музей современного искусства не ограничился одной юбилейной выставкой «Музей с предсказаниями» и занял здание на Тверском бульваре забавным проектом с экспансионистскими нотками «Образы музея». В нем объединились два ведущих тренда последнего времени: заметное движение музеев в сторону дизайна и стремление стать ближе к широким массам. Часть выставки открыта даже в большом универмаге «Цветной», что должно способствовать узнаваемости бренда «ММОМА» среди покупателей одежды и модных бирюлек. А большая часть проекта, что заняла оба этажа на Тверском, совмещает шоурум и музейные витрины.

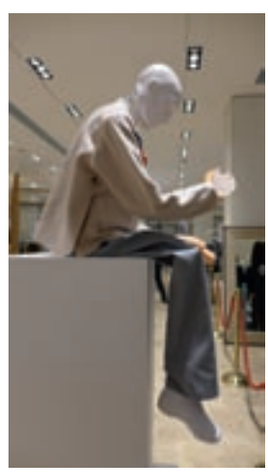
Выставка представляет собой «показ мод» музейных смотрителей. Настоящие смотрительницы теряются в залах на Тверском среди двух десятков манекенов, одетых в музейную униформу. Так по замыслу куратора Алексея Масляева видят музей его посетители: по аналогии с театром — с вешалки.

Проект «неожиданно и нестандартно описывает художественную институцию», сказано в пресс-релизе. Однако в фантазийных проектах униформы сотрудников музея, чему и посвящена выставка, нет ничего нестандартного. Неожиданно, пожалуй, то, что из этого «описания художественной институции» ускользает собственно содержание музея: в музейных витринах под видом экспонатов лежат экспликации и эскизы участников проекта к униформе, в которую одеты манекены.

Эта подмена предметов музейной коллекции формой — рефлексиями на тему облика музейных смотрителей легко могла быть повернута в русло популистской политэкономии, как многажды делали наши молодые и не очень молодые левые художники. Но все они внезапно, как только в России начали происходить перемены, куда-то подевались, и среди авторов «Образов музея» нет ни одного признанного «левака». В основном это дизайнеры, которые «оттянулись» в полной мере, предложив смотрителям инопланетные образы и обогнав в инопланетности даже Андрея Бартенева. А художники, напротив, предпочли вполне концептуально отказаться от выдумывания униформ. Мотя Петракова, например, сделала фотосессию со смотрительницами, а Варя Лисокот обошлась перформансом.

Некая команда «ВАСЯRUN» (экспликация не дает биографических данных авторов) сделала аудиоинсталляции, озвучивает запретительные реплики музейных смотрителей. Вообще, образ смотрителя представляется участникам проекта скорее запрещающим, ограничивающим свободу посетителей, чем помогающим. В ряде моделей использованы милитаристские мотивы. Даже самые реалистичные модели униформы смотрятся несколько утопично рядом с реальными смотрительницами в ММОМА на Тверском, которые, хотя и не снабжены экспликациями, занимают центральное место в экспозиции.

«Ближе к жизни», кажется, становится новым лозунгом музейной деятельности в России. Костюмная утопия «Образов музея» сделана дизайнерами и художниками, работающими в пограничных зонах визуального искусства. ЕлиКуки — шутники-затейники, Варя Павлова-Лисокот — скорее авангардная певица, Бартенев — не просто художник, а художник-модельер. Экспансия выставки в универмаг служит на пользу образу доступного музея. Музей сделает сам себе прекрасный подарок к 15-летию, если, вдохновившись экспериментами дизайнеров, действительно переоденет смотрительниц. А пока «Образы музея» в диапазоне от ростовой куклы Марины Абрамович до вполне серьезных разработок служебных костюмов представляются редким посетителям как занимательный аттракцион, чего и требует от современного искусства нынешнее время.



Вид экспозиции на Тверском бульваре, 9 и в торговом центре «Цветной»

Беседу ведет Лия Адашевская

Глазами очевидца

На вопросы ДИ отвечает художник Павел Отдельнов

«Внутреннее Дегунино» — проект Павла Отдельнова, показанный на Гоголевском бул., 10 (21.10–09.11.2014).

ДИ. Как вы пришли в искусство? Где, как, что и почему?
Павел Отдельнов. Учился в Нижегородском художественном училище, потом в Суриковском институте и в ИПСИ. Изначально не было вопроса, кем стать. Кем же еще, как не художником: сколько себя помню, с детского сада всегда рисовал.

ДИ. Все рисовали в детском саду.
Павел Отдельнов. Да, но для меня это было интересно, как создание некой истории. Вокруг собирались дети и комментировали, по мере того как я рисовал, участвовали в развитии сюжета. То есть на ходу сочинялся мультфильм с непредвиденным финалом. Поэтому уже в первом классе точно знал, куда пойду после окончания школы. Нижегородское художественное училище, куда я поступил, — очень консервативное, с соцреалистическими традициями, развивающее эстетику художников-«деревенщиков» пятидесятых — шестидесятых годов. И я был этим всем заражен. И даже мечтал поселиться в деревне, чтобы постоянно писать, как Пластов. Думаю, это было не совсем осознанно. После училища я поступил в Суриковский институт, в мастерскую Павла Федоровича Никонова. Учеба в институте оказалась очень интересным опытом. Этой мастерской до девяносто восьмого года руководил Андронов, и в ней придерживались своих традиций, связанных с теорией Владимира Фаворского. У Андронова были довольно четкая методология, свои приоритеты, принципы. Его учеников легко узнать, это продолжатели традиций, андроновцы.

ДИ. А те, кто учились у Никонова, — никоновцы.
Павел Отдельнов. Никонов все же стремился выявить индивидуальность ученика. Хотя, конечно, он человек очень харизматичный, и не попасть под его обаяние было невозможно. Он пытался раскачать институтское болото, ведь изо дня в день на протяжении пяти лет мы вынуждены были писать одну и ту же натурщицу, у которой две позы — или стоит, или сидит. Это, конечно, расхолаживало. И в эту обстановку Никонов вносил живую энергию. Он ставил перед нами задачи пластического плана. Старался, чтобы они каждый раз были разными. Я помню его фразу, которая его очень характеризует: «подложи под себя динамит!». В преподавании Никонов делал основной акцент на композицию. В институте же композицией занимались чаще накануне просмотров. А ведь это должен быть главный предмет для художника. Работая над композицией, художник учится мыслить, сочинять. Наверное, не случайно именно ученики Никонова активнее других участвовали в выставках Союза художников после института.

ДИ. Вы окончили в…
Павел Отдельнов. … в две тысячи пятом.

ДИ. Чем наполнены были эти десять лет?
Павел Отдельнов. После института выходишь в большой мир и понимаешь, что до сих пор имел дело с локальной ситуацией, с проблемами, которые понятны небольшой аудитории. А мир искусства велик и включает в себя не только область пластических проблем, но и вопросы «что» и «зачем», которые каждый художник должен ставить перед собой и, уже основываясь на них, выстраивать свою стратегию.
У меня год делится пополам. Полгода вместе с друзьями делаю мозаику, полгода работаю в мастерской для себя. Как это, собственно, было у Кабакова и Пивоварова. Только они иллюстрировали детские книги.

ДИ. То, что наши концептуалисты занимались иллюстрацией, отражалось и на их творчестве. И пластически, и в плане логоцентричности, литературности работ. То есть какая-то иллюстративность в их произведениях наличествует. А у вас занятия мозаикой какой-то рефлекс дают на творчество?
Павел Отдельнов. Думаю, что прямого влияния нет. Хотя если для московских концептуалистов оказался полезен книжный логоцентиризм, для нас — формально-пластические задачи монументальной живописи.
После института я для себя поставил задачу — посмотреть с позиций усвоенной институтской базы на окружающую действительность, на настоящее, на все, что происходит здесь и сейчас. Важную роль для меня сыграла поездка с художником Егором Плотниковым в две тысячи седьмом году на заводы Западной Сибири. Мы отправились на Новокузнецкий металлургический комбинат точно так же, как художники в советские годы ездили на производство собирать материал, чтобы потом написать большие картины. Мы писали этюды, рисовали, много фотографировали. И потом в течение года писали серии работ, причем друг другу не показывали. Мне захотелось увидеть заводы глазами археолога, исследующего руины древнего города. Люди тридцатых годов прошлого века, когда был запущен механизм индустриализации, эти производства воспринимали как символ покорения природы. Важна была роль человека — он находился в центре внимания. Сейчас все существует словно по инерции. Разрушающаяся архитектура, вновь восторжествовавшая природа, световоздушная среда, снова ставшая важнее, чем присутствующий в ней человек, — все это напоминает руины Джованни Пиранези. Может быть, это новая архаика? В итоге у меня ни на одной картине не изображен человек, даже в виде стаффажа. Все существует само по себе, стихийно. Это ближе к стихии Тернера, чем к работам художников тридцатых годов, которые писали социалистические стройки. Мне кажется, можно смотреть на то, что происходит сегодня, как бы из спроецированного будущего или из прошлого.

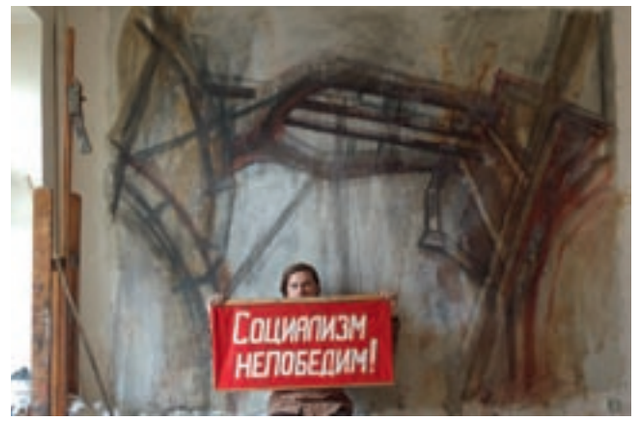
ДИ. В одном из своих последних проектов Гриша Брускин предлагает подобный взгляд.
Павел Отдельнов. А я сейчас как раз работаю в мастерской, которую раньше занимал Брускин. У меня до сих пор висит транспарант «Социализм непобедим!» из его перформанса «Рождение героя».
Наши работы из «Индустриального проекта» мы оформили в рамы, подсмотрели их у немецких экспрессионистов, у них как раз проходила выставка в Пушкинском музее. Массивные скупые рамы придают работам тяжесть, делают их монолитными. Обычно я не оформляю работы в рамы, а эту серию принципиально выставил в рамах. Вообще, тема исчезновения рамы мне представляется очень интересной.

ДИ. У вас есть свой ответ?
Павел Отдельнов. Мне кажется, персонаж, который присутствует в картине, и рама очень сопряжены. Мы видим происходящее в картине глазами персонажа, он наш проводник в картинное пространство. А рама нужна для того, чтобы выделить это пространство, как-то его акцентировать. Чтобы оно воспринималось инородным. Может, в этом был сакрализующий жест. То есть зрителю нужно было сделать усилие, чтобы войти в картину. В двадцатом веке произошла десакрализация картины. Картина стала объектом, предметом и уже не нуждалась в такой презентации. Зритель научился входить внутрь картины без посредничества персонажа. Когда мы смотрим на картину Ротко, мы легко можем оказаться внутри его цветовых полей, не прибегая к помощи персонажа.
Выставка «Индустриального проекта» прошла в десятом году, но параллельно начались новые истории. Например, меня очень интересовала тема электрического света в городском пространстве — как он направляет, структурирует движение. В двенадцатом году я сделал выставку, посвященную феномену искусственного света — «Неоновый пейзаж». В это же время я стал осваивать место, где живу, — за МКАДом, в Химках. Там есть большая помойка высотой с тринадцатиэтажный дом. Это закрытая территория, потому я проходил через городок бомжей и поднимался на вершину по довольно отвесному склону. Оттуда открывается панорама современного Подмосковья, «замкадовой» России. Так я нашел свою философскую пустыню. Чтобы увидеть и зафиксировать изменения, происходящие здесь и сейчас, нужно уметь смотреть очень долгим и медленным взглядом, как камера в режиме time-lapse, которая делает снимки с очень большим интервалом, а потом в ускоренном виде мы можем заметить изменения, ускользающие от сиюминутного взгляда. Так возник проект «Внутреннее Дегунино». Для меня таким знаковым изменением стали торговые центры — яркие цветные сараи, выросшие в двухтысячные и начале десятых в постсоветском монохромном пространстве, на пустырях, где они раньше не были запланированы. Впрочем, не только торговые центры, но и склады, автосервисы

1

2

3



1. Павел Отдельнов. **Ковчег.** 2013. Холст, масло
2. **Портрет неизвестного 2.** 2011. Дерево, масло
3. **Портрет художника в мастерской.** В руках транспарант Гриши Брускина из перформанса «Рождение героя». На заднем плане Конструкция. 2008. Смешанная техника. 245x290, в процессе работы.
4. **Экспозиция выставки «Внутреннее Дегунино».** На фотографии работа «П-44». 2014. Холст, масло

4

и другие службы, предназначенные для нового среднего класса, обывателя, живущего в Москве и за ее пределами. Сейчас я работаю над новой серией, в чем-то продолжающей предыдущую. В этой серии торговые центры появятся как глитч, как ошибка, случайно возникшая нестабильность в стабильном пространстве. Проект с рабочим названием ТЦ я хочу показать в ноябре этого года.

ДИ. А зачем вам понадобилось поступать в Институт проблем современного искусства?
Павел Отдельнов. Восемь-девять лет после Суриковского института были временем самообразования. В какой-то момент я ощутил необходимость структурировать и дополнить мои довольно разрозненные знания. Кроме того, полезно оказаться в непривычной среде и заставить себя говорить, формулировать и вообще формализовать свои идеи. Я выбрал ИПСИ, потому что хотел прослушать курс Стаса Шурипы. Это авторский курс, и, в общем-то, аналогов ему я не знаю.

ДИ. Живопись вообще не считается сегодня особо актуальным медиа. Чисто живописные проблемы мало кого волнуют. Живопись может рассматриваться как художественный жест, реди-мейд стиля, игра, но во всех этих случаях речь не о живописи как таковой. Это некий месседж. То есть живопись редуцируется до сообщения. Что для вас живопись?
Павел Отдельнов. Если говорить о живописи как таковой, то здесь есть смысл вспомнить формулу Маклюэна «the medium is the message» — средство сообщения и есть сообщение. Но мне кажется, эта стратегия была исчерпана в пятидесятые годы абстрактными экспрессионистами. Дальнейшая история искусства вернула средству его функцию, то есть снова сделала его именно средством. Кстати, Маршалл Маклюэн в шестьдесят седьмом году издал книгу, «The medium is the mAssage», «массаж», или «эпоха масс».
И действительно, если художники пластическую проблему считают единственной, то медиум замыкается на себе, и живопись нередко превращается в «массаж для глаз» или попросту в салон. Но если художник хочет быть художником, он должен от чего-то отказываться.
Живопись может не только быть избыточным сообщением, но и заявлять свою недостаточность. Это очень хорошо продемонстрировали Герхард Рихтер и Люк Тюйманс. Их работы, посвященные эпохальным и страшным событиям двадцатого — начала двадцать первого века, сделаны так, что мы не понимаем, чем же эти события так страшны. Их живопись указывает на свою невозможность донести страшное содержание, на непреодолимый разрыв между тем, «что изображено», и тем, «как мы это видим». Ренессанс живописи в двухтысячные годы был связан с указанием на этот разрыв между сообщением и средством сообщения.

ДИ. Не планируете восполнить эту недостаточность живописи в рамках своего творчества — задействовать какие-то другие языки?
Павел Отдельнов. Тут, наверное, стоит говорить не о живописи, а о картине. Мне кажется, что картина возникла внутри инсталляционной ситуации. Вспомним античный Рим, где внутри архитектурных пространств делались живописные вставки. Они возникали внутри большой специально продуманной, смоделированной инсталляционной ситуации. Позднее возникла такая автономная вещь, как картина. Но она вышла из фрески, росписи капелл, где сообразовывалась с масштабами, с точкой зрения зрителя и направлением света. Картины Караваджо в римском храме Сан-Луиджи деи Франчези живут в пространстве капелл этого храма, взаимодействуя с освещением и взглядом зрителя.
Я представляю себе эти исторические ситуации как инсталляционные, потому что смотрю на них через искусство инсталляции, ставшее привычным. Я хочу сказать, что картина изначально создавалась не для идеального стерильного пространства белого куба, не как автономный объект. Абсолютную автономию она обрела опять же в пятидесятые годы, когда стала выставляться без рам, как объект в идеально белых или серых стенах специальных пространств. Но сегодня, как мне видится, живопись опять нуждается в создании какой-то ситуации. И у меня была такая попытка на выставке в Московском музее современного искусства. Там я заложил весь пол искусственным снегом: хотел затруднить движение зрителя, чтобы была вязкая субстанция, которая бы мешала ему преодолевать расстояние от картины к картине. Для меня это был очень интересный опыт создания ситуации.

ДИ. Но сначала вы создали живопись, а потом уже для нее среду. Это же не было задумано на старте как инсталляция.
Павел Отдельнов. Да. Но когда писал картины, я уже думал о том, как их следует покакзывать. А некоторые картины я делал для экспонирования именно в этом пространстве, в первом зале, который представляет меня как персонажа — обитателя пустынного пространства «Внутреннего Дегунина». А инсталляцией буду заниматься и дальше, и не только как средой для реперезентации живописи.

ДИ. Как отметил в одном из интервью Борис Гройс, сегодня люди испытывают страх перед будущим. И желание по крайней мере остановить время. Как в этой ситуации работать художнику?
Павел Отдельнов. Художник — продукт культуры, он рожден современной ситуацией. И даже если будущее — это коллажирование прошлого, то и тогда для художника открыты необъятные возможности. Конечно, понятно, откуда страх будущего. Двадцатый век научил бояться смелых авангардных идей, дискредитированных тем, что за ними следовало. Но они все равно будут появляться. Просто сейчас такое время, которое не обращено в будущее, я совершенно согласен с Гройсом. Но это наша реальность, и ее тоже надо суметь осмыслить и выразить, деконструировать, пересоздать. Наверное, искусство для того и нужно, чтобы переосмыслять реальность.

ДИ. Но сейчас слишком много соперников у искусства.
Павел Отдельнов. Конечно, объективировать реальность мы сможем и без искусства. Но объективировать через субъекта, оказавшегося внутри ситуации, мы без искусства не сможем. Художник необходим, чтобы увидеть реальность глазами очевидца, сохраняя при этом рефлексивную дистанцию к тому, что он видит.

———————————————————

5. **Окраина.** 2013. Холст, масло

Марта Яралова

Накопление пустоты

Проект Ольги Карякиной «Накопитель», проходивший с 20 ноября по 14 декабря 2014 года на Гоголевском бульваре, 10, погружал зрителей в ощущение ожидания, этого привычного состояния, когда время бесконечно долго тянется и уползает лентой транспортера куда-то в недостижимое будущее. Автор стремится «воспроизвести» у зрителя чувство, которое российское общество испытывало в 2011–2012 годах. Художница препарирует пространство музея, наполняя залы различными предметами или, напротив, акцентируя их отсутствие. Ольга помещает зрителя в лабиринт, выход из которого проблематичен.

Заявленная в релизе тотальная трехчастная инсталляция должна инициировать у зрителя разные стадии ожидания. К сожалению, три отдельных зала, как три этапа ожидания, не складываются в единое произведение, их объединяет лишь ощущение пустоты. К тому же три этапа не складываются в логическую последовательность.

Первый и третий залы решены в эстетике аэропортов — пространств, где неизбежно ощущение ожидания. Иллюзия динамики возникает в первом зале благодаря движению ленты транспортера, но на видео ее закольцованный бег выпрямляется, и лента движется неведомо откуда и непонятно куда. Заканчивается это движение вертикальным взлетом ракеты в последнем зале. Но даже смена вектора движения с горизонтального на вертикальное не позволяет вырваться из психологического плена смутной атмосферы. Ее визуальный аналог — экран из пленки, на которую проецируется видео. Автор дает возможность заглянуть за пределы клаустрофобного пространства, но за ней нет далей, а лишь фотография окна и звуки неизвестно где взлетающих и садящихся самолетов.

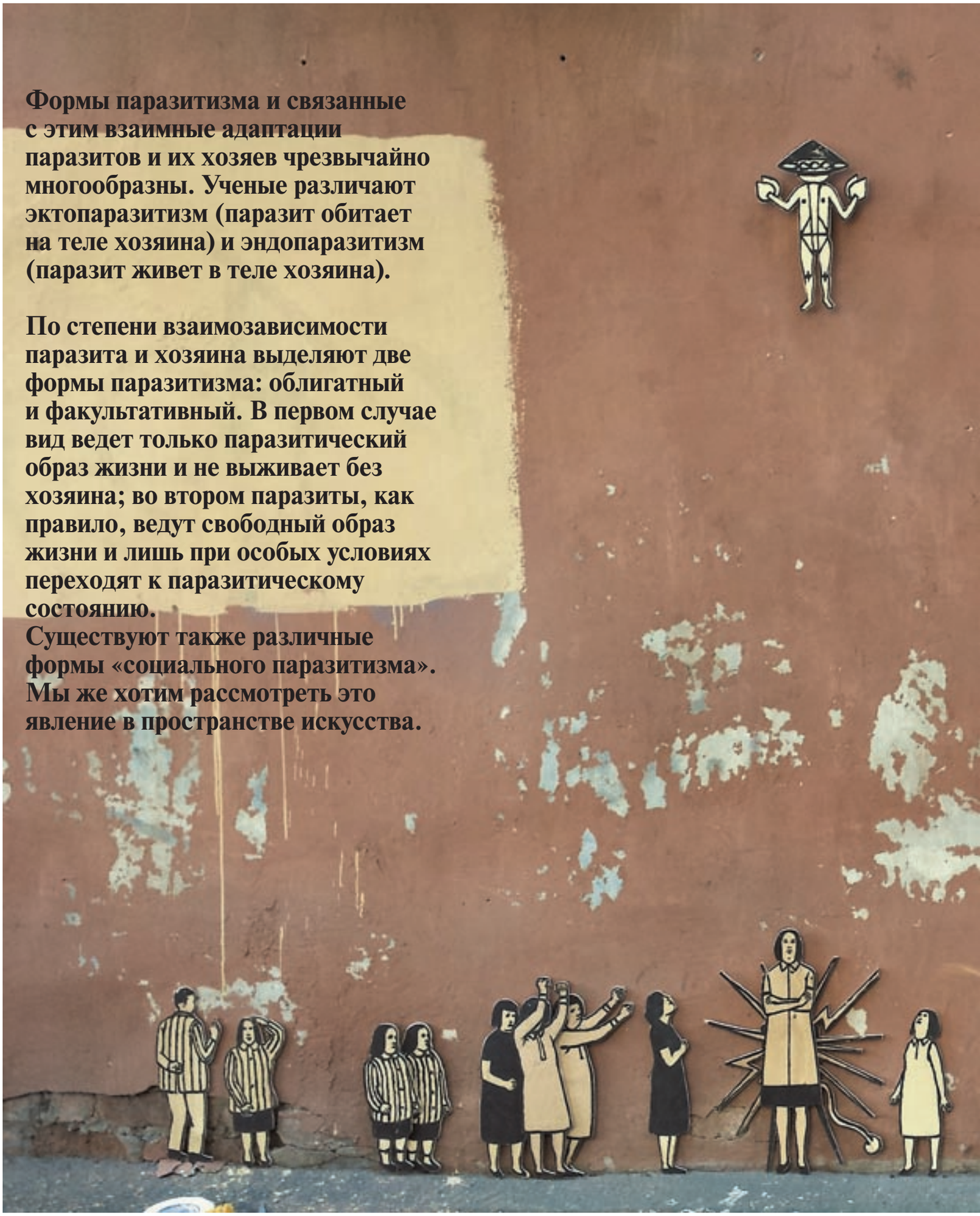
Центральная часть экспозиции трактована как некий абсолют пустоты, художник находится в нем как во временном и пространственном провале. Человек мыслями уже устремлен в будущее время и другое пространство, но физически завис в иных координатах. Художница создает образ лабиринта — выгнутые формы, свет, освещающий ничто, прозрачные плоскости «обнимающие» пустоту и создающие пустые объемы, — образ пространства без координат. В нем можно заблудиться, остаться навсегда, и только автор, периодически появляющийся на маленьких экранах, разделит ваше одиночество. Это эфемерное пространство напоминает о себе и в других залах. В первом зале на полу расставлены похожие выгнутые, но меньшие по размеру металлические формы — своего рода скульптурные изображения прозрачных плоскостей. В этой бинарности прозрачного и плотного, невесомого и вещественного видятся параллели со взлетами и посадками.

Концепция выставки, воплощенная в реальном пространстве, предстала менее четкой. Но в то же время произведение, родившееся в музейном пространстве, определило настоящий уровень и градус проблемы. Свойственное молодым авторам желание выразить все в одном произведении зачастую приводит к размыванию идеи. И тем не менее художнице удалось погрузить зрителя в полубессознательное состояние ожидания, с тем чтобы затем приоткрыть дверь, через которую можно выйти из накопителя.

———————————————————

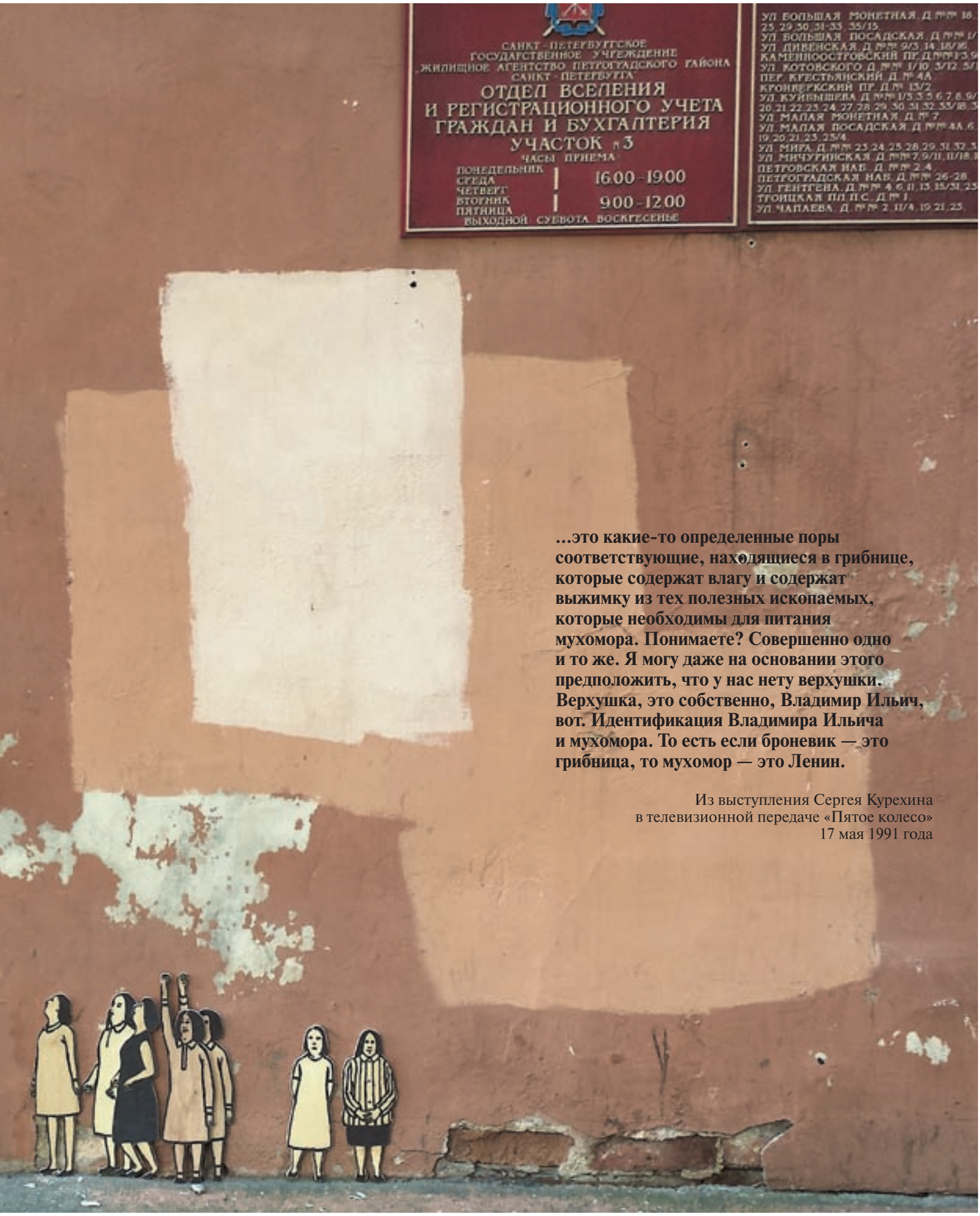
Вид экспозиции. Фото ДИ/ Светлана Гусарова

ГОГОЛЕВСКИЙ 10
GOGOLEVSKY 10
александр погоржельский • alexander pogorzhelsky
МЕСТО СИЛЫ
POWER POINT
московский музей современного искусства
гоголевский бульвар, 10
первый этаж
moscow museum of modern art
10 gogolevsky boulevard
first floor
+7 495 231-36-60
www.mmoma.ru
правительство москвы
департамент культуры города москвы
российская академия художеств
московский музей современного искусства
школа современного искусства
«свободные мастерские»
при поддержке галереи 21
moscow city government
moscow city department of culture
russian academy of arts
moscow museum of modern art
the school of contemporary art free workshops
with the support of gallery 21
11.02.— 09.03.2015
GALLERY 21
школа современного искусства
MMOMA
медиапартнеры:
media partners:
Moscow fm
THE ART NEWSPAPER RUSSIA
m24.ru
Москва 24
КУЛЬТУРА



Формы паразитизма и связанные с этим взаимные адаптации паразитов и их хозяев чрезвычайно многообразны. Ученые различают эктопаразитизм (паразит обитает на теле хозяина) и эндопаразитизм (паразит живет в теле хозяина).

По степени взаимозависимости паразита и хозяина выделяют две формы паразитизма: облигатный и факультативный. В первом случае вид ведет только паразитический образ жизни и не выживает без хозяина; во втором паразиты, как правило, ведут свободный образ жизни и лишь при особых условиях переходят к паразитическому состоянию.
Существуют также различные формы «социального паразитизма». Мы же хотим рассмотреть это явление в пространстве искусства.



...это какие-то определенные поры соответствующие, находящиеся в грибнице, которые содержат влагу и содержат выжимку из тех полезных ископаемых, которые необходимы для питания мухомора. Понимаете? Совершенно одно и то же. Я могу даже на основании этого предположить, что у нас нету верхушки. Верхушка, это собственно, Владимир Ильич, вот. Идентификация Владимира Ильича и мухомора. То есть если броневик — это грибница, то мухомор — это Ленин.

Из выступления Сергея Курехина
в телевизионной передаче «Пятое колесо»
17 мая 1991 года

Елена Петровская

Искусство быть паразитом

Во французском языке слово parasite имеет несколько взаимосвязанных значений. Это не только существо, которое находится в эпизодических или бессрочных симбиотических отношениях со своим хозяином. Это также помеха в передаче информации, помеха шумовая. Наконец, слово «паразит» намекает и на само отношение, в котором находятся хозяин и непрошеный гость.

Пожалуй, наибольший интерес представляет это самое отношение, учитывая, что во французском невозможно различить «хозяина» и «гостя» — тот и другой, явственно удерживающий след латинского «господина», обозначается единым словом hôte. Это значит, что гость и есть, в сущности, господин, и если посмотреть на вещи непредвзято, то он распоряжается хозяином. С биологической точки зрения это именно так. Конечно, гостю не откажешь в известной изобретательности — чтобы удержаться в теле хозяина, не быть им отторгнутым как банальное инородное тело, паразиту приходится покрывать себя клеточной пленкой, имитирующей эпителий патрона. Иначе говоря, паразит прибегает к мимикрии. На человеческом языке мы могли бы назвать это учтивостью, вежливостью, соблюдением приличий. Для чего? Для долгого и счастливого сожительства, когда хозяин даже не знает, кого и где он пригрел. Между тем гость не то чтобы входит в свои права (такое тоже бывает, только чаще в человеческом сообществе), но настраивается на хозяина так, что хозяин в конечном счете оказывается донором, дарителем, то есть в точном смысле гостем гостя. Правда, приходится признать, что самого гостя никто не ждал.

Ну а что же искусство? Можем ли мы перенести на него данную модель? Можно ли утверждать, иными словами, что оно (пользуясь научным языком) вступает в облигатные или факультативные отношения с не-искусством и питается за счет данной симбиотической связи? Оно что, паразитирует на/в живом теле культуры? И если да, то что именно это означает?

Исследователи паразитов как культурного явления оставляют открытым вопрос о том, чем является паразит — существом или оператором, бытием или отношением[1]. Наше культурное сознание буквально кишит паразитами в широком диапазоне от вампиров и инопланетян, откладывающих личинки в человеческих организмах, до непознанных и смертоносных вирусов. Мы не устаем визуализировать то, что к визуализации, пожалуй, не имеет никакого отношения. Желание вывести в свет дня все, включая наиболее сокрытое и наименее благопристойное, превосходит все разумные пределы. Прояснить, высветить, вывести на чистую воду, словом, освободить от помех — вот тот принцип, которым мы постоянно руководствуемся. Между тем если вспомнить, что этимологически паразит — это не только объект, но и помеха, не только поучительный образ животного или вымышленного существа по аналогии с живым, тогда у нас появится больше шансов разобраться с этой точки зрения с искусством.

В самом деле, что нового добавляет констатация того, что искусство — паразит? Можно утверждать (с осуждением и без), что постмодернизм паразитирует на стилях, то есть использует их, не трудясь учтиво расставить кавычки, отделив тем самым «свое» от «чужого». Это и есть облигатный — обязательный, необходимый — симбиоз со всей прежней культурой, когда невозможно провести границу между одним и другим, хирургически отделить одно от другого. Гость проникается к хозяину, проникает в него, повторяет ритмы жизнедеятельности, оставаясь гостем. Можно говорить о том, что современное искусство паразитирует на рынке или, вернее, что современный рынок извлекает выгоду (высасывает соки) из произведений современного искусства. Тут, впрочем, связь настолько тесна, что непонятно, кто гость, а кто хозяин, кто кого питает, кто именно живет за счет другого. То произведение искусства заявит о своем денежном достоинстве, то капитал предстанет выдающимся произведением. Правда, надо полагать, что регулируется эта связь не симбиозом, а скорее обращением, то есть логикой эквивалентного обмена. Паразиты, однако же, действуют односторонне. Так что если продумывать эту аналогию до самого конца, придется вывести новую закономерность для самих финансовых потоков. За решение этой задачи я здесь не возьмусь.

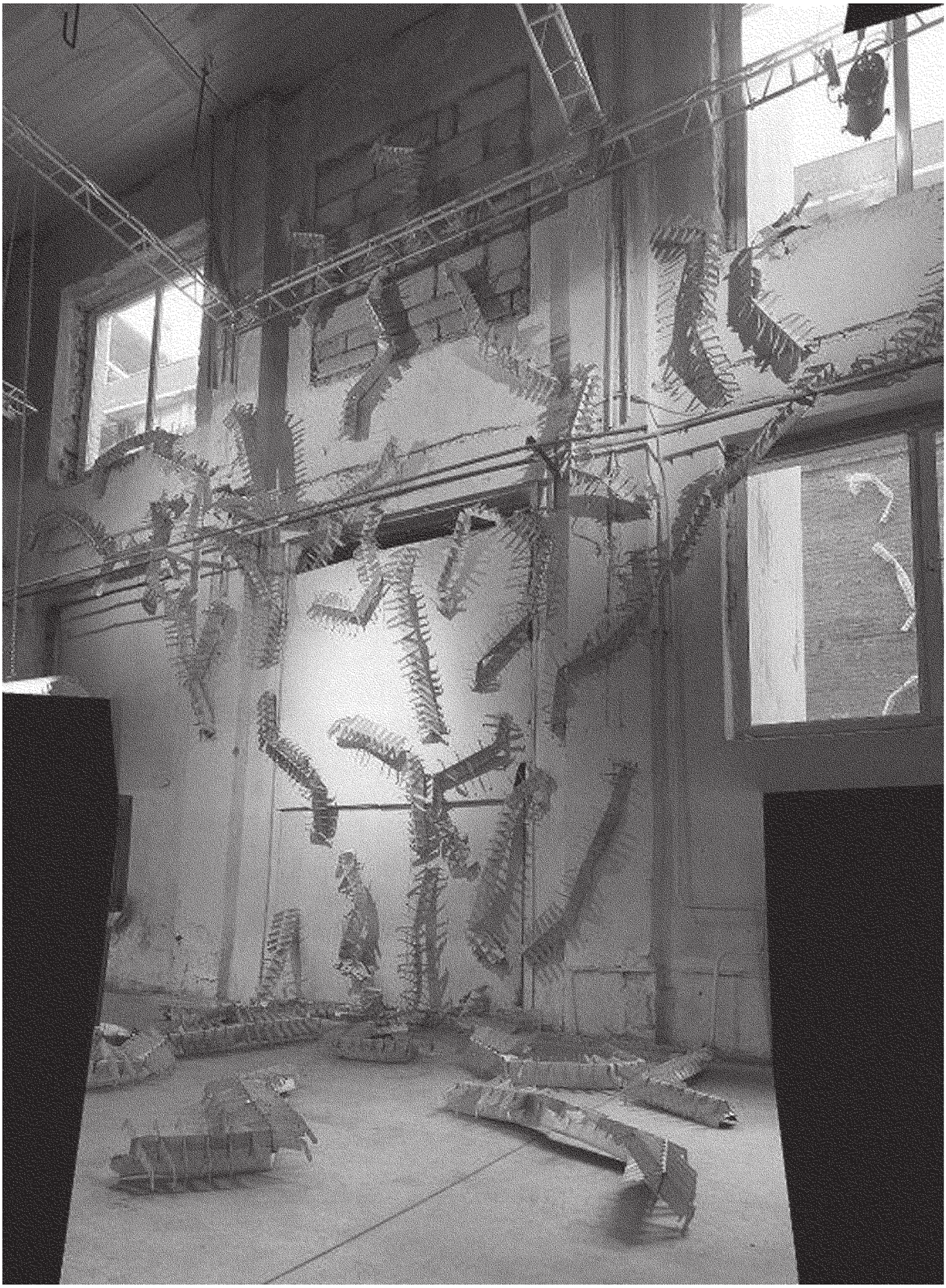
Что же остается после этих рассуждений? Только то, что не вписывается в логику наглядно предъявляемых объектов — всех этих грызунов, мышей, червей и птиц. Да и с их помощью описываются отнюдь не очевидные явления, просто мы привыкли к иллюстративности и назидательности даже при обсуждении абстрактного зла. Искусство — там, где оно не вещь или не только вещь, — есть скорее оператор, или, по выражению М. Серра, включенное третье. Оно включается в существующую систему отношений только для того, чтобы изменить ее, нарушить равновесие. Но можно сказать и больше: оно не столько нарушает, сколько обеспечивает функционирование системы — насколько мы в состоянии судить о таковом. Оно есть затемнение, сбой, шум, атмосферные и прочие помехи, только надо понимать, что помехи эти в принципе неустранимы. Оно есть случайность, приводящая к необходимым сдвигам. Развилка, если вспомнить точку разветвления фрактала. Всегда больше, чем одна возможность. Настоящая грибница, которая не устает распространяться и ветвиться, с каждой новой нитью становясь неузнаваемой, другой. Можно быть сапрофитом[2], а можно — паразитом, роли не распределены заранее, они могут поменяться...

Если искусство — оператор, то объектом его воздействия как раз и оказывается система отношений, внутри которой оно то и дело вызывает возмущения. Вот тут оно и способно сыграть злую шутку со своим хозяином. Если, конечно, хозяин не спохватится и не станет оказывать ему гостеприимство — парадоксальная ситуация, при которой гостя вынуждают подчиниться чужому укладу, хотя это и преподносится как не обусловленный ничем конкретно дар[3]. Говоря об этом проще, стоит искусству вступить на территорию хозяина — а это территория культуры, — как оно подвергается страшному риску: немного уступчивости, и искусство уже не узнать — оно становится «хорошим» и «плохим», «дорогим» и «дешевым», с его помощью решают совершенно посторонние задачи: запугивания, ублажения, воспитания чувств и проч. Но если гость не воспользуется правилом гостеприимства, ему не придется подыгрывать хозяину, а значит, не надо будет следовать логике системы, основанной на тождестве и иерархии, на передаче информации без какого-либо шума и помех. В этом случае гость — не благодарный посетитель (человек со стороны, чужестранец), а всего лишь нахлебник, точнее — прихлебатель, еще точнее — настоящий паразит[4]. Пока искусство остается неблагодарным, безобразным и даже безобра́зным, оно способно быть катализатором самых непредвиденных вещей. А для этого ему следует избегать домов и очагов, равно как и железной власти хозяев культуры.

———————————————————

Примечания

1. См.: *Serres M.* Le Parasite. P.: Hachette, 1997, гл. «Теория квазиобъекта».
2. От греч. sapros – гнилой и phyton – растение; микробы, питающиеся мертвыми органическими веществами и противопоставляемые паразитам.
3. Подробнее об этом см.: *Derrida J.* Hostipitality / Trans. B. Stocker with F. Morlock // Angelaki. December 2000. Vol. 5. № 3. P. 3–18.
4. От др.греч. – para (рядом, около) и sitos (еда, пища).



Группировка ЗИП. **Сколопендры.** 2011. Из коллекции ГЦСИ

Юлия Кульпина

Цвет сорной травы

Таково неизменное свойство нашей природы: все печальное, страшное, ужасное непреодолимыми чарами влечет нас к себе, так что мы сами чувствуем, как явления страдания и ужаса с одинаковой силой одновременно привлекают и отталкивают нас.

