

1.2012

ЖУРНАЛ
МОСКОВСКОГО
МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

ДИ АЛОГ ИСКУ ССТВИ

тема: художник —
социум — власть

фестиваль
no translation

ИСКУССТВООЕСТЬ...
новая экспозиция в ММСИ

биеннале
в стамбуле



ISSN 1812-304X



9 771812 304006

М
М
ОМА

МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

Перед Новым годом что ни день шел дождь.

И надежды на настоящий зимний праздник со снегом, морозом и прочими ожидаемыми радостями убывали.

Не вселяли оптимизма и мокрые пластмассовые елки на площадях Москвы. Однако из окон редакции каждые день мы наблюдали, как в парке Горького стараются создать зиму, невзирая на погоду. Ольга Захарова, новый директор парка Горького, пригласила Николая Полисского устроить снежное шоу: на площади за главным входом установили две пушки со снегом, из которого художник вместе с детьми налепил снеговиков. Целую толпу — с метелками, шарфами, в шапочках и без.



Еще пестрыми шарфами обмотали деревья, устроили катания на собачьих упряжках и на оленях — настоящий этнофестиваль. На Рождество лаборатория «Театрика» провела в парке оздоровительно-реанимационный перформанс «Ангелы спасают снеговиков». Несколько часов ангелы-санитары из «Театрика» совместно с гостями парка реставрировали творение Полисского, так что снеговики достояли до наступления морозов и живы и до сих пор.



ДИ АЛОГ ИСКУС СТВИ

ЖУРНАЛ
МОСКОВСКОГО
МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ада Сафарова
Зам. главного редактора
Светлана Гусарова
Исполнительный редактор
Ирина Сосновская
Дизайн
Константин Чубанов
Ответственный секретарь
Татьяна Пилия
PR-директор
Нина Березницкая
Редакторы
Лия Адашевская
Виктория Хан-Магомедова
Алла Нуждина
Обозреватель
Александр Григорьев,
Санкт-Петербург,
Отдел художественной
хроники
Юлия Кульпина
Соня Терехова
Корректор-редактор
Лариса Доценко
Фотографы
Серги Шагулашвили
Владимир Куприянов
Сергей Захарченко
Оксана Климанова
Координатор
международных проектов
Дарья Болховитина



Журнал издается
при финансовой поддержке
Департамента культуры
города Москвы

КОНСУЛЬТАНТЫ ЖУРНАЛА

Василий Церетели —
действительный член РАХ,
исполнительный директор
ММСИ
Дмитрий Швидковский —
доктор искусствоведения,
действительный член
и вице-президент РАХ
Владимир Аронов —
доктор искусствоведения,
профессор, заведующий
отделом дизайна НИИ теории
и истории изобразительного
искусства РАХ
Андрей Толстой —
доктор искусствоведения,
член-корреспондент РАХ,
заместитель директора
ГМИИ им. А.С. Пушкина
Александр Мигунов —
доктор философских наук,
профессор, заведующий
кафедрой эстетики философ-
ского факультета МГУ

АДРЕС РЕДАКЦИИ

117049, Москва, Крымский
Вал, д. 8, стр. 2, оф. 352-ДИ
Тел./факс +7 (499) 230-0216
e-mail: di@mmoma.ru
www.di.mmoma.ru

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ

заместителя директора ММСИ
Людмилу Андрееву
заместителя директора
по финансовым
и экономическим вопросам
Манану Попову
зав. фондами
Елену Насонову
главного бухгалтера
Ольгу Шахову
начальника отдела кадров
Ольгу Сидорову
зав. отделом выставок
Алексея Новоселова
методический отдел
Веру Ярных
зав. отделом по связям
с общественностью и прессой
Екатерину Первенцеву
начальника планового отдела
Людмилу Плахтий
коменданта
Инну Колосову
заместителя директора
НИИ РАХ
Михаила Бусева
заместителя президента РАХ,
начальника управления по
выставочной деятельности
Любовь Евдокимову
помощника президента РАХ
Татьяну Кочемасову
советника президента РАХ
Светлану Володину
начальника отдела РАХ
по работе с регионами
Маргариту Хабарову
заместителя директора
НИИ РАХ
Веронику Богдан

Гриша Брускин
ИЗ СЕРИИ «КОЛЛЕКЦИЯ АРХЕОЛОГА»
2009



М
М
ОМА
МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

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

Учредитель
и издатель ГБУК г. Москвы
«Московский музей
современного искусства»
Периодичность 6 номеров в год

Подписано в печать 30.01.12
Отпечатано в типографии
ОАО «Можайский
полиграфкомбинат»



М М ЮМА

МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

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



ТОТАРТ

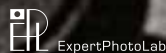
НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА
АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ

Московский музей
современного искусства
Ермолаевский переулок 17
(495) 231-36-60
www.mmoma.ru

25.01.2012-26.02.2012



Коммерсантъ FM93.6
радио новостей



ИСКУССТВО
THE ART MAGAZINE

ARTGUIDE
АРТГИД



ГОРОД

- 6 30 сюжетов (ноябрь–декабрь)
- 10 Архитектор власти. Юлия Кульпина
- 18 Детский сад. Георгий Литичевский
- 22 «Завтраки с...». От Рафаэля до Караваджо
- 24 Вызов противоречий. Заметки с фестиваля. (No translations). Ирина Решетникова
- 30 Не только рок-н-ролл. Лия Адашевская
- 34 «Жара». Акция — маленькая революция. Лия Адашевская

МУЗЕЙ

- 36 Искусство есть искусство. Сергей Гуськов
- 44 Я люблю государство. На вопросы ДИ отвечает художник Дмитрий Цветков
- 50 Неприкаянный герой. Виктория Хан-Магомедова
- 52 Символы ушедшей солидарности, или Тоска по-новому. Юлия Лидерман
- 56 «Чтони́что». Марина Надеева
- 58 Свободные мастерские в мастерской Коненкова. Анастасия Мазуренко

ТЕМА

- 62 Художник — и /versus/как — власть. Лия Адашевская
- 68 Веласкес. Близко к королю. Александр Якимович
- 72 Размышления после выставки. Галина Зайкина
- 75 Химеры власти. Путиниана в современном искусстве. Алексей Трубецков
- 78 Автономия искусства. Дарья Пыркина
- 80 Два одиночества российской революции. Арсений Жилиев

ИМЕНА

- 82 Неосимволизм Евгения Гороховского. Никита Махов
- 86 Вне зоны признания. Александр Балашов

РАКУРС

- 94 Концептуалист — художник в законе. Свен Гундлах
- 98 Микрополитика взгляда: живопись и воображаемый зритель. Стас Шурипа
- 102 Мне нравятся картинка с текстом. На вопросы ДИ отвечает художник Валерий Чтак
- 107 Казусы транслитерации. Елена Петровская

ОБЗОРЫ

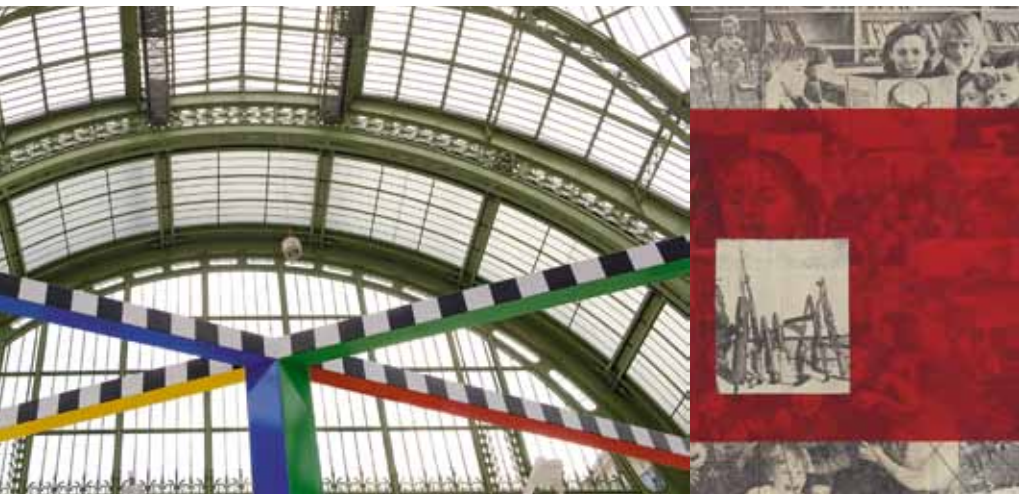
- 108 FIAC! Париж. 2011. Наталья Капырина
- 112 Искусство по стамбульскому счету. Ирина Сосновская
- 118 «Беспутные праведники» Арефьевского круга. Глеб Ершов
- 122 Уильям Кентридж — создатель «рисунков для проекций». Виктория Хан-Магомедова
- 124 Люди и город. Александр Балашов
- 127 BUMP IT! Tour 2011. Виктория Хан-Магомедова
- 128 «Герои» глазами современных художников. Виктория Хан-Магомедова

ПОРТФОЛИО

- 130 Смысл видимого. Нина Березницкая

ХРОНИКА

- 134 Карандаш, пространство, цвет. Александр Балашов
- 135 Искусство действия. Соня Терехова
- 137 Первая «Перспектива». Алла Надеждина
- 138 Гибель Петербурга. Александр Дашевский
- 140 Приснившийся вернисаж. Лия Адашевская
- 142 Московский арт-дневник. Соня Терехова



АВТОРЫ НОМЕРА

Балашов Александр — искусствовед, автор ряда монографий

Гуськов Сергей — журналист

Гундлах Свен — художник

Дашевский Александр — художник, арт-критик

Ершов Глеб — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского университета культуры и искусств, куратор галереи «Новикула артис»

Жияев Арсений — художник, куратор, автор текстов о современном искусстве

Зайкина Галина — искусствовед, сотрудник музея-мастерской Д.А. Налбандяна

Капырина Наталья — студентка Страсбургского университета факультетов истории искусств и политических наук, стажер журнала ДИ

Лидерман Юлия — кандидат культурологии, доцент кафедры истории и теории культуры факультета истории искусства РГГУ, исследователь современного театрального и изобразительного искусства, позднесоветского и нового российского кинематографа

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

Мазуренко Анастасия — научный сотрудник Музея-мастерской С.Т. Коненкова

Махов Никита — критик и теоретик искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного историко-литературного музея-заповедника А.С. Пушкина «Захарово — Большие Вяземы»

Надеева Марина — культуролог, редактор

Петровская Елена — кандидат философских наук, антрополог, культуролог

Подобед Александр — художник, куратор

Пыркина Дарья — искусствовед, руководитель программы «Новая генерация» ГЦСИ

Решетникова Ирина — искусствовед, театровед, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории и истории искусства МГУ, член АИС, МОСХ

Трубецков Алексей — доктор медицинских наук, профессор, художник, журналист

Шурипа Стас — художник, куратор, автор критических и теоретических текстов о визуальной культуре, преподаватель Института проблем современного искусства (Москва), член редакционного совета «Художественного журнала»

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

В НОМЕРЕ ПРЕДСТАВЛЕННЫ



стр. 36–60



стр. 10



стр. 22

ИТАЛИЯ 2011 ИТАЛИЯ РОССИЯ



стр. 24



стр. 30



стр. 34



стр. 108



стр. 112



стр. 118



стр. 122



стр. 124



стр. 127, 143

ARTPLAY

стр. 135

STELLA ART FOUNDATION

стр. 140

REGINA ГАЛЕРЕЯ

стр. 56, 142



стр. 142



стр. 142



стр. 141

M&J GUELMAN GALLERY

стр. 143



стр. 143

Выставка Караваджо в Москве



Гiovanne con Stanetti di Frutta
1593. Оlio sul tela. Roma, Galleria Borghese

С 26 ноября до 19 февраля 2012 года в ГМИИ открыта выставка Микеланджело да Караваджо (1573–1610). На ней представлено 11 произведений итальянского мастера.