Фридрих Шиллер
«О трагическом в искусстве», 1792

В натюрморте-ванитас нидерландского художника Яна Давидса де Хема «Натюрморт с букетом цветов и распятием» (1630-е) под изысканным собранием роз, тюльпанов, ирисов, водосборов, жасмина, гвоздики, чертополоха, маков, нарциссов, анемонов, лилий и гиацинтов будто невзначай забыт лист бумаги с написанными на нем словами: «Но на самый прекрасный цветок никто не смотрит». Каждый цветок в этом букете имеет свою выразительную символику, уводящую зрителя от суетности и скоротечности жизни, полной соблазнов роскоши, к ценностям, вынесенным за пределы земного существования. Однако и это указание кажется художнику недостаточным. «Всякая плоть — трава, и вся красота ее — как цвет полевой» (Кн. Исайи, 40:6). Человеческая жизнь, хрупкая, наскоро увядающая, даже если и обращена к идеальному миру, к аллегориям вечности, все же остается ничтожной, если в действительности так и не устремляется к источнику жизни.

В более теплых, нежели европейские, странах все перечисленные растения относятся к сорнякам, растущим на пашнях и при дороге. Так же и поле современной культуры в целом, искусства в частности, засеяно бурным цветом и расцветает столь насыщенно и свободно, что нетрудно заподозрить бойкое прорастание сорной травы, для прополки которой не находится особых оснований. Вопрос о критериях искусства остается открытым, но постепенно теряет значимость, упираясь в приемлемый эквивалент, общий для любых объектов культуры. Заведомо ложный экономический принцип превалирует и над искусством, и над всей современной жизнью, на которую он набрасывает искусственные смыслы — грубые культурные матрицы.

Если сравнивать современную эпоху с предшествующими ей, то нарочитой кажется стремительная утрата известного напряжения, образуемого разделением на высокое — низкое. В распластанной культуре супермакета вертикальная развертка весьма условна. Да, в общем, и напряжение ей чуждо, если, конечно, не считать фрустраций.

Незаметно, чтобы поиск непрактических смыслов и назначения искусства был бы сегодня повсеместно актуален. Искусство не исключение из общего правила. Около десяти лет назад 23 дипломированных философа выпустили книгу «Симпсоны и философия», чтобы в доступной форме обсудить ее с американскими студентами. Не сказать, что эта книга была особенно интересна потенциальному читателю, но она довольно успешно проиллюстрировала нараставшую тенденцию популяризации культуры.

Это одно из свидетельств того, что поглощение высокой культуры низовой скорее всего не относится к современному культурному процессу. И действительно, происходит преобразование культуры на основе микширования ее элементов, вынужденная девальвация прежних смыслов, общее опрощение и в итоге становление новой формы культуры с новой структурой и новой сущностью. Связано это с изменением ценностной шкалы, в которую существующие элементы уже не могут вписаться на прежних основаниях. Переходный период создает свои сложности.

В отличие от древнего человека, который использовал матрицы восприятия мира, чтобы придать хаосу видимость упорядоченности и логики, сегодня человек ощущает беспомощность перед сменой состояний мира, их мельтешением, к которому невозможно привыкнуть. Матрицы, схемы, модели теряются в общем хаосе, упорядочивая лишь части, но не целое. Потому мир выглядит раздробленно, рассыпается частицами пазла, бесконечно расширяющегося во всех измерениях.

Известное свойство движения, зафиксированное греками как «Πάντα ρεῖ καῖ οὔδεν μένει» и перевранное потомками, сегодня свидетельствует о все убыстряющемся лихорадочном токе времени, его мельтешении и неудержимости. И если Гераклит видел в факте перехода свойств в свою противоположность признак борьбы, то сегодня это лишь свидетельство попустительства, попытка пустить все в этом мире на самотек, попирая необходимость установления законов, стремление формировать жизнь-увертку. Время становится особенно беспощадным, и Кронос, пожирающий своих детей, теперь порождает культуру образов торжествующей инфернальности.

В 1990-е годы Славой Жижек впервые заговорил о живых мертвецах (похороненных недолжным образом, как он считал), в 2000-е уже многие философы посчитали необходимым обратиться к этой теме. И наконец, в 2010-м профессор международной политики Школы права и дипломатии им. Флетчера Университета Тафтс Дэниел Дрезнер публикует значительное и актуальное произведение «Теория зомби в международных отношениях». Дрезнер призывает отнестись как можно серьезнее к зомби-буму и отмечает, что при «анализе культурного духа времени поражает, как неестественная проблема стала одним из наиболее тревожных опасений в международных отношениях».

Вероятно, эта история берет начало несколько раньше, нежели появились многочисленные фильмы о живых мертвецах, желающих существенно подпортить окружающим жизнь. Признаки материализации внутреннего образа страха стали появляться значительно раньше. А ведь Юнг предупреждал об опасности игры с подсознательным. Однако выводы его небольшой работы, посвященной Пабло Пикассо, оказались не слишком убедительными, непонятными и попросту незаметными для художественной общественности.

Утверждение Юнга, что речь идет исключительно о психических проблемах, осталось без внимания. Зато приобрел все нарастающую популярность метод визуализации подсознательного, поскольку это хоть и опасно, терапевтически оправданно при возможности осуществления под бдительным оком специалиста. Психоанализ предложил компромисс, который кажется его адептам разумным, несмотря на его отчетливо амбивалентный характер и мучительные пути воплощения. Самое же главное, что заключить этот процесс в кабинетные стены не удалось. Он вышел за пределы влияния специалистов, обосновавшись в коллективном представлении, что не стоит скрывать, сдерживать образы подсознательного, их надо проявлять, и только тогда можно будет от них избавится. К чему привело раскрепощение внутренних монстров, наглядно свидетельствует последующая история искусства, предъявляя новые и новые примеры. В качестве «побочного эффекта» этот весьма эффективный метод, как оценивал его Юнг, значительно расширил представления о психических нормах и сделал их границы практически неуловимыми.

Психологический срез того, что происходит с человеком, находящимся во власти подсознательного, Юнг описал довольно емко и выразительно: «Ничто не приветствует зрителя, все отвращено от него; даже случайное прикосновение красоты

А то еще видал я Кумскую Сивиллу в бутылке. Дети ее спрашивали: «Сивилла, чего ты хочешь?», а она в ответ: «Хочу умереть».

Петроний «Сатирикон»

выглядит просто как неоправданная задержка тотального отступления. На поверхность выбрасывается все уродливое, болезненное, гротесковое, неудобопонятное, банальное — не с целью что-либо выразить, а исключительно чтобы скрыть». Юнг, вероятно, ошибался, утверждая, что «таинственность эта тем не менее не имеет за собой ничего реального, она как туман, опустившийся на безлюдные болота; игра, не стоящая свеч, спектакль, идущий при совершенно пустом зале». Таинственность эта стала достоянием искусства, а после и общества, заметно деформируя коллективное сознание.

Судя по многочисленным примерам художественной культуры XX века, опасения Юнга целевая аудитория не разделила, а, напротив, отразила констатацией происходящего. Помимо решительного нарушения изобразительных конвенций, выраженного в отступлении от ряда запретов в изображении, был снят основной внутренний запрет на свободную и бесконтрольную визуализацию личных подсознательных образов. Увы, существует три типа визуально подобных изображений: рисунки душевнобольных, рисунки, сделанные под действием психотропных препаратов, и художественные произведения людей, переживающих инфернальную судьбу, осуществлявших, как говорил Юнг, «путешествия в Гадес, спуск в бессознательное и отказ от горнего мира».

Этот феномен фиксирует существенную разницу между изображением, условно говоря, безобразного (реального, вымышленного или метафорического) и отображением действительных внутренних состояний художника. В популярном издании У. Эко «История уродства» (к слову, конечно же, куда более привлекательному для публики, нежели его же «История красоты») в истории искусства эти границы проведены вполне определенно.

Безобразное словно сгущалось тысячелетиями и к сегодняшнему дню уже переросло в свою противоположность — уродливое, страшное, искаженное стало обретать образ, существующий вне соотношения с прекрасным. Параллельно с этим процессом нарастал аффект страха, который фиксировали и Юнг, и Фрейд, и Кьеркегор, и Хайдеггер. При этом в искусстве феномен страха и его трансформация во времени переживались различно (не зря Юнг сетовал, что произведения искусства не обладают репрезентативной простотой, прямотой и отчетливостью, как работы его пациентов). В искусстве каждый пример по-своему ярок и показателен.

Образчики животного ужаса «Герники» постепенно уступали место свидетельствам, которые были связаны не с зеркальным отражением образов, а с попытками заигрывания с внутренней бездной или сопротивления ей. Постепенно и присутствие страха вызывало привыкание — человек стремился пережить его. Неустрашимый Джек-разбрызгиватель, Джек-потрошитель искусства — Поллок методично наслаивал на холсты паутину своей внутренней вселенной, с опустошающей спонтанностью играя в «палочки, совки, ножи и льющуюся краску или смесь краски с песком, битым стеклом или чем-то еще». Он признавался, что «внутри живописи» он действовал бессознательно, понимание приходило позже. «У меня нет страха перед изменениями или разрушением образа, поскольку картина живет своей собственной жизнью. Я просто помогаю ей выйти наружу. Но если я теряю контакт с картиной, получаются грязь и беспорядок. Если же нет, то это чистая гармония, легкость того, как ты берешь и отдаешь». «Гармония», которую он искал, полностью выпотрошила его, и автокатастрофа была лишь внешней, фактической причиной его гибели.

В то же время Фрэнсис Бэкон, будто воплощал чаяния психоанализа: выплескивая свое бессознательное, надрываясь в беззвучном крике, препарируя податливую плоть, он чувствовал себя вполне сносно, словно ангел мщения придавал ему жизненных сил. Его личный страх был совершенно реалистичен и относился к закону, а в случае догадок художника о трагической искаженности мира или же при определенных беспощадных предчувствиях, связанных с его окружением, его глаза не утрачивали холодно-безумного блеска подобно персонажам Д. Линча. Английский критик Дэвид Сильвестр, которого связывали с Бэконом долгие годы дружбы, констатировал: «Бэкон обладает глубоким реалистическим чувством жизни. Он — человек без иллюзий. И, я думаю, на его искусство надо смотреть как на продукт человека, отбросившего всяческие иллюзии».

Любопытно, что он успешно отбросил не только свои иллюзии. Воплотив безумные страдания плоти, доведя их до предела, дальше которого претерпевать внутренние мучения стало невозможно, он лишил современников резервов для сопереживания. Оказалось, что после Бэкона невозможно продлить эту тему в живописи, но она укреплялась на новом витке бесстрашия уже в ином качестве. Теперь человек стал способен переживать то же самое, только через перформанс.

Творя свой откровенно демонический ритуал, Герман Нитш заливал потоками крови многочисленные амбары, отданные для экспонирования произведений современного искусства. Дополняя живописный материал, Нитш устраивал полнозвучную мистерию. И здесь трудно обосновать, что «не с целью что-либо выразить, а исключительно чтобы скрыть», поскольку перформанс предполагает, что предмет искусства — это уже реальность.

Дальше в этой логике боль и стремление от нее избавиться перешли в область практических ухищрений. Дэмиен Херст предлагает стерильный, нестрашный ужас. С этих пор смерти нет, нет страдания, нет болезни. Нет естественного человека, человек может быть полностью воссоздан для новой жизни элементарных частиц.

По размышлениям Виталия Пацюкова, естественная материя, данная человеку, которая была когда-то одухотворена в абсолютной полноте, постепенно стала замещаться искусственными состояниями, новыми технологиями, новыми мыслительными структурами, искусственными частицами. Полнота стала убывать. Вследствие этого убывал человек, обладающий духовными измерениями и ищущий свое место в космосе. Это — гибель естественного человека. Кажется, что мы остались прежними, но наш состав полностью изменился. Это гибель естественных форм и замена их искусственно смоделированными матрицами. Это утрата способности прозревать в реальности то, что находится за пределами видимого. Это отсутствие прежней тоски о космосе, слепота к космическим слоям мира.

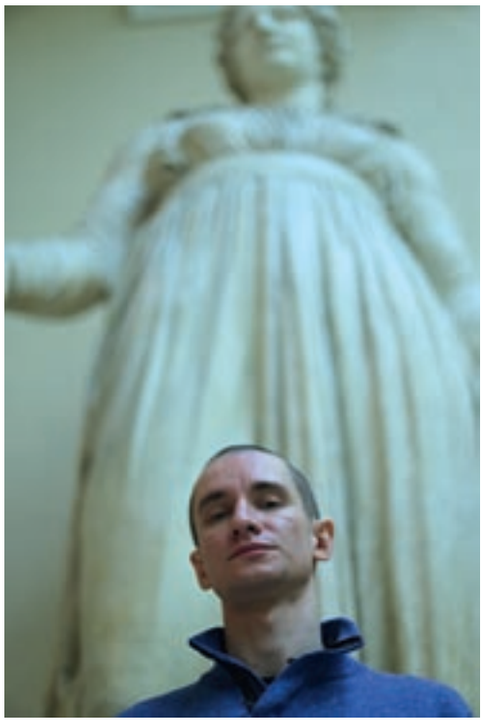
Вселенная не пожелала подчиниться человеку. После того как стало ясно, что бороздить ее просторы в качестве туристов нам в ближайшее время не придется, она перестала казаться дружественной. Ощущение, что «космоснаш» еще присутствует, но понимание космоса претерпело сущностные изменения. В то время как ученые узнают все больше свойств паутины темной материи и энергии Вселенной, в обыденной жизни космос воспринимается смесью абстракции и материи, что дает основания для видения в нем магической сущности. Этот первобытный мотив исходит из глубинных архетипов, приближая к страху, который стремится взять верх над сегодняшней цивилизацией.

Человек, окруженный пышным цветом благоухающих сорных трав, постепенно утомляется и пресыщается их очарованием. Так же, как постепенно угасает последний мотив — биологический с его мнимым возрождением, неподлинной активностью, заведенным ритмом желаний, с пульсацией животворных повторений. Тело становится вещью, существование — бессознательным и автоматичным. Возможно, когда-нибудь остатком человеческого естества станет в нас лишь горстка пепла. Чего же она будет хотеть тогда?

———————————————————

Агент природного хаоса

На вопросы ДИ отвечает художник Алексей Булдаков



ДИ. Вы были студентом РГГУ. Какими судьбами вы оказались причастны к Школе современного искусства Авдея Тер-Оганьяна?
Алексей Булдаков. Я родился в Костроме в восьмидесятом году. В девяносто восьмом переехал в Москву. У меня был выбор — или в армию, или учиться. Я выбрал второе и во время поступления в приемной комиссии познакомился с Давидом Тер-Оганьяном, Владисом Шаповаловым, Валерием Чтаком. А до этого я смотрел передачу «До шестнадцати и старше» — репортажи о субкультурах, в том числе и про акцию «Баррикада». Я тогда подумал: ух ты, какие отчаянные ребята. И вот повезло — я с ними познакомился. Я не мыслил себя художником, да и они мне казались просто сборищем помешанных. Но так как я сам по себе был странным, как говорится, не вписывался, то с удовольствием принимал участие в самых гадких их акциях. Тогда сложилась очень уютная экосистема в районе станции метро «Бауманская», там базировалась галерея «Франция» — первая нонпрофильная галерея, которую открыл Алексей Каллима, мастерские художников, клуб «Край», много творческой интеллигенции жило в том районе. Словом, там была база. Первую работу я сделал в двухтысячном, через два года участвовал в выставке, с галереями стал сотрудничать в две тысячи седьмом.

ДИ. А как возникла концепция горфауны? И в чем она заключается?
Алексей Булдаков. Меня всегда интересовал феномен ошибки. Начал с компьютерного глича, что было естественно для подростка в девяностых годах, потом стал более объемно рассматривать этот феномен. В РГГУ познакомился с Петром Быстровым, у которого было много книг по истории и философии науки. А как известно, у каждого ученого-естествоиспытателя обязательно есть раздел знания, посвященный ошибке. Так постепенно от глича я стал мигрировать и находить какие-то более интересные вещи. Ошибка — элементарный акт познания, непредсказуемая дисфункция, обозначающая скрытые свойства системы. И я очень долго думал, как это можно описать, художники ведь занимаются только наблюдением и описанием. Я постоянно наблюдаю ошибки, вся моя жизнь — это ошибка. Возникновение жизни на Земле — тоже ошибка.

ДИ. Я помню, читала: если бы на какие-то миллиметры наша планета была ближе к Солнцу, мы бы сгорели, дальше — замерзли. Впрочем, тогда бы и жизнь не зародилась такой, какой мы ее знаем.
Алексей Булдаков. Вот-вот. Случайность. Игра. Как у Кеплера, Вселенная полна игры. И это не дает хода точным измерениям, потому что правила этой игры слишком сложны для индивидуального человеческого сознания.

ДИ. У Набокова есть высказывание: глупо искать закон, еще глупее его найти.
Алексей Булдаков. А ведь Набоков был естествоиспытателем, как и любой настоящий художник. Он смотрел на бабочек, и они его учили очень многому. Мой интерес к ошибке — натурфилософский, интерес естествоиспытателя. И вот появилась мысль, что паразитирование — частный пример ошибки, потому что паразит ускользает от репрезентации, но влияет на систему скрыто. Это агент природного хаоса. То есть, например, мы себя воспринимаем как целое, а на самом деле девяносто процентов ДНК в наших клетках — это ДНК бактерий, грибов, архей и прочее, иначе не человеческое ДНК, технически это все паразитарные организмы. Мы себя воспринимаем через эго, но на него влияет огромное количество организмов. Так возникла концепция горфауны. Город строился людьми и исключительно для людей, для машин, фабрик, бизнеса, условий успешного размножения. Если бы мы были достаточно умелыми, то в городе не существовало бы других животных и растений. Но здесь обитает большое количество тварей. Это естественный резервуар, где виды борются за выживание, за ресурсы, вступают во временные коллаборации, манипулируют друг другом. И вот пути выживания этих существ я и отслеживаю, а меня интересуют самые простые из них, наиболее легко поддающиеся наблюдению — голуби, кошки, собаки, даже крыс я не рассматриваю, потому что это китч.

ДИ. Потому что именно крысы чаще всего становятся объектом исследования и экспериментов?
Алексей Булдаков. Да. И крыса — это метафора маргиналов и все такое. А вот кошка — идеальный паразит. Она ничего не производит, ничего не дает, а человек ей жертвует и поклоняется.

ДИ. Почему? Кошки помогают бороться с грызунами. Одного их запаха порой бывает достаточно, чтобы мыши ушли. Вы сказали, что паразит все время избегает репрезентации. Но человек ведь как раз постоянно старается его вычленить и продемонстрировать. Собственно, наука все время этим и занимается.
Алексей Булдаков. Да, возможно. Но я пытаюсь как бы оспорить концепцию эго. В принципе, весь двадцатый век мы сталкивались с тем, что человеческое сознание — это иллюзия. Однако мне не хотелось бы все сводить к каким-то общим вещам. Мне интересно как можно сильнее сузить поле исследования. Тогда появляется новый язык. Собственно, искусство и есть язык. «Горфауна и зелень внешняя» — это попытка создания языка для глобального, экологически ответственного сообщества людей. Художник познает мир и таким образом обслуживает общество. Он вводит новые понятия, создает язык, на котором могут говорить другие люди, и тем самым объединяет людей. То есть это специальные услуги.

ДИ. Значит, вы не считаете, что художник — создание надмирное, свободное? Он трудится на благо общества?
Алексей Булдаков. Я не знаю, что такое благо. Потому что сегодня ты что-то сделал, что тебе кажется благом, а завтра это вредительство. Труд художника — создание коммуникации, создание языка. У нас есть термины «экспансия», «консервация дикой жизни», «экономика городского паразитирования», «культура городского паразитирования» и т.д. В общем, набор терминов, которые можно эффективно использовать как в Китае, так и Детройте. И разумеется, это прежде всего формальный язык, воздействие на среду. Создание формальных условий для, допустим, межвидового взаимодействия. Ну например, сейчас в Калифорнии один экосексуал из грибов делает кирпичи. Они получаются очень легкие и крепкие. Это очень раскрученный, модный пример — «грибная инженерия». То, что сейчас меня интересует, — это межвидовый альтруизм.

ДИ. Подробнее, пожалуйста.
Алексей Булдаков. Я учился на отделении социальной антропологии. Там Марина Львовна Бутовская, известный этолог, проводила исследование городских попрошаек — людей, просящих милостыню. Меня эта работа очень вдохновила, мне показалось интересным описать животных как попрошаек, а людей, которые им подают милостыню — кормят, как агентов альтруизма. Межвидовый альтруизм — загадочное явление. Нет простого ответа на вопрос, почему люди кормят голубей. Есть лишь гипотезы.
Мне очень интересно за животными наблюдать, как они мигрируют, как люди выстраивают с ними взаимоотношения. Особенно любопытны кошки. Это вообще-то инвазивный вид. Их нужно держать в узде, стерилизовать и т.д. Собаки — пролетариат, служат хотя бы. А кошки... Я очень их люблю именно за то, что они бесполезны. И никого они не ловят. Сила этого вида в том, что они способны манипулировать людьми, получать милостыню. Они просто сидят на солнышке и мурлычут. Это же так прекрасно. Они провоцируют неосознанный альтруизм. Как только мы видим эти мордочки, эти fuzzy faces, у нас руки сами за едой тянутся.

Беседу ведет Лия Адашевская

ДИ. Потому что они очень обаятельны.
Алексей Булдаков. А что значит обаятельны? Они же как бы едят нашу еду. К тому же хищники, эволюционные враги обезьян. Здесь какой-то зазор. Может, мы сами состоим из кошек? Человеческое тело состоит наполовину из воды, а наполовину из сорняков и других животных, в том числе и людей. Что меня в Америке очень сильно порадовало, так это сообщность людей и животных. У каждого человека должна быть собака. Это так прекрасно, что человек пускает в свою жизнь каких-то других существ.

ДИ. Словом, вам интересен сам по себе процесс исследования?
Алексей Булдаков. Безусловно. Но я это слово — исследование — не люблю. Я учился в Венской академии два семестра, и там постоянно звучало: художественное исследование, художественное исследование... Это сейчас травма такая у современного искусства — все хотят писать тексты. Исследование может быть научным. А художник занимается тем, что он наблюдает и описывает. Наблюдение и описание.

ДИ. А можно на художника посмотреть, как на паразита? Ведь современное искусство в определенной мере паразитирует на других областях человеческой деятельности. Ну или как на сорняк? Искусство же, как сорняк, который везде прорастает, как ты его ни истребляй.
Алексей Булдаков. Паразит — на греческом parasitos, от para, и sitos, хлеб, пища. У древних греков прислужник в храме, собиравший хлеб. Впоследствии тунеядец. То есть нахлебник. Персонаж древнегреческой сатиры, маргинал, которого приглашали на пир, чтобы он шутил, развлекал, попадал в глупые ситуации. Такова этимология слова. Разумеется, все художники, даже самые уважаемые, хоть однажды себя чувствовали паразитами, потому что у каждого художника был в жизни момент, когда он попадал на банкет и там куча толстосумов, с которыми художнику очень сложно найти общий язык. Связь художника с олигархами осуществляют менеджеры, которые объясняют, что вон тому мальчику нужно за мастерскую заплатить. Богатые люди не понимают, почему они должны оплачивать этого мальчика? Не чувствуют. Но так как они уважают арт-менеджера, который в международной системе искусства какую-то позицию занимает, оплачивают. А ты себя чувствуешь абсолютным паразитом. Это дико травмирует художников, особенно молодых. Это стресс. И каждый художник через это проходит. Я видел, как творческие личности на этих банкетах в панике нажираются, начинают хамить от страха или, наоборот, изо всех сил стараются понравиться, что тоже выглядит неловко.

ДИ. Люди, которые куда-то вкладывают деньги, привыкли, чтобы деньги работали. То есть им надо понимать, в чем выгода. Это должно работать или на приумножение капитала, или на имидж. Вот меценатство чаще всего для имиджа. А само по себе искусство, может, и бесполезно. Как кошка.
Алексей Булдаков. Да, художники во многом как кошки.

ДИ. Мы живем в эпоху тотальной неопределенности, страшимся будущего. Как художнику работать в этой ситуации?
Алексей Булдаков. У меня есть рецепты, но они работают только для меня. Я стараюсь культивировать в себе любовь ко всему живому. Конечно, искусство должно помогать людям жить в гармонии с хаосом или хотя бы осознать, что жизнь не заканчивается, а просто видоизменяется. Этот процесс трансформации — самое болезненное, что может быть, но одновременно самое прекрасное, что у нас есть. Но то,что мир — системный анализ показывает, что мы сейчас на пороге каких-то глобальных катаклизмов, это да. Могу гарантировать, если мы все сгорим в ядерном пекле, то на этом пепелище прорастем крапивой, полынью, репейником и прочими сорняками. Репейник прекрасен!

ДИ. Зачем вы ездили в Детройт?
Алексей Булдаков. Я там собирал материалы по межвидовому альтруизму для нашей книги «Долина попрошаек», которая скоро выходит. Детройт — очень жестокий город. Там хотели построить американскую мечту, а получился в своем роде американский ГУЛАГ. Восемьдесят процентов черного населения. В шестьдесят седьмом там был бунт, сожгли кучу домов, и белые люди, у которых были деньги, уехали. До сих пор продолжают уезжать. Происходит сильный отток населения. Дома и улицы пустые. Культ наркотиков, культ насилия. И люди разводят собак только бойцовских пород. Сначала там была мода на доберманов, а сейчас на питбультерьеров. Там много наркоманов. Если кто-то из них возьмет собаку, а потом от передозировки загнется, этот питбультерьер оказывается на улице и плодится. В Детройте часты случаи нападения собак. И конечно же, в каждом втором заброшенном доме есть кошачья колония и в то же время очень много частных инициатив по заботе о колониях кошек. Я собрал кучу интервью, заметок, фотографий и сейчас работаю над текстом. Этот город очень люблю и всегда хотел туда попасть. Я его называю «тренажер любви». Там живут очень несчастные люди. Им нужны забота и тепло. От тоски они поют. Как у Хлебникова: «Когда умирают люди — поют песни». Очень музыкальный город. Именно в Детройте появился первый в стране джаз-клуб. Каждый вечер можно слушать в прекрасном звуке что-то аутентичное.

ДИ. То есть наравне с насилием…
Алексей Булдаков. Да! От противного все. Чем хуже — тем лучше. Таков жестокий закон Вселенной. Детройт — это вообще игровая площадка, лаборатория, где можно проводить невиданные социальные эксперименты, доказывать безумные гипотезы. Но там, естественно, очень много шарлатанов, получающих гранты, «распиливающих». Говорят, что у них городское озеленение развито. Ничего подобного. На это выделяются огромные деньги из частных фондов. Но все, что я видел, — огородики с чахлой капустой, что полный бред, так как в Америке нет проблем с едой. Можно дешево нормально питаться. Зачем капусту сажать? Озеленение ведь — это метод создания публичных пространств, в том числе для самых бедных. Люди свирепые там, но когда они чувствуют, что ты настроен к ним доброжелательно, что я, несмотря на то что белый, беден, как они, и с меня нечего взять, но у меня искренний интерес к их жизни, они просто расцветают. Очень живое общение было с беднотой.

ДИ. И вы хотите туда вернуться?
Алексей Булдаков. Хочу там кое-что построить. Но не знаю пока, получится ли.

ДИ. А где еще нравится работать?
Алексей Булдаков. В Москве. И мне очень интересна арктическая тундра. Мечтаю съездить на северо-восточную исследовательскую станцию на Колыме.

ДИ. Но там нет кошек.
Алексей Булдаков. Зато есть олени и собаки. Волки. 2015 год я посвящу новому проекту в рамках горфауны. Мне еще не вполне понятно, что это будет. Думаю, социальная сеть, в которой участвуют разные виды животных.

ДИ. Это как?
Алексей Булдаков. Пока не знаю. Есть разные инструменты альтруистические. Соцсеть не в Интернете, а в рамках города. Но это примерное направление работы. Пока я занимаюсь в основном проектированием, так скажем. А выставочная деятельность мне надоела.

ДИ. Имеется в виду галерейное пространство?
Алексей Булдаков. Да, хочется делать в городе. Вообще лаборатория горфауны предполагалась как междисциплинарный проект, чтобы в нем могли участвовать архитекторы, ученые и художники. Но пока сложно найти кадры, готовые впрячься. Всем нравится, но их время дорого. Ищем деньги сейчас.

ДИ. Получается, что это все же в большей степени социальная работа.
Алексей Булдаков. Сотворчество ведь можно назвать социальной работой, да? То, что имеет целью производство материальной среды. Это проект сообщества, в рамках которого этологи, архитекторы и дизайнеры реализуют свои профессиональные навыки в коллаборации. Это может быть строительство парка городской фауны, например, игровой площадки, где ученые и художники обобществляют свои «игрушки». Горфауна подразумевает межвидовое взаимодействие. Это попытка увидеть себя и свой мир в зеркале природного хаоса. Не умозрительный процесс, а кропотливая работа в поле. Наблюдение формального разнообразия, которое имеет исключительно формальное выражение. А книжку мы издаем, потому что накопилось очень много наблюдений, теоретического материала, который нужно как-то реализовать.

———————————————————

Горфауна на ВДНХ

1

Вид экспозиции «Зелень внешняя» на ВДНХ в павильоне «Зерно» (4.10.2014–31.11.2014) Фото ДИ/Светлана Гусарова

Екатерина Чучалина

Концепция группы «Лаборатория городской фауны» (художники Настя Потемкина и Алексей Булдаков) представляется емкой формулой для описания ситуации современности. «Горфауна» — междисциплинарная платформа для исследования паразитических и симбиотических отношении между людьми, животными и растениями в городской среде и сопутствующих им взаимных адаптаций. Коллектив был создан в 2011 году и все это время последовательно и интенсивно оттачивает методологию описания социального и культурного статусов животных и растений и их расселении на занятых человеком территориях. Группа принимала участие во многих международных выставочных проектах, в том числе в первой Бергенской ассамблее (2013). Проект «Зелень внешняя», проходивший в сентябре — ноябре 2014 года в павильоне «Зерно» на ВДНХ, сосредоточен на городской инвазивной флоре, городских паразитах. Постулируя тождество всех биологических видов, художники делают их метафорой развития любой экспансивной формы жизни.

Почему ВДНХ? Во-первых, «Горфауна» — это не первый проект, который фонд VAC осуществляет на территории нехудожественной институции. До него были «Meeting Points» в Институте Африки, «Педагогическая поэма» в музее «Пресня», «Вне зоны видимости» в Музее Вооруженных сил и другие. Это последовательная стратегия фонда по созданию общего культурного поля, исследование невозможности общей территории искусства, культуры, науки здесь и сейчас, механизмов сотрудничества, симбиоза. Такие диалоги могут быть и о пространстве, и об истории, и о коллекции, но тематическая близость художественного проекта и институции — всегда только предлог. «Горфауна» на ВДНХ — продолжение цепочки этих дел. Во-вторых, урбанистическая ситуация в последние двадцать лет на ВВЦ представляется чрезвычайно важной для понимания городских трансформаций и в целом общественных и культурных процессов. На остатках цитадели материалистической идеологии за это время расцвела жизнь мелкого и крупного товарооборота и бытовой магии. Ситуация напоминает экосистему на затонувшем корабле, когда биологические взаимоотношения зарождаются внутри искусственной внешней конфигурации, внезапно появившейся в распоряжении определенной среды. Комплекс ВДНХ оказался к тому моменту настолько выхолощенным как идеологический конструкт и таким беспомощным как архитектура (для мелких рыночных отношений павильоны совсем не годились), что казалось, глубоководные организмы, «паразитирующие» на теле ВДНХ, питаются эндогенно — внутренними ресурсами. С точки зрения группы, эти процессы нуждаются в наблюдении и описании натурфилософскими и художественными методами. К сожалению, вместо того чтобы предлагать этот материал для изучения и обсуждения урбанистам, социологам, художникам, руководство комплекса желает забыть тот период как кошмар хаоса и разложения материи. На сайте так и сказано: «В 2014 году президент перевернул самую неприятную страницу в истории ВДНХ».

Мы там появились больше года назад, нам очень хотелось попасть в павильон «Цветоводство и озеленение», на стратегически важную площадку для выставки на тему озеленения и межвидового равенства. Прекрасная постройка 1970-х, где по-прежнему продаются семена и цветы, проводятся лекции, садоводы пьют кофе в оранжерее. Но весной на ВДНХ начался «ренессанс», все пришло в движение. И нам вместо «Цветоводства» предложили павильон «Зерно», на что мы согласились. Когда открылась выставка, «страницу уже перевернули». Мы попали в редкое слипание фаз, проскользнули в ситуацию неопределенности: прошлое забыто, стены наспех покрашены и готовы к новой жизни, но что именно должно стать ее содержанием, никому неизвестно.

Нынешний павильон «Зерно» открылся в 1939 году как демонстрационная площадка Московской, Брянской и Рязанской областей. Построенный по проекту Дмитрия Чечулина (главного архитектора Москвы в 1945–1949 годах), он реконструирован несколько раз и после общей реструктуризации ВДНХ по отраслевому принципу в 1964-м увенчался башней с золотым шпилем и рубиновой звездой и тогда стал павильоном «Зерно». Проектная документация строительства и реконструкции испещрена рукописными согласованиями и визами — каждая подпись могла стоить жизни, как, например, первому составу проектировщиков и архитекторов ВСХВ, который был полностью репрессирован. Вообще слово «вредитель» вошло в употребление в значении «люди, причиняющие вред общему делу» как раз при строительстве ВСХВ. Еще в 1932 году под ним подразумевались только «жуки, приносящие урон посевам».

Делать проект в этом по-прежнему очень напряженном «опасном» интерьере было некомфортно. В павильоне, некогда богато декорированном изображениями аборигенной и адвентивной сельскохозяйственной флоры Центральной России (капуста, картофель, виноград, свекла, овес, помидоры, тыква на витражах, горельефах, настенных росписях), остались лишь монохромные лаконичные овощи на прекрасных стрельчатых витражах. Из-за этого пространство все время стремится присвоить временное содержимое в качестве декора, которого лишилось. Так, сноп борщевика в строительной бочке мгновенно находил себе раму и становился монументально-декоративной пшеницей. Мы этого хотели избежать.

Кроме того, помещая паразитические виды в сталинский павильон, важно было не скатиться в дидактический контраст малого и великого, полезного и вредного. Не хотелось спекулировать также и на наукообразии, следовать экспозиционной логике «лабораторного исследования», равно как и возвращаться в «кабинет натуралий». «Горфауна» выбрала другой путь — растение вошло в экспозицию не как объект, а как субъект внутри своего биоцикла и общения с человеком. Зал был превращен в оранжерею сорняков: крапива, марь, лопухи, одуванчики, полынь, чертополох. Художники «Горфауны» выращивала флору с ранней весны у себя в мастерской — взрослые растения и рассаду в обрезанных тетрапак-упаковках. В центральном зале под флагами районов Москвы на столах экспонировался «урожай», собранный по пустырям и стройкам: сгустки органики, растения живые и сухие, голубиный помет, сено, чернозем, семена. Во время работы выставки они находились в непрерывном процессе формообразования — смешивались и прорастали прямо на столах. Экспозиция казалась страшно уязвимой,

2

3-4. Вид экспозиции «Зелень внешняя» на ВДНХ в павильоне «Зерно»

3

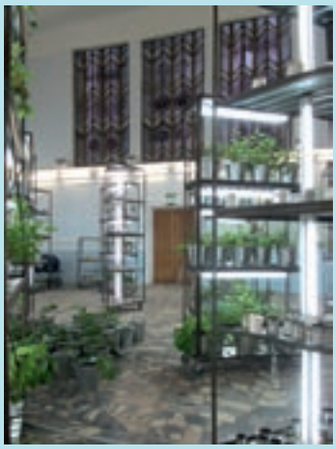
беззащитной, ландшафты семян, растений выглядели как армия игрушечных солдатиков, малых, сердитых, обычно невидимых, но воинственных паразитов. От стен павильона экспозицию отделял строительный модульный забор, формообразующий инструмент городского ландшафта. Его потенциально бесконечно удлиняемая линия вычитает и умножает территории, картографирует местность ареалами биологического распространения разных видов; за заборами, на пустырях, стройках, вдоль дорог и путей идет борьба видов, их эмансипация и экспансия.

В истории становления науки и в истории борьбы за межвидовое равенство известен такой факт. Линней, создавая свою ботаническую номенклатуру и высвобождая растения от иерархии полезности, позаимствовал принцип генеративных признаков цветка, плода и семени у Конрада Геснера (1516–1565). Геснер (ученый-рисовальщик) изучал растения, сделал тысячи рисунков побегов, плодов, семян и цветов ради верификации формы и цвета, что позже и было положено в основу научной диагностики, органографии и систематики. Своим видением ученого и рисовальщика он соединял мифических и реальных существ, например единорога и городскую мышь. А после наступила новоевропейская вселенная, межвидовое равенство было подорвано форсированным развитием растениеводства, аграрными революциями XX века. Сейчас мы опять испытываем острую потребность в синтетических инструментах для формулирования понятия природы в нерасторжимой связи всех ее составляющих, но это невозможно сделать, не задействуя одновременно инструменты культуры, социологии, политики. Эти методы и использует «Горфауна», работая над образом паразита в современном обществе.

———————————————————

4

6



5

7

5-12. Вид экспозиции «Зелень внешняя» на ВДНХ в павильоне «Зерно»

8

9

10

11

12

Дмитрий Гутов

Статуя в поэтической мифологии Осмоловского

1

Анатолий Осмоловский. **Телецкое озеро.** 2000. Фотография Дмитрия Гутова

В августе 2000 года мы с Осмоловским были приглашены новосибирскими художниками принять участие в совместном проекте на Алтае. По плану нас должны были высадить на диком берегу Телецкого озера во многих десятках километров от жилья. Там в течение двух недель вне связи с цивилизацией и возможности выбраться все должны были спорить об искусстве и заниматься импровизационным творчеством. Уже в Домодедово Толик сообщил мне, что мы едем в край энцефалитных клещей в самое опасное время. Он объяснял, как они поражают серое вещество головного мозга, и подробно описывал клиническую картину болезни в течение всего небыстрого перелета в Западную Сибирь, а потом и в автобусе (от Новосибирска до Телецкого озера езды больше 10 часов). Первое, что мы увидели на турбазе, служившей нам перевалочным пунктом, был гигантских размеров плакат, созданный местным художником, где изображение клеща размером с корову сопровождалось лапидарной надписью «Осторожно! В лесу клещи». «Я же говорил тебе», — сказал Осмоловский. Телецкое озеро растянулось на 77 километров, и моторка долго везла нас среди мрачной красоты окружающих его гор. Мы искали, где бы пристать. Нетерпеливые новосибирские художники периодически, заметив полоску песка, кричали: «Вот отличное место», — на что Осмоловский сражал их непобиваемым аргументом: «Оно немодное». Наконец нашли подходящее, выгрузили палатки, запас гречки, спичек, тушенки. Глядя на удаляющуюся лодку, Осмоловский сказал мне: «Они уже почувствовали, что мы приплыли. Клещи ползут на тепло. Через несколько дней они будут здесь». Мы жили с ним в одной палатке. Каждый день он тщательно осматривал мою одежду и напоследок, уже ближе к концу нашего пребывания, снял-таки с меня клеща[1].

В сознании художника нет и не может быть ничего случайного, не связанного теснейшим образом с тем, что он делает в искусстве. Почему же так важен оказался для Осмоловского этот разрушающий сознание клещ, к которому, надо сказать, все остальные участники экстремального путешествия были совершенно равнодушны? Чтобы понять это, возьмем книгу Джорджо Агамбена «Открытое. Человек и животное», где есть глава «Клещ»[2]. Агамбен приводит и комментирует описание клеща, данное крупнейшим зоологом начала XX века Якобом фон Юкскюлем (иногда пишут Икскюль). Агамбен называет этот фрагмент вершиной современного антигуманизма. Юкскюль рассказывает, как клещ вылупляется из яйца еще не полностью сформировавшимся, лишенным ног и половых органов. В этом состоянии он уже может подстерегать свою жертву на кончике стебля травы, нападая поначалу на хладнокровных типа ящериц. После нескольких линек клещ приобретает недостающие органы и начинает охоту на теплокровных. С помощью восьми лапок крохотное насекомое забирается на кончики веток кустов и падает оттуда на свою жертву, чтобы насосаться ее крови. Клещ не видит красок дня, не чувствует аромата цветов, не слышит жужжания пчел. Он абсолютно слеп и глух. Карабкаться вверх ему помогает светочувствительность клеток под покровами. Отсутствующее восприятие компенсируется у него тонкой чувствительностью к температуре и сверхспециализированным обонянием. Запах масляной кислоты, вытекающей из кожных желез всех млекопитающих, заставляет клеща кинуться с ветки вниз, и если он попал на что-то теплое, то ему остается только добраться до кожи. Вкуса крови он не чувствует, и эксперименты показывают, что клещ жадно втягивает в себя любую жидкость температурой 37 градусов. После кровавой тризны оплодотворенная самка клеща падает на землю, откладывает яйца и умирает. Из всего бесконечного многообразия природы клеща интересуют только три элемента: запах масляной кислоты, температура 37 градусов и типология кожи. Агамбен пишет: «Клещ вступает с этими тремя элементами в такие непосредственные, интенсивные и страстные отношения, каких, вероятно, невозможно наблюдать ни в одном отношении, связывающем человека с его, казалось бы, гораздо более богатым окружающим миром. Клещ и есть эти отношения, он живет только в них и для них[3]».

Если нам нужна метафора, описывающая центральную тему искусства Осмоловского, то трудно найти что-то лучшее. Впрочем, один образ здесь может конкурировать. Это Терминатор. Фильм Джеймса Кэмерона вышел в 1984 году, когда Осмолов-

скому было 15 лет, и вскоре добрался до СССР вместе с перестройкой и первыми видеомагнитофонами.

И клещ, и Терминатор представляют запрограммированную слепую силу, несущую смертельную угрозу живому, не знающую сомнений, с которой нельзя вступить в диалог, которая, абстрагировавшись от всех отношений к миру, автоматически следует к цели. Логика ее действий железна и беспощадна, она разворачивается без сбоев и отклонений. Подобный образ возникает и в черновиках Эйзенштейна. Вот его запись, относящаяся к 29 мая 1946 года: «Образ самого страшного: последний вагон идущего задом на вас длиннейшего эшелона. Неизбежность и неумолимость». В этой неумолимости обнаруживается ход самой истории, когда события, как сегодня, приобретают фатальный характер, когда все уже предопределено и ничего нельзя поделать или исправить. Здесь на долю человека остается только понимание происходящего, и становится еще яснее, что стоит за фобией клещевого энцефалита. Поражая центральную нервную систему и мозг, он приводит человека к коматозному состоянию, лишая его даже последней возможности — осознавать происходящее[4].

Терминатору была посвящена одна из самых ранних работ Осмоловского, сделанная для Стамбульской биеннале 1992 года. Это была отлитая из металла скульптура Терминатора, на 20 процентов превосходящая человеческий масштаб, выполненная нанятым белорусским скульптором. Терминатор упирался обрубком шеи в потолок, как бы пробив его, а у его ног валялось несколько оторванных скульптурных голов Джоконды с дюшановскими усиками. (Как и множество других работ той эпохи, она погибла в хаосе 1990-х.) Образ обезглавленных революционеров, представленных на выставке в «Триумфе», уже угадывался в этой отчасти скульптуре, отчасти инсталляции двадцатидвухлетней давности. Этот же образ присутствует и в одном из важнейших в теоретическом отношении писем Энгельса Вейдемейеру. (Несколько лет назад мы обсуждали с Толиком этот отрывок, поэтому он хорошо ему известен. Возможно, головы на кольях идут именно отсюда.) «Мне думается, — пишет Энгельс в 1853 году, — что в одно прекрасное утро наша партия вследствие беспомощности и вялости всех остальных партий вынуждена будет стать у власти, чтобы в конце концов проводить все же такие вещи, которые отвечают непосредственно не нашим интересам, а интересам общереволюционным и специфически мелкобуржуазным; в таком случае под давлением пролетарских масс, связанные своими собственными, в известной мере ложно истолкованными и выдвинутыми в порыве партийной борьбы печатными заявлениями и планами, мы будем вынуждены производить коммунистические опыты и делать скачки, о которых мы сами отлично знаем, насколько они несвоевременны. При этом мы потеряем головы — надо надеяться, только в физическом смысле, — наступит реакция и, прежде чем мир будет в состоянии дать историческую оценку подобным событиям, нас станут считать не только чудовищами, на что нам было бы наплевать, но и дураками, что уже гораздо хуже. Трудно представить себе другую перспективу»[5].

Несколько сквозных сюжетов пронизывают все творчество Осмоловского, и политическая реакция, судьба революционеров, оторванная голова, серое вещество, лишенное питания, относятся к центральным из них. Уже в его акции 18 апреля 1991 года на Красной площади они были заявлены со всей ясностью. Действие разворачивалось у Мавзолея Ленина в мгновения, когда начатое им дело терпело окончательное поражение. Его бальзамированное тело никак не могло вмешаться в ход событий, а гениальный мозг, пораженный в последние годы жизни тяжелым атеросклерозом, уже давно хранился в виде десятков тысяч тончайших срезов, сделанных для цитоархитектонического исследования. Заточенный природой на осуществление одной цели — революции, работавший до последней стадии болезни с феноменальной интеллектуальной силой, этот мозг погиб от изнашивания вследствие чрезвычайной активности и последствий роковой пули Фанни Каплан, задевшей вены шеи и сонную артерию.

Однажды Осмоловский позвонил мне и спросил, обращал ли я внимание на художественную составляющую обычно неверно цитируемого высказывания Ленина о лакеях капитала, мнящих себя мозгом нации: «На деле это не мозг, а говно»[6]. Толику в этой фразе было важно визуальное сходство борозд и извилин мозга с говном. Он собирался сделать работу на эту тему в виде вылепленного из экскрементов мозга. (Был у него еще один проект, где гигантский надутый газом мозг должен был плавать в пространстве галереи, занимая ее целиком.) Задуманные, но не осуществленные проекты важны для понимания художника часто не в меньшей степени, чем воплощенные. Некоторый свет на эти работы Осмоловского может пролить одно интересное размышление о мозге в статье Чернышевского «Критика философских предубеждений против общинного владения». Чернышевский защищает следующую идею: «По форме высшая ступень развития сходна с началом, от которого оно отправляется». «Что же это за масса, — спрашивает он, — развитие которой составляет венец стремлений природы? Масса мозга — нечто такое неопределенное по своему виду, что как будто бы уже составляет переход от мускулов, имеющих столь определительные качества по своей форме и внутреннему составу, к какому-то полужидкому киселю вроде тех, которыми начинается превращение неорганической материи в органическую. Этот бесформенный кисель сохраняет известное очертание только потому, что удерживается внешними костяными оградами; освободившись от них, он расплывается, будто кусок жидкой грязи. В его химическом составе самый характеристичный элемент — это фосфор, имеющий неудержимое стремление переходить в газообразное состояние; венец животной жизни, высшая ступень, достигаемая процессом природы вообще, нервный процесс состоит в переходе мозговой материи в газообразное состояние, в возвращении жизни к преобладанию газообразной формы, с которой началось планетное развитие».

Если Чернышевского с его надеждой на лучшее привлекает сравнение самого сложного и совершенного достижения эволюции Вселенной с тем началом, из которого вся эта катавасия возникла, то Осмоловский развивает сюжет в противоположном направлении, то есть вперед. По форме высшая ступень развития оказывается сходной с финалом, распадом. Его интересуют идеи после их гибели, головы, отделенные от тел, мозг, отключенный от снабжающих его кислородом артерий, пораженный энцефалитом, вернувшийся в газообразное состояние, превращение самого сложного во Вселенной в экскременты. Даже в иконописи, коллекционером которой он является, его привлекает момент агонии — XVII век, строгановское письмо. Та степень рафинированности, утонченности, которая уже затронута гниением и засыханием. («Ну, это уже “Прокопий Чирин”», — так Осмоловский характеризует произведения современного искусства, отличающиеся предельной степенью изощренности. Первый раз он употребил этот термин, увидев на Уитни-биеннале кусок оргалита, по которому были проведены две еле заметные карандашные линии.)

Как и предвидел Энгельс, революционеры потеряли головы, и торжествующий мир выставляет их на шестах в назидание всем, кто попытается внести сбой в тот неумолимый ход событий, который Эйзенштейн называет самым страшным, а Агамбен — вершиной антигуманизма. Эта пугающая сила так или иначе определяет все работы Осмоловского. Он ставит зрителя в состояние оцепенения, священного ужаса перед лицом механического, неизбежного. На идее непрерывного автоматического повтора построено действие из «Манифеста Нецезиудик» 1993 года: «Если я буду кидать в зрительный зал говно и интеллектуал скажет “это уже было”, то я буду его кидать до тех пор, пока он не закричит “что это за хулиганство!”». Так же разворачивается написанное им в конце 1980-х годов стихотворение: «Раз, раз, раз, два, три, раз, раз, раз, два, три, раз, раз, раз, два, три, раз, раз, раз, два, три, четыре, раз, раз, раз, два, три, раз, раз, раз, два, три, раз, раз, раз, два, три раз, раз, раз, два, три, раз, раз, раз, два, три». В этом ракурсе понятно и увлечение Осмоловского иконописью. В иконе важен канон, сильнейший момент повторения, где собственно живое присутствует лишь в девиациях, незначительных отклонениях от заданной схемы.

Выставка «Леопарды врываются в храм», где зрители из клетки в центре галереи наблюдали за разгуливающими по залу хищниками («Риджина», март 1992 года), также своим стержнем имела историю о зацикленном действии. Леопарды врываются в храм и опрокидывают священные сосуды. Они возвращаются туда вновь и вновь, сами становясь частью ритуала. И тема сакрального, и паттерн леопардовых шкур потом воскресают в деревянных иконах Осмоловского. Господство сверхъестественного над естественным, вызывающее чувство страха, пронизывает деревянную вязь его «Хлебов». И здесь это достигается через доведение до предела всего механического уже в самом процессе изготовления. Сканирование среза ржаного хлеба, компьютерные манипуляции

2

2. А. Осмоловский. **Инсталляция «Леопарды врываются в храм».** Фестиваль инсталляций «Анималистские проекты». 1992. Куратор Олег Кулик. Галерея «Риджина». Москва. Фотография из личного архива А. Осмоловского

с ним, работа автоматического режущего станка подразумевают отсутствие прикосновения руки художника к произведению. Вмешательство органической природы хлеба, которое могло бы разрушить всю поэтику, снимается жестким приемом: отсканированное изображение делится посередине, одна часть отбрасывается, а другая приклеивается в зеркальном отображении. Если подобным образом поступить с человеческим лицом, избавив его от природной асимметрии, то получим изображение сколь правильное, столь же отталкивающее. Совершенная симметрия есть победа геометрии, неживого, пугающего. Хлеба становятся похожи на ацтекских богов, требующих для поддержания себя человеческой крови. (Эти жертвоприношения — еще одно увлечение Осмоловского. Однажды мы были приглашены западной кураторшей в Москве на ранний завтрак, где Осмоловский описывал ритуальные убийства, практиковавшиеся ацтеками, в таких подробностях, что остальные посетители кафе не могли есть.) Сама пластика проработанных коричневой морилкой «хлебов», как бы изъеденных гигантскими червями, есть возвращение фактуры экскрементов, данной в гиперувеличении. Они есть образ антигуманного человеческого прогресса, подобного, по словам Маркса, «отвратительному языческому идолу, который не желал пить нектар иначе как из черепов убитых» .

Отрубленные головы революционеров были начаты Осмоловским с изображения Ленина. Ленин, это воплощение безжалостной силы истории, сам павший ее жертвой, возникает во множестве его работ. Одна из них, «Забытое лицо», также строилась по иконному принципу: повторяющееся каноническое изображение с микродевиациями. Сделана она была для Watermill центра Роберта Уилсона под Нью-Йорком. 36 окон фасада здания Watermill центра были закрыты 36 экземплярами фотографий Ленина, замаскированного под рабочего Иванова, когда, в гриме и парике, в августе 1917 года он скрывался от Временного правительства. На каждой фотографии было еле заметно изменено выражение лица, и все вместе они образовывали крапленую рубашку колоды карт. Два других его проекта, где тема нависшей опасности звучала еще сильнее, были Уилсоном отвергнуты как слишком радикальные. В одном из них на званом ужине для нью-йоркских миллиардеров столешницы без ножек должны были держать руками гигантские мексиканцы, в другом — салфетки на этих столах должны были нести изображение Ленина с надписью «Он помнит о тебе». Все это происходило в августе 2001 года за пару недель до атаки на небоскребы Всемирного торгового центра.

Вспомним еще раз клеща и Терминатора. Запрограммированность на достижение жертвы при полном отключении от всего, что не ведет к цели, является идеей многих перформансов Осмоловского. Так выстраивалась его акция «Переползание», официально названная «Тихий парад». (В несколько смазанном виде она была осуществлена 10 ноября 1991 года.) Ее участники должны были ползти один за другим на животе в час пик через Садовое кольцо перед колесами машин, окончательно парализуя движение в центре Москвы. В скульптуре образ ползущей слепой силы был воплощен им 16 лет спустя в оторванных башнях танков, очищенных от всей фурнитуры, от деталей, служащих у танка органами восприятия внешнего мира (что подчеркивалось их отполированной до зеркального блеска поверхностью). Апогея эта поэтика самовнушенного действия, тупо себя осуществляющего несмотря ни на что, достигла в перформансе Осмоловского в «Мастерской визуальной антропологии» на семинаре Валерия Подороги 9 декабря 1993 года. Тогда он в разгар обсуждения темы «Отвращение» сделал «официальное заявление»: «С этого момента с тем, кто произнесет на семинаре хотя бы одно слово, я буду драться до первой крови». (После чего немедленно началось чудовищное побоище[8].)

В «Украинке» все обозначенные нами сюжеты возвращаются на новом витке. Это женский вариант чудовища Франкенштейна, обнаженная Джоконда, «Невеста Терминатора», сшитая из самых прекрасных частей самых прекрасных девичьих тел. Осмоловский уподобляется здесь художнику древности, который полагал, что в реальной женщине абсолютная красота не может быть воплощена. Действительно, все естественное, органическое обладает тем, что Лифшиц называл «благородным несовершенством жизни». Там, где каждая лучшая часть изъята из того единства, которому она некогда принадлежала, связь целого достигается лишь насильственно механическим путем, через шов. Доведя до предела принцип идеального тела, Осмоловский, как и в случае с мозгом, приходит к внечеловеческому. Через «Девушек с веслом», античных богинь и палеолитических Венер он устремляется еще глубже. Идеей скульптуры оказывается сладострастие насекомого, русской культуре хорошо известное из «Братьев Карамазовых». «Я, брат, это самое насекомое и есть, — говорит Митя Алеше, — и это обо мне специально и сказано. И мы все, Карамазовы, такие же, и в тебе, ангеле, это насекомое живет и в крови твоей бури родит. Это — бури, потому что сладострастье буря, больше бури! Красота — это страшная и ужасная вещь!» В одном отрывке Лифшица мы находим развитие сюжета идеального и секса насекомых. Описав, как самка скорпиона поедает самца, после того как он выполнил свою функцию и оплодотворил ее, Лифшиц продолжает: «Что делать? Поведение самки скорпиона есть своеобразный акт осуществления своей миссии, и, если хотите, это идеальность скорпионов, относительная и противоречивая, но в принципе такая же, как роковая воля Цезаря, Аттилы и Чингисхана. Это, наконец, печальный опыт ступеней бытия, через которые проходят солнечные системы, биологические виды, цивилизации. Идеальное в мире есть, но входит оно не через парадную дверь. Любовь скорпионов предвещает Ромео и Джульетту»[9].

Тема безжизненной материи, способной стать монстром-убийцей. была проработана Осмоловским в 1993 году в «Путешествии Нецезиудика в страну бробдингнегов». Там он в виде комочка живого теплого тела сидел на плече истукана Маяковского, готовый в любой момент сорваться на острые уступы гранитного постамента. У Романа Якобсона есть известный текст «Статуя в поэтической мифологии Пушкина»[10], являющийся лучшим комментарием к этому перформансу и «Украинке». Среди выдающихся произведений Пушкина Якобсон выделяет три, где названия указывают не на живое действующее лицо, но на статую. И в каждом случае использован эпитет, обозначающий материал, из которого она сделана: «Каменный гость», «Медный всадник» и «Сказка о золотом петушке». Все три скульптуры заражены магией зла, оживают и несут гибель герою: Дон Жуану, Евгению и царю Дадону.

В русской традиции с того времени, когда в Днепр сбросили Перуна, утвердилось осторожное отношение к трехмерной пластике. За ней всегда чувствовалось капище, кумир, идол. Своей порезанной и сшитой заново Афродитой Анадиомена Осмоловский выявляет этот страх, заключенный во всякой безжизненной и неподвижной антропоморфной массе, аффектируя ее губительную силу. Голая девка, приводившая в трепет первых российских зрителей Венеры Таврической, предстает здесь во всей монструозности.

Все это было бы невыносимо чрезмерным, если бы не легкий оттенок юмора (впрочем, черного), окрашивающий работы Осмоловского. В последних скульптурах он дан, прежде всего, через импрессионистическую лепку, ориентированную на работы Паоло Трубецкого[11]. Новым, добавочным элементом этих скульптур, отсутствовавшим на протяжении 25 предыдущих лет, является их рукодельный характер и жизнеподобие. Они непо-

средственно проработаны художником, не просто выдуманы, но сделаны им, причем в реалистической манере. (Если этот термин режет кому-то слух, то можно подставить в «наивно-реалистической».) Это способ взаимодействия с тем, что Эйзенштейн называл «самым страшным», принципиально отличающийся от практиковавшегося ранее. Это уже уровень близкодействия, полного контакта, почти слияния. Неслучайно первым в серии статуй стал автопортрет Осмоловского в виде патриарха акционизма. Он уже не сидит на плече, но сам превращается в скульптуру. В воспоминаниях Франсуазы Жило о Пикассо есть один важный момент, когда Пикассо рассказывает, как осознание смысла африканских масок помогло ему найти свой путь в живописи. Эти маски, говорит он, и другие объекты создавались со священной, магической целью: установить посредника между человеком и окружающими его неизвестными враждебными силами. Преодолеть страх и ужас, придав им форму и образ. Искромсанные тела «Авиньонских девиц», конечно, отзываются в «Украинке», только интенция направлена здесь в обратную сторону. От авангарда к более архаическим, академическим практикам. Эпоха подмораживания, рубеж 2000-х, была связана у Осмоловского с отказом от уличных выступлений, с увлечением минимализмом и Климентом Гринбергом (благодаря Осмоловскому «Авангард и китч» был впервые издан на русском). Тогда он начал переводить содержание своей акционистской практики в предмет, в вещь, превращать в объекты, отсылающие к самим себе. За 15 лет все стадии этого процесса были пройдены. Гринберг был прочитан, усвоен, переварен и извергнут. Духовная ситуация в стране в очередной раз изменилась, и теперь Осмоловского, всегда лезущего на рожон, привлекает то, с чем Гринберг боролся: китч в Германии, Италии и советской России второй половины 1930-х гг. Он последовательно осваивает этот чудовищный скомпрометированный язык. Формализм отбрасывается с той же решительностью, с которой раньше был отброшен перформанс. Теперь важен не минималистский предмет, а образ, узнаваемое воссоздание реальности (по принципу, сформулированному Гринбергом: китч насквозь академичен, все академичное является китчем). Он примеряет на себя образ настоящего художника, занимающегося классическим литьем из бронзы. Если в 1990-е Осмоловский работал с разгулом страстей на улице, в 2000-е — с миром идеальных объектов, ориентированных на деньги, то в современных условиях он экспериментирует с висящим в воздухе чувством нового тоталитаризма.

Но послание, которое во всех этих метаморфозах содержится, остается неизменным. Это ощущение неумолимого хода истории — шаги Командора, роковая воля Аттилы, последний вагон идущего задом на вас длиннейшего эшелона, клещ, ползущий на запах масляной кислоты.

———————————————————

Примечания

1. А. Осмоловского: «Самый опасный период клещей все же не август, а май, июнь. В августе их не так много. Но они, конечно, есть. И на Телецком озере я снял два клеща. Одного с тебя, другого с себя. Они не успели присосаться, т. е. вовремя. Если бы внимания не обращал, точно присосались бы».
2. *Агамбен Дж.* Открытое. Человек и животное. М.: РГГУ, 2012. С. 56–59.
3. Там же. С. 58.
4. Затрагиваемые здесь темы находились в центре наших дискуссий в 2003–2004 годы. См.: *Гутов Д.*, *Осмоловский А.* Три спора. М.: Grundrisse, 2012. Особенно письмо № 47 Д. Гутова от 28. 01. 2004. (С. 223–229). В каких случаях мы имеем дело с безнадежностью, с фатальным раскручиванием кривой, а в каких остается развилка, выбор путей — так ставился главный вопрос.
5. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 28. С. 490–491.
6. Из письма А.М. Горькому от 15 сентября 1919 года. *Ленин. В.И.* Полн. собр. соч., изд. 5-е. Т. 51. С. 47–49.
7. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 9. С. 230.
8. См. описание и обсуждение этого перформанса в кн.: Мастерская визуальной антропологии. 1993–1994. М.: Художественный журнал, 2000. С. 72–77.
9. *Лифшиц М.А.* Диалог с Эвальдом Ильенковым. М.: Прогресс — Традиция, 2003. С. 230.
10. *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.
11. Не сомневаюсь, что по прочтении этих строк нашим образованным критикам должна прийти в голову мысль, что Осмоловский этого знать не должен. Уверяю их, что в библиотеке тех образов, с которыми он работает, памятник Александру III занимает важное место.

3

3. Анатолий Осмоловский. **Перформанс «Путешествие Нецезодика в страну Бробдингнегов» (Маяковский–Осмоловский)**. Триумфальная площадь, Москва.

«Боб и Роберта Смит: Арт-амнистия», MoMA PS1, Нью-Йорк, 26 октября 2014–8 марта 2015

1

1. **Art is over.** Работы посетителей, принесенные или созданные на выставке

Андрей Лукин

Игра на вылет

Был ли провокатором Йозеф Бойс, сказавший, что «каждый человек — художник»? — задаются вопросом Боб и Роберта Смит, организаторы проекта «Арт-амнистия» в MoMA PS1, Институте contemporary art нью-йоркского музея MoMA.

Либеральный подход в определении, что является искусством, а что нет, царствующий несколько десятилетий, привел к обнищанию искусства или, наоборот, раскрыл сущность игры, к которой не стоит относиться слишком серьезно? Такая дилемма в совокупности с экономическими и психологическими условиями, стоящими перед каждым автором и препятствующими творчеству на полную ставку, легла в основу интерактивного проекта «Арт-амнистия».

Во дворе музея расположены мусорные контейнеры, надпись на которых призывает расстаться со своими работами: «Throw Your Art Away». Авторы, движимые все-таки амбициями художника, имеют возможность выставить свою работу и сделать очередную экспозицию тут же на выставке из предлагаемых материалов и инструментария.

Так, каждый неудавшийся художник получил возможность показать свое произведение (произведения) в музее, предварительно сделав письменное заверение: «Я обещаю не заниматься больше искусством» и сопроводить им свою работу на выставке. Можно и просто выбросить работу, даже не выставляя, а также устыдиться уже созданных артефактов, сопроводив их подписью «Я никогда не хочу больше видеть это произведение». Любая подобная инициатива уже фактом своего существования задевает арт-рынок. Боб и Роберта Смит предлагают успешным художникам тоже присоединиться к проекту и принести свои работы, тем самым благополучно высвободив их из-под влияния экономических факторов. Предполагается, что тем самым будет снижена цена на произведение искусства, нередко несправедливо завышенная. Приглашают к проекту и «жертв подарков искусства», коллекционеров, и обычных ценителей, кому не посчастливилось заполучить что-нибудь из рук художника.

Залы, отведенные для экспозиции художников-неудачников, наполнены в основном рисунками (очевидно, сделанными посетителями прямо на месте), принесенными работами разной степени удачности и работами — слоганами организаторов, комментирующими опыт коллективного и непрофессионального творчества и одновременно стимулирующими его: «Йозеф Бойс убедительно доказал, что не каждый является художником», «Художники губят это для всех», «Искусство делает людей сильнее», «Детское искусство прекрасно», «Там, где есть творчество, есть и надежда», «Сделай свое собственное чертово искусство».

Эти лозунги, часто смешивающие искусство и политику — важный элемент проекта. Боб и Роберта Смит уже неоднократно играли с темой общности. В «Арт-амнистии» в MoMA PS1 призыв людей к соучастию в игровой манере так же актуален, как и в аналогичном (только более камерном) проекте, реализованном Pierogi Gallery в Нью-Йорке в 2002 году. Важно, что тема соучастия и общности имеет непосредственное отношение к персоне организатора, ведь Боб и Роберта Смит — не творческий дуэт, а один человек по имени Патрик Брилл. Британский художник выступает обычно под «семейным» псевдонимом, известным публике. Кроме того, такой коллективный образ апеллирует к теме демократичного искусства.

«Арт-амнистия» обладает серьезным политическим подтекстом. Призывы «отказаться от бремени нищеты, нестабильности и беспрерывной самозанятости», обращенные к коллегам, одновременно констатируют положение художника в современном обществе. Патрик Брилл совсем не беспристрастен в этом высказывании и считает виновником такого незавидного положения деятелей, продолжающих заниматься искусством, государство, которое совсем не заботится об их защите.

2

2. **Обложка блокнота «Drawing».**
Работы посетителей, принесенные или созданные на выставке

Хотя Брилл ратует за поддержку искусства со стороны государства, он тем не менее не сводит творческую реализацию человека лишь к искусству. «Многие обманывают себя, что они являются перспективными художниками, в то время как они были бы куда более эффективны и полезны, занимаясь соответствующей им работой». Таким образом, возникает другой вопрос: что есть художник и отличает ли его что-то от других людей?

Инструментом воздействия на государство стал другой проект вымышленного дуэта, запущенный в 2013 году — Art Party. Он не только оказался платформой для показа и обсуждения искусства, но и создал условия для развития детского творчества.

Посетители были включены в кампанию по поощрению финансирования и образования в сфере искусства.

Организаторы проявили заботу и о детях неудачливых художников, тех, кто не имел успеха на рынке. Их наследство — тяжкий груз для их потомков: они будут вынуждены отправить работы родителей на свалку... Так «Арт-амнистия» и Art Party, дополняя друг друга, исследуют всю жизнь художника.

«Art is Over. If You Want It» («Искусство закончилось. Если вы хотите этого») — этот парафраз знаменитой антивоенной работы 1969 года Йоко Оно неизвестного автора-посетителя выставки прекрасно передает суть «Арт-амнистии», даже лучше лозунгов организатора.

———————————————————

3

4

5

4,7,9. **New York is an object** и **Art makes people powerful** и **Childrens art is wounderful**
работы (лозунги) Боба и Роберты Смит
3,5,6. Вид экспозиции
8. Работы посетителей, принесенные или созданные на выставке

6

7

ART
MAKES
PEOPLE
POWER
FUL

8

I NEVER WANT TO SEE
THIS ART WORK AGAIN
ART
I PROMISE
NEVER
TO MAKE ART AGAIN

9

CHILDRENS
ART
IS
WONDERFUL

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

Эдуард Гороховский

1

1. Эдуард Гороховский. **Красный квадрат.** 1992. Холст, масло

Юлия Матвеева

Свой горизонт прочтения

Творческое наследие Эдуарда Гороховского, признанного классиком отечественного искусства, чрезвычайно многогранно и, несмотря на внушительное количество исследований, все еще открыто для интерпретаций. Понятие photo based art, концептуализм, соцреализм — явления, с которыми устойчиво соотносится творчество Эдуарда Гороховского. Эти определения и «классификации» в равной степени справедливы, поскольку творчество художника не может быть уложено целиком в одно направление и требует подробных оговорок и пояснений.

Человек «нелинейной» судьбы, не сразу вышедший на стезю художника неофициального искусства, в московских концептуальных художественных кругах он нашел контекст и жизненно-временную ситуацию, позволившие ему выразить свои глубоко укорененные представления о чем-то, очень для него существенном. Лирическое размышление на тему индивидуальной судьбы человека и всеобщей исторической памяти, противостояния частной жизни социуму, совмещение проблемы утопичности счастья частной жизни и мифа о «всеобщем счастье народа» — лишь один из вариантов прочтения лейтмотива, проходящего сквозь творческое наследие художника.

Начав еще в Новосибирске в Западно-Сибирском книжном издательстве подобно И. Кабакову, В. Пивоварову и Э. Булатову, долгие годы Эдуард Гороховский с большим успехом работал в области детской книжной иллюстрации, создал множество прекрасных образов[1]. Однако, как уже отмечалось, «основополагающее свойство русского искусства второй половины XX века в том, что его делали великие самоучки, открывшие факт существования современного искусства через персональный прорыв и подвиг... индивидуальный путь Эдуарда Гороховского даже в этом контексте выглядит удивительно»[2].

Отучившись по настоянию родителей в Одесском строительном институте и получив как архитектор распределение в Новосибирск, Гороховский очень быстро отходит от архитектуры, после чего долго и плодотворно работает в монументальной живописи, графике, театре, становится членом Союза художников и в этом статусе участвует в ряде выставок, в том числе зарубежных.

В начале 1970-х годов, познакомившись с Пивоваровым, Кабаковым, а затем и другими московскими художниками, формировавшими тогда группу «Сретенского бульвара», Гороховский переезжает в Москву и интегрируется в новое для него направление поисков искусства московского концептуализма.

Концептуальная «игра» с пространством и плоскостью, соотношением времени и вечности, живым и условным приобретает у Гороховского свою интерпретацию. Пластическое, абстрактное выраженнае внешней силы, ассоциируемой с советской системой, которая подминает и формирует «живое» — тема планомерного исследования Э. Булатова, И. Чуйкова, и это же можно отнести и к «двум пространствам» О. Васильева, нашла у Э. Гороховского очень личностное камерное и живое прочтение. Зримое выражение исторического процесса, времени и человеческой судьбы в нем, деформированной революцией как силой непреодолимой, выражена у него посредством старой анонимной фотографии, архив которой Гороховский собирал на протяжении жизни.

К черно-белой студийной фотографии как к объекту для своих картин Гороховский стал обращаться с начала 1970-х годов. «Я люблю фотографию, для меня это мир символов ушедших или уходящих людей с забытыми судьбами и жизнями, символы прошлого, о котором так легко забывают...», его картины «почти всегда состоят из двух элементов, один из которых — это воспроизведенная тем или иным способом фотография, а второй — нечто вторгающееся в фотографию. Второй элемент может быть чем угодно: геометрической фигурой, силуэтом, текстом или другой фотографией»[3]. «Вращивание» таких элементов в живописное поле фотографии, соединение старых фотоснимков, символизировавших для художника «непрерывность культурного процесса» с новой эстетикой, с ее неустоявшимися, неопробованными временем, рискованными, экспериментальными формами, помогало добиться предельной выразительности, выработать собственный язык.

Дискурс «художественности» фотографии, определение ее статуса и ее «прав» на поле искусства был тогда чрезвычайно актуальным, и подобное обращение — шагом отчасти рискованным. Исследователи включают творчество Гороховского в поле photo based art. Расширяя эту западную традицию, они выявляют его уникальность художника как одного из первых разработчиков этой проблематики на отечественном пространстве.

Образы «исчезающих» людей, целых «мелькающих» поколений сюжетно появляются в картинах Эрика Булатова, также рифмовавшего/разрывавшего реалистические изображения геометрических, часто красного цвета «включений». «Супрематические» авангардные, геометрические фигуры вторгаются в плоть фотографического изображения, разрывают его, накладывают свою печать.

Живописный триптих «Красный квадрат» (1992) из собрания Московского музея современного искусства представляет собой очень интересный пример его творчества, включивший в себя широкую гамму основных приемов, отражающих многообразие наслоений и тем[4].

В каталоге выставки 1999 года «Фотография — картина — фотография», проходившей в Государственной Третьяковской галерее, рядом с работой представлена фотография, расчерченная «сеткой», необходимой художнику для ее переноса на холст. Фотография служит основой для триптиха. Мы видим традиционное парадное фото семейной пары с двумя детьми. На картине Гороховского изображение поэтапно вытесняется. Прежде всего осекается часть фотокомпозиции, и мужской персонаж остается один. Вернее, он «троится», в одной композиции воплощается принцип «серийности», «мерцающее» изображение усиливает трагизм, но, тиражируясь, оно обесценивается, теряет свою уникальность, обрастает трафаретными штампованными фразами.

Множество разнонаправленных ассоциаций здесь сливаются воедино: авангард — квадрат, революция — красный цвет. Тема красного цвета как несущего угрожающую антигуманную нагрузку напрямую прочитывается в работе «Покрасненение эпохи» (1998), где на фотограмме изображение людей, сидящих на переднем плане, покрывается красным цветом, создающим ситуацию отчуждения. Мотив полупрозрачного квадратного экрана как преграды возникает в 1975 году в работе «Композиция с квадратом». Те же функции «преграды» выполняют царапины, набрызги технической краски. Соц-артовский метод работы с советской символикой в данном случае заменяется перцептивной, ассоциативной коннотацией с цветом революционного лозунга. Однако «репрезентуемый материал... по определению воспринимается нами в перспективе знания о грядущей катастрофе большого террора в свете драматического опыта прошедшего века».

Эта тема прямо прочитывается в фотограммах «Четыре композиции» (1998) из собрания Московского музея современного искусства, где в первом случае авангардистский красный клин революции рассекает фотопортрет девушки на две части. Во втором произведении фигура обнаженной молодой женщины дробится, исчезает под сеткой геометризированных форм, наложенных поверх изображения. В двух других фотограммах этой серии фоном служит трафаретное повторяющееся силуэтное изображение бумажных серпа и молота, словно испачканных красной и черной краской. Все это позволяет многим исследователям, особенно зарубежным, где искусство Гороховского получило широкое признание, определять его творчество как явление соц-арта.

Несколько иную стилистику художник использует в картине «Лорнет. Говорящая рама» (1993). Рама здесь, как и в ряде работ этой серии, имеет принципиальное значение. Буквы и обрывки фраз, формирующие «раму» — это символы, эхо истории. Изображение женщины с лорнетом в руке кажется истаивает в окружении стенограмм отзвучавших слов и событий. Фотография в качестве основы для рефлексии предоставляет удобное поле для рассказа. Проблема картинного пространства, так скрупулезно разрабатывавшаяся тогда Кабаковым, Васильевым, Булатовым и Гороховским, очень удачно срифмовалась с «картинностью» пространственного построения старой парадной фотографии с обязательным наличием в ней композиционного центра, глубины и рамы.

2

Композиционные, нарративные формы «искуствопостроения» Гороховского, плотно спаявшие его с группой художников московского концептуализма, проявляют в его работах очень человечное, «гуманистичное» смысловое поле.

«Гороховский находит визуальные аналогии неким... прочно укорененным в нашем сознании метафорам... все поплыло перед глазами, мир вспыхнул, черная пелена застит зрение, багровая полоса. Закрутилось как в калейдоскопе. Смотреть сквозь слезы и пр»[5].

Направленное не на всеобщность, не на декламацию своей позиции, а на очень избирательное и личное восприятие отдельного зрителя, искусство Гороховского призвано «ставить вопросы, приглашать к размышлению, делиться своей точкой зрения, т.е. выйти за эти рамки, расширить их для себя и для других»[6].

———————————————————

Примечания

1. Сейчас эта область работы признанных мэтров современного искусства изучается, и детские иллюстрированные книги мы уже можем видеть включенными в экспозиции персональной выставки художника, как, например, на персональной выставке Э. Булатова в ЦМВЗ «Манеж» в 2014 году.
2. *Ковалев А.* История реанимированной истории. М., 2004.
3. *Гороховский Э.* С точки зрения художника / Сост. Л. Кашук. М., 1998.
4. В настоящий момент «Красный квадрат» можно увидеть в Московском музее современного искусства в составе юбилейной экспозиции «Музей с предсказаниями», где он занимает важную смысловую нишу, концентрируя тему памяти и личной истории, соседствуя с письмами Хаима Сокола и автопортретом К. Малевича 1930-х годов.
5. *Боровский А.* Трудноуловимый Гороховский//Близкое чтение. М., 2009.
6. *Гороховский Э.* С точки зрения художника. Сост. Л. Кашук. М., 1998.

6

3

4

5

2-5. **Четыре композиции.** 1998. Фотограммы

Все включено

Александр Шишки Хокусай

Беседу ведет Лия Адашевская

На вопросы ДИ отвечает художник Александр Шишкин-Хокусай

ДИ. По профессии вы художник-постановщик. Работаете с такими режиссерами, как Юрий Бутусов, Андрей Могучий.
Александр Шишкин-Хокусай. Почти двадцать лет как практикую в театре.

ДИ. Но теперь вы еще и художник, работающий независимо. Вы довольно стремительно стартовали. Разгона никакого не было, и вдруг Русский музей, параллельная программа «Манифесты» и т.д. И везде заметны и узнаваемы. Вам стало тесно в театре? Возникла потребность сказать что-то свое?
Александр Шишкин-Хокусай. Такая странная физиология, как в нашем организме постоянно обновляются клетки, так и здесь каждые десять лет запускается механизм обновления. Пространства, сюжеты, воздух. Второй момент. Ты постепенно растешь, и круг волнующих тебя вопросов становится более обширным. Театр — вещь, с одной стороны, коммунальная, такой коллективный разум, а с другой — есть воля режиссера, и даже если ты работаешь в соавторстве, это все же остаешься в зависимости от материала, который он выбрал. И в этом смысле возникает конфликт интересов.

ДИ. А тут вы сами себе режиссер.
Александр Шишкин-Хокусай. Режиссер прежде всего занят темой, которая ему интересна. И если ваши темы не совпадают, твоя тема начинает требовать отдельного воплощения. Кроме того, опять же работает физиология вытеснения, связанная с тем, что театр — черная комната, герметичное пространство со специальным искусственным светом, с очень специальной замкнутой средой — стал действовать на меня физиологически разрушительно. Театральное действо ориентировано на публичность, адекватность восприятия, на конкретный месседж, рассчитанный на определенную аудиторию. Это очень адресные вещи. Есть понятие фантомного зрителя, что вынуждает и режиссера определенным образом реагировать. Это и делает театр сферой обслуживания. К тому же все время находишься в жестких временных рамках и в состоянии материальной ответственности.

ДИ. Но художники тоже часто адресуются к конкретной публике. Большинство знают своего зрителя, знают, кто придет на вернисаж, какие критики на это отреагируют, и стараются оправдать ожидания. У вас не так? Вы чувствуете себя в этой сфере свободно?
Александр Шишкин-Хокусай. Тут иллюзии тоже постепенно рассеиваются... Конечно, сейчас я чуть лучше стал понимать ситуацию. Но как бы то ни было здесь более широкое поле существования, более демократичное, либеральное. И круг знакомых у меня расширился, кроме того, он совсем другого типа. Это совершенно другая для меня среда, гораздо более питательная. Но я, конечно, не могу уйти из театра. Там у меня сохраняются серьезные интересы. Театр — очень эмоциональная среда, наркотик определенного типа. Его надо как-то дозировать либо перемешивать с чем-то. Вот и стараюсь совместить свой интерес к искусству и театру... Персонажи арт-тусовки плохо знают жизнь театра, и я их пытаюсь туда привести. Был опыт включения «Паразитов» в театр Ленсовета. Там прошел ремонт и появилось пространство, где можно устроить выставку. А в основе концепции группы «Паразиты» как раз и лежит паразитирование на разных институциях. В общем, полгода мы делали выставки в театре Ленсовета. И столкнулись с тем, что театральная публика не очень знает, что такое — современное искусство. Пришлось прекратить эту практику: директор театра понял, что часть публики интересуется и к этому благосклонна, но остальные в недоумении и оскорблены. Позже предпринял аналогичную попытку в Гоголь-центре, куда моя знакомая Вера Мартынова, главный художник центра, пригласила меня что-то сделать в фойе театра. Но поскольку там пространство не очень подготовлено, а может, это я его недостаточно осмыслил, получилось, что я довольно агрессивно в него вклинился с инсталляцией из фанерных персонажей, тем самым вступил в конфликт с моторикой публики, которая спотыкалась об это искусство. Люди же идут на спектакль, и они настроены видеть фотографии, сопутствующие постановке. Так принято: когда приходишь в баню, сталкиваешься с вениками. Это потребительское преднамеренное ожидание увидеть что-то определенное. И инсталляция автоматически была включена в контекст спектакля. А это совсем не так. И возникал диссонанс.

ДИ. Наверное, не только в театр, но и в любую другую культурную среду, от которой исходят свои флюиды, вжиться не так просто. Особая энергетика.

1

1. Александр Шишкин-Хокусай. **Звездный десант.** 2014. Фанера, акрил

Александр Шишкин-Хокусай. Конечно. Мы опять сталкиваемся с тем, что есть воля конкретного режиссера или худрука, и она может совпадать с твоей или нет. Хотя, в принципе, мы из одного теста и с Могучим, и с Бутусовым, и с Серебренниковым, но все равно вокруг них образуются собственные лакуны, в которые ты слишком агрессивно не можешь входить.
Продолжая тему вытеснения... Пространство мастерской также самоценно и замкнуто. С одной стороны, это хорошо, а с другой — мне как физически его не хватает, так и ментально. Поэтому я и выхожу на лестницу, на улицу, в лес. Лес — в своем роде моя тотальная мастерская. Под лесом я подразумеваю не только конкретный лес, но и любое пространство, где нет публики.

ДИ. А для кого же тогда вы в этом случае творите?
Александр Шишкин-Хокусай. Природа же наполнена глазами. И у меня была задумка сделать специальные скворечники с объектом внутри, предназначенным исключительно для глаз пернатых — музеи для птиц. Кроме того, это попытка ухода от тотального медийного пространства, в которое ты так или иначе включен. Фейсбук — тот же скворечник для птиц. Кто туда прилетает — мы знать не знаем. Это не люди уже, это птицы, природные существа...
Потом я обыгрываю еще и свою фамилию. Шишкин работал с природой. Но к ней я добавил антагониста Шишкина-Хокусая. Хокусай с персонажами, с фигуративной пластикой, актерской в каком-то смысле. Таким образом я для себя зашифровываю два вектора: Шишкин как средовой момент, а Хокусай как психодрама, работа с гомо сапиенсом.

ДИ. С какой галереей вы сотрудничаете?
Александр Шишкин-Хокусай. Постоянная практика и сотрудничество с галереей «Parazit». Это художественное объединение уже больше десяти лет базируется в основном коридоре галереи «Борей», практически каждые две недели открываем новую выставку.
Уже два года как я работаю с галереей Марины Гисич. Сделал там выставку «Двенадцать звуков тела человека». Эти машины вы могли видеть в Русском музее на выставке «Актуальный рисунок». Сотрудничаю я и с галереей «Комната» и Галереей Анны Франц.

ДИ. Механизмы сами придумываете?
Александр Шишкин-Хокусай. Механизм я изобрел по необходимости, потому что мне нужно было раскрыть эту тему расслоения, аннигиляции предметного мира, и от задачи я перешел к воплощению, вот как-то голова и сработала.

ДИ. А галерея ничего не диктует?
Александр Шишкин-Хокусай. Я не настолько связан с коммерцией. Конечно, эту первую выставку я пытался сделать относительно адаптивной для галереи. Проблема в том, что паразитовские практики не предполагают

явно товарного вида, а тут были требования, но я их сам себе предъявлял. Что для меня трудная задача — я не могу пока найти середину. Видимо, это тоже привычка театрального человека. С одной стороны, делаешь продукт, а с другой — он сиюминутный, нечто событийное, то есть тебе важно событие, а как оно дальше будет развиваться, это уже следующая проблема, она как раз и становится конфликтом. Как эта бумага будет жить на протяжении какого-то времени? Этот технологический момент в театре с тобой спорит. То же самое, когда работаешь с галереями.