Выставка, которая проводится в рамках Года Италии в России, продолжит показ шедевров итальянского искусства в Пушкинском музее. Ранее в Москве уже демонстрировались работы Рафаэля, Боттичелли, Бернини и Лотто. Это одна из самых крупных зарубежных экспозиций произведений Караваджо, так как его работ сохранилось немного, и те немногие музеи, преимущественно итальянские, где они выставлены, неохотно с ними расстаются. На московской выставке, в частности, представлены «Мальчик с корзиной фруктов» из галереи Боргезе, «Иоанн Креститель» из музеев Капитолия, «Положение во гроб» из Ватиканского дворца, «Ужин в Эммаусе» из галереи Брера в Милане, «Иоанн Креститель в пустыне» из галереи Корсини, «Обращение Савла» из римской церкви Санта-Мария дель Пополо.

Dance In VOGUE



Микро Фонтанна Рудольф Юринец
Балетная труппа Микхайловского театра
2011. Фотограф Jason Schmidt (специально для русского Vogue)



В музее «Московский дом фотографии» открыта экспозиция «Dance in vogue», включающая более 120 работ великих мировых фотографов — от барона де Мейера до Хорста, от Сесила Битона до Ричарда Аведона, от Хельмута Ньютона до Артура Элгорта. Журнал «Vogue» выпустил специаль-

ный номер «Dance in vogue», приуроченный к открытию исторической сцены Большого театра. Коллекционное издание содержит многочисленные «танцевальные» фотографии, сделанные специально для «Vogue» за последние тринадцать лет.

ArtPreview 2011

Выставка работ финалистов конкурса «ArtPreview» 2011 прошла 8–10 ноября в Галерее искусств Зураба Церетели. Задача конкурса — показать современное изобразительное искусство художников нового поколения.

В экспозицию вошли 60 произведений по трем номинациям: «Фотография», «Живопись», «Графика». Это работы авторов из 20 городов пяти стран. В целом география конкурса охватывает практически все регионы России и 15 зарубежных стран.

Большой фестиваль мультфильмов



Автомобильные сказки
2011. 90'. Кукольный, игровой, 3D. Animation People, Чешская Республика

Один из самых крупных международных смотров анимации в России. Ежегодно Московский БФМ открывается в Международный день анимации, 28 октября, и в течение года возит свои программы по российским городам. В этом году представлялось 69 программ и более 450 фильмов со всего мира — 11 дней сплошной анимации по всей Москве.

Одним из центральных событий фестиваля стала работа анимационной выставки-школы «PRO-animation». Эта выставка достижений в области цифровых технологий, в рамках которой ведущие производители компьютерного обеспечения (графических программ, программ для монтажа), установок motion capture, устройств для создания компьютерной графики и звукозаписывающего оборудования проводили широкие и локальные презентации своего продукта, мастер-классы и обучающие занятия по его использованию. Каждый день был посвящен отдельной теме: «Сериалы», «Образование», «Анимационная студия».

Оцифрованная коллекция итальянской живописи ГМИИ теперь в Сети

Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (ГМИИ) подготовил мультимедийный проект, благодаря которому порядка 500 шедевров итальянской живописи из его коллекции VIII–XVIII века можно рассмотреть ближе, чем в самом музее: на тематическом сайте и в специальном разделе официального сайта. Кроме того, изданы два диска, посвященные итальянскому искусству в ГМИИ, один из них содержит полтора часового видеофильм о коллекции с подробным рассказом о 30 наиболее значимых произведениях итальянских мастеров,

другой — виртуальный тур. Стоимость проекта составила 100 тысяч евро. Технической стороной вопроса занималась компания «Группа Эпос», ей же принадлежит авторство обновленного сайта ГМИИ, запущенного в марте. Теперь на тематическом сайте или в соответствующем разделе официального сайта музея можно ознакомиться с теми произведениями, что находятся в постоянной экспозиции. Виртуальная прогулка по залам создает полный эффект присутствия — помимо картин можно в подробностях рассмотреть детали интерьера, а если какое-то произведение искусства вызвало особый интерес, можно узнать подробности об истории создания, сохранности и атрибуции.

Группа «Война» стала сокуратором Седьмой Берлинской биеннале?

Об этом 28 ноября объявил куратор биеннале Артур Жмиевски. Другим сокуратором он назначил Иоанну Варшу.

«Мы не ожидаем от группы «Война», что она будет курировать биеннале в обычном смысле, — считают Артур Жмиевски и Иоанна Варша. — Возможно, они будут стучаться в двери мастерских художников, но не для того, чтобы выбрать их работы для выставки, а для того, чтобы напомнить им об этике художника».

Пока же активисты ответили, что биеннале — недостаточно важная цель для них...

Уильям Блейк в ГМИИ им. А.С. Пушкина



Дали, микеланджель изловил микеланджель. Исслав на земном шаре.
Около 1805. Бунага, авальер, тушь, перо. Галерея Тейт, Берлин.
Ньютон. 1796. Около 1805. Бунага, монохромия, авальер, тушь, перо. Галерея Тейт, Берлин, Лондон.



С 29 ноября до 19 февраля 2012 года открыта выставка английского поэта и художника Уильяма Блейка «Уильям Блейк и британские визионеры», организованная при участии британской галереи Тейт. Выставка приурочена ко дню рождения художника. Экспозицию составили гравюры, акварели, а также темперы Уильяма Блейка,

который считается одним из наиболее выдающихся представителей английского романтизма. Среди выставленных работ, в частности, «Апостол Павел и змея», «Ньютон», «Страшный суд», «Жалость» и иллюстрации Блейка к «Божественной комедии» Данте и пьесам Шекспира. Кроме того, музей привез работы британских мастеров XIX–XX веков, на чье творчество Уильям Блейк оказал значительное влияние — Данте Габриэля Россетти, Сэмюэла Палмера, Обри Винсента Бердсли и других. Выставка проходит в рамках XXXI музыкального фестиваля «Декабрьские вечера Святослава Рихтера».

Выставка Дали поставила абсолютный рекорд посещаемости для ГМИИ им. А.С. Пушкина



Без названия. (По мотивам «Головы Джулиано Медичи» Микеланджело)
1981–1982. Холст, масло

Выставку «Сальвадор Дали» из собрания Фонда «Гала — Сальвадор Дали», Фигерас, за 11 недель работы увидели 270 тысяч зрителей, установив таким образом абсолютный рекорд посещаемости ГМИИ. Для того чтобы экспозицию смогли осмотреть все желающие, музей последние 1,5 месяца работал до 21 часа.

В итоге выставку посещали более четырех тысяч человек в день.

Московские музеи станут доступнее

Глава департамента культуры Москвы Сергей Капков подписал приказ о режиме бесплатного посещения московских музеев.

Бесплатный вход для всех категорий посетителей устанавливается в третьем воскресенье каждого месяца начиная с января 2012 года, а также в дни зимних каникул.

Такой режим работы распространяется на все московские музеи, подведомственные департаменту культуры. Кроме того, с 2012 года эти музеи Москвы каждый четверг будут открыты до 21 часа в рамках акции «Вечер в музее».

В столичном правительстве готовится обращение в Министерство культуры РФ с предложением поддержать данную инициативу на федеральном уровне, чтобы все музеи Москвы работали в едином режиме.

Фестиваль «Золотая маска-2012»



Питр вешероук, Театр-Мастерская Петра Фоменко и сценограф Виктор Рыжаков

Мертвые души. Мариинский театр. Санкт-Петербург. Оперные сцены Лопуховского театра. Директор Валерий Гергиев



12 декабря состоялось заседание секретариата Союза театральных деятелей России, на котором были утверждены лауреаты почетных премий «Золотая маска».

Премии «За выдающийся вклад в развитие театрального искусства» получат режиссер Петр Фоменко, сценограф Эдуард Кочергин и актер Калужского драматического театра Михаил Пахоменко.

За поддержку театрального искусства России почетные «Золотые маски» присуждены губернатору Томской области Виктору Крессу и холдингу «Евроцемент груп».

Фестиваль «Золотая маска-2012» пройдет с 27 марта по 15 апреля 2012 года. В конкурсе примут участие 10 драматических спектаклей большой формы, 8 малой формы, 11 опер, 11 балетов, два спектакля современного танца и четыре «экспериментальные» работы. Торжественное вручение национальной театральной премии «Золотая маска» состоится 16 апреля 2012 года на сцене Большого театра.

Экскурсии по Большому театру

Теперь зрители смогут осмотреть все залы театра и даже заглянуть на репетицию. Экскурсии в Большой театр будут проходить трижды в неделю по понедельникам, средам и пятницам в два часа дня для групп по 15 человек. Цена билета 500 рублей, для льготников, студентов и старшеклассников — 250 рублей.

«Русский» Букер десятилетия»

Выбирать лауреата конкурса «Букер десятилетия» пригласили всех 45 ныне здравствующих членов букеровских жюри 2001—2010 годов. На первом этапе голосования был сформирован шорт-лист — пять романов из шестидесяти, входивших в шорт-листы премии за эти десять лет:

- Олег Павлов «Карагандинские девятины, или Повесть последних дней» (лауреат 2002 года);
- Захар Прилепин «Санька» (финалист 2006 года);
- Роман Сенчин «Елтышевы» (финалист 2009 года);
- Людмила Улицкая «Даниэль Штайн, переводчик» (финалист 2007 года);
- Александр Чудаков «Ложится мгла

на старые ступени...» (финалист 2001 года).

По итогам второго тура голосования 1 декабря было названо имя лауреата. Литературную премию «Русский Букер десятилетия» посмертно присудили Александру Чудакову за роман «Ложится мгла на старые ступени...». Премии «Студенческий Букер десятилетия», лауреата которой выбрали учащиеся российских вузов, вручили Татьяне Толстой за роман «Кысь».

Театр на видео

Выдающиеся постановки столичных театров с 2012 года будут записывать на видеоносители и транслировать по телевидению. Отбором спектаклей займется экспертная комиссия при Департаменте культуры Москвы. По словам главы ведомства Сергея Капкова, в первую очередь планируется делать видеозаписи спектаклей «Современника», Ленкома», «Мастерской Петра Фоменко», которые будут транслироваться по телеканалам «Культура», «Москва 24» и другим.

Премия Кандинского



Юрий Альберт — победил в номинации «Проект года»

Полина Канис — победила в номинации «Молодой художник. Проект года»



14 декабря в Центре современной культуры «Гараж» состоялось награждение победителей пятой, юбилейной премии Кандинского. В главной номинации — «Проект года» — победил проект Юрия Альберта «Moscow Poll». Премию победителю вручил знаменитый британский кинорежиссер Питер Гринуэй. В категории «Молодой художник. Проект года» победила Полина Канис. Она награждена за видеодокументацию перформанса «Яйца». Премию в номинации «Медиаарт. Проект года» получила Анастасия Рябова за проект «Artists' Private Collections» — архив произведений современного искусства из частных коллекций художников.

Единый интернет-портал о культуре

Минкульт России планирует создание единого интернет-портала для популяризации культурного наследия и традиций страны, куда войдут сведения библиотек, виртуальные презентации музеев, каталоги коллекций, данные об исторических памятниках и памятниках архитектуры.

На портале будут доступны лента новостей культуры, афиша самых интересных событий в этой области, интервью с участниками значимых мероприятий — Каннского фестиваля или Венецианской биеннале, онлайн-трансляции спектакля или выставки, также планируется открыть доступ к редким фильмам, например, из фонда Госкино.

Артдокфест-2011



Шахта N88 (Эстония). Автор сценария, режиссер Марианна Каат. Baltic film Production in coproduction interfilm production studio

Со 2 по 10 декабря в Москве в кинотеатре «Художественный» проходил V Фестиваль авторского документального кино «Артдокфест-2011». В семи программах показано около ста фильмов, снятых за последние полтора года.

Открывал фестиваль фильм «Ходорковский» немецкого режиссера Сирила Туши.

В рамках внеконкурсной программы состоялись показы русской авторской документалистики «Среда», польского документального кино, программа «Выбор Звягинцева», демонстрация и обсуждение самых ярких картин года, картин-победителей национальных конкурсов, проходивших в последние полтора года, программа «Психология ДОС» и День немецкого кино. В последний день «Артдокфеста», 10 декабря, прошла церемония вручения национальной премии в области неигрового кино и телевидения. В состав жюри под председательством режиссера Андрея Звягинцева в этом году вошли директор музея ПЕРММ Марат Гельман и телеведущая Светлана Сорокина. Президент фестиваля — режиссер и продюсер Виталий Манский.

Гран-при получил фильм «Милана» режиссера Мадины Мустафиной, в котором рассказывается о жизни семилетней девочки из неблагополучной семьи, живущей в лесу, неподалеку от большого города.

Приз за лучший полнометражный фильм присужден картине «Гагаринленд» Владимира Козлова (Франция), специальный приз — фильму «900 дней» (900 Days) Джессики Гортер (Jessica Gorter, Нидерланды), диплом «Артдокфеста» — фильму «Остановите поезд» Влада Резниченко.

Премия Андрея Белого

Старейшая российская независимая литературная премия Андрея Белого, чей призовой фонд составляет 1 рубль, объявила лауреатов в номинациях «Проза», «Поэзия», «Литературные проекты», «Гуманитарные исследования» и «Переводы» на церемонии в рамках московской ярмарки интеллектуальной литературы «Non/fiction». В номинации «Проза» победил Николай

Байтов с книгой «Думай, что говоришь». Награды получили Андрей Поляков за сборник «Китайский десант» в номинации «Поэзия», Елена Петровская за работу «Теория образа» («Гуманитарные исследования») и Дмитрий Замiatин за книгу «В сердце воздуха: к поискам сокровенных пространств» (в той же номинации). В номинации «Литературные проекты» победителем стала Юлия Валиева за сборник «Лица петербургской поэзии». За лучшие переводы награжден Григорий Давешев.

На разработку концепции Музея Москвы объявят конкурс

Концепцию Музея Москвы, которому передан комплекс Провиантских магазинов на Зубовском бульваре, разработают на конкурсной основе. В конкурсе смогут принять участие как российские, так и зарубежные фирмы. Согласно первоначальной концепции три огромных здания Провиантских складов в стиле ампира планировалось дополнить четвертым так, чтобы они образовали квадрат, сделать несколько подземных этажей, а сверху накрыть конструкцию стеклянным куполом на манер Гостиного Двора. С приходом нового мэра столицы Сергея Собянина планы, вызывавшие протест экспертов и общественности, изменились. Он запретил возводить любые пристройки и надстройки Провиантских магазинов. Освобожденный музеем храм, в свою очередь, должен быть передан Московской патриархии. Ожидается, что в результате объединение «Музей Москвы» превратится в музейно-выставочный современный комплекс со сменными и постоянными экспозициями, а реставрация продлится 2,5–3 года.

МФКФ/Дебюты



Анзиф. Режиссер Эдуард Оганесян. Лучший игровой фильм



Гурбан. Режиссер Анар Аббасов. Лучший документальный фильм

15–19 декабря 2011 года в Москве в пятый раз прошел Московский фестиваль короткометражных фильмов/Дебюты.

Идея фестиваля проста — в течение нескольких дней представить зрителям актуальный срез в жанре короткометражного кино. Состоится конкурсный показ дебютантов короткого метра; короткометражек, отмеченных на мировых кинофестивалях, а также тематических кураторских программ. В этом году впервые МФКФ представил международный конкурс, в котором приняли участие и работы молодых московских режиссеров (игровое, документальное и анимационное/

экспериментальное кино). Основное жюри фестиваля традиционно состоит из ярких персоналий современного искусства — художников, фотографов, музыкантов, архитекторов, но не кинематографистов.

Внеконкурсные программы фестиваля: сердце МФКФ — программа «Creme de la creme» (победители главных мировых фестивалей Западного и Восточного полушария), самая обширная программа этого года — «Испания. Четыре провинции» (совместно с Институтом Сервантеса в Москве), «Best of Femina» (женское кино фестиваля «Femina festival» (Рио-де-Жанейро), «Fashion in shorts» (самые яркие мировые фешн-фильмы), «Sound in space» (подборка коротких фильмов о космосе), «UK independent, или Совершенно независимые британцы», «Киноальманахи» (совместно с Музеем кино), «Кинопоезд» (совместная программа с Nisimasa).
Специальный показ-2011 — Некинематографические территории. Осетия.

Non/fiction 2011



13-я Международная ярмарка интеллектуальной литературы «Non/fiction» состоялась, как всегда, в Центральном доме художника. Более 250 универсальных и специализированных издательств и литературных объединений из 20 стран мира, в том числе из Великобритании, Германии, Дании, Израиля, Испании, Норвегии, Финляндии, Франции, Чехии, Швеции, Японии. Семь площадок, сто пятьдесят мероприятий, фестиваль мировых идей «Вокруг света», вручение премии Андрея Белого, премий «Человек книги» и «Общественная мысль», обширная детская программа, шесть спецпроектов.

«Молодежь столицы — музею города»

Под таким названием 23 декабря 2011 года в музейном объединении «Музей Москвы» открылась выставка творческих работ, посвященная 115-летию музея Москвы. Здесь были представлены работы победителей и номинантов конкурса-фестиваля творческих работ «Молодежь столицы — музею города», более 300 участников от 50 организаций: средние общеобразовательные школы, художественные школы, гимназии, лицеи, дворцы детского творчества, колледжи, школы-интернаты для детей с ограниченными возможностями здоровья. В центре внимания конкурсантов — история города и ее значение в судьбе страны, архитектурный облик города и его создатели, актуальные вопросы современной жизни столицы и развитие Музея

Москвы. Участники выставки представили работы по темам «Архитектурная панорама Москвы», «Зарисовки московской жизни», «Московские хроники», «Московские парки», «О музее с любовью!», «Жители Москвы», «Московские праздничные традиции», «Москва, как много в этом звуке...».

На выставке можно познакомиться с жизнью и обликом столицы различных эпох. Москва здесь запечатлена в живописи, предметах декоративно-прикладного искусства, моделях, инсталляциях и макетах.

26 января 2012 года состоялась торжественная церемония награждения победителей и номинантов фестиваля «Молодежь столицы — музею города».

Дэвид Чипперфильд станет куратором Венецианской биеннале архитектуры

Английский архитектор сэр Дэвид Чипперфильд — куратор XIII Венецианской биеннале архитектуры, которая пройдет в 2012 году. Назначение 58-летнего Чипперфильда на должность куратора самой статусной архитектурной выставки предполагалось еще несколько месяцев назад, но затягивалось из-за неопределенности по поводу будущего директора Венецианской биеннале. Другой возможной кандидатурой был португальский архитектор и призер Притцкеровской премии Эдуардо Сууту де Моура. Сэр Чипперфильд станет третьим британским куратором биеннале вслед за Дейяном Суджичем и Рикки Бардет. В настоящее время Дэвид Чипперфильд занят реконструкцией Театра оперы и балета в Перми.

Польский плакат XIX–XX веков



Выставка «Польский плакат XIX–XX веков» продолжила знакомство публики с коллекцией иллюстрированной рекламы, хранящейся в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина. В музее уже экспонировались плакаты Альфонса Мухи, произведения французских мастеров афиши, английские рекламные постеры. Впервые представлены более 100 плакатов периода расцвета польского графического дизайна: от произведений, созданных в конце XIX столетия членами краковского художественного объединения «Sztuka» во главе с его ведущими мастерами — Теодором Аксентовичем, Каролем

Фрычем, Казимежем Сихульским и Юзефом Мехоффером, варшавских плакатов Станислава Ноаковского и Станислава Остои-Хростовского до композиций рекламных дизайнеров Польши XX века.