ДИ. Отсюда появились банки в ваших объектах — как идея консервации?
Александр Шишкин-Хокусай. История с банками чуть проще. Предстоял благотворительный аукцион, и меня попросили сделать несколько вещей, которые человек может забрать с собой. Словом, эти жидкие бумажные объекты нужно было как-то защитить. И ничего другого не пришло в голову, как поместить персонаж в замкнутое, клаустрофобичное пространство, клетку, откуда бы он пытался вырваться. В итоге получились своего рода шахматы — банки можно двигать и выстраивать таким образом разные мизансцены. Я не могу эти вещи завершить, поскольку предполагается постоянное развитие и новая комбинаторика. Статика в работах для меня мучительна, отсюда и кинематика, как и помещение статичных объектов в живую среду, где они за счет контекста начинают меняться. Сейчас я еще над одним проектом работаю для паразитовской выставки «Цемента» в «Борее». Я сделал специальное устройство для объекта, чтобы он мог как бы самостоятельно перемещаться по городу и лесу, а я его буду снимать на камеру. В результате через совмещение видео и объекта, которые будут представлены в галерейном пространстве, я смогу условно включить природу. Такое перетекание мне интересно на данный момент.

ДИ. Как я понимаю, сейчас уже больше думаете над художественными проектами, чем над театральными? Искусство поглотило?
Александр Шишкин-Хокусай. Да, все включено. Это тотальный процесс. Постепенно для меня театр приобретает другие надобность и качество. Пытаюсь уже в театре свои вещи проверять хитрым способом, воспринимаю его как лес. Театр становится моей лабораторией. Я стал к нему относиться уже несколько отстраненно. Но театр — настолько мощная самоценная машина, что, когда ты в нее включаешься, забываешь про все свои частные проекты.

ДИ. Какие художники из современных у вас любимые?
Александр Шишкин-Хокусай. Тут сепаративная ситуация. Расширяющиеся круги. Есть художники ближнего круга — «Паразиты» (Владимир Козин, Юрий Никифоров, Семен Мотолянец, Алена Терешка), есть питерский круг (Петр Швецов, Петр Белый, Иван Сотников, Марина Алексеева...), московский круг (Анатолий Осмоловский, AES+F, «Синий суп», Олег Кулик, Ирина Корина). Как театральный и как свободный художник я работал в Южной Корее, в Китае, это другой круг — Ян Фудон, Цай Гуо-Кван (Cai Guo-Qiang). Нам Джун Пайк меня по-прежнему очень привлекает, его работа с электричеством. Тема электричества меня не отпускает. Потом европейский круг Ян Шванкмайер, Марсель Дзама (Marcel Dzama), Грейсон Перри, ну и американский Джон Балдессари, Пол Маккарти, Ричард Колман, западная культура, которая все же остается не очень познанной, мало виденной мной в реальности. Вообще, современные западные художники доходят до меня, к сожалению, в основном в новостных и книжных форматах. Поэтому говорить, что я что-то о них знаю, было бы сильным преувеличением. Можно сказать, что я живу в относительной изоляции.

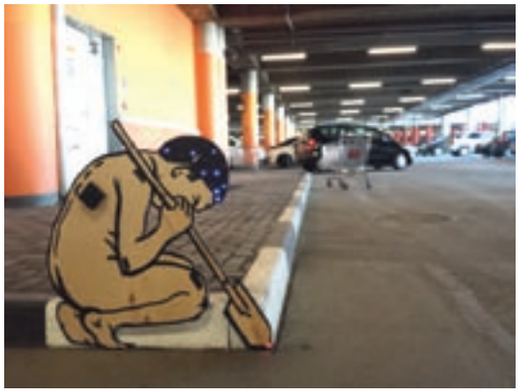
ДИ. В стеклянной банке...
Александр Шишкин-Хокусай. В каком-то смысле да, потому что мы через стекло получаем информацию, очень искаженную, оптическую. И одновременно эта банка нами «надышанная». Вот «Манифеста» с нами поработала, слава богу. Неважно, что конкретно это было, важно, что состоялся такой энергетический, питательный заход. Это был большой праздник на нашей поляне, после чего, думаю, вырастут какие-то грибы. Вообще, все эти перетекания, встречи, поездки очень важны. Даже в Москву.
Москва — заграница для большинства питерских художников. Ее можно рассматривать как западную модель для Питера. С одной стороны, дистанция короткая, но с другой — такая же длинная, как до Берлина. Съездить в Нью-Йорк или Москву — для многих близкие вещи. Я не говорю, что опыт будет одинаковым, но... Есть такой момент — мы едем в Москву.
А москвичи говорят: мы едем в Питер. Сейчас я стал и в региональные столицы выезжать — Екатеринбург, Новосибирск. Но это уже другое.

ДИ. Как вы думаете, в провинции лучше воспринимают театральные новаторские предложения или художественные?
Александр Шишкин-Хокусай. Несколько лет назад я ездил в Екатеринбург помогать местному театру выпустить спектакль. В то время там проходила Уральская биеннале. Естественно, я туда пошел и потом всем актерам рекомендовал. Они сходили и были просто счастливы. Но провинциальные города, конечно, гораздо больше ориентированы на театр. Театр — мощный маркер культурного времяпрепровождения. Театр — это любовь, страсти, эмоции. А современное искусство как бы интеллектуальное, надо быть в контексте. В театре мы видим самих себя, и это всегда интересно. Вот в Китае я был в одном театре и вдруг почувствовал его значимость для людей. Китаец — работящий человек, и после трудовой недели он с семьей идет в театр. Я обратил внимание, как они живо реагируют на комедийный жанр и тут же засыпают, когда возникает какая-то лирическая интеллектуальная нота. Мне кажется, везде так. Просто у них заметнее. Женщины еще смотрят, но мужчины засыпают сразу. Значит, основной потребитель искусства — женщины. В России точно. Мужчины занимаются этим профессионально и около женщин. Конечно, театр в России первенствует. Для меня же театр — в большей степени социальный проект, к искусству это имеет косвенное отношение.

———————————————————

4

5

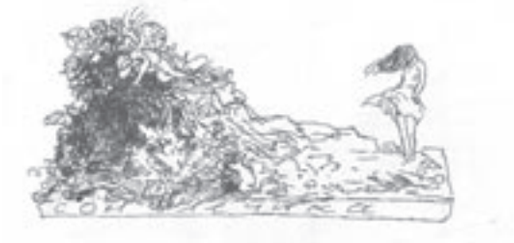


7

2

2. **Угловые касания**. 2013. Фанера, акрил, светодиодные лампы. Размеры варьируются.
2-й паблик-арт-фестиваль «Арт-проспект»
3. **Эскиз к спектаклю «Добрый человек из Сезуана»**
Б. Брехт, режиссер Ю. Бутусов, театр им. Пушкина, Москва.
Премьера 1 февраля 2013. Бумага, перо
4. **Голова обезьяны.** Из серии «Потерянные головы». 2012.
Бумага, проволока, дерево, электролампочки

3



6

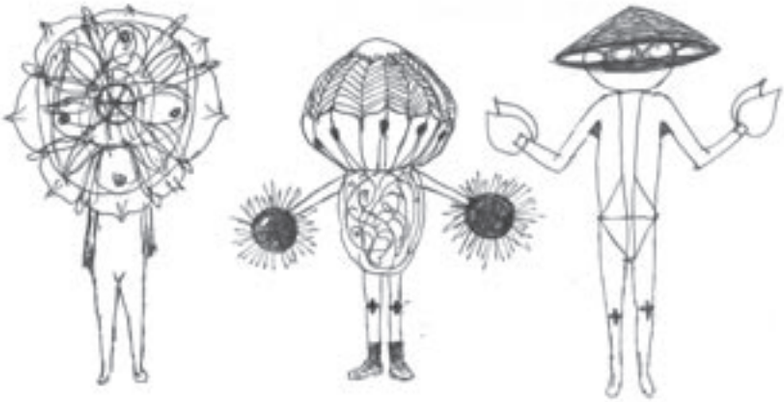
8

5. **Фигура из серии «Спящие садовники», На парковке «Мега Парнас»**. 2013
Фанера, акрил, светодиодные лампы. Размеры варьируются
6. **Фигура из серии «Спящие садовники», У сельского кладбища.** 2013.
Фанера, акрил, светодиодные лампы. Размеры варьируются
7. **Лесные сестры.** 2014. Фанера, акрил. Размеры варьируются
8. **Из проекта «Эко уменьшитель».** 2014. Фанера, акрил. Размеры варьируются.
3-й паблик-арт-фестиваль «Арт-проспект»

9

9. **Сон во мху.** 2014. Фанера, акрил. Размеры варьируются
10. **Угольные вдовы.** 2014. Фанера, акрил. Размеры варьируются
11. **Спящие садовники. На берегу речки Мойка.** 2013.
Фанера, акрил, Размеры варьируются

10



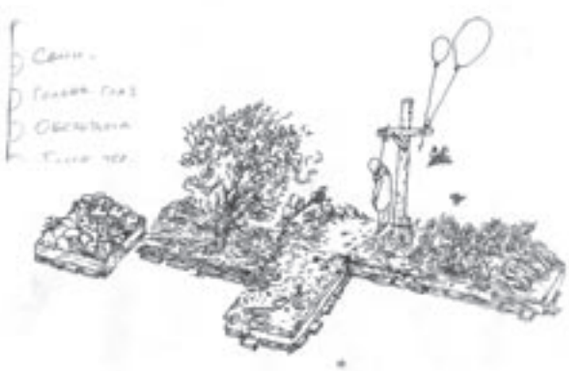
11

12

12. **Девушки из совет. Из проекта «Эко уменьшитель»**. 2014. Фанера, акрил. Размеры варьируются.
3-й паблик-арт-фестиваль «Арт-проспект».
13. **Бесконечные прощания. Из проекта «Эко уменьшитель»**. 2014. Фанера, акрил. Размеры варьируются. 3-й паблик-арт-фестиваль «Арт-проспект»
14. **Эскиз к спектаклю «Добрый человек из Сезуана»** Б. Брехт, режиссер Ю. Бутусов, театр им. Пушкина, Москва. Премьера 1 февраля 2013. Бумага, перо
15. **Спящие садовники.** Совместно с художниками из арт-объединения «Паразит» в галерее «Борей». 2013. Фанера, акрил. Размеры варьируются

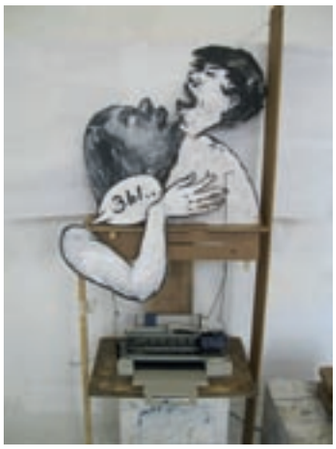
13

14



15

16



17

18

19

16. **Зы. Из серии «Принт опера».**
Кинетическая скульптура. 2012. Картон, дерево, акрил, проволока, принтер
17. **Русский балет.** Фрагмент инсталляции. 2012–2014. Стекло, медная проволока, бумага, перо. Размеры варьируются
18. **Зеленая комната.** 2014. Фанера, акрил. Размеры варьируются
19. **Улучшайзер.** 2014. Фанера, акрил. Размеры варьируются
20. **Из проекта «Эко уменьшитель».** 2014. Фанера, акрил. Размеры варьируются. 3-й паблик-арт-фестиваль «Арт-проспект»

20

Поговорим о качестве

Ханс Оп де Бик. **Натюрморт читателя.** 2014. Синтетический пластик, дерево, металл. Галерея «Кринзенгер». Вена. Арт-ярмарка «Фриз. 2014». Фото ДИ/Светлана Гусарова

В этом номере журнала все материалы в разделе «Ракурс» объединены темой качества в искусстве. Как пишет Валерий Леденев, «вопрос о качестве произведений искусства на сегодняшний день кажется невозможным. И в то же время он остается открытым» (стр. 84–85). **Редакция журнала пригласила ведущих искусствоведов и художников высказаться на эту тему на круглом столе, который прошел в отделе новейших течений ГРМ. В 2013–2014 году Гете-Институт в Москве совместно с ГЦСИ провел цикл лекций «Что такое хорошо… в искусстве». В течение года российские и немецкие специалисты анализировали категорию качества с разных позиций.**

Были прочитаны лекции «Когда отношения становятся формой» Беатрис фон Бисмарк, «Ценности вместо качества» Виктор Мизиано, «Инстанция “DOCUMENTA”» Матиас Винцен, «Как оценить качество искусства?» Леонард Эммерлинг, «Искусство как капитал» Хайнц Петер Шверфель, «Художественное качество с политической точки зрения» Екатерина Деготь.

В этом номере мы публикуем выдержки из трех лекций. Прослушать их полностью можно на сайте Гете-Института www.goethe.de

Валерий Леденев

Пятнадцать тезисов

1. Вопрос о качестве произведений искусства на сегодняшний день кажется невозможным. И в то же время он остается открытым. Недоверие к постановке проблемы подпитывалось на протяжении всей истории культуры XX века. Начиная с вагнеровского Gesamtkunstwerk[1] (тотального произведения искусства) с его отказом от индивидуальной виртуозности во имя подчинения общему целому, через «пощечины общественному вкусу» к сознательной «защите плохой картинки» (статья-манифест нашей современницы Хито Штейерль). Почему столь важный вопрос остается открытым? Ответ, очевидно, в том, как смотреть на произведение искусства — на что в нем, собственно, смотреть.

2. Говорить о качестве применительно к искусству неловко. Слишком «товарным» получается разговор. К тому же качество — критерий отбраковки, основание для предпочтения чего-то чему-то, что противоречит модернистской «логике равноправия» (Гройс)[2] и расширению границ, свойственному авангарду. Искусство модернизма (и из модернистского проекта вышедшее) всеядным не было никогда, но релевантными оказывались соображения скорее политического, чем «качественного» характера. Рассуждения о качестве здесь больше становились явлением опосредованным, подчиненным и напрямую характеризовали идейную позицию того, кто говорит. То есть критерии порождают определенные условия и становятся критерием оценки. С этим фактом еще предстоит разобраться.

3. Качество нередко представляется категорией рыночной, то есть вкусом пресловутого одного процента, который искусство приобретает и чьи пристрастия, как часто выясняется, оказываются довольно унифицированными. К этому иногда примыкает критерий «сделанности», мастеровитости материального воплощения определенного лоска, четкости и оригинальности. Конформизм таких представлений разоблачить легко с помощью известных хрестоматийных примеров. Как и совсем инструменталистские аргументы, такие как транспортируемость, реконструируемость, «упаковываемость» — качества, которые становятся все более актуальными в условиях набирающей обороты культурной индустрии.

4. Стоит признать, состояние мира сегодня о качестве в искусстве не позволяет говорить вообще. Мир настолько широк и сегментирован, многомерен, подвижен и сложен, что применить к нему общие критерии не представляется возможным. Равно как к искусству. И не только со стороны художников (достаточно, потратив хотя бы один выходной, пройтись по нескольким столичным выставкам), но и со стороны зрителей. Зритель тоже и даже в большей мере разный. Толпы посетителей стекаются в галереи и музеи из различных социальных полей (по Бурдье)[3] — каждое со своей структурой смыслов и интеллектуального капитала. Современное искусство — не волшебная полифония, в которой каждый различит что-нибудь свое (хотя порой это оказывается справедливо, как результат случайного попадания), но оно одно из таких полей, и на соседней территории (то есть у предполагаемого «широкого зрителя») страдает от отсутствия легитимности.

5. Что вообще можно считать качеством — качественным произведением искусства? Наверное, работу, которую мы полагаем хорошей. И придя на очередную выставку, затеявшие на этот счет оживленную полемику часто достигают счастливого консенсуса. Или обнаруживают, что единственный консенсус — это отсутствие такового. Не говоря о том, что любая инсталляция, фильм, фотография сегодня существуют не сами по себе, а в контексте — экспозиции, списка номинантов на премию, своего поколения. Такое соседство всегда оттеняет скрытые смыслы, наделяет новыми, делает работу частью языка («Когда кто-то говорит просто для того, чтобы говорить, как раз тогда он и выражает самые великолепные истины», — завещал Мартин Хайдеггер[4]).

6. Качество конкретной работы поэтому не статично, а динамично. Оно существует в непрерывном движении и развитии, приобретает новое прочтение в гуще изменившегося времени или в свете новых тенденций или художнических открытий (искусство новое меняет наш взгляд на искусство старое, писал автор «Воображаемого музея» Андре Мальро).

7. Можно сказать, хорошее произведение сообщает нам нечто новое (об искусстве, об окружающем мире, о нас). Соответственно «я это где-то уже видел» — плохое произведение (а «я это видел у того-то» — совсем плохое). В качестве опровержения: теория «нового» Бориса Гройса (нечто, бывшее ценным, девальвирует со временем, становясь профанным и затем снова набирает символическую стоимость, будучи заимствовано уже в качестве «неценного»)[5], а также цитатность, которой пронизаны мышление и практики homo postmodernum. Искусство художников-апроприационистов (Ричард Принс, Шерри Левайн, Майкл Бидлоу), бесстыдно выставлявших перефотографированные снимки Уокера Эванса или перерисованные картины Пикассо как свои собственные. Вообще, повторить нечто, кем-то уже сделанное, не всегда плагиат. Чем точнее повторение, чем больше оно обнаруживает различий. «Наше решение признать некое изображение копией или оригиналом зависит от контекста, от той ситуации, в которой оно воспринимается, — заключает Гройс. — И это решение также всегда суверенно»[6].

8. В качестве сценической реплики в сторону: намного хуже приходится авторам, не точно сбивающим определенный корабль, уже выведенный кем-то в игру, но угодившим в середину поля, очерченного другими, не задев никаких конструкций и заграждений. Равноудаленность от всех полюсов своей симметрией навевает тоску. Критик Валентин Дьяконов окрестил таких художников «новыми скучными»[7], а художник и искусствовед Егор Кошелев — «случайными художниками»[8]. Чужая, но конкретная идея интригует намного сильнее, чем то, что плохо артикулируется и кажется рассеянным в воздухе.

9. Автор этого текста далек от вульгарного релятивизма и ложно понимаемого контекстуализма: что хорошо здесь, то плохо там, и вообще, как завещал Файерабенд, everything goes. Качество — отчасти проблема из области видения. На что мы смотрим и что видим в первую очередь, когда работу признаем хорошей и качественной? (Разговор о видении в данном случае исходит из аксиомы, что любое зрение интеллектуально и изначально опосредовано языком.) То есть оно вопрос наполненности смыслами (интерпретации, понимания).

10. В этой связи довольно продуктивным представляется анализ, предложенный Роланом Бартом. Текст «Болезни театрального костюма»[9] посвящен материям иного рода, но в нем слово «театр» можно мысленно заменить на «искусство», а «костюм» — на «произведение». Костюм структуралист Барт рассматривает как знак и предлагает поразмышлять о «болезнях, угрожающих знаку». «Это <...> болезни вскармливания, — пишет он. — Знак болен тогда, когда слишком плохо, чересчур или недостаточно подпитан смыслом».
«Приведу самые частые случаи заболевания, — продолжает он. — Скудость знака (вагнеровские героини в ночных сорочках), его буквализм (вакханки, отмеченные виноградными гроздьями), избыточное указание (перья петуха Шантеклера, натыканные повсюду...), неадекватность (исторически точные костюмы применительно к неопределенным эпохам) и, наконец, умножение и внутренний дисбаланс знаков (например, костюмы «Фоли-Бержер» <...> но усложненные, замутненные дополнительными знаками...)».

о качестве в искусстве

«Можно ли определить доброкачественность знака, — резюмирует Барт. — Знак удачен, если функционален, но этому невозможно дать абстрактное определение. <...> здоровье — это отсутствие болезни».

11. «Полнокровие» знаков. Есть в этом что-то от кабинета редкостей, хранитель которого умиляется, созерцая «качество» новых интеллектуальных приобретений. Важнее то, что интерпретация — процесс также динамический. Знак отсылает к другому знаку, и открывающиеся перспективы намного интереснее, чем предполагаемый финал. Кстати, финал (конец интерпретации) — тоже своего рода болезнь. «Как если бы постоянно меняющийся, волнующийся поток визуальной полисемии, множественности значений и перегруппировок настолько утомил нас, что нам хочется найти скалу смысла и опереться о нее, — писала Розалинда Краусс[10]. — Нам хочется достичь такого типа означения, который не мог бы скрывать в себе никаких дальнейших версий и интерпретаций. Интерпретация — настаиваем мы — должна же где-то остановиться».

12. С этой точкой зрения американский критик не соглашается, а, напротив, активно полемизирует. Не стоит, правда, предаваться «вульгарному постструктурализму», видя в интерпретации бесконечную знаковую эквилибристику. Бессознательное, как учил Лакан, в конце концов не открыто любым интерпретациям. Намного страшнее оказывается ловушка «вульгарного мимесиса», произведение-иллюстрация, произведение-ярлык, когда искусство становится средством обнаружения common places и увязывается с набором констатаций, пусть даже чего-то, что кажется острым и актуальным.

13. Итак, произведение интересно, когда оно открывает возможности. Не дает решения, но оставляет с чувством (легкой или сильной) неопределенности. С вопросами, а не ответом. Именно этим, по сути, и определяется актуальность искусства, которая кроется не только в сегодняшнем дне (и современных вещах), но и в прошлом, где когда-то промелькнула вожделенная искра, но осталась незамеченной. На недавнем круглом столе[11] с участием группы «Irwin», одного из организаторов проекта «Посольство NSK в Москве»[12] в 1992 году, историк и критик Илья Будрайтскис заметил, что «смысл, высказывания и само ощущение начала 1990-х кажутся сейчас актуальнее любого “актуального” художественного высказывания, для которого исходной точкой является актуальность». Самое важное обнаруживается в зазорах и зияниях, нерасслышанных посланиях, незалеченных ранах. Не отсюда ли, кстати, в последнее время такая страсть к «реконструкциям» и «реинактментам» выставок и обостренный интерес не только к архивам, но и присущей им политике?

14. Отсюда важно не одно лишь «полнокровие» знаков, но весь тот контекст, в котором они зародились и росли. «...на произведения искусства следует смотреть, освободив их от всякой таинственности, окружающей их как предметы собственности, — писал британский критик Джон Берджер[13]. — Тогда становится возможным увидеть в них свидетельства процесса их создания <...> видеть их как нечто, связанное с действием, а не как законченное достижение». Процесс создания — не в смысле его рукотворности или обнажения приема, но как реальность, увиденная через детали, в которые есть возможность всмотреться. Не «фундаментальные лексиконы»[14], сливающие действительность в нерасчленимый синкрет, но беньяминовское «олитературивание»[15] (снабжение подписями, экспликация контекста) изображения, позволяющее прочитать реальность (насколько это возможно) сквозь растущую историческую дистанцию. «Это понимание, — продолжает Берджер, — вовсе не должно носить характер академический. Нам дается чувственная информация, которая, должно быть, подсказывала ему [художнику] альтернативные варианты выбора».

15. «Искусство должно служить еще и цели внехудожественной. Великое произведение искусства часто переживает свою первоначальную цель. Но это происходит потому, что другую цель удается различить в более поздний период, используя глубину опыта, который в нем содержится»[16].

———————————————————

Примечания

1. *Вагнер Рихард.* Произведение искусства будущего. М.: Либроком, 2012.
2. *Гройс Борис.* Логика равноправия // *Гройс Борис.* Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.
3. *Бурдье Пьер.* Социология политики. М.: Socio-Logos, 1993.
4. *Хайдеггер Мартин.* Путь к языку // *Хайдеггер Мартин.* Бытие и время. М.: Республика, 1993.
5. *Гройс Борис.* О новом // *Гройс Борис.* Утопия и обмен. М.: Знак, 1993.
6. *Гройс Борис.* Политика инсталляции // *Гройс Борис.* Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.
7. *Дьяконов Валентин.* Новые скучные //Коммерсантъ-Weekend. 2010. 25 июня.
8. *Кошелев Егор.* О творческой этике и художественном производстве // Художественный журнал. № 79-80.
9. *Барт Ролан.* Болезни театрального костюма // *Барт Ролан.* Работы о театре. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
10. *Краусс Розалинд.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003.
11. «Посольство NSK в Москве. Ревизия», 1 августа 2014. Круглый стол в рамках выставки «The New Inetrnational» (куратор Кейт Фаул). Москва, музей современного искусства «Гараж», 1 августа – 21 сентября 2014.
12. В 1991 году движение «Новое словенское искусство» (NSK), созданное югославской группой «Laibach» совместно с группой художников «Irwin и театром «Scipion Nasice Sisters», объявило о создании государства. Микрогосударство, полностью повторяющее структуру художественного движения, было создано как ответ на распад Югославии и должно было сохранить главные принципы коллективной Утопии, над созданием которой работали члены NSK. «Посольство NSK в Москве» открылось 10 мая 1992 года при поддержке галереи «Риджина».
13. *Берджер Джон.* Историческая функция музея // *Берджер Джон.* Фотография и ее предназначения. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
14. Речь не столько об известной работе Гриши Брускина «Фундаментальный лексикон», сколько о подходе художников соц-арта, «советское» в объективированной, этнографической оптике. См.: *Бобринская Екатерина.* Чужие? М.: Breus, 2013.
15. *Беньямин Вальтер.* Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
16. *Берджер Джон.* Историческая функция музея // Берджер Джон. Фотография и ее предназначения. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014

Усталость от статусно-эстетического

В ноябре 2014 года редакция «Диалога искусств» совместно с отделом новейших течений Государственного Русского музея провела круглый стол, посвященный критерию качества в искусстве. Мы выражаем благодарность Александру Боровскому за помощь в его организации. В круглом столе приняли участие сотрудники отдела новейших течений ГРМ Александр Боровский, Михаил Герман, Екатерина Андреева, Маргарита Кострица, Владимир Перц, Олеся Туркина, Антон Успенский; а также Олег Кривцун (НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва), Дмитрий Озерков (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), Диана Мачулина (художник, Москва), Лия Адашевская (арт-критик, Москва), Павел Герасименко (арт-критик, Санкт-Петербург).

Александр Боровский. Тема качества сегодня отодвинута на самый край художественного сознания, ощущение, что эта категория больше не нужна. Не так давно один критик в Art newspaiper недоумевал, почему ставятся скульптуры Капура, не несущие никакого социального месседжа. То есть для него мессежд пространственный, связанный с апперцепцией, с драматизмом означивания места, не важен. А Катя Деготь пишет об этом вообще в уничижительном смысле как о дизайне. Хотя левый дискурс должен помнить, что с дизайном в двадцатые годы связывалось самое святое, что только есть в борьбе за светлое будущее. Младший соратник Кати Кети Чухров еще более радикально пишет об овеществленном сознании: это уже даже не дизайн, а признак буржуазности. И хуже всего гегемония ценной вещи. А так как качество связано с ценностью вещи, отсекается целый пласт искусства. И действительно, как избавиться от утилитарного, от принципа потребительского удовольствия?

Все разговоры о качестве в искусстве и о том, что это понятие исчезает, связаны с дискурсом подтачивания материального в искусстве. В этом есть некая цикличность. М. Ларионов задолго до В. Беньямина говорил о необходимости приравнять репродукцию к оригиналу. Известная Оренбургская биеннале, которая вместо картин посылала факсы и ксероксы, ничего не придумала нового. Это старый добрый принцип всечества.

Известным полемистом с качеством был Малевич, художник безупречного качества, в «Частичном затмении» (1914) он прямо писал, что не ждет никаких коннотаций высокого. И всячески снижал статус сакрального, возвышенного и всего того, что воплощал Г. Успенский в рассказе «Выпрямила». Малевич неоднократно возвращался к этому вопросу и подчеркивал, что тема тепла, которого ждут от искусства, незаконна, ибо искусство — не голландская печка.

Меня всегда поражало, что стилистика антителесных, антигендерных, антисексуальных проповедей Малевича лингвистически совпадала со статьями против Шостаковича, постановки «Леди Макбет Мценского уезда» в газете «Правда». На втором витке, произошедшем в конце двадцатых, борьба с фетишизацией авторства велась разными методами: и бригадный метод, и культ репродукций и открытки, текстуальность и диаграммы, специфическая организация выставок и пр. Видимо, левый дискурс не мог существовать вне целеполагания полного обладания искусством. Присвоение, обладание невозможно без внимания к онтологии, к ценностному началу и т.д. Это подрывает командные высоты, к которым стремится левый дискурс. Искусство, в свою очередь, сопротивлялось — сначала левым ревнителям и марксистским социологам, а потом дискурсу соцреализма. Культ авторства подчеркивался искусством самого разного уровня.

Я помню мальчишкой, как непримиримо выступали члены худсоветов, если у Ленина не было грамотно выписано ухо. И старые заслуженные художники переживали по этому поводу. Это качество ремесленное, цеховое, но и оно очень волновало тот тип людей. Но когда в те же годы дело доходило до тиража, наблюдалось массовое снижение качества, отсюда анекдоты про скульптуры Ленина с двумя кепками и т.д.

В семидесятые неудовлетворенность положением искусства в обществе (вкупе с невозможностью уйти в пространство другого искусства) дала мощный всплеск эстетизма и фетишизации качества. Встретили мы и воинствующий формализм-ретроспективизм в латах живописной культуры. Живописная реализация как род эскапизма. И первым, кто стал подрывать искусство академий и эстетического сопротивления, был И. Кабаков с его «Рука и репродукция Рейсдаля».

Олег Кривцун. Если говорить о первом опознавательном признаке, это отклик. То есть меня задевает или оставляет равнодушным произведение или перформанс. Художественное качество среди прочего подразумевает и понятие художественного профессионализма. Если есть качество, значит, есть профессионализм в искусстве. Раньше говорили «форма и содержание», сейчас — «формы и смыслы».

Художественный смысл — это понятие многосоставное: здесь и подтекст, и символ, и атмосфера, и средовой эффект. У Салтыкова-Щедрина читаем: «Знаете, очень тонких сделанных рафинированных произведений искусства я не люблю, живописных произведений. Я хочу входить в картину так же легко и свободно, как я вхожу в собственную квартиру». Сейчас надо какое-то внутреннее усилие сделать, чтобы войти в произведение Фрэнсиса Бэкона, Люсьена Фрейда, Йозефа Бойса и других. Сегодняшнее произведение должно тебя процарапать, обжечь, выбить из колеи, и только тогда появляется чувство, то есть оно возникает не на уровне первой сигнальной системы. Многие произведения современного искусства вызывают только умственную любовь, но это любовь тоже подлинная. Томас Манн писал, что воспитание юношества средствами искусства — абсолютно бесполезная затея. Да и какое воспитание может быть от того, кого с младых ногтей влечет к себе бездна. Художник ходит по краю. В чем оправдание новейших форм искусства? В том, что мы хотим видеть, хотим понимать, ощущать и осязать пластические эквиваленты нашего времени, эпохи, мироощущения.

Михаил Герман. Мне кажется качество — это профессионализм, помноженный на индивидуальность. Потому что безликий профессионализм не может создавать качество. Конечно, возникает вопрос: а как же Ван Гог, он же не был профессионалом? Но с гениев спрос иной.

Александр Боровский. Качество и профессионализм находятся в динамических отношениях. Конечно, профессионализм мы не понимаем канонически. Есть профессионализм нарушения канона. Есть профессионализм сокрытия материальной реализации. Я бы не боялся слова «профессионализм» как цехового термина. Профессионально скрытое качество — тоже качество. Есть ошибка в мысли о том, что выбор между High and Low в пользу низкого есть выбор «против качества». Ошибочно думать, что концептуалисты и соцартисты работали только с текстуальностью и знаковостью вне материального плана. И анонимизация (растворенность в масс-продукции), и амбивалентность позиционирования, и стеб не означали отказа от материального. Концепт обладает полнокровной визуальной плотью. Качество и маэстрия — в сокрытии качества и маэстрии. Качество иного, не канонически культурного плана — материальная сокровенность (Башляр). Путь Кабакова — до памятника тирану — вполне классическая реализация в материале. Путь Фрейда, Коржева, Херста — живописная реализация. Неживописная реализация — перформанс (качество работы тела), акция (глубина вгрызания в социум), так же и с другими видами арт-деятельности. Качество новополагания. Вот эти вопросы надо обсудить.

Маргарита Кострица. Искусствоведение оценивает художественное качество как что-то желаемое, то, что нас объединяет. Любое современное произведение существует в неких формах жизни. Оценивая его, мы стремимся уловить смыслы, его послание, его контекст, ясность высказывания. Все это существует в некой визуальности, а визуальность в пластике, в конструкции. Воспринимаем мы это сегодня или нет? Словом «качество» мы раньше никогда не пользовались, оно просто было не нужно. Сегодня мы его принимаем. В европейском искусстве этой проблемы нет, потому что качество на протяжении двадцатого столетия никуда не уходило, не терялось, его не надо было откуда-то вытаскивать, оно естественно для любого художника. Пример «Манифесты» — Хиршхорн, гигантская инсталляция, которая нас поразила. Здесь и пластика, и динамика, и структура вещи, и все в едином высказывании. Эта вещь делалась для конкретного места. Другой пример: инсталляция Кабакова и Владимира Тарасова «Протечка в музее», большая, хаотичная, с массой вещей. Но проходит время, и ее высказывание становится не столь актуальным, от работы остается только пластическая составляющая. В девяностые годы искусствовед Виктор Мизиано высказал мысль, что в концептуальную эпоху дизайн и мода могут остаться, пожалуй, единственными носителями пластических качеств. Прошло время, и мы опять возвращаемся к этой мысли.

Лия Адашевская. Сегодня все общество и мир искусства оказались поделены на кластеры, и каждый кластер вырабатывает свою оценочную шкалу. Должны ли мы примирить все кластеры между собой и придумать единые правила? Да, действительно, многие перформансисты думают о пластике: Павленский, Марина Абрамович... Но, увы, не каждый перформанс или акция должны содержать красоту, которую фиксирует фотография. Что осталось от акций шестидесятых годов? Не очень качественные фотографии, документация художественного жеста. А как оценивать качество социально ориентированного искусства? Может, по его действенности именно в социальном поле? Но на выставки приходим мы, искусствоведы, художники, и начинаем рассуждать о художественных проблемах. А разве это высказывание было для нас? И вообще социальное искусство нередко намеренно что-то приносит в жертву — ту же пластичность — именно ради того, чтобы не восприниматься искусством для искусства. То есть я хочу сказать, что какие-то моменты художественного качества не всегда сводимы за одним столом.

Александр Боровский. Кети Чухров пишет: «Сегодня вопросы формы и отстраняющие практики, свойственные модернистской эстетике, как и постмодернистские пострелятивистские субверсии стали такими же банальными, как и салонные школы». Что же хорошо? Хорошие у нее Жмиевский, Чернышова и Михайлов, так как они находятся вне экспозиционной школы. Они позволяют жизни исполняться. Это старый постулат. «Искусство оказывается таковым, так как постоянно мигрирует по территориям, где искусства нет». Это радикальный ход. Мы расширяем границы качества — качеством исполнения, мышления, телесности, гендерности. А качество там, где что-то ускользает. Я человек старой школы и поэтому стараюсь отслеживать на уровне материальности, исполнения. Есть интересный момент: левый дискурс должен думать о массовости, но этого не происходит.

Филипп Кострицц. Не так просто выявить критерий качества в подходе к произведению, очевидцами создания которого мы являемся. Пример — те же акции Курта Швиттерса, которые спустя столетие приобретают канонический характер. Но в то же время созданное на наших глазах может не приобрести в дальнейшем нужный вес, вне зависимости от того, прошел ли художник через крупные художественные выставки.

Михаил Герман. Вспоминаю рассказ Василия Берштейна: когда Эстония освободилась, многие художники были разочарованы плодами этой свободы, кто-то сделал скульптуру: экскременты, окрашенные в национальные цвета эстонского флага. Я тогда сказал им, что Швиттерс это уже делал, но у Швиттерса все скомпоновано, все интересно по цвету, есть элемент эпатажа, но он внутри валера, колорита, пластики и так далее. Но об этом сейчас часто забывают не только художники, но и кураторы. Сегодня менее всего известная страница истории западного искусства — тридцатые годы, все знают авангард, все знают время после войны. Но в тридцатые годы радикальным искусством считалось содержательное социальное искусство. Абстракционизм выглядел банальным, салонным искусством. Примерно тем же, что у нас в девяностые годы передвижничество. То есть все меняется, представления о том, что такое хорошо и что такое плохо, в зависимости от социального, еще даже не коммерческого запроса, становятся бинарными оппозициями.

Александр Боровский. Не путаем ли мы качество с актуальностью? Есть либеральная инерционность. В конце двадцатых какие-либо графики на выставке искусства смотрелись более авангардно, чем абстракции Малевича. Современность и качество связаны.

Диана Мачулина. Мне кажется, что и в России и за рубежом художественное сообщество находится в плачевном состоянии. Думаю, что мы, художественное сообщество, именно из-за своего нежелания говорить о качестве, из-за того, что можем допустить множество позиций рассмотрения качества — отдельно для перформанса и для некоего современного искусства — упустили возможность на чем-то настаивать. На Западе в искусство вкладывались как в излишество, оно поэтому для простого зрителя стало блажью. И когда рынок начал рушиться, выяснилось, что за годы благосостояния искусства туда бежало множество молодых людей, которым казалось, что художником быть легко. И поскольку размыто понятие качества, сложилось новое миметическое искусство, которое не подражало жизни, а старалось быть похожим на то, как надо делать современное искусство. Таким образом искусство себя обесценило. Поэтому нельзя больше продолжать говорить, что может быть много разных критериев относительно актуальности для какого-то времени и о разных типах искусства. То, как форма доносит определенный смысл, в какой-то степени и есть произведение.

Олег Кривцун. В какой момент происходит легитимизация и институализация произведения? В момент первой продажи?

Олеся Туркина. Нет. Институализация происходит в других форматах. В частности, мы с вами сейчас в такой институции. Произведение оценивается, когда попадает в коллекцию, музейную, государственную или частную, и когда описывается. Когда модернизм свел искусство к самому себе, а живопись — к плоскости, в это время появился интерес к письму как таковому. Когда художник сосредоточился на идее, крайне важно для современного искусства. Именно этот момент позволил пересмотреть вопрос качества. Авангард отменил традицию старого искусства. Авангардисты не признавали музеи, говоря, что туда надо приходить, как на кладбище, раз в год и приносить цветочки, но после революции они стали создавать институт художественной культуры. Сразу после перестройки мы оказались в похожей ситуации. Случились революция, валоризация, были пересмотрены понятия качества, которые до тех пор существовали в традиционном обществознании. Многие помнят, как возникало несоответствие на закупочных комиссиях: закупочная комиссия требовала традиционных критериев качества, а отдел новейших течений предъявлял другие оценки в связи с тем, что наступило новое время. Даже понятие политического, которое мы обсуждаем, связано с понятием эстетического и формального, как у Жана Рансьера: «Политическое — это не всегда политическое искусство, а то искусство, которое меняет наш взгляд на мир». Сегодня, говоря о качестве, мы имеем в виду отклик, эстетику взаимодействия. Задача искусствоведения — выработать сильный терминологический аппарат.

Екатерина Андреева. Создание искусства делится на два этапа — замысел и исполнение. Есть произведения плохо исполненные, но хорошо замысленные, и, наоборот, плохо замысленные, но хорошо исполненные. Вопрос о качестве — всегда вопрос о замысле. Вряд ли среди нас найдется человек, правильно оценивающий качество того или иного произведения. Качество — понятие, которое трудно пальпировать. Индивидуальность и есть то, как художник свое качество выстраивает. Каждое поколение художников по-своему решает проблему качества, искусство постоянно расширяет свой диапазон. Искусство — это способ сохранения энергии при помощи организации и оформления пространства. Под энергией я прежде всего имею в виду время, особый вид энергии, сохраняющий искусство. Мы понимаем, что время — не просто единица измерения, но и сила, которую мы описываем. Когда человек приходит в музей, ему дают карту, где кружочками отмечены главные шедевры музея. И туристы идут по этим энергетическим точкам, в которых аккумулируется время. Оказываясь там, мы накапливаем моменты времени. Произведение искусства отличается тем, что оно не расходует время, а вбирает его в себя. И отсюда вопрос, что есть художественное качество? Это способность аннулировать время, способность донести определенный месседж до последующих поколений. Это произведение с художественным качеством. Когда мы говорим о произведении искусства с точки зрения аккумуляции времени, это дает нам универсальный инструмент, которым можно описывать как Рембрандта, так и современных художников.

Александр Боровский. Но ведь есть и обратная оптика. Человек суперобразованный может смотреть на что-то незначительное и придавать этому избыточное значение. «и какую-то женщину сорока с лишним лет называл своею милою»... Это право любого человека видеть в любом формате. Мне кажется, есть ситуация мегатекста, мешающая определить качественное бытие субстанции искусства, которое может быть умозрительным или пластическим, гендерным и т.д. В нашем искусствознании были хорошие авторы, очень образованные, но их сдерживал хороший тон: это можно, а это нельзя писать. Сарабьянов, Мурин... Потом наступил период эгоцентрический, всеобщей усталости, появился философоцентричный подход, когда открыли французских авторов

и стали со всей серьезностью относиться к Бодрийяру, не понимая игрового момента. При этом была обязательна левизна: старая болезнь руководства дискурсом как инструментом руководства искусством. Сейчас художник без книжки, без цитаты воспринимается как что-то неприличное. Это уводит от качества письма, качества попадания в художника. Я читаю тексты серьезных авторов и понимаю, что ни один из них не попадает, например, в Дейнеку. Появились молодые искусствоведы, оперирующие цитатами, но не видящие отличия одного художника от другого. И получается, что мы опять переходим либо к групповым, либо к мегаоценкам. Навыки описания конкретной вещи, методы вживания в работу, определение ее замысла и реализации, ее хронотоп теряются. Сегодня каждый маленький художник не напишет «меня интересует соотношение теплого и холодного», он напишет «я хочу изменить структурное восприятие мира согласно гендерным принципам, продиктованным...» Этому учило наше философическое искусствоведение — гройсовское — писать экспликации. Вот каждый и пишет, что хочет изменить мир... Это как у Достоевского: «русские мальчики вернут к утру карту звездного неба с исправлениями». Реальный материал искусства нечем брать! Мне кажется, брать можно только своим опытом, своим проживанием искусства, пониманием, откуда что идет, откуда что растет. Мне всегда мешает надмирность восприятия. От тела пахнет телом, но мало кто может описать, как пахнет тело конкретного произведения.