В плакатах, причудливо сочетающих лиризм и меланхолию с жесткой иронией и сатирой, как в зеркале отражены эпоха и национальный менталитет. Для современного российского зрителя они станут уникальным документом о быте, истории и культурной жизни польского народа.

Выставка работает до 26 февраля 2012 года.

МАММ/МДФ SEEYOU



В Мультимедиа-арт-музее состоялась выставка группы «МишМаш» (Мария Сумнина и Михаил Лейкин). В выставочном проекте «SEEYOU» («увидимся», или «я тебя вижу») художники представили две инсталляции: из искусственных и натуральных камней, сформировав из них многозначные и многослойные в буквальном смысле структуры.

Инсталляция «Будь мягче», впервые показанная на выставке «RussianDreams» в Майами в 2008 году, состоит из деревянных ящиков с ячейками-домиками, в каждой из которых на подстилке из ваты лежит камень в вязаном шерстяном носочке. «Мягкая» рукотворная одежда «тяжелых» природных камней, заключенных в жесткую деревянную раму, порождает непрямую игру и противопоставление материалов, их формальных и ассоциативных характеристик. Другой объект из камня (теперь уже искусственного) — инсталляция «Сад камней». Восточное искусство, настроенное на созерцательность и медитативность, не раз вдохновляло «МишМаш» на создание арт-объектов и архитектурных проектов. «Сад камней» предполагает не только созерцание, но и участие зрителя в формировании образа — подразумевает интерактивность. Искусственные камни с автомобильными фарами внутри представлены по принципу японского сада камней и являют собой реализованную метафору дзен-буддистского убеждения в том, что «полностью наблюдать все камни можно, только воспарив в воздухе над садом и посмотрев на него сверху» — увидеть все камни может только «достигший просветления»... «Обе эти работы, — говорят художники, — об амбивалентности, о движении и стабильности, о покое и тревоге, об агрессии и стагнации и о балансе. Об относительности внутреннего и внешнего контроля во времена тотального контроля».

«Таинство Рождества Христова. Сцены и вертепы в неаполитанской традиции XVIII века»

В завершение Года культурного обмена между Россией и Италией музей храма Христа Спасителя представляет выставку рождественских вертепов («презле»), а также живописи и графики на эту тему из собрания неаполитанского музея Сан-Мартино. Среди художников, чьи работы представлены в Москве, — мастера неаполитанского барокко, в частности Микко Спадаро и Франческо Лиани. Кульминацией выставки должен стать вертеп Роберто Ванади, в котором художник с особой тщательностью реконструировал исторических персонажей и топографию Вифлеема.

Валентин Серов. Линия жизни



Валентин Серов. Улица Торнебуони (Via Tornabuoni) во Флоренции. 1904. Бумага, акварель, ГТГ.

В ГТГ в рамках программы «Третьяковская галерея открывает свои запасники» работает выставка «Валентин Серов. Линия жизни». Демонстрируется исключительно графика художника — рисунки, акварели, пастели и офорты, которые никогда не показывались в таком количестве (а именно 250 листов из 750 работ Серова на бумаге, хранящихся в ГТГ). Представлены наброски и эскизы его исторических картин из жизни русского двора XVIII века («Выезд Екатерины II», 1906), образы театральных див Анны Павловой (1909) и Иды Рубинштейн (1910), а также рисунки на темы античных мифов, прообразы знаменитых картин «Похищение Европы» (1910) и «Одиссей и Навзикая» (1910). Выставка работает до 20 мая 2012 года.

Международная арт-премия

Музей современного искусства в Барселоне (MACBA) и Фонд Хана Нефкенса (Fundació Han Nefkens) объявили об учреждении новой премии в области современного искусства. Раз в два года 50 тысяч евро будут вручаться художнику, выбранному авторитетным международным жюри. В состав жюри входят директор Whitechapel Gallery Ивона Блазвик (Iwona Blazwick, Лондон), кураторы Адриано Педроса (Adriano Pedrosa, Сан-Паулу) и Кристин Томе (Christine Tohmé, Бейрут), а также голландский

коллекционер и меценат Хан Нефкенс (Han Nefkens) и директор МАСВА Бартоломеу Мари (Bartolomeu Mari). Нефкенс и Мари — постоянные члены жюри, остальные будут меняться каждые два года. Претенденты на премию не ограничены возрастом, полом или национальной принадлежностью. Главный критерий — профессионализм и отсутствие признания со стороны художественных институций.

Группа из десяти агентов будет искать талантливых художников на пяти континентах, причем особое внимание учредители премии намерены уделить странам третьего мира.

По результатам их поисков будет сформирован шорт-лист из 30 художников, затем жюри выберет из них пятерых финалистов, а ровно через год, 28 ноября 2012 года, назовет имя победителя. Выбор этой даты неслучаен — Музей современного искусства в Барселоне открылся 28 ноября 1995 года. Из 50 тысяч евро призовых денег 20 тысяч будут выданы на руки лауреату, а 30 тысяч выделены на осуществление его проекта в Барселоне.

Габриэле Базилико. «Москва вертикальная»



Фото: Габриэле Базилико



В Государственном музее архитектуры им. А.В. Щусева состоялась выставка итальянского фотографа Габриэле Базилико «Москва вертикальная». Фотограф выбрал для своих работ необычные ракурсы — с вершин «Семи сестер», знаменитых московских высоток, построенных в сталинскую эпоху. Данная концепция имеет основной желание фотографа отразить образ постсоветской метрополии с высоты самых представительных памятников социализма. Таким образом, для нового портрета Москвы «вертикальное» измерение становится ведущим в противоположность традиционному горизонтальному видению. С высоты становятся явственными изменения, произошедшие с городским пейзажем, окружающим высотки, с момента их создания и до распада СССР.

Работы Габриэле Базилико с их богатым ассоциативным рядом — это не только сравнительный экскурс в историю и топографию, это погружение фотографа в глубины мегаполиса, совершая которое он получает возможность по-новому взглянуть на метафоры городского пространства, увидеть город с новых, неожиданных сторон — и все это через поэтический, медитативный процесс фотографирования.

Выставка работает до 5 февраля 2012 года.

Учреждена новая премия «Большой облом»



Журнал по архитектуре, дизайну и строительным технологиям «Проект Россия» предложил общероссийскую премию за антидостижения в области капитального строительства «Большой облом».

Шорт-лист, в который войдут 30 объектов, будет определен путем интернет-опроса, а уже к 3-й Московской биеннале архитектуры в мае пройдет основное голосование, по результатам которого и определят трех лауреатов и победителя в номинации «Гран-облом», обладателя большинства голосов. Предполагаемые худшие здания могут находиться в любой точке России, но должны быть построены не ранее 2000 года.

Редакция предлагает своего кандидата на получение этой «престижной» премии — авторский коллектив торгового комплекса «Ереван плаза» около станции метро «Тульская».

Генрих Боровик. Увидеть время

С 14 декабря по 22 января в ГМИИ им. А.С. Пушкина (зал № 31) можно было увидеть около сотни фотографий из архива Генриха Боровика, российского публициста, писателя и драматурга, который многие годы был одним из ведущих журналистов-международников. На фотографиях Боровика, относящихся к 1950–1970-м годам, запечатлены ведущие политики — Сальвадор Альенде и Фидель Кастро, Анастас Микоян и Никита Хрущев, писатель Эрнест Хемингуэй. Также Боровик снимал жизнь простых людей в Италии и Югославии, Китае и на Кубе, в странах Латинской Америки и Индонезии, политические протесты в США в период Вьетнамской войны.

Лауреат премии Тернера

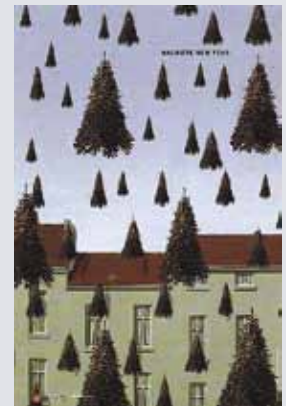
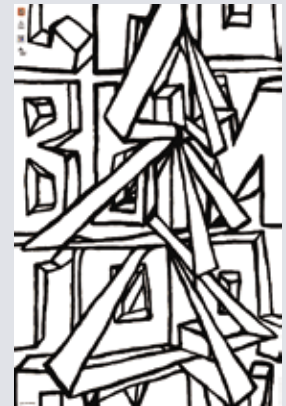
Им стал 44-летний шотландский скульптор Мартин Бойс (Martin Boyse). Премия Тернера с 1984 года присуждается независимым жюри британ-

скому художнику моложе 50 лет за лучшую выставку, прошедшую за последний год.

Награду Бойсу принесла скульптурная инсталляция «Есть ли у слов голоса?» («Do Words Have Voices»), воссоздающая лирическую атмосферу городского парка с металлическими деревьями и бумажными листьями.

С новым годом, современное искусство!

В мае 2011, на Ночь музеев школа современного искусства «Свободные мастерские» Московского музея современного искусства и Высшая академическая школа графического дизайна провели первую плакатную акцию, посвященную Международной ночи музеев в ММСИ. В продолжение сотрудничества к празднованию Нового года и Рождества состоялась плакатная акция на базе Музея-мастерской С.Т. Коненкова. С 28 декабря 2011 года по 9 января 2012-го в витринах музея было выставлено 5 работ победителей студенческого конкурса. Музей-мастерская Коненкова расположен в самом центре Москвы, на Тверском бульваре, поэтому выставка плакатов молодых дизайнеров стали оригинальным поздравлением москвичам.