Олег Кривцун. Произведение искусства не только познают, его любят. Произведение искусства — сбывшаяся любовь. Если эту накопленную энергию никто не почувствует, не возникнет художественного переживания. Тот или иной объект является произведением искусства, если его в качестве такового, кроме автора, оценил хотя бы один человек. Автор создал, автор выносил это как абсолютно субъективный сгусток энергии. Этим кто-то должен заразиться. Если хотя бы один заразился, произойдет переход от субъективного к объективному.

Дмитрий Озерков. Мне кажется, что категории качества сегодня не совсем актуальна. Мы выносим суждение, опираясь на собственное образование. Но сейчас все размыто: кто-то учился в одном университете, кто-то в другом, кто-то почитает французов, кто-то считает, что они все вторичны. Договориться сложно. Качество должно определяться объективно. К примеру, аукционы, которые продают и авангард, и другие вещи. Они берут вещи качественные, потому что для них важна репутация. Качество — это категория, которая вводится потребителем. Может, художник гениальный, а создал ошибочный товар. Качество — в перспективе истории. Мы оцениваем, насколько долго произведение сохранится для нас как важное произведение. То есть мы пишем историю искусства. Мы испытываем или нет удовлетворение от внутреннего взаимодействия, от вопросов, заданных бессознательно. Человек, который этого не чувствует, необразованный или не так образован? Далее. Способность вещи выражать некую идеологию. Нужно ли это, является ли это качеством? Мне кажется, что художник никому ничего не должен, в этом его большая свобода, но и большая ответственность. Не должен ни цеху, ни политической ситуации в стране, ни пластическому эквиваленту, ни ауре. Если становишься художником, то как бы освобождаешься, ты способен выбирать, от чего свободен, а от чего нет. Качество — это взгляд культуры на художника, а не наоборот. Что касается художника — пока ему никто не скажет, что он сделал некачественную вещь, он этого не узнает. Музею важно не столько качество, сколько практическая применимость работы, возможность понять эту работу, чтобы можно было зрителю объяснить, о чем она. Чтобы судить о качестве работы, музею не нужно быть таким же свободным, как художник, а надо понимать, как будет использоваться вещь в конкретной коллекции. В искусстве есть удачи и неудачи: удачно или неудачно рожденная вещь, правильно или неправильно художник положил краски. Художник это тоже знает.

Александр Боровский. От оценки нам не уйти. Почему это берешь в музей на выставку, а это нет? Каждый раз проблему качества для себя решаешь. И критика тоже делает выбор: пишет об этом или не пишет... Иначе смысл любой деятельности нарушается.

Дмитрий Озерков. Когда пишешь — выбираешь тему, когда делаешь выставочный план и есть зал и идея — совершаешь насилие, всегда что-то выбираешь. Например, как сделать выставку Дм. Пригова в трех залах? Композиционность — это насилие над художником.

Владимир Перц. Проблема качества — это проблема того, кто судит о качестве. То есть индивидуальная. Никто не сможет убедить меня, что это хорошо, если я этого не вижу. Все зависит от моей образованности, вкуса и понимания контекста.

Диана Мачулина. Один раз я была на выставке подделок. Даже не заглядывая в экспертные заключения, смотрела и удивлялась: неужели не видно, что это подделка? Глаз и чувство — для искусствоведа самое главное. Однако мне кажется важным сформулировать эти критерии особенно в России, так как все мы можем оказаться в ситуации, когда придется защищаться, ссылаться на множество авторитетов, которые поддерживают эту точку зрения. Придется обосновывать, хотя бы для самозащиты.

Павел Герасименко. Я удивился, что за время нашего круглого стола никто не заменил понятие «качество» понятием «сделанность». Сделанность, которая в Петербурге является фетишем. Сделанность в филоновском понимании с шестидесятых годов и до современности присутствовала у всех художников, но качество разделилось на внутреннее и внешнее. Внешнее еще осталось у художников. В отечественном искусстве качество никуда не исчезало. Прошло, наверное, лет восемь с тех пор, как Катя Деготь в полемическом задоре объявила отказ от качества, потом на «Опен спейс» она сказала, что качество — «категория аристократическая», и это было, пожалуй, самое заметное слово в отечественном искусствоведении за последние годы.

Михаил Герман. Побойтесь бога! Можно сделать супервещь, а качества не будет, а можно, как Матисс, что-то чирканут на листе, и это гениально. Мне кажется, у нас есть возможность дискуссионно вырабатывать критерии качества. Преподавая, я часто слышу от студентов, аспирантов и коллег: это субъективно. Но, господа, мы не для того столько учились и работали, чтобы не быть в состоянии выработать объективные параметры. Мы можем спорить, но должны говорить о составляющих этого понятия. У нас нет сейчас критики, к которой будут прислушиваться. Любая критика воспринимается как реклама. Когда-то на выставке, увидев «Венеру» Мане, Золя нашел в ней новое качество. Кто сейчас из критиков может увидеть, почувствовать новое качество?

Антон Успенский. Главный риск разговора о подобных понятиях и проблемах — такое направление дискуссии, которое Тынянов называл «вселенская смазь». Идеальным определением качества я готов принять безупречную формулу М.Ю. Германа: «профессионализм, помноженный на индивидуальность». Применяя эту формулу не для художников, а для критиков, я прихожу к выводу, что критика неуязвима. Трудно и даже глупо сомневаться в профессионализме опытного коллеги со специальным образованием, степенями, званиями и множественными трудами. Либо это революционно запущенная фронда и тактическое позиционирование. В индивидуальности всех, кого я вижу на своей карте критического мира, я уверен, а некоторые индивидуальны до автошаржирования. Следовательно, качество ценителя качества одновременно бесспорно и субъективно.

Александр Боровский. Боязнь больших нарративов и соответственно исторических оценок привела к культу амбивалентности. Специфика России — усталость не только от официоза, но и вообще от статусно-эстетического.

Круглый стол прошел в рамках проекта «Действующие лица: московская и петербуржская школа». Редакция выражает благодарность Фонду поддержки современного искусства «Артпроект» за оказанную помощь.

———————————————————

Виктор Мизиано

Ценности вместо качества

Классическое понимание качества искусства было неизменно связано с материальной ценностью произведения, истоки которого столь же неизменно было принято связывать с уникальным рукотворным мастерством его автора. Отсюда категория качества, наделенная аксиологическим и нормативным статусом, становится определяющей для института искусства в двух его ипостасях.

Во-первых, уникальное техническое умение задает специфику профессии, очерчивая границы художнического цеха. Ведь авторское рукотворное мастерство есть не просто ремесленный навык: именно оно и привносит в произведение художественную выразительность и, следовательно, содержательное начало. А именно на этом — на неотторжимости познавательных возможностей искусства от рукотворного умения настаивала многовековая западная традиция, от Аристотеля до Хайдеггера отождествлявшая «поэтику» и «технэ». Следовательно, к цеху художников принадлежит тот, кто этим мастерством владеет, а кто нет — тот остается за его пределами.

Во-вторых, раз художественная ценность предполагает рукотворность, которая, в свою очередь, подразумевает материальность произведения, то из этого неизбежно вытекает тождество ценности искусства с ценностью материальной. Определяющим же для института искусства это является в силу того, что тождественность художественного и материального гарантирует искусству длительную темпоральность, т.е., что произведение искусства потенциально способно пережить своего автора, его эпоху и донести до нас художественное свидетельство своего времени.

Материальной характер изобразительного произведения задает специфику художественной инфраструктуры и ее отличие от других культурных институций. Так, он санкционирует художественные собрания, где материальные объекты искусства хранятся в условиях, продлевающих их темпоральность, уберегающих от разрушительного влияния времени, кроме того, они показываются в условиях, гарантирующих объекту безопасность, комфортность его зрительского освоения, а также выявляющих исключительную ценность экспонируемой вещи.

Материальная специфика произведения искусства задает специфику еще одного художественного института — института экспертизы, института знания об искусстве. Говоря иначе, вся система классического искусства — музеи, выставочные залы, салоны, галереи, аукционы, академии, факультеты истории искусства и др., — предполагает, что ее субъектом является долговечный материальный, мастерски изготовленный объект.

Инициированное художниками решение актуализировать категорию качества первоначально имело своей целью защитить искусство от его рыночной профанациии. Качественным искусством, как представлялось его авторами Анатолием Осмоловским, Дмитрием Гутовым и другими, должно быть признано то, которое устремлено к инновации, а не к китчу, которое взыскует ценности, а не цены.

Подобные установки не могут не вызывать в памяти знаменитую дихотомию Клемента Гринберга «авангард и китч», и это отнюдь не случайно. Авторитет Гринберга и его теория модернизма помогли Осмоловскому, бывшему акционисту, терминологически маркировать свой собственный сдвиг от радикализма к предметности через категории перехода от авангарда к модернизму. Аналогично ему Дмитрий Гутов описывал свою типологически схожую творческую эволюцию от нематериальных форм к материальности произведения через авторитет отечественного модерниста Михаила Лифшица. Однако нормативная идея качества не в полной мере узнает себя в идейной программе классического модернизма, который, апеллируя к возвышенному, не был сторонником нормативной эстетики. Материальная субстанция возвышенного объекта воспринималась лишь как проводник трансценденции, не зависящей от мастерства ее обработки. Возвышенное в этом закономерно приближается к понятию сакрального, к которому, кстати, и стали в середине 2000-х крайне активно апеллировать московские художники. Но ведь идея сакрального не предполагает норм, она и в самом деле узнает себя в идее канона, но не инструментария, фиксирующего качество рукотворного исполнения вещи. Стоит ли вести речь о строгих нормах, если искусство есть таинство и мистерия?

Конфликт между нормативным суждением и устремленностью к возвышенному возник значительно ранее минувшего десятилетия. Идея возможности строгого суждения и соответствующего ему представления о качестве и подобающей системе критериев имеет давнюю традицию в европейском мышлении. Речь идет о философии вкуса, окончательно сформировавшейся к XVII веку и сохранившей свой авторитет до века XIX, а среди ее адептов мы находим и Декарта, и Буало вплоть до Оскара Уайльда и стоящей за ним культуры дендизма. В свою очередь, введение в эстетическую мысль категории возвышенного принадлежит Иммануилу Канту, который таким образом установил разрыв между нормативной системой изящных искусств, т.е. искусств о прекрасном, и аффектированной эстетикой, открытой опыту безобразного, бесформенного и того, что сегодня мы называем непредставимым. Кантовское истолкование диалектики прекрасного и возвышенного получило дальнейшее развитие в движении романтизма, в котором установка на разрушение критериев качества произведенческого опыта приняло более оформленные и программные формы. Романтики, если описывать суть их идей в современных терминах, фактически указали на возможность существования реактивно воздействующей эстетики, которая уже не нуждается в оценивающем ее нормативном субъекте, так как она сама каждый раз создает этого субъекта. Речь, таким образом, идет о существовании в рамках современности двух типов эстетики — одна из них, если воспользоваться терминами московского философа Валерия Подороги, процептивная, а другая рецептивная.

Первая предполагает не просто наличие нормы, но и оценивающего субъекта, тогда как в рамках второй эстетики субъект не может находиться в дистанцированной рефлексивной позиции, так как факт художественного потребления и есть факт искусства.

Две эти эстетические установки сохранили свою действенность и в минувшем XX веке, пройдя пунктиром через его основные поэтики, постоянно конфронтируя и сменяя друг друга. Любой поворот к стационарной инфраструктуре неизменно означает в той или иной форме принятие авторитета нормативных критериев качества. Кстати, институциональную природу вкуса признавал и Кант, говоря, что художественное впечатление мы получаем коллективно, а не индивидуально, — благодаря его сообщаемости другому. Но при этом суждение вкуса — по Канту — должно быть незаинтересованным.

***

Однако выстроенная к 1980-м годам система искусства, бывшая в очень большой степени детищем европейской социал-демократии, со второй половины 1990-х в ходе нелиберального демонтажа социального государства стала существенно меняться. Она значительно диверсифицировалась на институции разной специализации, разного типа собственности (государственные, частные и смешанные), стационарные и периодические. Эта новая инфраструктура неолиберальной эпохи все чаще выходит за пределы устоев и профессиональной этики предшествующих десятилетий, стоявших на страже баланса ценностей и цен. Так, частные институции стали все больше игнорировать экспертное сообщество в определении своих целей и задач, все более откро-

венно использовать свои некоммерческие по статусу институции для легитимации коммерческих интересов и инвестиций. В то же время политики начали все более откровенно использовать публичную художественную инфраструктуру для легитимации своих политических интересов, т.е. направлять культурную политику в сторону популизма и медиализации. Но самое главное состоит в том, что новая художественная инфраструктура, значительно разросшаяся и диверсифицировавшаяся, привносит невероятное многообразие подходов к репрезентации и продюсированию искусства, а также разные критерии отбора материала для показа и заказа. Эта динамика инфраструктурной диверсификации и специализации конституирует в художественном мире крайнее многообразие нормативов, из которого следует, что авторитет каждой отдельной институции уже не безусловен, а относителен. Ранее могли быть институции консервативные, но рядом по оборонительному и взаимодополняющему принципу неизменно возникали институции, делавшие ставку на прогрессистские и инновационные ожидания художественной общественности. Ныне же релятивистски признано, что институции могут быть разные, с разными нормативами, причем не борющиеся за центральную позицию, а работающие со своими фокусными группами в мире искусства и вне его. А раз центра нет, то нет и «золотого метра» в определении художественного качества. Впрочем, актуальная ситуация отличается от классической системы искусства и в другом смысле. Ныне уже не институции являются центрами производства смыслов и оценок, а сети профессионально-человеческих связей. Именно в этой до- или постинституциональной коммуникации, поддерживаемой через процедуры сетевых контактов, скайп-конференций, а также коллоквиумов, семинаров, летних школ, да и просто личного общения, формируются идеи, установки, критерии оценки искусства.

Разумеется, сети эти крайне эфемерны, нестабильны, они легко распадаются, переформатируются, меняют состав и масштаб. Но это не мешает им захватывать институции, чтобы использовать их для осуществления нужной им художественной политики. Институции в результате вновь могут быть метафорически названы «раковинами», но только на этот раз в смысле пустых резервуаров, которые, подпадая под контроль различных, подчас радикально отличных друг от друга неформальных сетей, временно и на неопределенный срок заполняются определенным содержанием и в соответствии с ним меняют свою программу, а подчас миссию и функцию. В результате если ранее диалектика нормативного и трансгрессивного, прекрасного и возвышенного была сконденсирована и ритмически чередовалась, то теперь она оказалась распыленной в пространстве и синхронизированной во времени.

Наряду с этим не работает более и механизм контроля и коррекции коммерческой цены критическим незаинтересованным суждением. И дело не только в том, что в неолиберальной системе искусства коммерческое начинает теснить экспертное. Существеннее другое — коммерческое и некоммерческое просто расходятся по разным сетям и институциональным цепочкам. Отсюда вытекает, что критика сегодня уже не претендует, как во времена Клемента Гринберга, на владение универсальными критериями художественного суждения.

Она уже не пытается дать оценку искусства, а скорее рационализирует его, типологизирует пеструю картину современного художественного производства, контекстуализирует в ней отдельные персоналии или сети. И даже чисто номенклатурно то, что ранее считалось критикой, т.е. аналитическим оценочным текстом о конкретном художественном явлении, сегодня — либо чистая массмедиальная информация, где позитивным является не оценка, а допуск в медиа, либо философская эссеистика, где также позитивным является не столько оценка, сколько допуск в теоретический дискурс.

***

Параллельно с трансформациями художественного поля изменился и социальный статус эстетического. Конец эпохи сверхэстетизма проявился в новом повороте к жизнестроительным устремлениям искусства. Реванш этического в обществе не обошел и искусство: контрапункт и диалог этического и эстетического стал и до сих пор остается одной из основных художественных проблем. Одним из первых симптомов «этического поворота» в искусстве стала получившая широкую известность теория эстетики взаимодействия французского критика Николя Буррио.

***

Возникает вопрос: раз искусство отказалось от рукотворного мастерства, от технэ, то что теперь задает цеховое единство производителей искусства? На основании какого критерия мы отныне можем со всей определенностью отличать художника от нехудожника? Оправданность этого вопроса связана не только с тем, что художественная практика принимает формы, ранее расценивавшиеся как социальная или политическая деятельность, но и тем, что и многие сферы общественной деятельности активно используют формы, которые ранее считались сугубо художественными. То есть если цех искусства раскрывает свои границы для общества, общество, в свою очередь, начинает отождествлять себя с цехом искусства. Кажется, авангардная утопия Йозефа Бойса «Jeder Mensch ist ein Kunstler» («Каждый человек — художник») сбылась. И все же повторим вопрос, центральный для обсуждаемого здесь сюжета: существуют ли сегодня критерии, по которым мы можем отличить — используем здесь термин Джорджо Агамбена — формы жизни, созданные художниками, от тех, что создают люди в их естественной социальной практике? Или, если сказать иначе, если и в самом деле каждый человек сегодня оказывается художником, то есть ли все-таки различие между человеком-художником и художником-человеком? Гипотеза ответа на этот вопрос может сводиться к следующему. В современных общественных условиях различие между художником и нехудожником может быть только одно: художник — это тот, кто делает перформативность современной жизни наглядной, кто делает ее фактом репрезентации, кто эту перформативность тематизирует и обозначает. Если ранее, в 1980–1990-е годы, художником был тот, кто означивал процесс перехода прекрасного в возвышенное, и наоборот, то теперь это тот, кто означивает процесс перехода эстетического в этическое, социальное, и наоборот.

Наконец, если оказалось возможным развести между собой стихийную перформативность современной жизни и практики, предлагающие себя как искусство, то можем ли мы выработать критерии их качественной оценки? Можем ли мы ответить на исходный вопрос: каковы же критерии качества искусства в эпоху «его этического воспроизводства»? Думается, что и здесь мы наблюдаем тот же комплекс противоречий, что был присущ художественной культуре на предыдущих этапах ее развития. Мы вновь сталкиваемся с контрапунктом прекрасного и возвышенного, процептивного и рецептивного, нормативности и ее претворения. Нормативной, по сути, является сама художественная индустрия, так как она подобно любой индустрии опирается на расчеты, жесткие параметры, количественные показатели и т.п. Нормативным в новых условиях будет любое искусство, осуществляемое от имени определенной идентичности, поскольку оно априорно задает некие параметры, которым жизнь должна следовать. В свою очередь, ненормативным будет такое творчество, т.е. такие формы жизни, которые исходят из искусственности любых формы жизни, которые априорно признают их природу конструкта. Интерес поэтому вызывают художники, чьи работы, т.е. формы жизни, отличаются повышенной сложностью, оказываясь тем самым тождественными сложности самой жизни, которая сегодня распылена, рассредоточена, неоднозначна, непознаваема. Поэтому высоким качеством сегодня обладает искусство, которое, перефразируя Жан-Поль Сартра, не ведает, что творит, но отвечает за ценности, которые создает.

———————————————————

Хайнц Петер Шверфель

Искусство как капитал

Когда социолог и скептик современности Жан Бодрийяр объявил, что в конце XX века произведение искусства стало товаром, как и всякое другое изделие, парижская культурная общественность, ужаснувшись, объявила его реакционером. А надо было приветствовать как пророка.

Кассель, 1959 год, вторая «Документа». Господа Гарри Фишер и Франк Ллойд, представители лондонской галереи «Marlborough Fine Arts», оценивают выставленные работы и решают, с какими художниками они готовы продолжить сотрудничать. Составляют бизнес-план. Немного позже они открывают «Marlborough Fine Arts» в Нью-Йорке и с этого момента работают с большинством выставленных в Касселе американских художников, переманив их из галерей Сидни Джениса и Бетти Парсонс. Цены на Марка Ротко и Клиффорда Стилла взлетают вверх. «Мальборо» создает систему продаж фиктивным европейским покупателям, за почтовыми ящиками которых скрывается сама галерея. Так картины Ротко попадают в Европу и хранятся там в банковских сейфах до тех пор, пока их стоимость не начинает расти.

То, что «Мальборо» проделала в 1959 году, повторили сначала международные галереи, а потом и крупные коллекционеры: они используют «Документу» или Венецианскую биеннале как корпоративные шоу-румы новых талантов, чьи работы можно купить прямо со стены выставочного зала или уже проданные, которые после участия в этой выставке еще поднимутся в цене. Так можно обогнать галереи, всего лишь берущие свой процент. Незабываемо участие спонсоров и торговцев искусством в выставке 2007 года под кураторством бывшего художественного руководителя MoMA (Нью-Йорк), Роберта Сторра, которая осмелилась называться Венецианской биеннале. Показанное казалось новым, но чаще всего таковым не являлось, зато могло хорошо продаваться и не было чрезмерным ни в интеллектуальном отношении, ни по размеру. Частные коллекционеры заранее поучаствовали в финансировании или приобрели работы. Выставлено было то, что материально поддержали коллекционеры и крупные галереи. Не обеспечено финансирование — нет участия в биеннале, и значит, нет старта международной карьеры.

Историческим ответом профессионального сообщества на коммерциализированный поиск талантов с помощью крупных выставок стали художественные ярмарки. Впервые такая ярмарка была организована в 1967 году в Кельнском выставочном центре «Gurzenich», потом в Базеле, Париже, Чикаго, Лондоне, Нью-Йорке, затем в Майами, Москве, Мадриде, Карлсруэ, Стамбуле, Страсбурге, Дубае, Сингапуре, Гонконге и т.д. Не в последнюю очередь благодаря многочисленности таких ярмарок, сопровождающихся «альтернативными» продажами не допущенных до официальной экспозиции кандидатов, мы можем говорить сегодня о глобализации мирового художественного процесса, художественный рынок везде: на ярмарках, в музеях, галереях, на биеннале. Только Африка остается за бортом, ее место на глобусе отмечено финансовой вмятиной. В прочих частях планеты более или менее одни и те же художники принимают участие в ярмарках, на которых зарабатывается основная часть доходов от торговли искусством, ибо постоянно действующие галереи зачастую служат своим владельцам только для идентификации их торговой марки. Достойные упоминания сделки заключаются на ярмарках, где царит деловитая суета: неофициальный показ, предпоказ, вернисаж, торговый пинг-понг галеристов между собой за обладание работами будущих звезд, чтобы подогреть рынок. При каждой транзакции накручивается двузначный процент. У каждой ярмарки свой особый характер. Он зависит не столько от программы вечеринок, сколько от делового поведения участников рынка. В Шанхае в 2008 году бизнес шел плохо, потому что ввозные пошлины вызвали повышение цен, не сопровождаемое ростом прибыли; поэтому решения принимались на месте, но сделки заключались через Гонконг, где была возможность избежать континентальных китайских налогов. В Лондоне можно платить наличными даже крупные суммы (в Париже это запрещено). Кто не решается ехать в Базель, может оплачивать покупки «черным налом» в Майами. Молодые кураторы, которых отпугивает такое одичание капиталистической сферы искусства, ищут на новых биеннале в Стамбуле, Берлине, Афинах или на мигрирующей выставке «Манифеста» менее коммерческие, нередко явно политизированные работы. Однако публика и международная общественность часто обходят вниманием эти события, потому что предпочтение там отдается «неформатному» искусству в бедняцком облачении. Художественные итоги политически зоркой Берлинской биеннале бывают разные, иногда более чем скромные, особенно если эстетическая непритязательность сопровождается соблюдением собственных требований политической корректности. Информация о количестве посетителей принципиально не публикуется. Однако профессиональная пресса обычно высказывается о Берлинской биеннале благосклонно, ведь нельзя дать зачахнуть фиговому листку антикоммерциализации.

Искусство как капитал нуждается в Берлинской биеннале для полировки имиджа, поддержания легенды о критическом, независимом, альтернативном современном искусстве. Точно так же в ней нуждаются успешные, по слухам, берлинские галереи, хотя сделки и заключаются совсем в других местах.

Европейская «Манифеста», сознательно выбирающая места, далекие от истоптанных профессионалами дорог, с самого начала оставалась периферийным событием как раз из-за своей удаленности. О ней известно лишь инсайдерам, и у нее другие проблемы: она не вписывается в систему производства искусства, и ее трудно идентифицировать из-за перемены места и кураторов.

Дилемма, стоящая перед кураторами в поисках альтернативы, тем настоятельнее, чем выше рекорды посещаемости в музеях и выставочных залах на ретроспективах классического авангарда и выставках «беспроигрышных», как говорят частные коллекционеры, имея в виду ценность своих приобретений — работ. Нет места для неформатной молодежи, потому что выставочные планы пестрят ретроспективами Сая Твомбли, Герхарда Рихтера, Георга Базелица, Анзельма Кифера и других прекрасных художников, которые заслуженно пользуются вниманием рынка и уважением критиков, но уже не открывают новых перспектив.

Толпы посетителей нравятся политикам, ответственным за выделение денег, потому что осуществляется финансируемая налоговыми сборами образовательная функция. Многочисленность публики и растущая посещаемость музеев якобы свидетельствуют о функционирующей демократии. В результате происходит потеря имиджа и власти куратора, который деградирует от искателя талантов и посредника до коммуникатора и пиар-агента и должен быть рад, если ему удастся обеспечить себе средства к существованию, устроившись на работу по специальности к крупному коллекционеру. Беспомощность распространяется, как эпидемия. Многим музеям не хватает выставочного пространства и мужества делать критические и одновременно художественно привлекательные выставки, например, удачные междисциплинарные проекты, вовлекающие театр и кино, естественные и гуманитарные науки, которые вновь могли бы вернуть современному искусству роль лаборатории новых идей.

———————————————————

Леонард Эммерлинг

Как оценить качество

Стратегия реди-мейда вызывает два вопроса: о собственной эстетической ценности объекта или произведения искусства и о роли институционального контекста.

Музей — одно из немногих экономически недетерминированных мест в современном обществе. Предмет попадает в архив музея, что предохраняет его от дальнейшего износа, использования и изымает из экономического оборота, чтобы сохранить в качестве культурно-исторического документа, сделать экспонатом и исследовать, дабы будущие поколения смогли узнать, как развивалось искусство в определенном месте в определенное время. Объект также может служить инструментом в других исследованиях, например, в области истории искусств или истории человеческой мысли.

Обычно произведения становятся частью коллекции, чья культурная ценность на момент приобретения уже бесспорна. Но с 1970-х годов, с момента основания музеев современного искусства, этот принцип все чаще и чаще нарушался: в музеи попадали вещи, созданные в мастерской художника буквально накануне и чья ценность еще не установлена.

Выключение первичного рынка — системы, где сотрудничают художники, галереи, критики и музеи и медленно и тщательно рассматривается произведение, взвешенно определяется его эстетическая ценность, к которой лишь постепенно приближается ценность экономическая, — отражает снижение важности того, что раньше было принято называть собственной эстетической ценностью.

Жалобы на исчезновение эстетического как самостоятельной категории (при этом под эстетическим обычно понимается та или иная форма красоты, о характере которой невозможно договориться) стали определяющей частью критики сначала модернизма, а затем современного искусства. Эта критика описывает историю современного искусства как историю упадка и гибели.

Общественность регулярно возмущается аукционами произведений искусства и ценами на таких торгах. Это говорит о том, что в большинстве обществ искусству приписывают неэкономическую ценность. Неприлично высокая стоимость кажется противоречащей качествам, имплицитно подразумевающимся у искусства: искусство не подлежит численной оценке, оно сопротивляется банализации через приравнивание своей ценности к меновой стоимости, репрезентирует идеальные, может быть, даже вечные ценности. Но возникает вопрос: как обосновать и описать эту имплицитную ценность? Как известно, до конца XVIII века западное искусство было функционально ограничено религией, намерениями и требованиями заказчика и тому подобным. Возникновение того, что мы называем самостоятельным искусством, связано с появлением этого самого рынка. Параллельно с ним развивалось то, что называют вкусом — феномен, основанный исключительно на субъективности и рассчитанный на получение удовольствия. Философия уделила внимание этому процессу, сделав вкус предметом серьезных размышлений. Кант в «Критике способности суждения» отводил довольно много места суждению вкуса и дал в соответствующем параграфе определение произведения искусства как целесообразности без цели. Произведение искусства трактуется как форма человеческой способности к созиданию, единственная, находящая цель и завершение в себе самой. Соответственно произведение можно понять, только зная реализуемые в нем принципы, в то время как все, что пытается вторгнуться в произведение извне, клеймится как гетерономное, невежественное и искажающее его художественный характер.

Другой немецкий философ — Фридрих Ницше — не соглашался с определением Канта и требовал такого искусства, чьей единственной целью было бы делать жизнь насыщеннее, усиливать то, что Кант считал варварским, — удовольствие. У Ницше мы находим к тому же важную с точки зрения теории познания гипотезу, что восприятие происходит в перспективе, так что познание производит лишь осколки, фрагменты, куски и иллюзии. Но если в результате восприятия мира остается только фикция, то почему бы не предпочесть фикции, притворяющейся истиной, фикцию, которая и стремится быть фикцией? Наряду с другими возможными подходами историю западного искусства XX века можно было бы описать как неразрешенный спор между Кантом и Ницше. На стороне Канта оказались бы все течения в искусстве, которые можно назвать центростремительными — занимающиеся саморефлексией и руководствующиеся присущими ей принципами, от кубизма и беспредметного искусства, Кандинского и супрематистов до конкретного искусства, радикальной живописи, живописи жестких контуров, нео-гео и так далее.

Другой путь (назовем его центробежным), ницшеанский, приводит к рефлексии искусства на тему его воздействия на общество. Здесь все начинается с дадаистов и футуристов и потом приобретает все новые формы: от флюксуса, поп-арта, хеппенинга, перформанса до эстетики взаимоотношений.

Очевидно, что ни один из противоречащих друг другу тезисов о том, что такое искусство или чем оно должно быть, не подкрепляется в чистом виде практикой. Иконоборцы вроде Дюшана тоже не могли отказаться от работ, которые в каких-то аспектах следовало отличать от нехудожественных артефактов (писсуаров и тому подобного). Только это отличие теперь было локализовано не в самом предмете, а в контексте: в разнице между туалетом, где писсуар висит на стене, и музеем, где выставлен имеющий форму писсуара реди-мейд.

Еще Теодора Адорно и Клемента Гринберга обвиняли в идеализме, хотя в своих трудах они пытались связать понятие автономии произведения искусства с вопросом, какое влияние произведение может оказать на общество. Клемент Гринберг видит в саморефлексирующей живописи аналог кантианской способности духа ставить самое себя под сомнение своими собственными средствами. Живопись таким образом становится квазифилософской деятельностью. Адорно видит в автономном произведении протест против всеобщего принципа обмена. Произведение искусства (как эстетический феномен) не встраивается в экономику обмена. Оно не растворяется в ней, а непоколебимо сохраняет остатки автономии, сопротивляется. Адорно писал: «В искусстве нет ничего чистого, сформированного согласно имманентному ему закону, что не высказывало бы бессловесной критики, что не обличало бы того унижения, которое несет с собой ситуация, развивающаяся в сторону тотального общества обмена — в нем все существует только для „другого“. Асоциальным в искусстве является определенное отрицание определенного общества».

Чтобы разрешить эти противоречия, германский социолог Никлас Луман модифицировал понятие автономии. Если у Адорно автономия всегда направлена против социума, наперекор ему, то Луман понимает автономию как автономию в обществе.

Согласно Луману искусство — частный случай коммуникации. Для него коммуникация уже сама по себе является проблемой, потому что она всегда исходит из предположения, что не только мой собеседник, но и я точно знаем, о чем я говорю. Вторая функция произведения искусства в современном обществе согласно Луману — продемонстрировать обществу, что можно организовать порядок даже в самых невероятных условиях. Искусство служит моделью возможности порядка при его наименьшей вероятности. Будучи фиктивной реальностью, произведение искусства отражает настоящую реальность как

искусства?

возможность, на которую оно в состоянии ориентироваться.

Как же все это соотносится с вопросом о качестве? Вот несколько заключительных тезисов. После того как критерий автономии искусства укрепился, вернуться к прежнему положению вещей нельзя. Искусство, отказывающееся от автономии в угоду каким-то другим целям, пусть даже самым благородным, возвращается в состояние предмодернизма. Это может понравиться тем, кто хотел бы вернуть прежние времена.

К ним относятся не только консерваторы и реваншисты, но и как раз те, кто требует радикальных решений и изменений. Они не смогли устоять перед обаянием топоса предмодерна, и способ их мышления можно назвать упрощенным историзмом.

Поликонтекстуально организованному и функционально дифференцированному обществу, возможно, требуется противоположная модель — искусство простоты.

Регресс — часть истории современности, как и скачки в развитии. Сведение контингентной действительности к простым истинам, как, например, неотвратимости смерти или неизбежности удела человеческого, приводит к производству и воспроизводству глупостей, известных нам из проповедей, пресс-релизов и программных речей политиков. В этих условиях регрессивное искусство становится лживым, как и его противоположность, намеренно усложненный маньеризм, самостоятельно фабрикующий тайны, потому что наш мир лишен волшебства и, кажется, никаких тайн в нем не осталось. Впрочем, остается правдивость — критерий, по которому можно оценивать любую коммуникацию.

Искусство на службе политики — это всегда искусство на службе власти. С точки зрения системной теории искусство меняет свой инструмент, если собирается непосредственно заниматься политикой или активно поддерживает определенную форму политики. То есть искусство как подсистема становится лишним, его легко заменить, и оно перестает быть искусством. Произведение искусства как социально детерминированный и вместе с тем автономный по своей структуре факт не может отказаться от внутренней дифференцированности. Процесс раздвоения, о котором пишет Гегель в связи с характером современности, нельзя повернуть вспять, разве что ценой уже упоминавшегося регресса.

Если искусство отказывается от эстетической дифференции в форме «как будто» (Рансьер), оно отказывается от различимости системы искусства и окружающей его среды. Таким образом, оно лишает само себя фундамента существования.

Искусство, отрицающее свою автономную и социально детерминированную структуру, герметично запирается само в себе. Поэтому качество произведения искусства измеряется не только степенью его внутренней дифференцированности и рефлексией на тему эстетического различия, но и тем, создает ли произведение точки соприкосновения.

Их вряд ли можно предусмотреть намеренно, но, если в произведении их нет, оно выпадает из коммуникации.

Один из участников круглого стола (см. стр. 86–88) **Владимир Перц сказал, что проблема качества — это проблема того, кто судит о нем, то есть индивидуальная. Редакция журнала попросила художников назвать какое-нибудь произведение искусства последнего времени, которое они считают хорошим, заслуживающим внимания. И объяснить — почему. По каким художественным качествам они его оценивают.**

Алексей Йорш
Я бы назвал хорошей серию Яны Сметаниной «Почему я все время испытываю чувство вины». Мне вообще нравится, когда художники обращаются к социальной теме, а тут еще и техника интересная — акрил, битумный лак.
https://www.facebook.com/yanka.smetanina/media

Григорий Ющенко
Честно говоря, художники в последнее время не радуют, но есть некоторые соображения. Например, считаю очень заслуживающим внимания недавно увиденный в Интернете железнодорожный плакат из Белгородской области. Почему? Вспомним, что весь советский концептуализм вырос из переосмысления подобной массовой продукции (в частности, Эрик Булатов неоднократно говорил, что эстетика железнодорожного запретительного плаката очень повлияла на образную систему его работ). Очень рад, что сейчас наблюдается новый виток подобной продукции. Я считаю, что во всем надо искать хорошее, и надеюсь, что происходящее сейчас в стране способно породить в ответ новую волну нонконформистского искусства, ничуть не менее интересную и в конечном счете более успешную, чем в 1960–1980-х годах. И они будут вдохновляться подобной массовой продукцией.

Дмитрий Цветков
Для меня самым значимым проектом является фильм группы АЕС+Ф «Allegoria Sacra». Во-первых, он очень красив и масштабен. Будучи художником, я понимаю, как это сложно и сколько для этого надо сделать и от многого ради этого придется отказаться. Во-вторых, он интернационален. Это не значит, что его «поймут» зрители издалека, просто, смотря его, осознаешь, что «культурная жизнь» — это не министерство культуры, Винзавод и рейтинги, а нечто гораздо большее, собственно, ради чего и создается большое искусство. А в-третьих, я делаю совсем другое искусство, и мне как художнику интересно прослеживать «процесс» коллег по цеху, как они видят, работают, чем живут.

———————————————————

Дмитрий Булатов
Одним из наиболее интересных произведений последних лет я считаю проект «In potēntia» австралийского художника Гая Бен-Ари. В рамках этого проекта художник вырастил реально функционирующую нейронную сеть (аналог «биологического мозга») из клеток крайней плоти взрослого мужчины. Технологически это произведение основано на разработках, за которые несколько лет назад была вручена Нобелевская премия по биологии (технологии iPS-клеток). Речь идет о феномене перепрограммирования клеток различных тканей в определенный тип стволовых клеток, которые обладают уникальной способностью стать практически любой тканью тела. В своей работе автор остроумно объединяет знаки своего иудейского происхождения и основной нарратив постиндустриального общества — его зацикленность на когнитивных аспектах и мощи современных технологий. Гай Бен-Ари предлагает художественному сообществу задаться вопросом об онтологических качествах произведения технологического искусства по отношению к природе технического. Работает ли данное конкретное произведение искусства на утверждение технологически обусловленного подчинения и манипуляции или, сначала подтверждая версию разворачивающейся на наших глазах дегуманизированной реальности, оно затем тонко отменяет это правило, предлагая зрителю более сложную комбинацию правил?

———————————————————

Олег и Ольга Татаринцевы
Инсталляция Кристиана Болтански в Музее памяти в Болонье. В темном зале огромный самолет, собранный из обломков, по периметру восемьдесят два черных зеркала, за которыми шепотом говорят люди, свет то медленно гаснет, то зажигается. Все очень точно и кажется понятно, как, собственно, всегда у Болтански, пока не попадаешь в соседний зал, где крутят видео о том, что произошло. Вот оно и накрывает по-настоящему.
В восемьдесят седьмом году разбивается самолет, который вылетел из аэропорта Болоньи, на борту было 82 пассажира. Для жителей города это страшная трагедия, они решают построить музей. Собирают деньги, ищут здание, художника, архитектора. Проходит двадцать два года, и они открывают специально построенный для этой одной работы музей, где Болтански собирает по кусочкам все обломки того самолета. Рядом лежат боксы с личными вещами, а из-за черных зеркал (по количеству пассажиров) звучат голоса тех, кто погиб.
Разбитые части самолета везли большими фурами с другого конца Италии. В Болонье их встречал весь город, и в тот момент как-то особенно остро вспоминалась наша страна, с нашими жертвами, войнами, самолетами, а заодно и памятью.

———————————————————

Виктор Скерсис
На мой взгляд, наиболее важные события сегодняшней художественной жизни — не конкретные произведения, а процессы, манифестацией которых эти работы являются. Поэтому я бы предпочел говорить не о произведениях, а о явлениях искусства. Наиболее важными считаю самоорганизации художественной среды, в частности, образование новых «облачных» коллективов: «Электрозавод», «Бестиарии», «Варвары»...

———————————————————

Виктория Ломаско
Мне нравятся монументальные граффити группы «Gandhi», сделанные во дворе Центра для бездомных. Нравятся потому, что я предпочитаю демократичное искусство, предназначенное для зрителей с любым уровнем образования и демонстрирующееся не в элитных галереях. При этом социальная фреска «Gandhi» убедительно и профессионально сделана. В российском активистском искусстве форма, пластика часто страдают, считается, что главное — тема. Здесь тема и исполнение в полной гармонии. Нравится стиль этой группы — плакатный, лаконичный. По-моему, это новое слово в отечественном стрит-арте.

———————————————————

Александр Подобед
1. Питер Хелли. Живопись
2. Кристофер Дюффи. Стол
А самым лучшим по-прежнему остается Христо Христов. Чистота идеи и воплощения высшего качества. Любая работа превосходна. Совершенно фантастические проекты, например, «Острова» или «Стена», или «Рейхстаг».

———————————————————

Наталья Абалакова
В самом названии проекта Ани Желудь «Выделенная линия», представленного галереей XL, концептуализируется проблематика события.
Какими могут быть связи между плоскостью картины и скульптурным объектом? Многие художники с пластическим или живописным прошлым неизбежно сталкиваются с проблемой, как эти формы инсталлировать, как создать новое коммуникационное, интерактивное и синтезирующее эти искусства пространство, но не просто пространство трехмерное, но прежде всего некую перформативную среду, которая сама по себе выступает определенным культурным вызовом и новым авторским высказыванием.
Проект Ани Желудь вызывает у меня интерес еще и потому, что мне как художнице близка ее попытка соединить две оптики: эстетическую парадигму и структуру (культурного) мифа — минимализма.
В этом проекте художница создает новую парадигму «решетки языка», в лабиринте суггестии которой неминуемо оказывается зритель — соучастник... И еще раз подтверждается, что коммуникативность и интерактивность современного высказывания могут создаваться при помощи не только новейших медиа-технологий, но и вполне традиционных приемов пластических искусств.

———————————————————

Виталий Пушницкий
Например, Герхард Рихтер «Морской пейзаж», или Люсьен Фрейд, серия автопортретов, или серия рисунков студии. Тоже очень хорошие. Все это примеры очень плотного усилия. Такого уплотнения материала, что происходит трансформация через качество в новую содержательность.

———————————————————

Павел Герасименко
Два разных подхода к качеству. Выбираю профессиональных художников-живописцев, демонстрирующих качество в инсталляциоонном жанре, это Елена Губанова и Иван Говорков. И второе. Занятый качеством и добивающийся качества в живописи молодой художник Кирилл Макаров, который по образованию не живописец, а дизайнер.

———————————————————

Почему я выбрал этого автора для подделки?

Кураторы выставки «FAKE/подделка», которая прошла в интердисциплинарной мастерской-резиденции «Сколково» Кирилл Преображенский и Мария Шарова предложили студентам школы современного искусства «Свободные мастерские» сделать интерпретации важных для них произведений авторов XX и XXI веков.
«Все ли, что мы видим, настоящее? Одежда, которую носим. Еда, которую едим. Новости, которые читаем. Истины, в которые верим. В современном мире стоит несколько раз все перепроверить, прежде чем доверять чему-либо.
И самое главное, есть ли смысл в правде? Стоит ли, к примеру, коллекционировать произведения искусства? Или собирать откровенные фальшивки сейчас будет куда честнее?»
Мы попросили участников проекта рассказать, чем они руководствовались, выбирая произведения для повторения.

Ирина Кравчина (Тихару Сиота)

Почему я взяла именно Тихару Сиота? Во-первых, потому что она японка, это другой мир, который мне интересно разгадывать с точки зрения тактильности и визуальности. Во-вторых, Тихару Сиота исследует близкие мне темы памяти и забвения, мечтаний и сна, следов прошлого и детства, внутренних тревог и ностальгических ощущений. Задача была вжиться в образ мыслей Сиоты и придумать работу в ее ключе, так, как это сделала бы она. В процессе создания я открыла для себя новую медитативную практику в подходе к художественному объекту. В течение недели, как в своеобразную мандалу, я вплетала в работу свои смыслы, ассоциации, страхи, сомнения, мечты, аффирмации. Эта работа была для меня своеобразной черной дырой, затягивающей мою личность в поиски истинности и осознания. Я погружалась в медитативное плетение все больше, попадая в некую эмоциональную и физическую зависимость от объекта, но останавливаться не хотелось. Эта работа настолько мощно проникла внутрь меня, что я почувствовала себя единым целым с Тихару Сиотой. Это замечательный опыт, который меня обогатил как автора. После этой работы я будто изнутри стараюсь подключаться к творениям других художников для более глубокого прочтения и понимания произведений.

———————————————————

Елена Будловски (И. Кабаков «Чья это муха?», Э. Булатов «Дай на»)

Я не преследовала цель выполнить копию с уже готового произведения автора, в данном случае Кабакова, а хотела взять за основу узнаваемые элементы какой-либо известной работы и переосмыслить идею, лишив оригинал серьезности. Прообразом стала известная серия «Чья это муха?», тема коммуналки показалась мне близкой, так как некоторое время я жила в типичной питерской коммунальной квартире. Задумывалось, что эта работа тех же лет, что и серия художника, поэтому для меня было важно повторить материал, точные размеры. Я специально ходила в музей ART4.ru, чтобы потрогать настоящую работу Ильи Иосифовича, и самым сложным стало изготовление доски. На вторую нашу совместную выставку я сделала еще одну работу, посвященную Эрику Булатову. Меня заинтересовал его способ иллюстрирования советской абсурдной действительности путем совмещении языка живописи и плаката. Мне хотелось попробовать сделать что-то такое, чтобы появилась социально ориентированная на понятную всем тему «Картина Булатова», которую якобы никто не видел. Я получила хороший опыт копирования.

———————————————————

Наталия Монахова (Трейси Эмин«Trying on Clothes From My Friends (She Took the Shirt Off His Back)», 1997)

Трейси Эмин меня привлекает своей откровенностью и неправильностью. Она делает то самое искусство, о котором хочется сказать: «Черт, как бы я хотела сделать так же!» В процессе создания работы для меня было важно не повторить точь-в-точь фотографии Трейси Эмин, а хотя бы отчасти пережить то, что испытала она. То есть побыть Трейси Эмин. Я получила новый опыт общения с людьми. Я действительно мерила чужую одежду, женскую и мужскую, и не знала заранее, какие будут вещи. Это был эксперимент. Как ни парадоксально, я не знала, как она будет выглядеть, хотя повторяла чужую работу. Однако понимала, что моя личность наложит отпечаток на результат. И мне было любопытно посмотреть на себя со стороны.

———————————————————

Андрей Слащилин
(Вито Аккончи «Centers»)

Вито Аккончи – один из моих кумиров. Работа, которую я выбрал, идеально сочетает в себе несколько важных, с моей точки зрения, для искусства качеств: она проста, понятна и иронична. К тому же сочетает в себе элементы видео и перформанса. Кроме того, она привлекает меня своей честностью: время художника в ней совпадает со временем зрителя. Выполнение данной работы предполагает концентрацию и физическое напряжение. За мнимой простотой «Centers» скрывается медитативный опыт, который, на мой взгляд, необходим художнику, работающему с time-based media.

———————————————————

Дарья Полякова (Энди Голдсуорти)

«Я считаю, что нужно иметь много отваги, чтобы сочинять искусство из цветов и листьев» (Andy Goldsworthy).

Я выбрала художника, чьи работы не были на слуху (или «на глазу»). Мне хотелось поработать с чем-то новым для себя и при этом предельно чистым, минималистичным и простым (в хорошем смысле слова). А что может быть чище, чем природный мир вокруг меня? Что может быть проще, чем использование только рук и задействование найденного? Такой found-art с последующим досотворением. Мысль ясна: «Используй то, что нашел сегодня». Этот принцип заворожил меня.

Работа на улице, в звенящем морозном покое, вне привычных стен собственной мастерской. Художник абсолютно открыт, уязвим.

Работа с текстурой земли в сочетании с фактурой льда, древесины, птичьего пера... Графично. Цвет почвы – а он поразительно разнообразен — в сочетании с цветом камня, листа, пепла... Это живопись.

Я не искала подражания, а была соавтором. «Взгляд, прикосновение, материал, место и форма — все это неотделимо от завершенной работы. Трудно сказать, где заканчивается одно, и начинается другое». Отталкиваясь от Голдсуорти, я создавала сама... Это потрясло меня, взволновало, умиротворило своей тишиной, светом, необычным для меня действием. Естественный материал становится рукотворным, изгибчатая пластика — четкой геометрией.

Быстротечность созданного отражает то, что всегда присутствует в жизни: развитие и разложение. Каждая работа растет, существует, разрушается. Это опыт, связавший меня физически с природой. Природа — олицетворение вечного состояния преображения, и это преображение является ключом к принятию.

———————————————————

Мария Молокова
(«Эскизы Пикассо к “Гернике”»)

В процессе копирования эскизов у меня никак не получалось создать такую же энергетически заряженную картинку, как у Пикассо. Тогда стало ясно, что ключ в энергии самого художника, когда в процессе создания эскиза или работы думаешь не о материале и средствах, а об идее, которая тебя держит. О чем думал величайший художник двадцатого века, когда работал? Какое имел внутреннее ощущение самого себя и внешнего мира? Ответы на эти вопросы найти невозможно, можно только догадываться. Так и вышло: не копирование графики Пикассо, а копирование догадки.

———————————————————

Екатерина Даненова (Альберто Джакометти «Шагающий человек»)

Джакометти говорил: «Когда я... видел людей, проходящих по улице, я представлял их узкими вытянутыми фигурами, которые я находил удивительными, но для меня было невозможным представить их в натуральную величину. На расстоянии они становятся не более чем призраками. Если тот же человек подходит ближе, это уже другой человек. И если он подходит слишком близко... я уже не могу видеть его по-настоящему».

Скульптура, изображающая шагающего человека, считается одной из самых значимых работ автора. Она создана в шестьдесят первом году, но до сих пор не потеряла своей актуальности. Автор нашел точное решение проблемы дематериализации объекта со смещением акцента на пустоту.

Несмотря на то что Джакометти не создал ни одного нового направления, он изменил восприятие традиционных видов изобразительного искусства, смешал приемы обработки металла и живописной поверхности.

Работая над «Шагающим человеком», мне хотелось попробовать перенять опыт разрушения главного, что, собственно, составляло скульптуру: «упразднить объем» и деформировать фигуры до тонкости лезвий.

И несмотря на кажущееся простое копирование работы Альберто Джакометти, у меня появился бесценный опыт, на который я бы до этого не решилась.

———————————————————

Камо Лачинский (Бэнкси)

Почему я выбрал этого автора для подделки?

Вольница! Улица! Рисунок!

Для меня искусство — путь совершенствования своей личности, повышение энергетического потенциала за счет символического «заимствования» энергии у произведения и погружение в произведение, пребывание с ним в едином потоке. Все вместе эти аспекты побуждают внутреннее «Я» интенсивно работать и развиваться. Создание произведения — это попытка самодекодирования собственной личности, попытка сформировать свою «точку сборки» этого мира, минуя предлагаемые социумом и природой шаблоны.

Таким образом, современные художники выступают как саморегулирующиеся социальные механизмы, становясь стабилизаторами в обществе, предлагая новые формы восприятия мира и протестуя против навязываемой социальной матрицы.

———————————————————

Елена Сахарная (Анри Матисс. Пабло Пикассо)

Авторы для подделки были выбраны не случайно. Графику Пабло Пикассо я впервые увидела в детстве в книге какого-то советского писателя, которая называлась «Кто правит бал?». И название книги, и иллюстрации Пикассо меня страшно интриговали и тревожили мое воображение... А с работами Анри Матисса я познакомилась значительно позже в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина... Это была не просто любовь с первого взгляда и на всю мою жизнь, это было настоящее потрясение!

Копировать их работы для меня было большим удовольствием, увлекательной игрой! Я работала с азартом и любопытством. Изменилось ли мое отношение к этим художникам? Да, изменилось. Я стала любить их еще больше, ведь теперь мы с ними заодно. Для меня как художника это был очень интересный и ценный опыт. Так что теперь я подумываю, а не заняться ли мне фейком всерьез? Времена-то тяжелые.

———————————————————

Ольга Лондон (Хуан Миро)

Выбрала Хуана Миро, полюбила его работы с первого взгляда. Очень хотелось понять его чувство композиции, соотношение цветов и то, как маленькое пятно может испускать столько энергии и притягивать. Это как математическая структура: очень точно выверенная во всех соотношениях. И тем не менее все полотно первично пришлось покрывать желтой краской, оказалось, что это медитация в движении и погружение в цвет, полоса черная, зеленая, как глоток воздуха с планеты Миро.

———————————————————

Фото ДИ// Светлана Гусарова

Ирина Кулик

Искусство забвения

В 2014 году в Йокогаме прошла Пятая Триеннале современного искусства. Ее куратором был один из известнейших современных японских художников — Ясумаса Моримура. Для триеннале он выбрал тему «Искусство Фаренгейт 451. Плавая по морю забвения». Сюжет, вовсе не случайный для Моримуры, чьи фотографии, на которых художник предстает в виртуозно сымитированных образах героев прославленных произведений искусства, кинозвезд или исторических персонажей, являются исследованием достоверности культурной памяти. И если его ранние съемки в образах Джоконды или Мэрилин Монро были намеренно бурлескными, то проект, показанный на последней «Манифесте» в Петербурге, где Моримура предстал в образе Веры Милютиной, ленинградской художницы, во время блокады рисовавшей пустые эрмитажные залы, из которых эвакуировали экспонаты, оказался предельно тактичным и даже сентиментальным опытом реконструкции истории.

Кураторский проект Моримуры для Йокогамы, как и все значительные выставки последних десятилетий, будь это Венецианская биеннале или «Документа», — не столько смотр недавних достижений в области современного искусства, сколько пересмотр его истории, тем более парадоксальный, что рассматривается она через забвение. Йокогамская триеннале, довольно компактно разместившаяся на двух выставочных площадках — в Музее искусств и выставочном зале возле порта, строится как нелинейное повествование с несколькими сюжетными линиями, разбитое на несколько эпизодов и снабженное двумя «вступлениями». Первое — два произведения, которые Моримура называет антимонументами, выпадающими из истории аномалиями. Это разместившийся перед музеем гигантский ажурный готический грузовик бельгийца Вима Дельвуа и скульптура-обманка корейца Гим Хон Сок (Gim-hong-sok), напоминающая самодельную игрушку — медведя, словно сшитого из чего-то типа мешков для мусора, но на самом деле отлитого из бронзы. Второй «пролог» — проект англичанина поколения YBA Майкла Лэнди «Art Bin», свалка для искусства. Расположившийся в атриуме огромный прозрачный контейнер предназначен для разонравившегося искусства и являет собой антитезу музея — помойка для произведений, которым нет места в истории.

Впрочем, первая «глава» выставки посвящена забыванию, вычеркиванию, стремлению к белому листу как одной из главных движущих сил модернизма. Иокогамская триеннале начинается с Кейджа и Малевича (представленного супрематическими рисунками из собраний японских музеев), за которыми следуют прочие классики минимализма и концептуализма, искатели чистоты, любители тишины и ценители отсутствия. Разлинованные холсты Агнес Мартин и сшитые из однотонных кусков ткани «Текстильные картины» Блинки Палермо, белые, написанные маслом монохромы Кармело Бермехо (Carmelo Bermejo) и черные, сделанные тушью японца Томохару Мураками. В триеннале значилось участие неуловимого концептуалиста Йена Уилсона, выступающего только с устными речами, которые он запрещает как-либо документировать, так что нет никаких свидетельств того, что он и правда побывал в Йокогаме. Кураторский слоган призывает прислушаться к тишине и шепотам. Несмотря на декларативную отсылку к «4.33» Кейджа, думать про шепоты и помехи, нарушающие обет тишины, молчания и забвения, было все же интереснее.

1. Тэрин Саймон. **A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII.** 2013

1

Фоторепортаж с триеннале ДИ/Павел Отдельнов

Еще одна «глава» напрямую отсылала к вынесенному в название триеннале роману Рея Брэдбери «451 градус по Фаренгейту», антиутопии об обществе, в котором запрещены книги, и люди запоминают любимые произведения наизусть, превращаясь в тома подпольной живой библиотеки. Специально для Йокогамы в единственном экземпляре была создана «Книга забвения» — собрание произведений авторов разных стран и эпох, куда вошел и «Реквием» Анны Ахматовой, иллюстрированный рисунками той самой Веры Милютиной, героини эрмитажного проекта Моримуры. В конце триеннале книгу публично уничтожили. «Арт-Фаренгейт» — это еще и истории о цензуре и медийном манипулировании реальностью. Так что в эту главу вошли и брутальные объекты американца Эда Кинхольца — телевизоры, буквально испражняющиеся из экранов, и сделанный в жанре независимых журналистских расследований проект Тарин Саймон «Человек, при жизни объявленный мертвым, и другие истории», представленный именно теми главами, которые были по цензурным соображениям исключены из недавней персональной выставки фотохудожницы в Пекине. Это напоминающие монохромные картины закрашенные черной краской страницы (прочесть истории можно было в отдельном буклете).

Собственно, историческая память (или забытая история) появляются в нескольких «главах» выставки, в том числе в «гостевой» экспозиции, представляющей Триеннале азиатского искусства в Фукуоке. В фильме Дин Ку Ли (Dihn Q Le), американского художника вьетнамского происхождения, ребенком вместе с семьей эмигрировавшего в США после войны во Вьетнаме, эта война становится и постановкой, и игрой, и чем-то вроде навязчивого, недостоверного, на грани яви и сна, воспоминания о детстве. Он снимает модели вертолетов, раз за разом падающие в морские волны. Завораживающе снятое видео Ясмин Кадир, показывающее бангладешских портовых рабочих, растаскивающих на части огромные современные корабли, демонстрирует, как стирается прогресс, растворяясь в архаике примитивного ручного труда.

Мотивы антиутопии, заявленные отсылкой к роману Брэдбери, читаются в эффектной инсталляции «Turn coat/turn curt. Constellation/Constitution» — зал суда, теннисный корт и тюрьма с обстановкой яркой, словно на детской площадке, и до бесчеловечности аскетичной, как в карикатуре на конструктивистскую эстетику. Впрочем, работа, подписанная анонимной Temporary Foundation — еще и про память/забвение. Речь идет о реконструкции несохранившихся произведений, созданных в 1980-е годы художниками Хаяси Го (Hayashi Goh) и Накацука Хироко (Nakatsuka Hiroko). В течение триеннале в зале суда проводились «процессы» с участием интеллектуалов, диджеев и рэперов. Своего рода антитезой агрессивному комиксному лаконизму «Turn coat/ turn curt» показался «Retinamnesia Filtration Shed» Синто Онтакэ (Shinto Ontake): упоительная «берлога», заваленная всевозможными снимками и пожитками и снабженная загадочными механизмами, делающими ее похожей на ходячий замок Миядзаки. Архив и свалка одновременно, отменяющая любую объективную иерархию того, что достойно быть запомненным, и того, что подлежит забвению.

Забвение, отказ от груза коллективной памяти может дать право на создание автономных миров, самодостаточных и замкнутых художественных систем, индивидуальных мифологий, и это еще один из сквозных сюжетов Йокогамской триеннале. Одна из «глав» выставки названа «Монологи enfants terribles» и представляет художников как детей, которые так и не смогли повзрослеть и обрести воспоминания. Это и американский последователь сюрреализма Джозеф Корнелл, создававший ассамбляжи-ящички, наполненные ностальгическим скарбом, похожие на детские «секретики» и миниатюрные кукольные театрики. И удивительная польская скульпторша Алина Шапошников, подростком во время войны прошедшая через гетто и концлагеря, учившаяся в Париже и жившая там с начала 1960-х и до своей преждевременной смерти в 1973 году. Ее созданные на рубеже 1960-х–1970-х годов скульптуры из пластика и резины, чувственные, жутковатые и ироничные, представляют фрагменты женского тела, меняющие форму и мутирующие в повседневные предметы — лампы или пирожные, они сродни также и произведениям Луиз Буржуа или Эвы Хессе, показывающим мучительную невозможность удержать постоянную форму. В эту же «главу» попала и японская художница-аутсайдер Секи Сакагами (Chiyki Sakagami) с нарисованными акварелью лабиринтоподобными картинами-орнаментами и скульптурами, словно разрастающимися кораллами, но здесь же оказался и Энди Уорхол с «Come Paintings» конца 1970-х годов — листами с минималистскими пятнами, якобы являющимися следами спермы и сувенирами оргазмов.

К «Монологам enfants terribles» отнесена и едва ли не самая впечатляющая работа триеннале — сделанная специально для йокогамского музея инсталляция немецкого художника Грегора Шнайдера, в конце 1990-х прославившегося проектом, в ходе которого он перестроил в фантазматическое, лабиринтоподобное, клаустрофобичное пространство собственный дом, который затем по частям выставлял по всему миру, в том числе на Венецианской биеннале. Его инсталляция в Йокогаме исполнена такой же неизбывной жути. На полу в бетонном подвале, слабо освещенном тусклой лампочкой и напоминающем заброшенную школьную душевую или туалет (или еще какое-нибудь место столь же принудительно-коллективного отправления интимных потребностей), жирно поблескивает какая-то неописуемо отвратительная, отчетливо физиологическая густая бурая жижа. И понимаешь, что вот это и есть «море забвения». Если вся триеннале строится вокруг амбивалентности забывания как освобождения и беспамятства, как лишения и утраты, то в этом подвале осознаешь, что забвение — это не медленное выцветание воспоминаний, но хищное чудовище, стремящееся отнять у тебя память и с хлюпаньем поглотить ее.

———————————————————

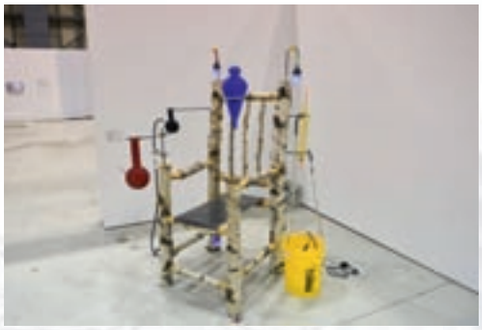
2. Охтаке Шинро. **Retinamnesia Filtration Shed.** 2014
3. Вада Масахиро. **A long time ago, in a galaxy far, far away...** 2014

2

3

4

5



6

7

4. Вим Дельво. **Flatbed Trailer.** 2007
5. Элиас Хансен. **It ain't what it seem.** 2012
6. Совместная работа куратора Ясумаса Моримура и художников Ким Йонжик и Матсуи Чие. **Moe Nai Ko To Ba. The Only Book in the World.** 2014
7. Эдвард и Нэнси Кинхольц. **TVsets.** 1960–1980-е
8. Охтаке Шинро. **Refinamnesia Filtration Shed.** 2014

8

Ирина Горлова

Нетоварный вид

На выставке «Предмет искусства», открывшей программу «Новые поступления в коллекцию ГЦСИ», были представлены произведения, вошедшие в его собрание за последние два года. Коллекция сложилась в результате музейной деятельности центра, формировалась из работ, место которых в истории искусства пока не определено, но их значимость в текущий момент отмечена экспертами. Это собрание работ должно стать основой постоянной экспозиции будущего музея, базой для выставочной и просветительской деятельности центра. Предъявленная зрителю и профессиональному сообществу коллекция позволяет продемонстрировать динамику ее пополнения, но главное — то, как актуальные проблемы и процессы, происходящие в настоящий момент в искусстве, отражаются в собрании.

Работы из экспозиции первой выставки объединяет «нехудожественный характер» их происхождения, поскольку они повествуют о том, как жизнь становится материалом для создания произведений. Составляющими проекта являются как «найденные объекты», так и «мелочи жизни», простые вещи, безыскусные действия, то есть, используя определение М. Бахтина, «рассеянный в смысле мир», который художник «сгущает в законченный и самодовлеющий образ». Устойчивость интереса некоторых художников к присвоению заимствованным из реальности предметам статуса искусства позволяет говорить о стойком интересе к этому творческому методу, обнаруживающему близость как к дюшановскому реди-мейду, так и приемам художников арте повера.

В 2010 году в рамках 2-й Биеннале молодого искусства Михаил Лейкин и Мария Сумнина, известные как «МишМаш», представили в галерее «FotoLoft» проект «Найденное искусство». Проект родился из размышлений о необходимости экономного подхода к созданию новых произведений искусства в мире, наполненном уже готовыми, «сделаннымислучаем», «ожидающими только названия и автора» артефактами. Начав с присвоения обнаруженных шедевров, «МишМаш» вместе с Павлом Герасименко создали жж-сообщество, открытое для всех, кто хотел поделиться подобными находками. У проекта обнаружился двойник-предшественник — существующие с 2001 года петербургские «Прогулки за искусством». В 2006 году в Екатеринбурге под руководством Глеба Ершова и Станислава Савицкого «прогулки» по Уралмашу завершились выставкой и книгой, номинированными на премию «Инновация». Неисчерпаемость темы, не новой в истории искусства, продемонстрировала реализованная в 2012 году в галерее «Random» «Выставка удивительных вещей» Андрея Кузькина. Куски бетона, деревянные балки, фрагменты оград и обломки предметов самого разного назначения образовали многосоставные инсталляции. В отличие от итальянских «шестидесятников», борцов с коммерциализацией искусства, объявивших своими главными врагами американских поп-артистов, русские художники не отрицают искусство, имеющее «товарный» вид. Их метод заимствования реалий окружающей действительности порожден своего рода кризисом перепроизводства как идей, так и их формальных воплощений. По мнению Андрея Ерофеева, куратора проекта «Красота неприглядности. Искусство контекстуального направления», состоявшего из серии выставок и мастер-классов в выставочных залах «Беляево» и «На Каширке», главная интенция художников новой волны «русского бедного» — предъявить зрителю «эстетический ресурс самовоспроизводящегося хаоса бытовой жизни». Однако, более точно причины сближения искусства с реальностью охарактеризовала Мария Сумнина, заметившая, что «востроглазость “экологичнее” рукодельности». В то же время метод апроприирования «найденного искусства» сочетается в творчестве и «МишМаш», и Кузькина, и других авторов с использованием нетрадиционных материалов для создания «новой скульптуры». В чем причина неиссякаемого интереса художников к «бедным материалам», каким образом их сочетание может стать источником рождения сложных смысловых ассоциаций? Кухонные клеенки и сухие листья, пластиковая облицовка и металлический каркас, использованная копировальная бумага и бытовая утварь в творчестве участников выставки стали основой для создания объектов и инсталляций. Хлеб, мыло, проволока становятся средствами, выполняющими роль проводника авторских идей. На 53-й Венецианской биеннале Аня Желудь подвесила в пространстве Арсенала пучки проволоки, которые по ее замыслу воплощали идею идеальной коммуникации, «связи всего со всем». В 2010-м среди множества работ Желудь представила в Гридчин-холле «муравейник», сложенный из обрезков ржавой проволоки. Ее объекты часто мимикрируют под случайно оставленные или брошенные остатки строительных или других производственных работ. Маскирующиеся под «фаунд-арт» произведения демонстрируют другой подход к вопросу о том, какую «форму» может сегодня обрести «позиция».

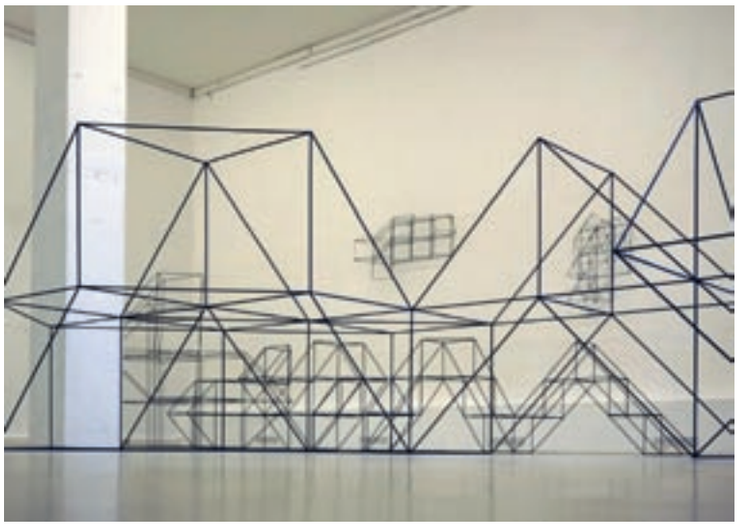
В экспозиции представлены «удивительные вещи» Андрея Кузькина, собранные автором вместе с группой соучастников проекта на улицах города, «сколопендры» и «портал» группировки ЗИП, созданные из частей бывших промышленных объектов, «Дом-трибуна» Хаима Сокола, основу которого составили строительные козлы, а также живопись и пространственные конструкции Ани Желудь... Одна из самых «изобретательных» работ «Без названия» Ирины Кориной соединяет скрученные из разноцветных клеенчатых клиньев объекты с картонным домиком, ветками, листьями, термосом и т.д. Видеоинсталляции Александры Митлянской — пульсирующая газовая горелка и подергивающийся душ, окрашенные кетчупом макароны и мясорубки, выплевывающие фарш,— «оживают» под музыку Чайковского. Подобное «одушевление» предмета демонстрируют и перформансы 1990-х годов Глюкли и Цапли, дуэт которых составлял долгое время знаменитую «Фабрику найденных одежд». Особое место на выставке занял образ, заимствованный из истории античного искусства — Венера Праксителя, переведенный «МишМаш» из мрамора в мыло. Интерактивный объект «Мыльная Венера», используемый согласно основному предназначению материала, постепенно утрачивает каноническое совершенство форм, позволяя зрителю в прямом смысле слова творить «историю искусства своими руками».

———————————————————

1

1. МишМаш. **Краткая история искусства своими руками. Торс Венеры.** 2011. Из коллекции ГЦСИ

2



3

4

2. Аня Желудь. **Объект. Инсталляция «Упражнение».** 2012–2013. Метал, краска Из коллекции ГЦСИ
3. Андрей Кузькин. **Вещь № 46.** 2013. Из коллекции ГЦСИ
4. Андрей Кузькин. **Вещь № 4.** 2012.
Из проекта «Выставка удивительных вещей». Из коллекции ГЦСИ
5. Ирина Корина. **Untitled.** 2009. Из коллекции ГЦСИ

5

Павел Герасименко

Заявка на будущее

С самого начала деятельности петербургский фонд «Про Арте» осознал символическую ценность городских музеев и сделал их одной из главных тем: фестиваль «Современное искусство в традиционном музее» стал уже привычным, теперь он будет перемежаться биеннале музейного дизайна. К участию в первой биеннале, организованной в партнерстве с Эрмитажем и Фондом Михаила Прохорова и проходящей под девизом «Форма», были приглашены дизайнерские и архитектурные бюро с мировым статусом, занимающиеся созданием музейных экспозиций.

Биеннале проходит на многих городских площадках: так, в Музее Академии художеств выставлены проекты финалистов конкурса на новое здание ГЦСИ на Ходынском поле, а в Музее связи можно увидеть все проекты планируемого в центре Москвы музейного кластера. В лекционной и образовательной программе, сопровождающей биеннале, участвуют такие персонажи, как Джонатан Барнбрук и Арне Кворнинг, они приезжают в Петербург по приглашению «Про Арте» не первый раз, а студия «Barnbrook» разработала для нынешней биеннале эмблему и фирменный стиль.

Способы показа коллекций во многих отечественных музеях далеки от совершенства, потому задача приглашенных на биеннале дизайнеров — придать выигрышную форму содержанию, выбор которого определялся музейщиками. Все предложенные в рамках биеннале пространства относительно невелики, что в известной мере усложняло поиск дизайнерских решений.

В Музее обороны и блокады Ленинграда Джонатан Эббот из дизайнерской студии Джонатана Барнбрука оформил выставку об истории военной медицины. Именитая дизайнерская фирма должна была дать экспозиционное решение выставки, расположенной в проходном зале. Она предложила выразительный образ: экспонаты представили в подобии военно-медицинской палатки и использовали барнбруковские шрифты.

В новом выставочном зале Музея городской скульптуры для организованной здесь выставки видовых открыток архитектурное бюро Арне Кворнинга (Дания) создало сложное пространство, используя сужающиеся проходы, повторив прием, найденный еще Ричардом Серра.

Стеклянный куб, выполненный бюро Ральфа Аппельбаума в Гатчинском дворце (проект «Инверсия»), — это фрагмент задуманного дизайнерами прозрачного коридора, что позволяет видеть одновременно дворцовый интерьер и сквозь стекло проекцию на стене, которую еще предстоит реставрировать. Высокотехнологичные приемы еще не обеспечивают эффективного решения: компьютерная графика в сочетании с акварельными работами смотрится наивно, если не безвкусно. Работа российского директора «Ralph Appelbaum Assosiates» Андрея Вовка выглядела дорогостоящей технологической игрушкой, хотя, возможно, эффекта можно было достичь с помощью лишь драматургии света.

Инсталляция Никиты Сазонова для музея «Разночинный Петербург» также можно назвать тотальной, но сомасштабной небольшому выставочному залу музея, прежде бывшему одной из мемориальных квартир Ленина, а теперь посвященному городской археологии. Художник сделал интерактивную инсталляцию, которая действует без использования тачскринов. Вся механика открыта зрителю (а этот музей рассчитан прежде всего на школьников): устройство из веревок и простейших блоков позволяет рассмотреть вблизи предметы из раскопа и распределить их по историческим эпохам. Инсталляция занимает почти все пространство музейного зала и просуществует здесь несколько месяцев, а затем будет разобрана.

В музее «Нарвские ворота», расположенном в верхних помещениях Триумфальных ворот, молодые архитекторы Егор Ларичев, Дмитрий Барьюдин и Игорь Апарин сделали из толстой фанеры трансформируемые витрины. В стиле минималистского скандинавского дизайна они сотворили объект, который ассоциируется с военным палаточным лагерем.

Ларичев и Барьюдин выступили также кураторами и архитекторами выставки петербургских и московских студентов-дизайнеров «Зрелища хлеба» в новом здании Музея хлеба, только что открывшемся на Выборгской стороне. Музей начинает обживать отреставрированный купеческий особняк, в советское время занятый райсудом. Теперь сюда перевозят экспонаты и планируют современную экспозицию, часть ее — «Детский центр» — уже открыта для посещения. Визуальное его решение предложил художник Александр Райхштейн. Экспозиция в представлении молодых дизайнеров должна быть интерактивной, транспарентной (проницаемой) и впечатляюще масштабной. Студенты предсказуемо оперируют схожим набором образов, предпочитают натуральные материалы (неструганые доски), которые сочетают с новыми технологиями подачи документов советского времени.

Недостаток выставочных площадей — только часть музейных проблем, гораздо серьезнее то, что отсутствует концептуализация сложных тем. Это относится не только к «идеологическим» музеям, даже в Гатчинском дворце стиль и интонация подачи материала едва ли менялись с советского времени, хотя сегодня уже аксиома музейной работы — создание диалога со зрителем. Потому так актуально то, что сделали и показали на биеннале известные дизайнерские студии и архитектурные бюро. Можно надеяться, что многие их предложения через год-другой дадут свои плоды и будут использоваться музейными сотрудниками.

———————————————————

1

2

3

1,3-4. Санкт-Петербургский музей Хлеба
Выставка «Зрелища хлеба. Новые идеи для музея»
2. Музей «Разночинный Петербург»
Никита Сазонов. **Интерактивная выставка «Занимательная археология»**

4

Валерий Леденев

Отчет ускользания

Тартюф
Театр «Шаубюне ам Ленинер Платц» (Германия)
Режиссер Михаэль Тальхаймер

Мольеровский «Тартюф» — хрестоматийный образчик классицистической комедии со статичными фиксированными характерами, за каждым из которых скрывается определенный социальный порок, знаменитыми тремя единствами и непременным сеансом разоблачения зла в финале повествования. И если характеры героев в интерпретации немецкого режиссера Михаэля Тальхаймера и правда все как один — воплощения зла и никакой психологической динамики не предполагают, то надежду на восстановление справедливости в этом насквозь прогнившем мире зритель должен оставить навсегда. Пьесу о торжестве добродетели режиссер превращает в настоящий апокалиптический эпос, не сулящий чудесного избавления в конце.

Сценическое пространство спектакля представляет собой квадратную золоченую нишу в стене с небольшим кожаным креслом посередине. На нем восседает хозяин дома Оргон — домашний тиран и самодур. Сына Дамиса (малосимпатичного закомплексованного переростка) он ненавидит и при первом же удобном случае выгоняет из дома. Дочь Марианну (особу безвольную и манерную до абсурда) из-за ударившей в голову прихоти разлучает с возлюбленным Валером (человеком явно небольшого ума) и прочит ей в мужья Тартюфа — чужака с улицы, которого он привел в дом, чтобы позлить домочадцев. Жена Оргона Эльмира больше напоминает говорящего робота. Положительными персонажами у Мольера, как правило, выступают слуги: они единственные, кто говорит правду и спасает остальных героев из передряг. Горничная Дорина, по сюжету пьесы вызвавшаяся спасти любовь Марианны и Валера, у Тальхаймера прекрасно знает, как помочь молодым, но она слишком долго жила в атмосфере тотального зла и коварных интриг. Молодых она «наставляет» монотонно и равнодушно, словно затевая новое зло вместо того, чтобы предотвратить существующее.

Мир, созданный Тальхаймером, находится на краю гибели. Он расшатан до предела и готов перемолоть своих обитателей, словно отходы. В определенные моменты золотая ниша на сцене начинает вращаться, и герои пьесы в буквальном смысле теряют опору, падают на пол или валятся друг на друга. Они сами, кажется, выползли на сцену из недр царства мертвых и несут на себе черты собственного гниения. Живым персонажем в этом аду предстает именно Тартюф, блестяще сыгранный талантливым немецким актером Ларсом Айдингером. Тартюф, конечно, сам не праведник и даже не прикидывается таковым, как было у Мольера. За свою жизнь он уже прошел все круги ада, успел пуститься во все тяжкие и пережить немыслимые мытарства, символической партитурой которых выглядят татуировки, покрывающие его тело почти сплошняком. Он глубоко порочен, но отличается от окружающих тем, что отдает себе в этом отчет. В мире, который сужается вокруг него угрожающим образом, Тартюфу, кажется, некуда больше податься.

Всем своим существом персонажи Тальхаймера ставят диагноз населяемому ими миру: будет лучше, если его не станет вовсе. Апокалиптическая метафорика спектакля усиливается за счет библейского текста, который режиссер периодически вкладывает в уста актеров вместо оригинальных реплик. Спектакль открывается пронзительным монологом Тартюфа, написанным на основе Плача Иеремии («...Состарил Он плоть мою... изломал кости мои... окружил меня горестями и невзгодами, водворил меня во мрак, как давно умерших...»), где, кажется, описана квинтэссенция образа, который нарисовал немецкий постановщик («...обнес меня оградой... отяжелил оковы мои...»). И заканчивается монологом служанки Дорины, повторяющей молитву Иисуса Христа в Гефсиманском саду («...все возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо Меня... Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?»), что символично для героя, который всю жизнь был «искупителем грехов» в этом змеином клубке.

Герои Тальхаймера и впрямь тщатся обрести спасение, сбиваются в кучу, беспомощно цепляются друг за друга, но подспудно понимают, что обречены на гибель. Они не могут изменить собственной природе и обратиться к иным делам в ожидании конца, но стремятся хоть как-то облегчить свое существование перед наступлением Судного дня. Лучше всего это удается Тартюфу. В финале спектакля, когда в дом Оргона приходит судебный пристав, объявляющий о выселении хозяев, Тартюф равнодушно удаляется со сцены. Богатства и роскошь ему не нужны, но, заступись он за своего покровителя, мгновенно получил бы воздаяние в виде ордера на собственный арест. Ад — это другие, говорил Жан-Поль Сартр. И Тартюф благополучно покидает этот ад, оставаясь наедине со своими персональными кошмарами.

Последняя лента Крэппа
Театр ОКТ / Городской театр Вильнюса (Литва)
Режиссер Оскарас Коршуновас

Фото предоставлены организатором

Пьеса Беккета, взятая за основу спектакля, наполовину состоит из авторских ремарок и описаний, а монолог главного и единственного ее героя Крэппа читается то как слова, произносимые самим персонажем, то как текст записи, которую Крэпп включает на магнитофоне. Беккетовская вещь представляет собой сложно устроенную партитуру — следовать ей важно уже на уровне чтения, чтобы не выпасть из регистра (прошедшего или настоящего времени), в котором написан тот или иной фрагмент «Ленты».

«Последнюю ленту Крэппа» московский зритель в прошлом году видел в постановке знаменитого британского режиссера и художника Роберта Уилсона. Спектакль был нестандартно решен в пространственном и звуковом отношении. Декорации к нему напоминали инсталляцию с архивными ящиками не то Он Кавара, не то Кристиана Болтански, а главный герой (собственно Роберт Уилсон) не проронил ни звука, ограничившись исполнением причудливых пантомимических «живых картин».

Литовский режиссер Оскарас Коршуновас, напротив, максимально сохраняет оригинальную беккетовскую «партитуру», в том числе и для исполнителя. Да и актер на сцене — колоритный и фактурный Юозас Будрайтис — играет очень выразительно и театрально (в тех местах, где предусмотрена «живая» речь), не оставляя в спектакле ни одной секунды, не заполненной действием.

В то время пока зрители еще рассаживаются по местам, седой и бородатый Крэпп громко храпит в одном из кресел

Избранные спектакли с московского фестиваля «Новый европейский театр» (NET)

в зале. Неожиданно он вскакивает, бежит на сцену, пространство которой напоминает темную, тесную и неубранную комнату, и принимается, как в пьесе, искать катушку номер пять, постоянно говоря об этом вслух, будто смакуя каждый звук. Лента начинает играть, рвется, Крэпп небрежно завязывает ее узелком и продолжает путешествие в глубины собственного прошлого (по сюжету пьесы, напомним, он слушает одну из записей своего аудиодневника, записанную им в возрасте 39 лет). И если Уилсон в своей постановке в значительной степени играл со сценическим пространством и звуком в нем, то для Крэппа Коршуноваса объектом игры выглядит магнитофон. Актер внимательно вслушивается в содержание записи, эхом повторяя собственные слова, произнесенные десятки лет назад, то любовно умиляясь, то усиливая собственные «магнитофонные» интонации.

Крэпп, кажется, полностью растворяется в своем прошлом. Он живет вне реального времени, не различая сезонов года или суток, и даже его жизнь «зафиксирована» на ужасно архаический носитель — катушечный магнитофон. Столь одержимое смакование отдельных секунд прошлого, с другой стороны, напоминает о словах главного героя «Постороннего» Альбера Камю, который, оказавшись в заключении, пришел к выводу, что «человек, проживший на свете хотя бы один день, мог бы без труда провести в тюрьме сто лет. У него хватило бы воспоминаний для того, чтобы не скучать». Но если в душе персонажа Камю таился «человек бунтующий», сопротивляющийся миру и не принимающий собственной смерти, к которой был приговорен и перед лицом которой ощущал неистовое желание жить, то Крэпп в интерпретации Коршуноваса, напротив, ищет способа принять свой жизненный путь. Он уже смирился с тем, что дорога подошла к концу, но боится упустить нечто, потерявшееся в бесконечной череде мыслей, слов и повторяющихся воспоминаний.

И вот это нечто, кажется, нашлось. «Я лежал ничком, зарывшись лицом в ее груди, и одной рукой я ее обнимал. Мы лежали не шевелясь. Но все шевелилось под нами, и нас нежно качало — вверх-вниз, из стороны в сторону», — этот пассаж героем повторяется трижды. Все эти мириады катушек и лент Крэпп записывал и впоследствии перебирал (и судя по всему, переслушивал он их навязчиво и подолгу) исключительно затем, чтобы сохранить и повторно обнаружить этот счастливый и драгоценный момент, ради которого, в общем-то, и стоило жить. «Возможно, мои лучшие годы прошли. Когда была еще надежда на счастье. Но я бы не хотел их вернуть», — заключает Крэпп и смотрит перед собой неподвижным взглядом. Свет в зале гаснет.

Дыхание
Театр «Шаубюне ам Ленинер Платц» (Германия)
Режиссер Кэти Митчелл

Работу Кэти Митчелл подчас непросто охарактеризовать как сугубо театральную режиссуру. В спектакле «Кристина» (по мотивам пьесы Августа Стриндберга «Фрекен Жюли»), приезжавшем на NET в 2012 году, часть действия транслировалась на гигантские мониторы, а параллельно «монтировалась», фиксировалась на камеру и озвучивалась прямо на сцене. Зритель как будто переносился в кинолабораторию и воочию лицезрел анатомию съемок неизвестного фильма. Да и сама оптика спектакля была скорее кинематографическая, нежели театральная. Почти все основное содержание стриндберговской вещи Митчелл вынесла «за кадр» и оставила лишь сцены, при которых присутствовала и которые могла наблюдать второстепенная героиня — служанка Кристина (зритель видел лишь то, что видела в драме она).