Максим Деревянкин.
2 курс, Мастерская Юрия Гулитова и Аркадия Троянкера

Надежда Россохина.
1 курс, Мастерская Эркена Кагарова и Николая Штока

Валерия Гришина.
2 курс, Мастерская Юрия Гулитова и Аркадия Троянкера

Софья Ступенькова.
3 курс, Мастерская Бориса Трофимова

Алина Сибирякова.
2 курс, Мастерская Юрия Гулитова и Аркадия Троянкера



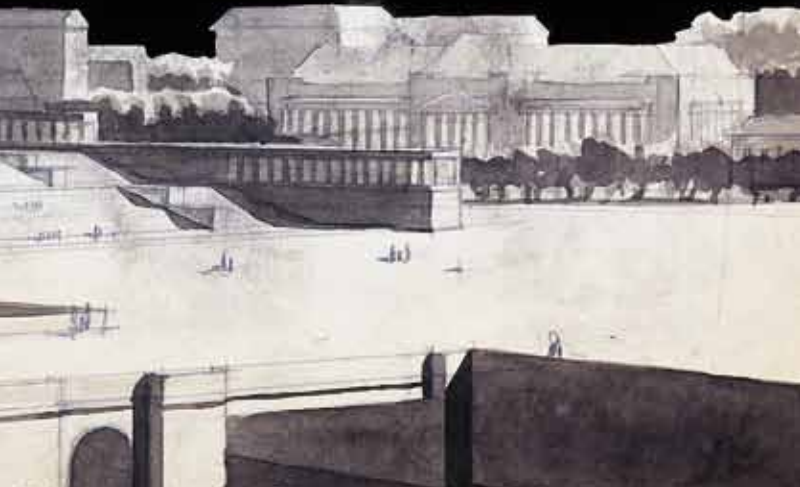
АРХИ ТЕКТОР ВЛАСТИ

Юлия Кульпина



**В Музее
архитектуры
им. А.В. Щусева
открылась выставка
«Архитектор власти:
к 120-летию со дня рождения
Бориса Иофана».**

Экспозиция выставки охватывает творчество архитектора от 1920-х до 1970-х годов, подробно повествует о вехах его полувекового творческого пути. В экспозиции более ста графических работ, макеты, текстиль и фотографии. Впервые представлена одна из самых крупных графических работ Иофана с изображением Дворца Советов, отреставрированная специально к юбилейной выставке.



По замыслу кураторов экспозиция должна целостно отразить творческий путь архитектора, показать даже малоизвестные проекты и постройки Бориса Иофана. Трудно определенно сказать, что именно устроители выставки вкладывали в ее название, поскольку экспозиция явного ответа не дает, но, безусловно, она способна предопределить прочтение творчества Иофана в контексте его времени и в контексте его взаимоотношений с властью.

Борис Михайлович Иофан родился и вырос в Одессе. В 1911 году он заканчивает училище и получает диплом техника-архитектора. Отслужив вольноопределяющимся, приезжает в Санкт-Петербург и работает под началом И.И. Долгинова и А.О. Таманяна, в частности, принимает участие в работе над московским домом князя Щербатова на Новинском бульваре, который впоследствии будет признан лучшей новостройкой в реконструируемой Москве.

В 1914 году он уезжает в Италию, где поступает сразу на третий курс Высшего института изящных искусств в Риме. Спустя два года, окончив институт, а впоследствии и курс в Высшей инженерной школе, начинает свою архитектурную деятельность в мастерской известного римского архитектора Армандо Бразини. Собственно, этим периодом и открывается экспозиция муаровской выставки, где демонстрируется ряд симпатичных итальянских проектов Б. Иофана.

Когда по Италии, уже переживающей инфляцию и безработицу, прокатилась первая волна фашизма, Борис Иофан вступил в итальянскую компартию. Тогда же ему предложили спроектировать новое здание советского посольства в Риме. Реализовать этот проект не удалось, зато в 1924 году он знакомится с председателем Совнаркома СССР Алексеем Рыковым, который инициирует возвращение архитектора в Советский Союз. Вероятнее всего, Иофан получил конкретные предложения или же ему достаточно определенно была озвучена его роль в построении образа советского государства.

Борис Иофан возвращается на родину, уже пережившую революцию и Гражданскую войну, в страну, где искусство тесно сплетено с политикой и идеологией. Здесь он сразу же приступает к осуществлению крупных госзаказов, первыми стали поселок Штеровской ГРЭС в Донбассе, комплекс двухэтажных домов для рабочих на Русаковской улице и комплекс Сельскохозяйственной академии им. К.А. Тимирязева.

С 1929 по 1934 год Иофан строит правительственный санаторий «Барвиха». Интересно, что там еще сильны веяния революционного аскетизма — изначально санаторий был лишен элементарных удобств. Другой воплощенный Иофаном проект, осуществляемый фактически параллельно с «Барвихой», особенно важен в диалоге архитектора и власти. Это крупный и престижный заказ на строительство Дома правительства на улице Серафимовича и Берсеневской набережной.

С 1918 года, когда советскую столицу перенесли в Москву и многочисленные госслужащие были расселены, прежде всего в Кремле, в гостиницах «Националь» и «Метрополь», жилой площади постоянно не хватало. В 1927 году создали комиссию по строительству Дома ЦИК и Совета народных комиссаров под председательством главы правительства А. Рыкова.

Иофан спроектировал уникальный комплекс, ставший одним из самых крупных зданий Европы того времени, воплотив ключевую пролетарскую идею обобществления быта — дом-коммуна. Двенадцатиэтажный дом на набережной считался тогда небоскребом, он занимал площадь в три гектара и помимо 505 жилых квартир включал коммунальные учреждения: клуб (нынешний Театр эстрады), самый крупный по тем временам кинотеатр на 1600 зрителей

Армандо Бразини

ПРОЕКТ ДВОРЦА СОВЕТОВ. ПЕРСПЕКТИВА

1931. Фотобумага, фотография, сепия, тушь
 ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРЕДОСТАВЛЕНО ГОСУДАРСТВЕННЫМ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИМ МУЗЕЕМ АРХИТЕКТУРЫ ИМ. А. В. ЩУСЕВА

Борис Иофан, В.Г. Гельфрейх, В.А. Шуко

▲ СТР. 10–11

ДВОРЕЦ СОВЕТОВ. РАЗРАБОТКА ВАРИАНТА, ПРИНЯТОГО ЗА ОСНОВУ. ПЕРСПЕКТИВА

1934. Бумага, карандаш, тушь с отмывкой, гуашь
 ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРЕДОСТАВЛЕНО ГОСУДАРСТВЕННЫМ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИМ МУЗЕЕМ АРХИТЕКТУРЫ ИМ. А. В. ЩУСЕВА

► **СОВРЕМЕННЫЙ ВИД «ДОМА НА НАБЕРЕЖНОЙ»**

ФОТО ДИ / СВЕТЛАНА ГУСАРОВА

(«Ударник»), спортивный зал, продовольственный магазин, библиотеку, прачечную, парикмахерскую, амбулаторию, сберкасса, детский сад, ясли и фабрику-кухню.

Внешний облик Дома Советов являл собой воплощение лаконичного сдержанного конструктивизма, а в его внутренних дворах были разбиты газоны с фонтанами, в чем читается особый «почерк» Бориса Иофана, всегда испытывавшего интерес к сочетанию архитектурных форм со скульптурой.

В 1931 году жильцами дома становятся представители формирующейся советской элиты. Квартыры отличались почти немислимым по тем временам комфортом: большие площади, высокие потолки, газовые плиты и центральное отопление (чего не было даже в кремлевских апартаментах), телефон, холодильник, мебель (также спроектированная в иофановских мастерских), дубовый паркет, зеркальные двери, отделка стен клеевой краской «под шелк», лифты, туалеты, ванны с круглосуточной подачей горячей воды...

Борис Иофан также получает в этом доме квартиру с видом на Кремль и храм Христа Спасителя, в ней и по сей день живут его родственники. В каком-то смысле его диалог с властью в этот момент перерастает в монолог власти — за внешней роскошью Дома правительства скрывается трагическое бесправие его жителей. Молох советской власти проявляет себя еще во время строительства дома, в 1930 году, когда на стройке вспыхивает пожар, начальника Треста пожарной охраны Москвы Н. Тужилкина приговаривают к расстрелу. С 1934 года начинаются массовые репрессии квартирантов в Доме правительства. Много позже, в 1976 году, была опубликована повесть Юрия Трифонова «Дом на набережной», посвященная этим событиям, раскрывающая природу страха и деградации человека, заданного тоталитарной системой. С тех пор это название закрепилось за Домом правительства, оставив на нем несмываемую печать трагических событий жестокого режима.

Казалось бы, Борис Иофан находился в сердцевине этих событий и не мог не чувствовать царившей тогда атмосферы ужаса перед властью. К тому же кому как не ему знать об одном из нежилых подъездов дома, скрывающем тайные помещения, о кухнях с черным ходом, который никогда не закрывался, делая жильцов квартир совершенно незащищенными. Но востребованного профессионала скорее всего занимали будущие грандиозные проекты.

В 1931 году взрывают храм Христа Спасителя, дабы освободить место для амбициозного государственного замысла — строительства Дворца Советов, проект которого предполагалось выбирать на конкурсной основе. Для участия в открытом конкурсе в феврале того же года были приглашены не только советские, но и крупные иностранные архитекторы (европейские и американские), в их числе и учитель Б. Иофана — А. Бразини.

В 1990-х годах стало известно о подготовленных для советского правительства документах, свидетельствующих о том, что конкурс был заранее инсценирован. Будущий победитель конкурса Борис Иофан описал последовательность этапов (иллюстрировавших переход от конструктивизма к утверждению классицизированной эклектики), говорил о подготовке общественного мнения и о приглашении архитекторов из-за рубежа, и даже об их гонорах, и, разумеется, подчеркивал неременность выбора победителя из числа советских претендентов. В пользу факта мнимого конкурсного соревнования свидетельствует и отсутствие необходимой конкурсной инстанции — жюри. В реалиях сталинской системы принимать решения могла только партия, специалисты — лишь советовать.

Изначально многие проекты тяготели к авангарду, проявившемуся в присущих ему признаках — функциональности, строгих, лако-







ничных объемах, обилии стекла, ленточных окнах, горизонтальных объемно-пространственных композициях зданий. Конструктивизм воспринимался официально признанным советским стилем, но неожиданно к 1932 году наметился стилистический перелом и обозначился переход к сталинскому неоклассицизму. Целесообразность и аскетичность конструктивизма уступали место помпезной архитектуре, призванной радостно воспевать возможность осуществления коммунистических надежд, но внушающую страх перед царившим режимом. Именно такие проекты были отмечены в 1932 году по окончании второго конкурсного этапа. Это стало шоком для Запада и вызвало яростное возмущение Корбюзье. В 1933 году сценарист этого конкурса становится победителем — его проект (в течение этого времени уже более не претерпевавший изменений) должен лечь в основу дальнейшего проектирования.