Спектакль «Дыхание» описывается как новый этап в работе режиссера. Оказавшись в зале, зритель, которому довелось посетить 54-ю Венецианскую биеннале современного искусства, вспомнит не московские гастроли Митчелл, а инсталляцию Кристиана Болтански для французского павильона в садах Джардини. Его работа «Случай» напоминала печатный станок с лентами портретов новорожденных детей, а в залах при этом мигали счетчики с числом родившихся и умерших на текущий момент людей. В «Дыхании» на сцене также присутствовали дети — не фотографические, а самые настоящие. Группа подростков крутила педали велосипеда и, что важно, вырабатывала тем самым электричество для спектакля. Этим же занимались и его главные герои — семейная пара, расположившаяся на авансцене. Над ними на специальном табло велся «отсчет» новорожденных.

В плане актерской работы спектакль вполне можно было бы счесть читкой пьесы (текста британского драматурга Дункана Макмиллана). Персонажи перебрасывались друг с другом репликами. Они — «добропорядочные люди», утверждает о себе пара. Смотрят фильмы без перевода с субтитрами, читают модный нонфикшн. Он — музыкант, она готовится защитить диссертацию. Оба реализуются в жизни творчески. Все вроде бы складывается благополучно, но молодых людей постоянно мучает проблема, стоит ли им заводить детей. Этот вопрос, кажется, наделен для них каким-то замирным значением. Он пронизывает все их существование, всплывает, даже когда они покупают кофе в автомате, постоянно вторгается в их жизнь, провоцируя как добрые надежды, так и множество естественных и малопонятных тревог. В добавок первая беременность героини оказалась неудачной. Жизнь для них — сиюминутный изнуряющий процесс (вращения педалей, обмена словами), результат которого невозможно предсказать ни в пространственном, ни во временном отношении. Эту неопределенность они пытаются компенсировать набором социальных ритуалов (ответственное потребление, сортировка мусора) либо «сгладить», описав в каких-либо других категориях. «Летай я семь лет подряд каждый день из Лондона в Нью-Йорк, экологические последствия от этого будут меньшими, чем от одного моего ребенка. Ведь это десять тысяч тонн углекислого газа» — подобные разговоры рефреном проходят через весь спектакль, и за этими словами, кажется, скрывается нечто большее, чем бред неофита, насмотревшегося Animal Planet или начитавшегося книг. Рождение детей, заботы о природе... Все это время герои спектакля решают проблему поддержания и продолжения жизни, какие бы различные ипостаси она для них ни принимала.

«Продолжение жизни» для молодой пары постоянно сопрягается с тем, что философ Борис Гройс охарактеризовал как «спасение от будущего». «...есть ощущение, — утверждал он, — что будущее в какой бы то ни было форме влечет за собой некие неприятности и ухудшения того, что есть... Сейчас актуальны спасение от будущего, сохранение статус-кво и какая-то защита от надвигающихся опасностей, будь то экономические катастрофы, экологический кризис, нарастание напряженности, возникновение новой безработицы...»

Сколь тревожны ни были бы опасения героев, будущее в итоге не наступает. Жизнь, конечно же, оказывается не лишена событий, но все они больше укладываются в сетку повседневности, чем несут принципиальные повороты и метаморфозы. В спектакле это подчеркивается стремительным ускорением «монтажа» после рождения их ребенка (вторая беременность все-таки оказывается удачной). Через секунду он уже идет в первый класс, следующий миг — отец умирает в больнице, а мать оказывается старой женщиной и доживает свою жизнь в одиночестве. Долгие годы легко уместились в краткие актерские реплики, для их пересказа хватило десяти минут. И это время, возможно, и нельзя было прожить иначе.

———————————————————

Ирина Решетникова

Зоны сезона

Международный театральный фестиваль «Сезон Станиславского» уже в десятый раз собирает в Москве отечественные и зарубежные спектакли, которые, по мнению организаторов, должны стать репрезентативной панорамой лучших постановок сезона... Эта достаточно амбициозная задача, с одной стороны, постоянно привлекает к афише театральную элиту, гарантируя аншлаги, но с другой — вызывает ответную реакцию — предельно жесткий гамбургский счет к тому, что показано. И очередной сезон не стал исключением.

«Ванильная мечта» (театральная компания «Chelfitsch», Япония, режиссер Тошики Окада)

Пожалуй, наиболее сложно воспринимался и критикой и публикой спектакль «Ванильная мечта» (Театральная компания «Chelfitsch», Япония, режиссер Тошики Окада) — тотальное зрелище в духе холодного минимализма... Режиссер не сделал ни шагу в сторону эмоций, сознательно удалив из постановки всякие зацепки для сопереживания (к чему приучена отечественная практика психологического соучастия). Можно даже сказать, что спектакль поставлен в стиле демонстративного аутизма... Бесстрастный тон персонажей, роботизированные движения актеров, музыкальные отбивки монологов. Сценография состоит из двух занавесок-принтов с изображением стеллажей супермаркета, заполненных товарами. Позднее оказалось, что перед нами особого рода комедия — экзистенциальная японская ироничная притча на тему купли-продажи.

Действие происходит в сетевом круглосуточном магазине «Фабрика улыбок». Почти 15 минут перечисляется ассортимент товаров на полках магазина. Слушать этот перечень было невыносимо, уже через несколько минут зритель потерял интерес к происходящему на сцене.

Персонажи этой бессмыслицы — продавцы супермаркета, директор магазина и двое покупателей. Причем парень (в розовых штанишках и салатовой футболке) ничего не покупал, а лишь, бесцельно бродя среди товаров, разглядывал стенд с японскими комиксами и, покружив, уходил. С высоты замысла Окада именно он был центральной фигурой — разрушитель негласного базиса «я продаю, а ты покупаешь».

Девушке, приходившей купить любимое мороженое (ту самую «Ванильную мечту»), продавщица сообщила, что фирма изменила состав мороженого, что поставило покупательницу в затруднение. Оказывается, 70% ассортимента товаров ежегодно меняется, то есть мы имеем дело с фикцией спроса, с фикцией товара и фиктивным делением людей на продавцов и покупателей.

Для цивилизации купли и продаж смена бренда — нечто вроде землетрясения или цунами. И тут обнаруживается второй комический замысел постановщика: парень-то демонстративно ничего не покупает, хотя получает положенную сумму ритуальных поклонов, улыбок и приветствий от продавщиц. Еще один повод для смеха — способ выдачи сдачи у кассы. Но заметить гомеопатическую каплю иронии фактически невозможно.

Событием в этом мироустройстве улыбок и поклонов становится отказавшийся от покупок парень — человек вне системы. В финале антипокупатель попросится в туалет, претендуя стать получателем бесплатной услуги для клиентов магазина, в чем ему, естественно, отказывают. Система купли берет реванш, отказывая признать непокупателя человеком. Установка общества: круглосуточный магазин решил все проблемы человечества. Вот почему ответная реакция: ничего не куплю! — единственный способ самоидентификации героя, акт сопротивления, минималистский теракт. При всей интеллектуальной насыщенности работы японского режиссера, пережить эту парадигму мысли в форме не-события московской публике почти невозможно.

Спектакль Окада о купле-продаже игнорирует природу театра, рассчитанную на контакт, и превращается в фикцию, практически никто из зрителей на это не купился.

Фаворит фестивальной программы — импровизации Пиппо Дельбоно с участием русских актеров «Генрих V» по текстам Уильяма Шекспира («Compagnia Pippo Delbono», Италия). Постановщик предупреждает: «Этот спектакль я задумал в тяжелый для себя момент, мне был поставлен смертельный диагноз. Я понял: и бедняк, и король равны перед болью, страданием, смертью. Как говорит Генрих, фиалка пахнет для бедняка так же, как и для короля. Вот эту универсальность я открыл для себя, и это главное в моей постановке».

Но эта честная преамбула работает против увиденного на сцене. Спектакль впервые был сыгран еще в 1992 году, 22 года — не слишком ли большой срок творческой эксплуатации личной боли?

Особенность постановки заключается в том, что участниками ее становятся молодые актеры из той страны, где проходит показ. Мэтр неизменно исполняет главную роль — Генриха Пятого (в потертой кожаной куртке и с медным обручем-короной).

Как говорится, короля играет свита, в данном случае это приходится понимать буквально... Игра Дельбоно проигрывает игре молодых коллег.

Вырванные по произвольной логике из пьесы монологи Генриха Пятого даны как импровизационный набор на темы агонии, отчаяния, безумия, смирения. Акцентируется история короля-человека. Между тем драматург говорит прежде всего о расплате. Генрих V направляет свою небольшую доблестную армию навстречу французскому войску, многократно превосходящему ее по численности. Это безумие власти, желание победить любой ценой.

Впечатляющий эпизод — растущая на наших глазах груда человеческих тел подобно горе черепов на полотне Верещагина. Постепенно «живая» возвышенность уменьшается, убитые поднимутся и в ритме реквиема величественно побредут в элизиум. Яркий финал искупает подозрение в том, что мы видим поставленное на рельсы бизнеса эстрадное действо. Выручает красота. Постановщик добился того, что поле сражения выглядит как объемная живопись баталистов эпохи Возрождения.

«Генрих V» по текстам Уильяма Шекспира («Compagnia Pippo Delbono», Италия, режиссер Пиппо Дельбоно)

«Платонов» (театр «NTGent Schouwburg», Гент, режиссер Люк Персеваль)

Фотографии предоставлены организатором.

Даже дайджест шекспировского текста к финалу срабатывает. Мастерство так хорошо отлажено, а 22-летний конвейер визуального шоу так свинчен, что о прочих составляющих успеха такой эксплуатации темы смерти и молодости просто не думаешь.

Еще одно громкое имя — режиссер Люк Персеваль, представивший в рамках фестиваля спектакль по безымянной пьесе А.П. Чехова, известной нам под названием «Платонов» (театр «NTGent Schouwburg», Гент, режиссер Люк Персеваль).

Казалось бы, публике обещано яркое театральное действо — сцену слева направо пересекает железнодорожное полотно, где по рельсам передвигается рояль с играющим пианистом. Здесь не важно, что в чеховской пьесе железная дорога лишь упомянута. Динамичный росчерк художника в соединении с проникновенным исполнением держал зрителя в напряжении, но, стоит признаться, энергия фона никак не проникла в действие.

Персеваль сосредоточил события вокруг некой мании странноватой сексуальности. Платонов, которого режиссер основательно состарил, и его дамское окружение агрессивны лишь в проявлении серии телесных влечений, касаний, подглядываний, желаний, порой это даже граничит с похотью. Сексуальность имеет право быть творческой краской, да и ханжество давно изгнано из современного театра, и все же это «эротическое» сродни долгоиграющей пластинке, которая сбилась со звуковой дорожки и запинается на царапине.

Мы уже видели у Персеваля эти приемы скорее читки, чем игры. Когда-то демонстративное умаление чеховской психологии смотрелось новаторски, ироническая линза только обогащала подтекст. Но с годами приемы начинают ветшать, малоподвижное чтение скучнеет, а влечения здесь заканчиваются скорее взвинченными истериками.

Чехов в нижнем белье выглядит проблематично, а в холодное зрелище с рельсами можно вместить любой текст, где упоминается железнодорожное полотно — от чеховских «Вишневого сада» и «Трех сестер» до платоновской «Семьи Иванова» или дюррен-маттовского «Визита старой дамы». Возникает стойкое ощущение статичного реестра поз и жестов, где герои смотрят в одну точку, где подчеркнута пластика неучастия с залом, ипохондрия, «обогащенная» движениями тела и внутренним мимансом с элементами патологии (приспущенные брюки героя, вуайерист, ползущий под шпалами, чтобы заглянуть под юбку идущей по рельсам девушки). Увиденная картина воспринимается почти как геронтологическая поэма. Платонов становится ареной телесной борьбы с угасанием и старостью... Возникает неловкое чувство комизма, о чем, видимо, мастер не думал. Тем более неожиданным становится финал. Оказывается, мы следили за подготовкой Платонова к суициду: ружейное дуло упирается в раскрытый рот. Но как понимать такого рода сексуальный подтекст самоубийства? Как протест против незадавшейся жизни или как несостоявшуюся мечту о вечном тонусе? Безупречны только асексуальные рояль и музыка.

В спектакле «Книга Иова» по мотивам Ветхого Завета (театр «Meno Fortas», Вильнюс, Литва, режиссер Эймунтас Някрошюс) ключом к прочтению библейской истории режиссер выбрал собственный письменный стол. Его привезли в театр и поставили на сцене. Это демонстративное указание на то, что размышления над библией — будни жизни. После «Песни песней» в 2004 году «Книга Иова» — второе обращение режиссера к текстам Ветхого Завета. «Это, во-первых, прекрасная литература, — отмечает Э. Някрошюс, — прекрасная философия. И каждого человека мучают те же самые вопросы, на которые нет ответа».

В центре спектакля Иов, который был счастлив и богат, пока Сатана не нашептал Богу, что сей счастливец потому праведник, что не знал беды, а вот каким он станет, когда грянет беда? И бог обрушил на Иова град испытаний, на которые Иов отвечает только хвалой Всевышнему. И чем хуже, тем больше его благодарность за муки.

История Иова — одна из самых известных библейских притч, и все же спектакль Някрошюса — это своеобразное знакомство с текстом книги. Публика должна находить объяснения без подсказки театра. Например, гроздь горящих, горячих электрических лампочек на шее Иова — это метафора проказы? Личная геенна огненная? Как дешифровать «медитативный полет» ящиков из письменного стола? Или врата, которые строит режиссер все из тех же пустот? В спектакле Някрошюса зритель отвечает сам. Вопросы Иова обращены к Богу. «Почему Ты обращаешь на меня внимание Твое, посещаешь меня каждое утро, каждое мгновение испытываешь меня? Зачем Ты поставил меня противником Себе, так что я стал самому себе в тягость? Для чего скрываешь лицо Твое и считаешь меня врагом Тебе?» Смятенность. Совестливость. Страдание...

Кульминацией и одновременно финалом становится встреча Иова с Богом.

Някрошюс допускает прямое касание двух вселенных, Бога и человека, между тем как в Библии расстояние между ними принципиально. Если Бог и обращается к человеку, то либо из горящего куста, как в истории Моисея, либо из грозового облака, как в истории Иова. В спектакле Вседержитель подходит к праведнику: хватает за ремень и рывком притягивает к себе. Прикосновение становится прощением Иова, который не был ни в чем виновен.

Этот мощный спектакль можно упрекнуть только в одном: история Иова, как и любая ветхозаветная история, принципиально обращена к каждому, упрощена до полной внятности, до заповеди. Завет не допускает шифровки, он обладает предельной ясностью, и любая перекодировка — а Някрошюс переусложнил простоту — помеха величию библейских нравоучений.

«Книга Иова» по мотивам Ветхого Завета (театр «Meno Fortas», Вильнюс, Литва, режиссер Эймунтас Някрошюс)

Ирина Аликина

Скрытая жизнь

В Москве прошла выставка Андрея Красулина «Место присутствия». Площадку для экспонирования произведений юбиляра (в этом году автору исполнилось 80 лет) предоставил Музей архитектуры имени Щусева. Приглашенным на вернисаж зрителям предстояло разыскать выставленные работы среди груды вещей, сильно напоминающей свалку мусора, а затем весь вечер разгадывать замысел художника.

Идея выставки и ее воплощение принадлежат художнику Николаю Наседкину. По замыслу куратора флигель «Руина» превратился в мастерскую Красулина. Незавершенные работы, нереализованные проекты, материалы для будущих произведений и в одном ряду со всем этим известные вещи художника. Получилась так называемая тотальная инсталляция. В такой композиции не только произведения, но и сами стены, окна, перегородки — все работает на общую цель.

На первый взгляд «Место присутствия» выглядит как полуразрушенный дом, жильцы которого съехали, оставив часть вещей. В неотапливаемом помещении повсюду разбросаны предметы, напоминающие стройматериалы. Среди них виднеются книги, листы картона, картины, фрагменты скульптур в бронзе и многое другое.

«Руина» все определила. Когда Андрей произнес это сакральное слово, образ был мгновенно решен... Музей — это мертвое место в современном понимании, он должен измениться. Но как оживить вещь, которая вывозится из мастерской? Ведь настоящая вещь живет только в мастерской! В этом была задача «Руины», чтобы вещи воскресли и зажили в этом, так называемом мусоре. Но это художественный мусор, это святой мусор. Здесь ходи, рассматривай и делай какие-то выводы», — подсказывает одну из разгадок куратор выставки Николай Наседкин.

Для того чтобы обеспечить реальное присутствие художника в «Руине», он подготовил восьмичасовое видео, которое транслируется на выставке во время работы музея. Фильм состоит из монологов Красулина и других героев, разговоров художника с близкими, архивных съемок в мастерской и вне ее. На стене рядом с «кухней» висит программа фильма, по которой можно понять, какой именно фрагмент показывается в тот момент, когда зритель находится в зале.

Другим центром притяжения в экспозиции стала инсталляция «Енисей». Это шестиканальное видео, снятое Красулиным в Красноярском крае в 2007 году во время двухдневного речного путешествия на теплоходе. Ширма в качестве волнореза и одинокие зрители, как скучающие пассажиры, следящие за изменениями за бортом. «Течение воды, в разрез которого попадает зритель, отсылает в пятидесятые — к студенческому побегу художника на Енисей во время студенческой практики», — описывают инсталляцию организаторы выставки.

Этот и многие другие объекты позволяют говорить о ретроспективности экспозиции. Супруга художника, писатель Людмила Улицкая, рассказала, что среди экспонатов можно найти и те, что Красулин создавал еще в 14 лет, и сделанные совсем недавно. «Мастерская — это то самое чрево, в котором рождается произведение. Там все условно свалено в некий хаос. Но этот хаос организован, он организован внутренней жизнью художника, его мышлением, особенностью его творчества, там нет ничего случайного, все на своих местах, хотя внешне производит впечатление хаоса. Здесь есть драгоценные вещи, которые выставлялись на «Сотбис», представлены в музее Цюриха, Русского музея, Третьяковской галереи. Но все это лежит вот так», — описывает окружающее архитектор и соавтор Красулина по ряду проектов Сергей Гнедовский. По его словам, представленные работы — это камертон, звучание которого должно каким-то образом настроить архитекторов на искреннюю волну в своем творчестве.

Предыдущая юбилейная выставка Красулина проходила в Третьяковской галерее 10 лет назад. В этот раз художник «отказался от выставки в Третьяковской галерее, потому что музей по своей сути и по своему уставу не может отключить батареи, чтобы там был мертвящий, чудовищный холод. Но это ведь не просто холод. Это проникновение и прикосновение космоса... А помойка — это вообще модель космоса...»

Андрей Красулин родился в 1934 году в Москве, окончил отделение монументальной и декоративной скульптуры Московского высшего художественно-промышленного училища (бывшее Строгановское). Работал в Управлении по проектированию Дворца Советов, осуществил несколько проектов в архитектурных пространствах: вестибюль театра в Туле, интерьер филармонии в Рязани, детский дом в Геленджике, деревянное панно для Международного дома музыки и фасад театра «Мастерская Петра Фоменко» в Москве. В природных ландшафтах реализованы памятник советским пленным, похороненным на кладбище концлагеря Эбензее в Австрии, и стальной крест в память о погибших на строительстве канала Москва–Волга в городе Дмитрове.

1

2

3

1-3. **Вид экспозиции в Государственном музее архитектуры им. А.В. Щусева.** Фото ДИ/Светлана Гусарова

Юлия Кульпина

Ближе к телу

Ничто так не бодрит и не скрашивает обыденность, как брешь в ее пределах. Реальность насыщается, оживает, стоит лишь в привычный ход бытования вторгнуться желанию осознать явления, неисчерпаемые по определению, обладающие двойственной природой познания тайны — бесконечного ускользания при приближении. Психика обычно бережет нас от чрезмерных нагрузок, вычеркивая из повседневности осознание фрустирующих феноменов, привычно вытесняя их в легитимные резервуары искусства и философии, где предполагается возможность посильного и подконтрольного восприятия, адаптированного и дозированного. Чем ближе явление, тем сильнее потребность игнорировать его сущность, перемещая ее из области рефлексии, растворяя в сфере неосознаваемого, упрощая, выявляя шаблоны.

К одному из таких феноменов, полных сюрпризов, относится телесность. Чем больше размышлений, наитий, догадок, прозрений с ней связано, тем более загадочной она становится. За последние несколько тысячелетий европейская культура накрепко увязла в интерпретациях того, что составляет основу фактического существования ее членов. И вот сегодня тело оказалось разъято на бесконечно растущее число смыслов, насыщенных, сложных и не образующих целостности.

В европейской культуре изменчивое отношение к телу обнаруживается то в отступающих, то настигающих волнах телесной притягательности или же отторжения, эротизации или десексуализации, в формах обнажения тела или сокрытия. Тело, всегда разное, становится отражением культуры в органике, средоточием чувственного и умопостигаемого опыта, трансгрессией на границах видимого и незримого, постоянно реализуемым воплощением сущего. В своем обнажении тело обретает особое значение, по словам проницательного Кеннета Кларка, оказывается «наиболее явным примером превращения сущности в форму».

Нагота, казалось бы, такой реальный, простой и совершенный образ человека. И все же она есть идея, трансформируемая в хронотопе культуры, духовная сущность, трактующая по-разному воспринимаемые телесные идеалы («каждый век имеет свою собственную грацию», говорил Бодлер).

Нагота создается взглядом и дается вместе со стыдом («открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковные листья, и сделали себе опоясания» (Бытие, 3:7)). Европейскому искусству понимание наготы близко и привычно с античности. Русское искусство, выросшее из византийской культурной традиции, напротив, вплоть до XVIII века наготы не знало: обыденная наивная невинность совместных бань соседствовала с иномирной наготой юродства и строго регламентировалась в художественной репрезентации телесности.

Тему последующего разоблачения в искусстве представляет выставочный проект «Магия тела» Третьяковской галереи на Крымском Валу. Проект сосредоточен на обнаженной натуре в русском искусстве XVIII–XX веков и состоит из двух выставочных этапов. Первый представляет живопись и скульптуру XVIII–XX столетий, второй — рисунок рубежа XIX–XX веков.

Первая (нынешняя) выставка буквальна и не содержит никаких двусмысленностей, интриг и намеков. Произведения сдержанно экспонированы в хронологическом порядке. Работы из запасников Третьяковской галереи хорошо известны благодаря тому, что в советское время все они были растиражированы в различных изданиях, потому радость узнавания здесь благополучно соседствует с отсутствием особенных потрясений, связанных с увиденным.

«Пластическое развитие художественного языка через обнаженную натуру», о котором говорят устроители, отражено скорее формально, посредством обозначения трех разделов от первой академической антики «В зеркале мифа» до «Сюжетных линий. Ракурсов», где живопись постепенно раскрывается в личностном смысле. Промежуточное положение занимает раздел «В мастерской художника» как начало долгого приватного диалога художника и модели, предстающей то Галатеей, еще помнящей античные формы камня, то вдохновительницей, музой, то, наконец, находящей себя в многосложном реалистичном образе. Путь этот пролегает через подражание чужому идеалу и мифу в опыте постигнутой телесности, чувственности, осязательности.

Такая логика подбора произведений от академика XVIII столетия до академика XX века предполагает, что наиболее точно и закономерно было бы сузить название выставки до «Обнаженной натуры XVIII–XX столетий», сосредоточившись на звездных именах художников, тонко и неоднозначно трактующих заданную тему. Однако вся энергия проекта концентрируется в названии, выбранном еще прежде, чем были отобраны работы.

Обращаясь к неустаревающей и неизменно волнующей теме обнаженной натуры и называя свой проект «Магия тела», организаторы полемизируют с внешним контекстом современного восприятия телесности, очерчивая пространство для диалога с современной культурой, в которой тело занимает центральное положение.

В современной гедонистической культуре человек стремится к овладению все более тонкими настройками к получению удовольствий, это и есть искомое им совершенство. Тело приобретает все большую значимость, самостоятельность, обособленность. Оно претерпевает парадоксальную трансформацию, возникающую на пересечении личных и социальных координат: секс ограничивает абрис тела его потребностями и функциями, в то время как тело, традиционно понимаемое расширительно, стремится к приращению внешних объектов, определяя себя их числом и уровнем, что и подводит к феномену отчуждения тела, превращения его самого в объект.

Новое тело не знает отметин. Следы внешней жизни, ее стигматы — шрамы, рубцы, татуировки, хотя бы морщины или какие-либо признаки возраста, физиологических изменений — все оказывается отвергнутым, избегаемым, презираемым, скрываемым. Тело тяготеет к деиндивидуализации, к шаблонности, к полноте соответствия современному телесному канону. Опираясь на новые возможности, человек производит бесконечные манипуляции с тканями, признавая в теле лишь послушную материю. Стремясь к тому, чтоб быть вечно нестареющим, тело становится константно конечным.

Новая телесность самодостаточна и понимается как совершенство линий и форм, как сосуд, не требующий содержания. Это тело, которое ничего не скрывает, и потому его стало невозможно обнажить.

Проект «Магия тела» — попытка вернуть телу присущее ему свойство трансцендентности, ускользающей тайны, многозначности, что невозможно в случае телесной обособленности. «Магия тела» — это поиск целостности человека и его достоверной причастности к бытию. Это напоминание о словах Кларка, что «тело не относится к предметам искусства, которые могут быть просто скопированы, как тигр или заснеженный пейзаж, и благодаря этому становятся искусством».

Это приближение к тайне жизни, открываемой в любом ее моменте через взгляд, состояние, атмосферу, эмоцию или метафору. Это ракурсы человеческого существа, поражающие многообразием и тонкостью градаций.

Брутальная ироничность ларионовских муз, доверчивая стыдливость венециановских крестьянок, обыденность и нежность пластовской «Весны», дрожь в теле юноши Иванова от холода, но и от страха присутствия Божьего — все это не имеет ничего общего с обнаженной натурой, которая всякий раз по-своему случайна, но непосредственно относится к целостности человеческой сущности и к онтологии тела. О ней писал Мерло-Понти: «Являясь продолжением мира, состоя из той же плоти, что и мир, будучи вплетенным в ткань мира, тело вместе с тем является “мерой всего”, “универсальным измерителем”... тело осуществляет свою функцию субъекта — оно выступает “дифференцированным единством”, благодаря чему спонтанное восприятие (”чувственно воспринимаемый хаос”) обретает целостность. Тело использует свои собственные части для символического выражения мира, именно благодаря телу человек вторгается в мир, понимает его и дает ему значения».

———————————————————

«Магия тела. Живопись и скульптура XVIII–XX веков». Государственная Третьяковская галерея. 19.11 –14.12.2014 года

1

2

3

4

1. Брюллов К.П. **Вирсавия.** 1832. Холст, масло. Третьяковская галерея
2. Капков Я.Ф. **Алквиад и его друг спасаются, выбегая из своего дома, подожженного врагами.** 1842. Холст, масло. Третьяковская галерея
3. Суриков В.И. **Натурщик.** 1875. Академический этюд. Холст, масло. Третьяковская галерея
4. Тихов В.Г. **В бане.** 1921. Холст, масло. Третьяковская галерея

Павел Отдельнов

Адриан Николаев – третий советский космонавт, уроженец Чувашии. Его второй полет в космос был рекордно долгим: 286 оборотов вокруг Земли. После приземления он вместе со своим напарником Севастьяновым долгое время не мог привыкнуть к земной гравитации. Эффект трудного привыкания получил название «эффект Николаева». В Чебоксарах чтут память космонавта — наверное, именно этим можно объяснить, что детские площадки-ракеты сумели избежать участи быть сданными в металлолом в 1990 – 2000-е.

Камера Ивана Михайлова больше года всматривалась в эти руины советской мечты о покорении космоса, давая им возможность снова ожить. Невзлетевшие ракеты — несбывшиеся мечты советского ребенка, который вырос, но так и не полетел на Луну или на Марс. Ребенок вырос, и звезды стали недостижимо далекими. Он мучительно учится ходить по земле и испытывает трудности привыкания к земной гравитации.

1

Эффект Николаева

2

3

4

1-4. Иван Михайлов. **Серия цветных фотографий «Детская площадка»**, 2010

Иван Михайлов

К звездам

5

В детстве я, как и многие мальчишки, мечтал стать космонавтом. Во дворе у нас стояла горка в форме ракеты. По ночам я залезал на нее, смотрел на звезды и представлял далекие космические путешествия.

Мой город похож на огромный космодром, на другую планету, где на всех детских площадках стоят ракеты. Большинство из них сохранились еще со времен Советского Союза. Некогда они воплощали достижения и мечтания человечества о покорении космоса. Это было время, когда запустили первый спутник, отправили первого человека в космос, собирались строить города на Луне и Марсе, время, когда две сверхдержавы — США и СССР — боролись за первенство в вооружении и покорении космоса. Но космос так и остался мечтой для человечества. А ракеты на детских площадках постепенно превращаются в груду ржавеющего железа. Днем на них по-прежнему играют дети, а ночью собираются наркоманы и алкоголики.

Большинство из этих объектов будут заменены в ближайшие годы, а для меня это своего рода ностальгическая история. Мне бы хотелось сохранить кусочек этой истории и связанные с ним воспоминания.

———————————————————

7

6

8

8

9

5-9. Иван Михайлов. **Серия цветных фотографий «Детская площадка»**, 2010

10

10. Иван Михайлов. **Серия цветных фотографий «Детская площадка»**, 2010

Искусство
выставки
Художник
contemporary
Лекции
музеи
информация
галереи
Точка зрения
Куратор
Образование
Биеннале
пространства
Дискуссии
Новости
История
биографии
новое
техника
события
перформанс
объект
концепция
живопись
Ярмарки
Видеоарт
медиа
интервью
Арт-критик
страна
современное
Акции
статьи
Инсталляция
Новости
мнения
страны
образование
Фестивали
Аукционы
Бэкграунд
конкурс
мультимедиа
Коллекционер
Арт-рынок
коллекция
XXI

ART УЗЕЛ

Мы расскажем вам о современом искусстве

www.artuzel.com

04.02 - 12.04
2015
АВАНГАРД
ЛЕНИНГРАДСКИЙ АНДЕГРАУНД
К 40 -летию
первых выставок
неофициального искусства
в ДК Газа и в ДК «Невский»
LENTA.RU
ДИАЛОГ ИСКУССТВ
Новый музей. Санкт-Петербург, 6-я линия В.О., д. 29. Тел: 812 323 50 90. www. novymuseum.ru
Часы работы: ср.-вс. 12.00-19.00, пн.-вт. выходные дни

ДИАЛОГ ИСКУССТВ
ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

НОВЫЕ РАССКАЗЧИКИ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XX-XXI ВЕК

25 марта – 25 мая 2015
Мраморный дворец

Санкт-Петербург
Миллионная улица, 5/1

Проект реализован при поддержке

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

RESEARCH
DEPARTMENT OF RESEARCH ARTS

ТРИУМФ
ГАЛЕРЕЯ

ВИНЗАВОД
центр современного искусства

МАРИ. RESEARCH / ЧУВАШИ. RESEARCH

В рамках параллельной программы биеннале «Мода и стиль в фотографии»

11 февраля — 8 марта 2015

ЦСИ ВИНЗАВОД

Цех Белого

Центр современного искусства
ВИНЗАВОД
4-и Сыромятнически пер., д.1/8, стр.6
+7 (495) 917 46 46
+7 (495) 662 08 93
www.winzavod.ru
www.triumph-gallery.ru
www.researcharts.ru

12+

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

COLTA.RU

BOC

THEORY&PRACTICE

PHOTOGRAPHER.RU

НССАГЦСИ
ГЦСИНССА
НССАГЦСИ
ГЦСИНССА
НССАГЦСИ
ГЦСИНССА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ВОЗМОЖНОСТЬ ПОЛЕТА

Эрик Булатов. Вверх-вниз. Фрагмент композиции из 6-и частей. 2012. Из коллекции ГЦСИ

06.02 – 15.03.2015

ВЫСТАВКА

В РАМКАХ ПРОЕКТА «НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ В КОЛЛЕКЦИЮ ГЦСИ»

Константин Батынков, Владимир Башлыков, Алексей Беляев-Гинтовт, Эрик Булатов, группа «Вверх!», группа «Гнездо», Владислав Ефимов, Франциско Инфанте, Шифра Каждан, Нина Котел, Аркадий Насонов, Александр Панкин, Кирилл Преображенский, Сергей Резников, группа «Синие носы», Леонид Соков, Витас Стасюнас, Леонид Тишков, Ольга Тобрелутс, Николай Филатов, Мария Чуйкова, Эдуард Штейнберг, Сергей Шутов и др.

КУРАТОР Виталий Пацюков

12+

ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА ВЫСТАВКИ:

04.02 среда	Лекция Петра Быстрова. «Без почвы под ногами: абсолютная беспомощность и тотальное всемогущество современного человека»
10.02 вторник	«Потеря гравитации как сознательный поступок». Дискуссия с участием художников Аркадия Насонова, Сергея Резникова, Леонида Тишкова
11.02 среда	Лекция Петра Быстрова. «Человек – тренажер»
23.02 понедельник	Вечер, посвященный дню рождению Казимира Малевича. «Выход за нуль форм...»
03.03 вторник	Дискуссия «Идея конструктивизма в социокультурных системах современного общества»
05.03 четверг	Видеопоказ группы «Вверх!»

НАЧАЛО МЕРОПРИЯТИЙ В 19:30

партнер

информационный партнер параллельной программы
THEORY&PRACTICE

информационные партнеры
THE ART NEWSPAPER RUSSIA
ИСКУССТВО

Государственный центр современного искусства
Москва, ул. Зоологическая, д. 13, стр. 2
Метро Баррикадная, Краснопресненская
+7 (499) 254-06-74 / NCCA.RU

ncca.moscow
NCCA_Moskva
ncca_moscow

Елена Кваскова-Джоунс

КАРНАВАЛЬНАЯ АТМОСФЕРА «ФРИЗА»

1

«Фриз Лондон» можно смело назвать одной из ведущих мировых ярмарок современного искусства. Этот год стал двенадцатым в биографии ее существования. В каталоге «Фриз Лондон»-2014 значится участие свыше 160 имен художников — от недавно заявивших о себе до хорошо известных и общепризнанных…

Лондонский Риджент-парк стал на время гигантским вместилищем фантастического карнавального действа. А игра эта разворачивалась как на открытом воздухе — на зеленых лужайках старинного парка, так и в закрытом пространстве, вобравшим в себя 162 галереи, соединенные специальными переходами, где зрителям предоставлялась возможность релаксации и акклиматизации, ибо, согласитесь, немыслимо отсмотреть нон-стоп такое гигантское количество арт-объектов!

Особенность «Фриза Лондон» этого года — в двойной ярмарке — современного искусства и мастеров «Фриза», которая включала в себя как антиквариат, так и полотна старых мастеров, и работы XX века. В «Мастерах Фриза» внимание посетителей привлек театрально-интригующий стенд Хелли Нахмад. Это фантазия, в деталях воссоздающая апартаменты некой персоны, любящей слушать по ночам Штокхаузена и Берио и украсившей дом изысканными произведениями искусства. Апартаменты показаны весьма подробно, в таких вот бытовых деталях: раковина на кухне полна посуды, стены покрыты почтовыми открытками, постерами… на кровати валяется майка, словно недавно сброшенная хозяином… Отсутствующий обитатель апартаментов буквально осязаем для нас, зрителей!

Мне явно почудилась аллюзия с образом Грейсона Пэрри из его гобеленного цикла об истории жизни персонажа из среднего класса…

Но все-таки могут ли подобные работы быть полноправным явлением искусства? Доводом в пользу положительного ответа можно считать инсталляцию Кристофера Бучера «Спящий охранник», художественно воссоздающую кабинет Зигмунда Фрейда и парижскую квартиру коллекционера — в соотношении «старого» и «нового» искусства.

«Спящий» охранник, представленный Марком Веллинджером, куратором «Фриз Лондон»-2014, даже видит, по мнению последнего, сны, развалившись в кресле у картины… И если Хелли Нахмад обращается к памяти и фантазии, то Веллинджер переносит нас во фрейдистскую область бессознательного…

И зрителям может показаться, что яркие красные и зеленые тона в оформлении стенда — плод сознания спящего. Обнаженная женская фигура на диване, бронза Луиз Буржуа, забавные кресла из пластика и полиуретановой пены — только детали сновидения, а в воздухе веет волнением и чувствуется некое эмоциональное напряжение…

Экспонировался во «Фризе» и небезызвестный раритет, гигантский «Кит» Дэмиана Херста — в стеклянном саркофаге, наполненном формальдегидом. Это работа 2003 года под авторским названием «Потому что я не могу иметь тебя, я хочу тебя!»

Оказалось, что она была презентована Херстом непосредственно этому 12-му «Фризу» как нечто особенное… И точно! 32-метровое чудище было продано в эти дни за 1 миллионов фунтов стерлингов.

А что касается атмосферы «Лондон Фриза»-2014, то она была явно приподнятой и даже карнавальной. И японского супчика гости отведали, и наряды свои невероятные, супермодные и яркие, продемонстрировали, и помолодевшие лица в улыбках показали, и свежим воздухом Риджент-парка надышались, и танцевальным перформансом насладились. И было чему радоваться, ведь танцор Адам Линдер известен как участник Королевского балета.

И отдать 50 фунтов стерлингов за билет вовсе не жаль. Потому что атмосфера «Лондон Фриза»-2014 была человечной, то есть весьма теплой и доброжелательной, впрочем, как и представленный арт.

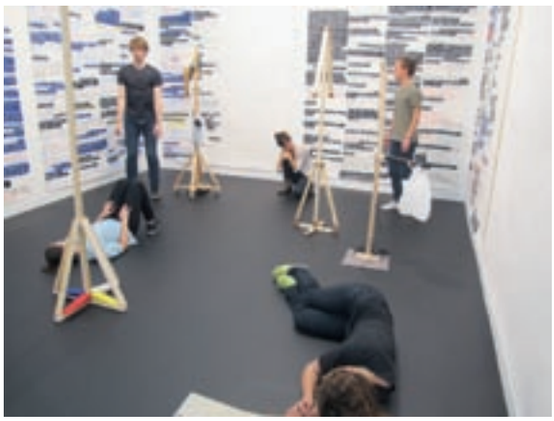
———————————————

Фоторепортаж ДИ/Светлана Гусарова

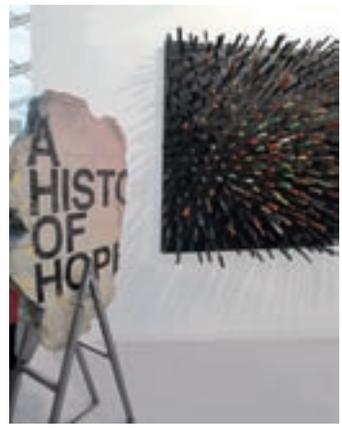
2

3

4



5



1. Реза Арамеш. **Action 137:6:45 pm. 3 мая 2012.** 2014
2. Александр да Кунха. **Скульптура.** 2014
3-4. Стенд школы нарративного танца
5. Иван Аргот. **Цитата: история надежд.** 2014
6. Vital. **Head. (Mao).** 2013

6

8. KAWS. **Маленький Ли.** 2013
В парке рядом с павильонами ярмарки организаторы выставили скульптуры Кэролайн Ашантрэ, Резы Арамеш, Джорджа Кондо, Майкла Крейг-Мартина, Мартина Крида, Габриэля Де Сантиса, KAWS, Яеи Кусамы, Жауме Пленса и других известных мастеров.
Программу «Парк скульптур» на «Фризе» курировала Клэр Лилли, директор программы Йоркширского парка скульптур.

3

WWW.MUAR.RU
WWW.NOW-AFTER.ORG
NOW
ПРОСТРАНСТВО,
КОТОРОЕ МЫ ВЫБИРАЕМ
After
'15 МЕЖДУНАРОДНЫЙ INTERNATIONAL
ФЕСТИВАЛЬ ВИДЕОАРТА VIDEO ART FESTIVAL
Центр медиаискусства Сейчас&Потом / Государственный музей архитектуры имени А.В. Щусева
КУРАТОР МАРИНА ФОМЕНКО
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
21/05 — 21/07 2015
Воздвиженка, д. 5/25
Флигель Руина
Государственный музей
архитектуры имени А.В. Щусева
MA
Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В.Щусева
ПРИЕМ ЗАЯВОК
ОТ ХУДОЖНИКОВ ДО 31/01/2015
WWW.NOW-AFTER.ORG
Центр Медиаискусства Сейчас&Потом
Сейчас&Потом
РАДИО РОССИИ
РАДИО КУЛЬТУРА
ART УЗЕЛ

Лизавета Матвеева

КИБЕРФЕСТ-2014 В ПЕТЕРБУРГЕ

С 5 по 9 ноября в Молодежном образовательном центре Государственного Эрмитажа была реализована образовательная программа Международного фестиваля медиаискусства «Киберфест». Также в галерее «Люда» состоялся показ работ видеоарта. Фестиваль, основанный восемь лет назад в Петербурге лабораторией «Cycland», в последние годы расширил свою географию, теперь в нем участвуют Берлин, Токио, Нью-Йорк и Москва. Темой 2014 года стал «Другой дом». Здесь объединились интернациональные площадки, ставшие друг для друга «другими домами». Всем посетителям фестиваля, вне зависимости от места его проведения, предлагалось с помощью современных технологий и средств связи окунуться в художественную жизнь других городов и стран.

Хедлайнером программы выступил американский художник и музыкант Кен Батлер. Он создает странные гибридные музыкальные инструменты, одновременно похожие на скульптуры и инсталляции. Эти объекты собраны из предметов, найденных в мусоре, и бытовых вещей, способных издавать разнообразные звуки, которые Кен превращает в музыку. В Молодежный центр американский художник привез около 30 музыкальных инструментов и показал перформанс «Голоса взволнованных вещей», во время которого музицировал на хоккейной клюшке, теннисной ракетке, лопате, зонте и даже на ширинке собственных брюк. В ходе этого нетрадиционного звукоизвлечения привычные вещи представали в новом качестве, наполняли пространство звуками, одновременно похожими на этническую музыку, джаз, блюз и шумы большого города.

В Эрмитаже также была представлена кинопрограмма из 20 документальных фильмов по истории электронной музыки начиная с 1940-х годов. В течение пяти дней посетители могли посмотреть в режиме нон-стоп редкие кино- и видеозаписи, интервью с художниками, документации перформансов, например, отрывок из фильма «Уделяя внимание» Джона Кейджа, интервью с Бебе Бэррон, «Музыку пыли» Пола Лански, «До свидания, бабочка» Полина Оливероса, документальный фильм о Роберте Муге и многое другое. Кроме того, в один из дней фестиваля куратор архива Сергей Тетерин прочитал лекцию об известных исполнителях электронной музыки.

На «Киберфест» пригласили также и американского профессора и специалиста в сфере информационных технологий Эла Дойла, который провел воркшоп «Знакомство со средствами разработки видеоигр, от простого к сложному». Семинар был ориентирован на активных пользователей компьютерных игр, без опыта разработки и программирования, которых, как выяснилось, немало. Участники познакомились с современными средствами создания видеоигр и игр для планшетов, играли в разные аркады и разгадывали головоломки.

В рамках образовательной программы у посетителей также была возможность познакомиться с архивом саунд-арта, аудиоархивом «CYLAND», который курируют Сергей Комаров и Владислав Добровольский. В этом году архив, записанный на специально изготовленные прозрачные «квадратные пластинки», демонстрировался при помощи специального оборудования. С 2012 года Сергей и Владислав экспериментировали в поисках возможных способов экспонирования саунд-арта. Пластинки выбраны как классический метод хранения и прослушивания звукового искусства. Они, так же как и проигрыватель, выполнены из прочного и долговечного материала — поликарбоната. Сейчас в архиве собраны произведения 20 участников из разных стран, но в планах кураторов расширять его собрание и включать в него произведения не только современных саунд-артистов, но и первооткрывателей жанра.

Одним из мероприятий фестиваля в Эрмитаже стал воркшоп «Изобретение звуков» Кена Батлера, рассказавшего участникам о возможностях получения звука и показавшего, как из подручных средств сделать инструмент и извлечь из него музыку.

Завершал программу однодневный показ видеоарта «Вселенная в кармане» в «Люде», в рамках фестиваля он поедет в Нью-Йорк. Для проекта отобраны работы, отвечающие концепции «Другой дом». Куратор программы видеоарта Виктория Илюшкина собрала произведения, в которых авторы исследуют трансформацию понятия «дом» как границы личного и публичного. Среди участников были художники из Европы, России, Японии, Чили, Филиппин и Индонезии.

*

Анна Франц — американский мультимедийный художник, куратор, коллекционер, основатель некоммерческого культурного фонда St. Petersburg Arts Project и художественной медиалаборатории CYCLAND, директор Frants Gallery в Нью-Йорке, США. ответственный руководитель «Киберфеста»

Лизавета Матвеева. Как появилась концепция восьмого «Киберфеста» «Другой дом»?
Анна Франц. Концепция «Другой дом» складывалась по мере развития выставочной деятельности «Cycland». Мы становимся все более и более интернациональными, а другой дом — это, собственно, дом не твой. Понять другой дом сложно, вот мы и предложили художникам интерпретировать эту тему.

1

Маурисио Сануэза (Перу). «**Калико**». **2012 (3:38). Видеопоказ «Вселенная в кармане».** Галерея «Люда» Фото: Антон Хлабов

Лизавета Матвеева. Когда вы решили делать фестиваль в две тысячи седьмом году, какие у вас были ожидания, и оправдались ли они? Или фестиваль трансформировался с годами в неожиданную форму?
Анна Франц. У нас был пример для подражания — группа E.A.T. (лаборатория «Experiments in Art and Technology». – Л.М.), которую в Соединенных Штатах в 1970-х годах создал шведский инженер Билли Клювер. Он понимал, что настало время, когда технологии понадобятся художникам, организовал лабораторию, где тридцать инженеров из «Bell labs» помогали художникам воплощать технологические идеи. Наш фестиваль — способ рассказать об этой культуре окружающим. На первом «Киберфесте» мне посчастливилось познакомиться с Джули Мартин, вдовой Билли Клювера. Она привезла материалы, прочитала лекцию. Через некоторое время стало понятно, что киберискусство неотделимо от традиционного искусства. Мы стали смешивать жанры. Нельзя сказать, что киберискусство особенно, оно совершенно такое же, как все остальное, просто используется другой материал.

Лизавета Матвеева. С течением времени киберискусство и соответственно наполнение фестиваля трансформируются?
Анна Франц. Оно модифицируется, следуя за новыми материалами и технологиями. Но технологии не первичны, первично искусство. У нас нет затейливых вещей. Если технология нужна, чтобы транслировать идею, которую закладывает художник, мы ее используем, если нет, она нам не нужна.

Лизавета Матвеева. Чем русское медиа-киберискусство отличается от аналогичного искусства из других стран?
Анна Франц. В России не так много киберискусства и не так много людей пользуется технологиями. На Западе оно более распространено, и отношение к нему другое. Но концептуально — нет, не отличается.

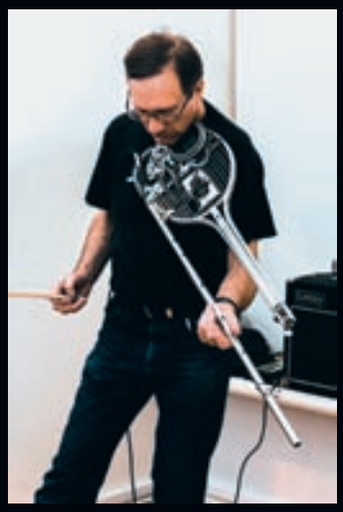
Лизавета Матвеева. Фестиваль расширил свою географию: Петербург, Москва, Берлин, Токио и Нью-Йорк. Какая публика приходит на «Киберфест», в этих городах она различается?
Анна Франц. Публика различается везде, в любой стране, даже в Германии и Франции, которые находятся по соседству. В Германии и Нью-Йорке абсолютно разная аудитория. Конечно, на фестиваль более склонны приходить молодые люди, их привлекает уже само слово «кибер».

Лизавета Матвеева. Чем продиктовано территориальное разделение программы: образовательная часть в Петербурге, в Берлине — выставка, в Японии — перформанс?
Анна Франц. Они могут меняться местами, но здесь есть практические соображения: у вас есть река, Петербург стоит на обоих ее берегах. В Берлине очень хорошее помещение для выставки. В Молодежном центре тоже хорошее помещение, но нам маловато их залов, поэтому мы решили разместить образовательную программу в Эрмитаже.

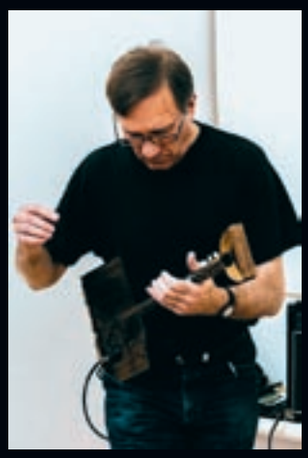
Лизавета Матвеева. Каким вы видите «Киберфест» в будущем?
Анна Франц. Я вижу только качественные изменения: новые проекты, новые художники. Насчет дальнейшего разрастания фестиваля, думаю, что сейчас мы достигли максимума или находимся близко к нему, потому что физически тяжело делать проекты на стольких площадках.

———————————————

2



3



4

5

6

2-6. Кен Баттлер. **Перформанс «Голоса взволнованных вещей»**. Молодежный образовательный центр Государственного Эрмитажа. Фото: Антон Хлабов

Валерий Леденев

УМОЗРИТЕЛЬНЫЙ АТЛАС

1

2

Фото ДИ/Светлана Гусарова

Искусство современных петербургских художников в московской среде хорошо знакомо, примелькалось, «затусовалось» и стало почти что «местным». «Некрореалистов», «Новых художников» и «Новую академию» выставляли здесь с помпой, и не раз. Поколение помоложе (Петр Белый, Виталий Пушницкий, Александр Дашевский, Иван Тузов) также оставило след благодаря усилиям столичных галеристов, а свежая поросль вроде Стаса Багса или Татьяны Ахметгалиевой с первыми выставками фактически дебютировала в Москве. Не говорим уже о таких персонажах, как Владислав Мамышев-Монро, платформе «Что делать?» или «Фабрике найденных одежд», триумфально покоривших не только российскую, но и многие западные столицы.

Не обошлось, конечно, без напряжения и противостояния. В высокой степени — в шутку или нет — оно было инициировано Тимуром Новиковым и «Новой академией», когда разговор о Москве и Петербурге нередко превращался в перетягивание каната «у нас — у вас». Но это теперь из разряда исторических курьезов и мифов. Именно наличие собственной городской мифологии и легенд выделял в свое время искусствовед Андрей Хлобыстин как особенность, отличающую Северную столицу от Первопрестольной. Зритель московский, с другой стороны, и сам в представлениях о петербургском искусстве от мифов не свободен. Петербург — город красоты Императорской (и тимуровской) академии. Одновременно с этим ленинградского рок-клуба, местных сквотов на Пушкинской-10 или на проспекте Непокоренных (которые, в отличие от московских, не почили в бозе, а стали полноценной частью местной художественной жизни). До сих пор бродит по улицам призрак русского авангарда — это и ГИНХУК (основанный в 1919 году и подаривший миру, среди прочего, башню Татлина и ученые труды Малевича), и Владимир Стерлигов, последователи которого активно работали в Ленинграде в послевоенные годы. А легендарных фигур (Арефьев, Рухин…) и вовсе не перечесть. Все они прочно вросли в ткань художественной жизни города.

Кураторы проекта — петербурженка Олеся Туркина и москвичка Евгения Кикодзе, обе сотрудницы крупных городских музеев (Русский музей и Музей Москвы) — академического охвата материала зрителю не предлагают. Их выставка выстроена не по историческому или хронологическому принципу с непременным упоминанием основных имен и дат (здесь, например, ни слова не сказано о Новикове, Мамышеве-Монро, Кошелохове, даже знаменитых «Новых тупых»). План экспозиции условно повторяет схематическую карту города, и упор сделан на работы авторов, которые живут и активно работают здесь в настоящий момент (многим из них предоставляется слово и в каталоге выставки, заслуживающем отдельного рассмотрения).

Есть здесь, конечно, и ветераны. Например, Олег Котельников и Иван Сотников, одни из первопроходцев движения «Новые художники», или «некрореалист» Евгений Юфит. Их нынешний стиль до сих пор несет на себе следы инфернальной припанкованности, отличавшей авторов в 1980-е. Или «митек» Владимир Шинкарев, чьи примитивистские городские пейзажи расположились по соседству. С ними великолепно рифмуются холсты Петра Швецова («Болото 814-Б», «Болото 371», 2009), живописная фактура которых, с одной стороны, стремится передать черно-зеленый облик неуютных топей и хлябей, а с другой — напоминает не то листы, испачканные машинным маслом, не то металл, травленный кислотой.

Живописные работы на выставке (а их здесь представлено много) и в самом деле ложатся в некую единую стилистическую линию. И если не наследуют друг другу, то определенно обнаруживают более-менее явную стилистическую доминанту. Александр Дашевский с его картинами-обманками («Кондиционеры», «Контейнеры»), Кирилл Макаров с серией из одиннадцати абстракций — их роднит приглушенность и «тяжесть» живописи, определенная доля небрежности, эксплицированная нарочито. К ним примыкает Александр Морозов с холстами, «мокрыми» и «размытыми» почти по-ренуаровски. Или Денис Ичитовкин с его «портретами» квартир, ободранных и основательно потертых настолько, что кажется, будто следы этой поношенности более свойственны самому холсту, нежели запечатленной натуре. Отдельно работы Ольги и Александра Флоренских. Это уже ерничество и трикстерство относительно всего и вся в тиражных масштабах. И особняком «Человеческий проект» Керима Рагимова, продолжающийся много лет и заимствующий многочисленные медийные образы. Автор характеризует его скорее как перформанс, нежели как живописную серию.

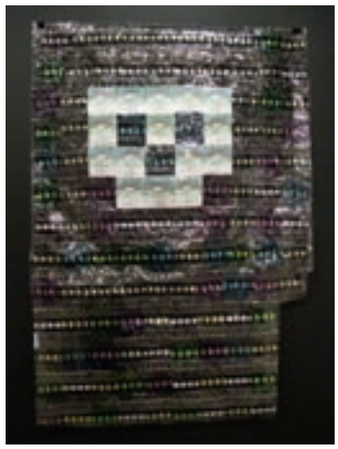
Настоящим открытием выглядят работы Бориса Казакова — тонкие, детально проработанные и не лишенные юмора психоделические зарисовки, складывающиеся в серии на манер мультипликационных раскадровок, героями которых выступает избушка на курьих ножках, разговаривающая по мобильному телефону, или бригада врачей со шприцами наперевес, пересекающих государственную границу.

Рукотворная небрежность и концептуальная «отвязность» петербургских художников более старшего поколения постепенно дополняются аккуратной сделанностью рисунка (Марина Федорова), материальностью и композиционной изощренностью вещей (красный бумажный рельеф Павла Брата). Подключаются и новые технологии, как в изящных анимационных зарисовках Марины Алексеевой. И перформативность вещей (Глюкля и Цапля), которая неизбежно затрагивает проблемы идентичности, гендера и, следовательно, актуальной политики (тема, оставляющая риск уйти в откровенную конъюнктурность и спекулятивность, как в случае «Лаборатории поэтического акционизма»).

Выставка «Другая столица» — это, безусловно, лишь определенный кураторский взгляд, с неизбежностью оставляющий что-то за кадром. Тем не менее, предлагая различные перспективы и планы, она позволяет выстроить умозрительный атлас художественного тела Санкт-Петербурга, дышащего полной грудью.

———————————————

4



3. Семен Мотолянец. **Источник искусственного освещения – звезда.** 2014. Пластик, фанера, лампы дневного освещения, цифровая печать

3

5

6

1. Андрей Рудьев. **Серия живописных работ из проекта «оазис»**. 2011. Холст, масло
2,6. Вид экспозиции
4. Олег Котельников. **А-Элита.** 2014. Коллаж из фантиков
5. Борис Казаков. **Пирографика.** 2013-2014. Дерево, лак

Андрей Толстой

ЗАБЫТАЯ ВОЙНА. Комментарии

В 2014 году, когда в России, возможно, впервые и действительно всерьез заговорили о Первой мировой войне, самое подходящее время задуматься, почему события 1914–1918 годов у нас долгие десятилетия были практически забыты. Ведь в советской и даже постсоветской России до недавнего времени это общемировое потрясение как-то не особенно освещалось — и не в последнюю очередь потому, что в его ходе в нашей стране случился еще один, может быть, еще более страшный коллапс — целых две революции, причем в течение одного только 1917 года. Они радикально изменили ход не только национальной, но и мировой истории. Коренное изменение общественного строя в России как-то затмило предшествующие события, тем более что страна наша фактически вышла из войны за год до ее окончания.

Для европейцев та война стала первой, где неожиданно для себя самих они стали истреблять друг друга с особым рвением и в массовом масштабе. Именно тогда появились такие совершенные по тем временам средства массового убийства, как пулемет, танк, аэроплан, а также отравляющие газы. Под воздействием этих средств и способов умерщвления себе подобных воюющими сторонами в была погублена не одна сотня тысяч человеческих жизней: в военных действиях Первой мировой погибло около 10 миллионов человек и примерно столько же от болезней и ран после их окончания.

Выставка, обозначенная как «комментарий» к «забытой» войне, собрание работ современных российских художников, представляющих метафорический, ассоциативный взгляд на события столетней давности. Это именно комментарии к давней трагедии. Участники экспозиции, за редкими исключениями, практически не обращаются к собственно военным действиям. И не в последнюю очередь потому, что сегодня, по прошествии целого века, со всей определенностью вырисовывается гораздо более значительное, глобальное, действительно всемирное значение Первой мировой войны, навсегда перевернувшей привычные устои и ценности, отделившей предшествующую эру от новой, в которой мы живем и сегодня. И сколько собралось участников экспозиции — столько получилось и комментариев к событиям столетней давности.

В залах большого винохранилища Винзавода представлены инсталляции и фотографии, живописные панно и видео, ассамбляжи и объекты, демонстрирующие широкий спектр подходов к интерпретации истории. Война — это прежде всего разрушение привычного уклада жизни, привычных человеческих связей, наконец, всех составляющих мира, окружающего обычного человека — от мировоззрения, веры до бытовых вещей, домов, целых городов и деревень, храмов и памятников. И потому тема разорения, распада и разрушения — как обычного вида и расположения предметов, так и естественного положения человеческой фигуры в пространстве — занимает среди экспонатов одно из основных мест. В этом смысле (разумеется, всякий раз, принимая во внимание индивидуальную концепцию авторов) следует рассматривать представленные, например, ассамбляжи Аладдина Гарунова и инсталляцию Василия Богачева с морскими минами, угрожающе свисающими со сводов, экспрессивные живописные панно Давида Ру и технологичные компьютерные «апокалиптические шахматы» Константина Худякова, медитативные объекты, созданные Алексеем Козырем и Александром Пономаревым, а еще инсталляции и объекты Витаса Стасюнаса, Ольги Карякиной, Юлии Винтер (Нидерланды), Леонида Сохранского (Германия), Маргрет Вибмер (Австрия) и оригинальный рельефный фриз группы «Recycle». Евгений Семенов показывает апокалиптический вариант знаменитой капитолийской волчицы, чья морда закрыта противогазом, ставшим в годы Первой мировой общепризнанной и, к несчастью, весьма распространенной «маской смерти». А Константин Батынков, как всегда, изображая в своих вещах множество летательных аппаратов — от аэропланов до дирижаблей, — специально подчеркивает их катастрофическую обреченность на поле брани, а значит, падение, распад, превращение в груды бессмысленного искореженного металла. Машины, предназначенные для того, чтобы нести смерть и разрушение, сами погибают и становятся ничем. В этом видится особенная, возможно, высшая справедливость.

Историческая перспектива, пристальное вглядывание из сегодняшнего дня в события прошлого, попытка зафиксировать и ассоциативно связать отдельные этапы исторического хронотопа отражены — опять-таки в каждом случае по-своему — в работах Дмитрия Цветкова и Александра Сидорова, в световом табло «Сердечное согласие» Василия Церетели, аккумулирующим представления о войне, сохраняемые в виртуальном «облаке» Всеминой паутины, в цикле живописных панно Татьяны Назаренко, опирающихся на фото из семейного архива нескольких поколений, и в инсталляции Колесникова — Денисова, которые экспонируют фотореалистическую живопись во взаимодействии со старыми фотографиями, а также Виктора Лукина, предложившего построенный на визуальном контрапункте «военный гербарий». Сюда же примыкают «Времена года» Андрея Карпова, соединяющие традиционную «сезонную форму» с наивистским представлением войны как сказочного действа с активным соучастием ангелов.

Искусство и война — тема глобальная, и она не сводится только к Первой и Второй мировым войнам и вообще к событиям XX века, потому что есть такая вечная тема в искусстве, как «бедствия войны». То есть здесь речь идет не о столкновениях на поле брани, а о том, как страдают мирные люди, как убивают ни в чем не повинных женщин, детей, стариков. Это есть и у Босха, и у Жака Калло, и у Гойи, и у многих и многих других, позже и несколько иначе — у экспрессионистов. Бедствия войны, все эти адовы муки и часто жуткая, бессмысленная жестокость, которая выходит за пределы представлений о человеческой природе. Метафизический и космогонический подходы к военной трагедии в духе вечной для искусства темы «Бедствия войны» демонстрируют панно Алексея Дьякова и графические листы, преобразованные в экспрессивное видео Игоря Молочевского (США), стилизованное под кадры старой хроники. Остро и тревожно звучит свойственная большинству других представленных произведений интонация апокалиптического предостережения в инсталляции Фукушимы Наоки (Великобритания).

Сегодня в перспективе прошедшего века события 1914-1918 годов уместно рассматривать не только как совокупность трагических фактов, которые впервые в истории привели к единовременной гибели сотен тысяч людей, но и как пролог к не менее трагическим и кровавым катаклизмам XX века. В год столетия начала «Великой войны», как называли ее современники, сегодняшние художники предостерегают современников от повторения ошибок прошлого, от уничтожения людьми друг друга, которым ознаменованы не только прошедшие десятилетия, но и, к великому сожалению, и наши дни. Поэтому на данной выставке так мощно и многоголосо звучит главная тема, важная для любого искусства в связи с темой войны — предостережение средствами искусства, которое должно усилия свои направить на всемерную защиту жизни человека, на гуманизм. В этом, несомненно, в конечном счете заключаются и честность, и ответственность художника.

———————————————

1

2

3

4

1. Василий Церетели. **Entente Cordiale.** 2014. Светодиодное табло
2. Колесников/Денисов. **4 пейзажа и 1 портрет.** 2014.Фото, холст/масло
3. Василий Богачев. **Ожидание.** 2014. Смешанная техника, размеры инсталляции варьируются. Фото М. Лагышева
4. Евгений Семенов. **Дети серебряного века.** 2014. Смешанная техника

Станислав Савицкий

ОБЪЕКТИВНАЯ ГАЛЛЮЦИНАТОРИКА

Что мы видим, когда видим простые вещи? Запечатленный сюжет, из которого изъяты идеи и сущности, приобщающие нас к историческому опыту? Фрагмент чьей-то частной жизни, лишенной значимости для того, кто не имеет к ней отношения? Или сквозь заурядные картинки просвечивает симулятивная политическая реальность, предлагающая нам роль зрителей медиапостановок? Или обманки, обозначающие возможность существования некой действительности?

Мы видим красивые цветы. Красивые, как на клеенчатой скатерти, как на обоях, как на поздравительной открытке. Мы видим горемыку мужичка, прикорнувшего в переходе метро. Вешалку с шинелями и ушанками курсантов, пришедших на экскурсию в Мраморный дворец. Молящегося папу римского, демонтаж памятника Сталину в Тбилиси, комнату в японской тюрьме, где приводится в исполнение смертный приговор, стол для отпевания покойников в лютеранской церкви. Что это? Калейдоскоп мобилографий, набор иллюстраций из «Русского репортера», череда репортажных снимков, запечатлевших эпохальные моменты, или навязчивые образы, которые так ценили Эжен Атже и Ролан Барт?

В этой чехарде зрительных впечатлений и фотофиксаций происходит наша жизнь. Мы проживаем наше время, листая глянцевые журналы, прокручивая ленту Фейсбука, снимая на мобильник заинтересовавший нас сюжет, переключая телевизор с канала на канал и замечая краем глаза между картинкой лайтбокса и рекламным роликом на гигантской плазменной панели мелькнувшее в окне проехавшего автобуса отражение озадаченного лица. Оно остается в памяти, как морок, застящий этот визуальный переполох сюрреалистическим наваждением.

Сложносоставная живопись Александра Морозова запечатлевает эту современную оптику, монументализируя остановленное мгновение в крупноформатных картинах. На одном холсте торжественно и чудно выстроились в несколько рядов поношенные ботинки в прихожей некоего стамбульского дома, на другом — из анилинового полумрака сумеречной улицы эпически выплывает водитель трамвая.

Все эти стоп-кадры и haunting images — иконические образы утраченного времени — написаны яичной темперой на левкасе. Доски фиксируют рекомбинацию визуальных языков. Видимый мир расподобляется. Рядом с несколькими досками выставлены объекты: запечатанная в плексиглас мохнатая летучая мышь, положенная на бок пузатая колба с горсткой песка, обломок колонны, облепленный ключами. Мир распадается на мимолетные образы, бессвязные картинки и вещи, кажущиеся видениями или сюрреалистическими объектами.

Реализм Александра Морозова строится на отстранении современного зрения — отстранении привычек видеть мир так, как он репрезентирован оптической культурой. Художник приглашает нас самостоятельно реконструировать смыслы этой расслоенной зримой реальности. Несколько участников проекта высказывают свои догадки и соображения о том, как можно истолковать эти изображения и объекты. Зрителю тоже приходится собирать из элементов постконцептуалистского визуального пространства действительность, которая для него предпочтительна.

Александр Морозов внимателен к повседневности, как французские реалисты и русские передвижники. Он ищет в действительности «объективную» галлюцинаторику, как это было свойственно сюрреалистам. Его анализ визуального возвращает к жизни алхимическую живопись Зигмара Польке, воспроизводя риторику иллюзорности фотореализма и photo-based painting. Реализм Александра Морозова, как любой модернистский и постмодернистский реализм начиная с эпохи Курбе и Шамфлери вплоть до постиндустриальных инсталляций Дидье Марселя, утопичен, поскольку мечта художника вместить в искусство жизнь воплотима лишь в пространстве воображаемого. Причем попытки ее реализовать обременены рисками.

Реалистическая живопись сегодня — рискованное искусство. Как визуальный язык, перерабатывающий фотографию, кинематограф, видео и медиа, она совсем не нова полтора столетия спустя после начала соревнования художников с оптическими технологиями.

2

1-2. Вид экспозиции. Нижний этаж

В то же время злободневные социально-политические сюжеты теперь приватизировали акционисты или видеоартисты. С кисточкой и палитрой тут на многое рассчитывать не приходится. Поиски новых реалистических конвенций опять-таки в наши дни не в моде. Даже если представить в воображении, что эстетические отношения искусства и действительности вновь станут актуальной проблемой, об этом будут говорить скорее всего на языке ассамбляжей в духе Армана или световых инсталляций а-ля Филипп Паррено. Реалистическая живопись выпадает из колоды жанров и техник, работая с которыми легко сделать карьеру современного художника. Заниматься ей означает испытывать на прочность границы и конвенции contemporary art, установленные в ходе долгих споров о реалистическом искусстве, то и дело возобновлявшихся на протяжении XIX–XX веков. Между тем возвращаться к вопросам, вокруг которых развернулась эта полемика, необходимо по одной причине, все эти споры ясности в понимании проблемы реализма не прибавили, не говоря о том, что если дело и дойдет до их разрешения, то в далеком будущем. К ним стоит возвращаться именно сегодня, поскольку в данный момент искусство не обращено к прошлому, как это было в постсоветское время, когда актуальность предполагала ретроспективный взгляд на предшествующий исторический опыт. Нет в наши дни и утопической устремленности в будущее.

Вопросы перед искусством ставит текущая жизнь, гипнотизирующая своей банальностью. Так, рисунок трещин склеенной из осколков чашки напомнил одному из участников этого проекта карту Украины.

———————————————

3. Александр Морозов. **Случайная пассажирка**. 2014. Темпера, левкас, дерево

Юлия Кульпина

ИЗ ЖИЗНИ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ВЕЩЕЙ

1

2

3

1. Александр Боровский. **Чемодан, который гулял сам по себе.** М.: Амфора, 2014. Серия «Сказки на вырост»
2. Александр Боровский. **Листик и Ластик.** М.: Амфора, 2014. Серия «Сказки на вырост»
3. Александр Боровский. **Испорченный телефон.** М.: Амфора, 2014. Серия «Сказки на вырост»

Известный искусствовед, куратор, заведующий отделом новейших течений Государственного Русского музея Александр Боровский теперь еще и сказочник. Недавно он выпустил серию книг под общим названием «Сказки на вырост». Пока их три, но автор обещает, что будет значительно больше. По его признанию, сказки он начал писать для своей шестилетней внучки Теи, живущей в Париже. Посредством их создания он желал постичь «искусство быть дедом».

Виктор Гюго, «основоположник» этого душевного жанра, благоговейно любя своих внуков Жанну и Жоржа, много времени проводил с ними вместе, играл, рисовал их портреты, записывал смешные словечки. Вдохновленный внуками сборник «Искусство быть дедом» пестрит умильными заметками из записных книжек Гюго на тему Victor sed victus — как победивший императора был побежден ребенком.

Единственная внучка Александра Боровского живет далеко от него, что, несомненно, усложняет процесс достижения заданной цели. Тем не менее на инструментарий этого высокого искусства данное обстоятельство не вольно повлиять. Рассказывая, как Гюго принимал завидную роль деда, Андре Моруа открывает главную ее тайну: смотреть на мир «глазами детей и глазами мудреца».

Также и А. Боровский словно по-новому примеривается к реальности, как бы постигая ее глазами современного ребенка, серьезного, знающего много, видящего мир уже совсем иначе, нежели его родители и деды. Чтобы дерзнуть понять ребенка, действительно нужно быть мудрецом.

Сказки Боровского, написанные легко, иронично и живо, совершенно непредсказуемы. Первая книга «Чемодан, который гулял сам по себе», была написана Александром Давидовичем для девочки, часто путешествующей и привыкшей проводить в небе времени не меньше, чем на земле. С первых же строк книга увлекает в водоворот событий, когда багажная карусель аэропорта будто расширяется до привычной жизненной круговерти, из которой порой так и хочется незаметно ускользнуть. Именно об этом первая сказка.

Главный персонаж — чемодан, довольно старенький, и это уже признак, что вещь может быть с характером. Так и есть. Интересно, что характер этого чемодана не имеет ничего общего с характером хозяина и, что совсем удивительно, не определяется даже внутренним содержанием.

Чемодан о себе большого мнения, но, в общем-то, небезосновательно. Отчаянный малый, не только ищущий приключений, но и умеющий выбраться из затруднительных ситуаций. Домой каждый раз он прибывал будто с загадочной улыбкой, какая обыкновенно украшает наглую самодовольную морду какого-нибудь рискового кота, триумфально вернувшегося из одного ему ведомого путешествия.

В результате похождений чемодан, доставивший немало неудобств своему владельцу, тем не менее удостоился хорошей участи: его отправили на заслуженный отдых, который, по всей вероятности, он коротает в обдумывании новых дерзких планов побега. Даже лишенный возможности передвижения в поисках жизни, полной ярких впечатлений, он не утрачивает оптимизма, хитро и заговорщески поглядывая из своего угла. Не чемодан, а живой укор всем, кто так скучно живет и у кого пропал дух авантюризма! Своей смелостью, бесшабашностью, любовью к свободе и нежеланию быть покорным багажом он невероятно симпатичен.

По словам Боровского, выпуская сказки, он решил воспользоваться своим служебным положением и самостоятельно выбрать художников для серии. Для первой книги он пригласил молодого интересного иллюстратора Марину Федорову, в работах которой критики и зрители видят профессиональную точность и умение раскрыть сюжет в мгновенной полноте. «Она такая городская художница, — отмечает Боровский, — с характерным женским чувством городской моды. И главное — это бесконечные отражения, рефлексии, вспышки, какое-то ожидание изменения городской жизни, все это она прекрасно умеет выразить, поэтому сделала очень хорошую книжку. Она получилась немного девичья, но это мне и нравится — урбанистическая книжка». Ее иллюстрации к «Чемодану...» — меткие, звонкие, легкие акварели, смело пестрящие ярмарочными красками, действительно полно, но все же, несмотря на их яркость, достаточно деликатно визуализируют образы текста.

Герой другой сказки — правдолюбец и остроумец, что не так часто случается совместить. Обычный уличный телефонный аппарат. Внешне ничего особенного, можно сказать, он совершенно безлик, телефон без особых примет, неотличимый от тысяч других его собратьев: «настенный телефон самого банального вида: железная коробка, трубка, закрепленная справа от корпуса, дисковый номеронабиратель, дырочка для монеток». Простецкий с виду старый телефон, а ведь большой шутник и затейник. Сколько в нем энергии, благородства, как горячо желание найти правду жизни, сделать мир лучше и добрее, как искренни его порывы отбить охоту у мальчишек сопеть в трубку и научить их выражать свои мысли и чувства, а взрослых познакомить наконец с кодексом чести. В самом деле, он — рыцарь без страха и упрека, к тому же отличается незаурядным умом. Он уверенно внедряется в нашу действительность, чтобы изменить ее, исправить закоренелые проблемы, найти справедливость. Понимаешь, что в нашей донельзя запутанной жизни подобная реформация с гораздо большей вероятностью посильна вещи, наделенной искусственным интеллектом, любому действующему конструкту, нежели человеку. Как можно заметить, у людей мало надежды самостоятельно

4

7

8

9

справиться с вязкой паутиной вранья, фальши и глупостей, которыми они добровольно опутали свои жизни.

Вообще, для литературы появление такого персонажа — прекрасная новость, оказывается, чтобы сделаться героем, необязательно быть по-своему никчемным (как принято геройствовать в русской классической литературе разного времени) и не обязательно кичиться своими внешними супергеройскими качествами подобно персонажам комиксов. Достаточно всего-то лишь жить созидательной жизнью, не отвлекаясь на излишние волнения сердца или непрерывную кропотливую работу над своим чудным гламурным образом.

многих коннотаций, связанных с мнимой и совершенной испорченностью.

В другой сказке, где Боровский, как и Диггс, фокусника из цирка в Омахе, штат Небраска, который стал Великим волшебником Страны Оз, использует свой профессиональный реквизит, речь идет о добром художнике Листике – Реалистике и злобном модернисте-стирателе Ластике – Зластике. Ластик, геростратов наследник, в повествовании фигура не главная, но ключевая в поединке созидания и разрушения, творчества и потребления. Это масштабный образ поглощения, бесплодного пожирания действительности, дней, уходящих в пустоту, и необузданных страстных желаний, упрощающих и убыстряющих процессы истлевания.

В общем, казалось бы, за ясным и бесхитростным сюжетом (а книга маркирована возрастом читателей 6+) спрятано множество недетских тем для размышлений.

Сказку весьма удачно проиллюстрировал Николай Копейкин, яркий брутальный художник петербургского андеграунда. И если обычно его герои, как он говорит, «немытые, как картошка, но родные», то в книге «Листик и Ластик» они притягательно милы, вероятно, вследствие все той же деликатности, с которой он подошел к работе над текстами мэтра. Александр Давидович говорил, что для участников современного искусства в героях этой книги узнаваемыми оказались не только промелькнувшие Бивис и Баттхед. Возможно, эта иллюзия сходства возникает не без участия Копейкина…

Александр Боровский определяет эту сказку как «страшноватую историю про два типа сознания», как «динамичную книжку с философским оттенком, с драйвом». Именно этот пласт рассчитан «на вырост». Данная книга не исключение. Это значимая особенность всей серии. Нельзя сказать, что это книги вне возраста, скорее, они написаны для определенного возраста, но его границы подвижны. То же самое касается культурного контекста. Он оказался достаточно широким, чтобы потенциально увлечь различную аудиторию.

Свои искусствоведческие работы Боровский обычно легко и щедро насыщает цитатами, отсылками к классическим произведениям, придавая текстам кристаллическое множащееся расширение, выдающее в авторе реликтовое самоощущение носителя культуры.

Отдельного углубленного рассмотрения требует вопрос, как Боровскому удается собрать постмодернистский текст-матрешку, где читатель почти что любой аудитории (возрастной и интеллектуальной) сможет найти для себя адекватное прочтение книги или же, вероятно, захочет вернуться к ней впоследствии, как к не читанному еще произведению.

Само по себе это обстоятельство обещает книгам долгую, интересную жизнь. Приятно их появление в потоке бесчисленных одноразовых продуктов культуры, которые вроде хороши по-своему и востребованы, но срок годности заведомо невелик.

Не случайно, конечно, и то, что в своих сказках Боровский отводит вещам значимые роли. Здесь тоже сказывается чуткая проницательность музейного работника. Вещи действительно способны аккумулировать наши внутренние незримые формы жизни. К тому же вещь — это косвенный факт истории. Не стоит уповать на ее безмолвие. Можно бесконечно переписывать историю, аккуратно перетасовывать факты, собранные в государственном архиве. Но вещь останется вещью. Свидетелем. Соучастником. Воплощением реальности. Вещественным доказательством происходящего. Именно поэтому сюжет с испорченным телефоном лишь относительно фантастичен. Остается только найти точку опоры и момент силы.

_____

5

6

Эту книгу иллюстрировал Владимир Григ, создав сдержанную ретроатмосферу, выполненную в современной тонкой компьютерной графике. Для Грига это характерный стиль, возврат к советской книжной полиграфии, которая в постмодернистскую эпоху преобразуется в некий визуальный код, основанный на непреходящей актуальности ностальгических мотивов.

Сказку Боровский называл «Испорченный телефон», провоцируя тем самым сложную цепь культурных ассоциаций, от веселой салонной игры и до

4-6. Александр Боровский.
Чемодан, который гулял сам по себе.
Иллюстрации Марины Федоровой
7-8. Александр Боровский.
Испорченный телефон.
Иллюстрации Владимира Грига
9. Александр Боровский.
Листик и Ластик.
Иллюстрации Николая Копейкина

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В АРСЕНАЛЕ
НИЖНИЙ НОВГОРОД, КРЕМЛЬ, КОРПУС 6
ОТКРЫТИЕ ЗДАНИЯ ПОСЛЕ 10 ЛЕТ РЕСТАВРАЦИИ
ФЕВРАЛЬ 2015
WWW.NCCA.RU/NNOVGOROD
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)
ВОЛГО-ВЯТСКИЙ ФИЛИАЛ ГЦСИ

ЗАЗЕМ
ЛЕНИЕ
ГРАУНД ХОДЫНКА
37°29'31.41"E
55°47'18.80"N
выставка
ЗАЗЕМЛЕНИЕ
ЗАЗЕМ
ЛЕНИЕ
ГРАУНД ПЕСЧАНАЯ
55°79'40.78"E
37°51'12.77"N
19. 02. 15-
26. 03. 15
ГРАУНД
Департамент
культуры
города Москвы
ГРАУНД Ходынка
Ул. Ирины Левченко,
д. 2
ГРАУНД Песчаная
Ул. Новопесчаная,
д. 23, к. 7
Галереи-
мастерские
ГРАУНД
www.
groundmoscow.
ru/com
facebook
instagram
vkontakte

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ

ПРАКТИЧЕСКИЕ ДЕЙСТВИЯ

ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА, ВИДЕО

ВЫСТАВКА С 11 ФЕВРАЛЯ ПО 4 АПРЕЛЯ

1-ый Зачатьевский пер., 10
+7 495 637 44 75
www.ruarts.ru

NCCA ГЦСИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

X IN

ВЫСТАВКА НОМИНАНТОВ ВСЕРОССИЙСКОГО КОНКУРСА В ОБЛАСТИ СОВРЕМЕННОГО ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ИННОВАЦИЯ

27.03 – 03.05 / 2015

12+

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ ГЦСИ: ЗООЛОГИЧЕСКАЯ УЛИЦА, 13

+7 499 254 8492 / WWW.NCCA.RU/INNOVATION

РЕКЛАМА

U ART

НОВОЕ ИСКУССТВО

UNIDENT группа компаний

ART FOUNDATION

AMBASSADE DE FRANCE EN RUSSIE

INSTITUT FRANÇAIS

AIRFRANCE

Mercure HOTELS

MERCURE MOSCOW PAVELETSKAYA

ТАСС

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

АРТГИД

КУЛЬТУРА МОСКВЫ

aroundart

ДИАЛОГ ИСКУССТВ
ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ДИ (Диалог искусств) является преемником журнала «Декоративное искусство СССР», одного из старейших российских периодических изданий по изобразительному искусству, основанного в 1957 году.

Журнал распространяется по подписке в России и за рубежом и курьерской доставкой в музеи, галереи, посольства, культурные центры Москвы и Санкт-Петербурга. Входит в презентационные фонды Департамента культуры города Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской академии художеств З.К. Церетели.

По вопросам размещения рекламы и распространения журнала обращаться по тел. +7 (499) 230-02-16

ГДЕ КУПИТЬ

МОСКВА

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

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

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

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

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

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

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

Книжный магазин «Гоголь Books»
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

«Масорет» Еврейский музей и центр толерантности
ул. Образцова, 11, стр 1а. Тел. (495) 645-05-50
www.jewish-museum.ru

Фонд культуры «Екатерина»
ул. Кузнецкий мост, 21/5. Тел. (495) 6621-55-22
www.ekaterina-foundation.ru

Российская государственная библиотека искусств
ул. Большая Дмитровка, д. 8, стр. 1
Тел. (495) 692-65-20.
www.liart.ru

Арт-маркет «Красный карандаш»
Большие Каменщики, 4
Тел. (495) 912-39-29
Крымский Вал, 10 (здание ЦДХ)
Тел. (499) 343-39-15
www.krasniykarandash.ru

Институт русского реалистического искусства
Дербеневская наб., 7, стр. 31
Тел. (495) 276-12-12. www.rusrealart.ru

Галерея «Palitra-S»
Большая Новодмитровская, 36
Дизайн-завод «Флакон»
www.palitra-s.ru

Книжный интернет-магазин Libroroom
Тел. (495) 970-24-55. www.libroroom.ru

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Музей и галереи современного искусства «Эрарта»
Книжный магазин
29-я линия В.О., 2
Тел. (812) 324-08-09.
www.erarta.com

Новый музей
6-я линия В.О., 29
Тел. (812) 323-50-90.
www.novymuseum.ru

Арт-центр «Борей»
Литейный просп., 58
Тел. (812) 275-38-37.
www.borey.ru

Книжный магазин дизайнерской литературы и периодики «Библиотека Проектор»
Лиговский просп., 74, Лофт-проект «Этажи»

ЕКАТЕРИНБУРГ

Ural Vision Gallery
Шейнкмана, 10
Тел. (343) 377-77-50.
www.uralvisiongallery.com

САМАРА

Галерея «Виктория»
М. Горького, 125 / Некрасовская, 2
Тел. (846) 277-89-12.
www.gallery-victoria.ru

УФА

Музей современного искусства
им. Наиля Латфуллина
ул. К. Маркса, 32–27, тел. (347) 250-80-77

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

ПО ПОЧТЕ

Объединенный каталог
«Пресса России».
Подписной индекс 82688, адресная.
Объединенный каталог
«Почта России».
Подписной индекс 70240, карточная.

ЧЕРЕЗ НАШИХ ПАРТНЕРОВ

Агентство подписки «Экс-Пресс»
Тел. +7 (495) 783-90-29
ООО «Агентство «Артос-Гал»
Москва, ул. 3-я Гражданская, 3, стр. 2.
Тел.: +7 (495) 743-58-81, 160-58-56

ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ

Подписное агентство «МК-Периодика»
Москва, ул. Гиляровского, 39
Тел. +7 (495) 684-50-08,
www.periodicals.ru

Никакая часть данного издания не может быть воспроизведена без разрешения редакции.
Редакция не несет ответственности за содержание рекламных материалов.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

© ДИ. Все права защищены