Несколько лет назад в залах МУАРа проводилась выставка «Итальянский дворец Советов», утверждавшая особую роль Армандо Бразини в формировании проекта. Итальянский учитель Иофана, всегда мечтавший о возрождении в архитектуре идеи римского величия, предложил в своем конкурсном проекте архитектурный ансамбль, схожий с проектом Иофана по динамике объемов. И фигуру Ленина, венчающую центральную башню, первоначально предложил именно он. И видимо, эта его идея была одобрена Сталиным.

В действительности процесс формирования проекта можно назвать в лучшем случае обоюдным — активным взаимодействием архитекторов и власти. Государство, а именно лично товарищ Сталин, было фактическим заказчиком и все решения принимались непосредственно им. В письме, написанном Сталиным в августе 1932 года по завершении третьего этапа конкурса, говорится:

«...Из всех планов "Дворца Советов" план Иофана — лучший. Проект Жолтовского смахивает на "Ноев ковчег". Проект Щусева — тот же "собор Христа Спасителя", но без креста (пока что). Возможно, что Щусев надеется дополнить "потом" крестом. Надо бы (по моему мнению) обязать Иофана: а) не отделять малый зал от большого, а совместить их согласно задания правительства; б) верхушку Дворца оформить, продолжив ее в высь в виде высокой колонны (я имею в виду колонну такой формы, какая была у Иофана в его первом проекте); в) над колонной поставить серп и молот, освещающийся изнутри электричеством; г) если по техническим соображениям нельзя поднять колонну над "Дворцом", — поставить колонну возле (около) "Дворца", если можно, вышиной в Эйфелеву башню или немного выше; д) перед "Дворцом" поставить три памятника (Марксу, Энгельсу, Ленину)».

Фактически становится понятно, кто является не только заказчиком, но и автором идей, а кому отводится роль их оформителя. Задачи Иофана конкретно, недвусмысленно сформулированы Сталиным, что делает Иофана, во всем послушного власти, главным архитектором проекта лишь номинально.

По окончании конкурса Дворец Советов приобретает черты культового сооружения невиданного доселе масштаба. Его предполагаемая высота 400 с лишним метров и венчающая его статуя Ленина высотой около 100 метров и сегодня мыслится сверхвысоким сооружением. Правда, немного забавен тот факт, что в облачную погоду вождь пролетариата из-за высоты своего «постамент» оказался бы витающим в облаках и потому видим был бы лишь с самолетов, кои неизменно кружат на многих графических листах проекта.

Реалистичный изначально замысел Дворца Советов перерос в inferнальный образ сообразно требованиям своего истинного творца. Дворец, хоть и был сочленен из узнаваемых зиккуратовских объемов, все же не имел аналогов в истории архитектуры и этим приводил в растерянность профессионалов. Например, Ле Корбюзье говорил о нем как об «ударе грома среди ясного неба» и вызывающем «невыразимое удивление, большую печаль, горечь и упадок духа». Видимо, эти чувства он по замыслу Сталина и должен был вызывать.

Трудно сказать, кому же принадлежала идея синтеза двух искусств — архитектуры и скульптуры — Армандо Бразини, Бориса Иофана, Иосифу Сталину, кому-то из их современников-архитекторов, которые также использовали ее в своих проектах. Но идея эта все же была воплощена в другом масштабном проекте Бориса Иофана — в павильоне СССР на Всемирной выставке в Париже в 1937 году.

Хотя в этом проекте присутствуют черты, сходные с Дворцом Советов, павильон несет в себе совершенно иной образный и эмоциональный посыл — стремительный, торжественный, идейно-насыщенный и, безусловно, позитивный. Формы павильона легки, динамичны и целостны.

Особой удачей павильона становится скульптура «Рабочий и колхозница» Веры Мухиной, подчеркивающая движение всего ансамбля вперед и ввысь. Замысел скульптурной группы принадлежал Бориса Иофана, ее разработка была поручена ряду скульпторов, но к вырази-



Борис Иофан, Я.Б. Белопольский, В.В. Пелевин, А.И. Попов-Шаман
ПРОЕКТ ЗДАНИЯ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
НА ЛЕНИНСКИХ ГОРАХ. ПЕРСПЕКТИВА

1948. Калька, карандаш, акварель, цветные мелки, уголь

ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРЕДОСТАВЛЕНО ГОСУДАРСТВЕННЫМ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИМ МУЗЕЕМ
АРХИТЕКТУРЫ ИМ. А.В. ЩУСЕВА

Борис Иофан

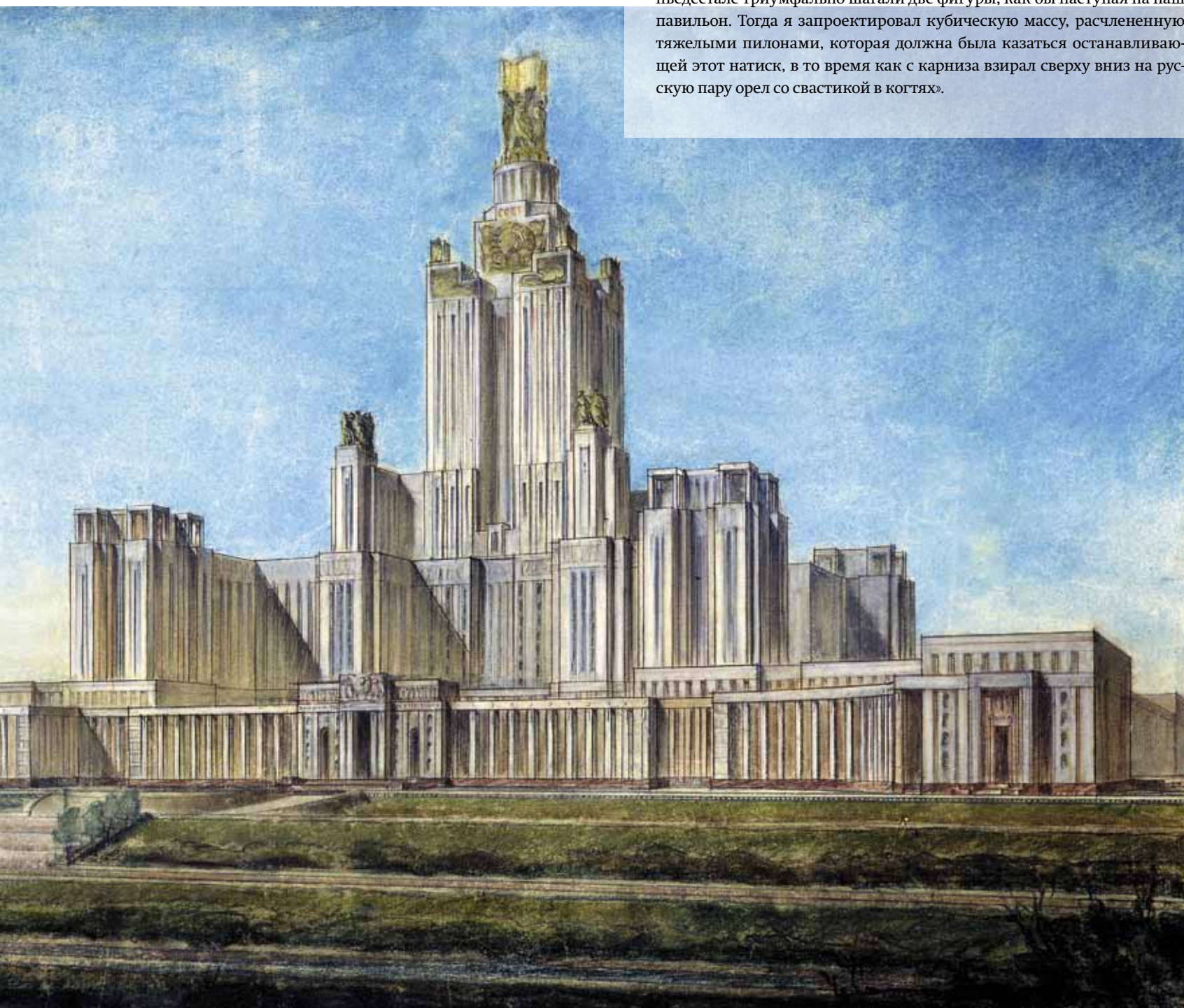
◀ ПАВИЛЬОН НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ В ПАРИЖЕ,
1937 г. ПЕРСПЕКТИВА

1936. Бумага, карандаш, акварель, белила, серебряный порошок,
аппликация

ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРЕДОСТАВЛЕНО ГОСУДАРСТВЕННЫМ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИМ МУЗЕЕМ
АРХИТЕКТУРЫ ИМ. А.В. ЩУСЕВА

тельности и мощи мухинской работы, к ее «всесокрушающему порыву» не смог приблизиться никто из них. Сочетание ритмически нарастающих горизонтальных и вертикальных членений архитектурных объемов вкупе со скульптурой выражают метафору «К светлomu будущему».

Для сооружения советского павильона в Париже отводилось пространство центральной части выставочной территории, на главной оси от Эйфелевой башни к Трокадеро, а напротив по замыслу организаторов выставки, должен располагаться павильон Германии. «Придворный» архитектор Гитлера А. Шпеер (которому Третий рейх обязан своей жутковатой эстетикой, чьи задачи в довоенное время были идентичны задачам Б. Иофана, служившего Сталину) писал: «При посещении Парижа я случайно забрел в помещение, где находился скрывавшийся в тайне проект советского павильона. На высоком пьедестале триумфально шагали две фигуры, как бы наступая на наш павильон. Тогда я запроектировал кубическую массу, расчлененную тяжелыми пилонами, которая должна была казаться останавливающей этот натиск, в то время как с карниза взирал сверху вниз на русскую пару орел со свастикой в когтях».



Это свидетельство (которое имело ряд других подтверждений среди современников) выглядит правдоподобно, учитывая, что орел не вполне сомасштабен самому зданию, если рассматривать немецкий павильон в градостроительном ансамбле Парижа. Заявленная Шпеером идея «остановить» порывистую композицию советского павильона была реализована за счет массивности и высоты спроектированного им строгого и лаконичного здания.

Дабы не вызвать остро политического резонанса, советский и немецкий павильоны поделили главный приз и получили золотые медали от организаторов. Успех советского павильона был очевиден. Пабло Пикассо, представлявший на той же выставке «Гернику», не скрывал своего восхищения перед мухинской скульптурой, светло и величественно смотревшейся на фоне голубого неба.

В 1939 году открылась Всемирная выставка в Нью-Йорке. Вновь Советский Союз представлял Б. Иофан, создавший монументальный мраморный павильон строгих форм, полукруглый в плане, с открытым пространством амфитеатра античного типа. Перед архитектурным комплексом был воздвигнут обелиск, увенчанный статуей рабочего с рубиновой звездой в поднятой руке.

И хотя в этот раз советский павильон уже не имел прежнего парижского успеха, тем не менее за эту работу Борису Иофану присудили звание почетного гражданина Нью-Йорка. В экспозиции павильона было представлено много макетов, главный из них — макет Дворца Советов. В разрезе были показаны роскошные интерьеры, подсвеченные ртутными лампами. Впоследствии нью-йоркский павильон перевезли в Москву. Предполагалось, что он обретет свое новое место у главного входа в Центральный парк культуры и отдыха им. Горького, но Отечественная война помешала завершить его монтаж.

Во время войны Борис Иофан вместе с группой инженеров, архитекторов и художников выполнял особое правительственное задание: необходимо было видоизменить центр Москвы, сделать его неузнаваемым для пилотов германской авиации. По плану зачехляли звезды Кремля, закрашивали золотые купола. Мавзолей превратили в невзрачный дом, а излучину Москвы-реки заполнили плотами и понтонами с макетами строений. В то же время Иофан не прекращал работу по созданию подземного дворца станции метро «Бауманская» (1938–1944).

В послевоенные годы Иофан пытался воскресить проект Дворца Советов, но к тому времени климат в стране изменился, очевидным памятником мощи страны стала победа во Второй мировой

войне, и грандиозный замысел потерял прежнюю значимость. Тогда Иофан вернулся к своей давней идее строительства московских высоток, задуманных им когда-то новыми доминантами городского ансамбля, способными поддержать помпезный и масштабный Дом Советов. В отсутствие последнего они стали украшением и символами Москвы.

Первой, самой грандиозной высоткой должна была стать гостиница на Воробьевых горах (позже превратившаяся в Московский государственный университет). Желая подчеркнуть масштабность здания, обозначить его влияние на город, Иофан проектирует его у самого края Воробьевых гор, над бровкой Москвы-реки. Сталин отверг это решение, но Иофан продолжал на нем настаивать. Среди причин невозможности строительства на этом месте принято было считать наличие вблизи водопроводной станции, а также то, что массив здания не выдержали бы почвы. Однако Исаак Эйгель (автор единственной монографии о Борисе Иофане) предположил, что проект не утвердили потому, что под выбранной Иофаном территорией располагались важные правительственные коммуникации.

В 1947 году Борис Иофан был отстранен от проекта, который передали коллективу архитекторов под руководством Льва Руднева. Здание построили с некоторыми изменениями в проекте Иофана (которые, впрочем, не повлияли на облик здания в целом), но его имя уже не упоминалось в числе авторов. В сентябре 1947 года на 800-летие Москвы были заложены все высотки, они стали памятниками победы над фашизмом.

Несмотря на охлаждение к нему власти, Иофан на протяжении тридцати лет беспрепятственно работает над другими проектами — созданием института нефти им. И.М. Губкина, жилого комплекса на Щербаковской улице, института физкультуры в Измайлово. Конечно, эти проекты уже не вызывали прежнего резонанса, но определенным вниманием со стороны государства Иофан тоже обделен не был: в 1970 году ему присвоили звание народного архитектора СССР.

Возможно, его творческая судьба может показаться драматичной. Из-за дурной славы Дома на набережной, из-за того, что дом-коммуна с повышенным комфортом так и не стал стандартом для страны, а превратился в утопию, вскоре став одной из московских коммуналок. Из-за того, что главный проект жизни — Дом Советов — так и не был осуществлен, и из символа величия власти превратился в ее манию. Павильон выставки в Париже не смог найти достойного места в Советской России, как и композиция Мухиной. Это тяжело переживал архитектор: за шесть дней до своей смерти (позже он уже не приходил в сознание) Иофан продолжал работу по созданию пьедестала для скульптуры «Рабочий и колхозница».

Может показаться, что творческая карьера Иофана закончилась minorно в сравнении с его творческим взлетом в 1930-х годах, а тем не менее он был признан во всем мире: в числе первых в своей стране он получил звание лауреата Государственной премии; во Франции был дважды отмечен дипломом Гран-при; в США избран почетным гражданином города Нью-Йорка; в Англии — почетным членом-корреспондентом Королевского общества британских архитекторов. Утратив во второй половине своего творческого пути тесную связь с властью, он получил уникальную возможность сравнительно свободно осуществлять свои замыслы, заново переосмыслив строгие конструктивистские формы. Выставка в МУАРе продемонстрировала, что Борис Иофан — архитектор, оставивший значительный и яркий след в истории российской и мировой архитектуры, и самое главное, подвела нас к важному выводу: драматическими выглядят скорее годы тесного сотрудничества архитектора с властью, а отнюдь не последующие годы мнимого забвения.



ТВЕРСКОЙ 9

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

Moscow City Government
Moscow City Department
of Culture
Russian Academy of Arts
Moscow Museum of
Modern Art
Art+Art Gallery

РЕТРО СПЕК ТИВА

RETRO
SPECTIVE

Хуан Эрнандес Пижуан
Joan Hernandez Pijuan

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

30.01
–11.03
2012

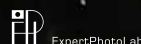


MMOMA

МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art



Коммерсантъ FM93.6
радио новостей



ДЕТСКИЙ САД

Георгий Литичевский

ФОТО ЕВГЕНИЯ СТОРОЖИКА



Как это часто бывает, название «Детский сад» появилось значительно позже самого явления. Весной 1986 года кем-то из западных журналистов или представителей художественной системы Запада, испытывающей потребность в арт-брендах, так были названы трое московских художников — Герман Виноградов, Андрей Ройтер и Николай Филатов. Художники, различные по творческому темпераменту, до этого единой художественной группой себя не считали, но не стали отрицать свою принадлежность к ней.



«Д

етский сад» и в самом деле был уникаль-
ным явлением середины 1980-х годов, и
его значение выходит за рамки сотру-
дничества трех художников, начавшего-
ся весной 1985 года, когда все трое устро-
ились работать сторожами в ведом-
ственный детский сад, здание которо-
го в Хохловском переулке было законсер-
вировано в ожидании ремонта. Отсюда и название. Старинная
двухэтажная постройка сразу же была занята под художествен-
ные мастерские, пространства для инсталляций и времен-
ных выставок. Так зародился первый художественный сквот
в Москве. Справедливости ради, следует отметить, что был и



четвертый постоянный обитатель детского сада — Александр Иванов, по сути, первооткрыватель этого места. Он делал традиционное искусство, скульптуру по преимуществу, и, будучи добрым соседом, почти не принимал участия в разворачивающейся рядом с ним экспериментаторской и коммуникационной деятельности. Эксперименты же были направлены на освоение новых художественных языков, прежде всего так называемого нью-вейва, столь актуального для той эпохи.

Сотрудничество детсадовской троицы происходило преимущественно на уровне энергетического обмена, в поиске же художественной выразительности каждый следовал своим путем. От ранних кинетических объектов Герман Виноградов здесь пришел к акустическо-скульптурной организации пространства. Именно в «Детском саду», используя водопроводные трубы и другие предметы, найденные на помойке, он создал свою знаменитую «Бикапонию», перманентный перформанс-инсталляцию. Андрей Ройтер перешел от «семидесятнической» графики к масштабной постмодернистской живописи и инсталляциям. Николай Филатов, к тому времени уже зарекомендовавший себя как успешный фотореалист, стал создавать монументальные холсты в духе неоэкспрессионизма.

Но все они, несмотря на художественно-языковые различия, были открыты художественно-культурному многоголосию, или полигlossии, если употребить термин Михаила Бахтина. И вся жизнедеятельность «Детского сада» носила оттенок бахтинской карнавальности. «Детский сад» был беспрецедентно открытой системой. Помимо постоянно работавших художников в сквоте бывали многие другие представители художественного и околохудожественного мира. Не навязывая жесткой системы эстетических ценностей, «Детский сад» культивировал этику современного карнавального плюрализма. Поэтому органично было в его стенах и появление мэтров андеграунда — от Ильи Кабакова до Владимира Янкилевского, и таких художников, как Никита Алексеев, Николай Овчинников или Владимир Наумец. Здесь же вновь происходит взаимооткрытие московских и ленинградских художников, возглавляемых лидером питерских «Новых диких» Тимуром Новиковым. Двери «Детского сада» были открыты и для начинающих художников, многим из которых этот центр андеграундной художественной жизни дал толчок к творческому самоопределению. Именно здесь фотограф Сергей Волков стал живописцем, здесь осознали пути своего дальнейшего становления юные Анатолий Журавлев и Гоша Острецов. Здесь же автор этих строк, историк и комиксист, колеблющийся между наукой и искусством, сделал окончательный выбор в пользу искусства.

Важной особенностью «Детского сада» был и его общекультурный плюрализм. Тут появлялись такие художники жизни, как Гарик Коломейчук, он же Гарик Асса, а также огромная толпа его последователей, представителей движения «Асса», у которого режиссер Сергей Соловьев позаимствовал название для своего фильма. Гарик был первооткрывателем так называемого стиля одежды с Тишинского рынка, но свести его многоплановую деятельность только к разработке альтернативной моды было бы упрощением. Тем не менее многие гости «Детского сада» именно благодаря встрече с Гариком стали видными представителями альтернативной моды, от Кати Микульской и Кати Рыжиковой до Петлюры. Не без влияния Гарика занялся модельерской деятельностью и Гоша Острецов, сначала в постпанковском, а затем в неоконструктивистском стиле. Середина 1980-х была отмечена новым подъемом рок-движения, и музыкальная жизнь не обошла «Детский сад» стороной. Здесь побывали многие рок-звезды, в частности группа «Кино», Жанна Агузарова, Наталья Агапова из группы «Ночной проспект», которая даже некоторое время жила в сквоте. У нее было прозвище Гапка, и она сочиняла подобные тексты:

Ах, если бы я умерла,
Когда я маленькой была,
Я б не курила сигарет
И дожила бы до ста лет.

«Детский сад» выполнял и функцию мостика между андеграундом и «нормальной» художественной средой и даже арт-системой. Ведь здесь бывали представители не только андеграунда, но и позднесоветского «гламура», такие как модельер Слава Зайцев, танцор Владимир Васильев. Захаживали в гости в «Детский сад» и эмиссары международной арт-системы, арт-дилеры и галеристы и, наконец, такие крупные фигуры, как Феликс Кайнд из Нью-Йорка и вице-президент Дойче Банка Клауке. Все это носило форму радужных, полных задора и чистых надежд паритетных отношений между независимыми художниками и «тузами» арт-мира. Для гостей издалека оперативно организовывались выставки. Но они устраивались и без гостевых поводов.



Выставочно-хепенинговская активность порой выплескивалась за пределы сквота. Так, Иваном Суриковым была организована экспозиция в кафе «Ханой», в которой участвовали художники широкого круга, примыкавшего к «Детскому саду». Но под окнами сквота стали все чаще дежурить автомобили спецслужб, и однажды трое художников, на которых все держалось, были уволены из сторожей... «Детский сад» закончился.

«Детский сад», теперь кажущийся целой эпохой, просуществовал неполные полтора года — с весны 1985 по ноябрь 1986 года.



ФОТО ЕВГЕНИЯ СТОРОЖИКА



ОТ РЕДАКЦИИ

Через двадцать лет, в 2007 году, там же, в Хохловском переулке в доме № 7* возник еще один сквот, который, хотя и просуществовал всего восемь месяцев (с апреля по декабрь), стал «детским садом» уже для следующего поколения художников, среди которых Арсений Жилиев, Илья Трушевский, Алина Гуткина, Саша Повзнер, Анна Орехова, Надежда Бушенева и др.**

* Дом был построен в конце XVII века в качестве резиденции думского дьяка Е. Украинцева и в течение 20 лет был основным зданием Ведомства иностранных дел. Далее на короткое время дом переходит к князьям Голицыным, а затем до начала 60-х годов XIX века здесь размещался архив все того же ведомства. С 1862 года это нотная мастерская П.И. Юргенсона, где издавались произведения П. Чайковского, первые сочинения И. Стравинского и С. Прокофьева. В 1918 году типография была национализирована. Сегодня в доме обосновались около сорока организаций.

** Подробнее о сквоте в ДИ № 3 за 2008 год. Статья Софии Тереховой «Союз индивидуалистов в Хохловском».

ФОТО ЕВГЕНИЯ СТОРОЖИКА



«ЗАВТРАКИ С...» ОТ РАФАЭЛЯ ДО КАРАВАДЖО

За прошедший год уютный особняк Берга в Денежном переулке, построенный в стиле неоклассицизма и необарокко на рубеже XIX и XX веков архитектором Бойцовым, принадлежащий посольству Италии, регулярно возникал в рабочем графике журналистов и арт-критиков Москвы. Здесь в течение года прошло около 50 мероприятий, связанных

с Годом итальянской культуры и итальянского языка в России — официальных пресс-конференций, традиционных презентаций. Но самой яркой и запоминающейся стала программа «Шедевры из итальянских музеев», включавшая пять встреч для журналистов, дипломатов, деятелей современного арт-сообщества, проходивших в гостиной посольства на фоне шедевра итальянского Возрождения или барокко, привезенного в Москву для экспонирования на выстав-

ФОТО: ELITE INTER/АЛЕКСАНДР АБДАЛОВ





Заместитель министра культуры РФ Андрей Бусыгин на пресс-конференции в посольстве Италии, посвященной выставке «Караваджо. Картины из собраний Италии и Ватикана» в ГМИИ
ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ



Маргерита де Микель, Евгения Евгиенко, Петр Буслов на встрече с прессой в посольстве Италии «Кофе с Лоренцо Лотто»
ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ

Ольга Свиблова и Сергей Братков. «Кофе с Караваджо»
ФОТО ДИ / СВЕТЛАНА ГУСАРОВА



Маргерита де Микель и Борис Акунин. «Кофе с Беллини»
ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ



ках в столичных музеях (ГМИИ, Мультимедиа Арт Музей). По замыслу организаторов они были призваны стать своеобразным культурным мостом между Италией и Россией, между прошлым и настоящим, между разными видами искусств. Каждому представленному шедевру посвящался каталог с искусствоведческими и культурологическими текстами.

Первая встреча из цикла «Кофе с Рафаэлем» прошла в марте, когда в посольстве состоялось представление картины Рафаэля «Дама с единорогом» при участии современной арт-группы AES+F. На «Кофе с Бернини» в мае демонстрировалась скульптура Джана Лоренцо Бернини «Голова Медузы». Об этом шедевре и связи мифа о Медузе с современной культурой рассказывали профессор русской филологии Болонского университета Маргерита де Микель и музыканты российской рок-группы «Крематорий». В сентябре прошла встреча «Кофе с Лоренцо Лотто», посвященная двум работам художника: портретам «Фебо да Бреши» и «Лауры да Пола». Маргерита де Микель беседовала об изобразительном искусстве и кино с молодой супружеской парой: режиссером Петром Бусловым и костюмером Евгенией Евгиенко, которые представили гостям свою новую работу — фильм «Высоцкий. Спасибо, что живой», вышедший в прокат в конце года. Поводом к четвертой встрече, посвященной литературе, стал «Портрет молодого человека» Джованни Беллини. Борис Акунин предложил несколько подходов к расследованию истории создания этого произведения, исходя из своего опыта написания детективов.

Завершающую встречу знаменовало полотно «Юноша с корзиной фруктов» кисти Микеланджело Меризи да Караваджо. О творчестве Караваджо и искусстве фотографии с прессой беседовали директор Мультимедиа Арт Музея Ольга Свиблова и фотограф Сергей Братков. Картина «Юноша с корзиной фруктов» — одна из 11 работ великого ломбардийца, показанных в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина на выставке, ставшей кульминационным моментом Года итальянской культуры и итальянского языка в России.

На итоговой пресс-конференции в посольстве был представлен каталог всех событий перекрестного года культур двух стран и прошло гашение праздничной почтовой марки, посвященной Году Италии — России. В торжественной церемонии принял участие министр культуры Италии Лоренцо Орнаги, спецпредставитель Президента РФ по международному культурному сотрудничеству Михаил Швыдкой, посол Италии в России Антонио Дзанарди Ланди.

На марке, дизайн которой разработал Александр Московец, изображена эмблема года в виде сердца в цветовой гамме государственных флагов двух стран.

Лоренцо Орнаги назвал главной задачей года укрепление взаимоотношений двух стран. «Многие аспекты итальянской культуры отражаются в российской, как в зеркале, и наоборот, — отметил министр. — За этот год мы не только прошли по маршруту исторической дружбы между нашими странами, но и открыли новую страницу в наших отношениях».

Михаил Швыдкой сказал, что «запланированные более 200 культурных мероприятий самопроизвольно множилось благодаря усилиям энтузиастов». Он выразил надежду, что культурный обмен не прекратится с окончанием года. С этим согласился и Антонио Дзанарди Ланди, подчеркнув, что в ходе перекрестного года многое сделано для развития сотрудничества между странами.

Как посол Италии в России господин Ланди приступил к работе в начале года, и для него и его супруги Сабини Дзанарди Ланди (Медичи) особняк Берга стал не только штабом Года Италии в России, но и гостеприимной гостиной, местом встречи художников, писателей, искусствоведов и журналистов.

ВЫЗОВ ПРОТИВОРЕЧИЙ ЗАМЕТКИ С ФЕСТИВАЛЯ

Ирина Решетникова



Пять дней на знаменитой театральной площадке на Поварской, 20, продолжался мультижанровый фестиваль современной культуры No Translations «Повседневный героизм» #2 (Международный культурный проект «Арт-Резиденция» при поддержке дирекции проекта «Открытая сцена»).

Фестиваль входит в серию проектов «Арт-Резиденции» (худ. рук. и директор проекта Константин Гроусс), посвященных повседневному героизму. Суть заявленной тематики в том, что повседневность требует от человека постоянного творческого напряжения и сопротивления напору обыденности, квинтэссенцией которой являются художественные произведения с отраженной в них будничной жизнью. А объединение различных видов искусства (изобразительное искусство, музыка, танец, театр, перформанс, медиа арт) в общем пространстве и отрезке времени — как раз один из ведущих установочных принципов проекта, который «исследует лингвистику искусства, осмысляет специфические трудности с переводом одного выразительного языка в другой, обыгрывает и фиксирует процессы и коды, возникающие при пересечении».

Сразу заметим, что поставленные цели были достигнуты.

Визуальная часть фестиваля порадовала качеством экспозиции, лаконизмом и действенностью вызова, задала верный тон и нашла формы для трансляции смыслов.

Танцевальная программа фестиваля представила публике работы, в которых переход стилистических границ был сознательно открыт для сопоставлений языков modern dance, contemporary dance и post street dance. Зритель увидел «Monstah Black» (Нью-Йорк), «ZERO Dance Gallery», BDDC — «Boroditski Dennis Dance Company», «Танцевальную компанию По.В.С.Танцы», Дарью Бузовкину, Анастасию Кадрулеву, Артема Игнатъева, Константина Гроусса, «Alterum theatre» (Daboogiestrew)...

Музыкальная часть проекта, наоборот, избегала контрастов — упор был сделан на равновесие стилистик экспериментальной и академической музыки, рифмы джаза и рока в их эстетизированном виде, элементы свободной импровизации. Здесь приняли участие Федор Амиров (фортепиано, электроника), Антон Пономарев (саксофон), Алексей Чичилин (акустическая гитара), Иван Невзоров (кларнет), Ираида Юсупова, Олег Макаров — Patrick K.H. (электроника), «Tanatotantra» (джаз авангард)...

Программа визуального искусства предложила определенную квинтэссенцию поисков примерно 30 современных художников разных возрастных групп: Дмитрий Алексеев (1963), Андрей Бартенев (1969), Тимофей Караффа-Корбут (1975), Ирина Корина (1977), Александр Повзнер (1976), Андрей Тимофеев (1979), Таус Махачева (1983), Арсений Жилиев (1984), Дмитрий Теселкин (1985), Влад Кульков (1986)... Среди мастеров медиаарта оказались Stain, soundartist.ru, Константин Малахов (1963), Илья Коробков (1970), Устина Яковлева (1987)...

Сразу бросалась в глаза занимающая почти полстены зала инсталляция Саши Фроловой «Eclipse» (2011) — надувная многолучевая черная звезда, в центре которой сердце, напоминающее эротическое

вздутие, то ли губы, то ли грудные имплантаты, то ли дамские ягодички, декорированные фаллическими ответвлениями. Этот посыл в аналогии со свастикой и в ассоциации с каким-то «круговым» сакральным знаком, который вдруг обнаруживает на публике свою эротическую подоснову.

Что ж, наверное, насилие, даже государственное, сродни эпатажу в «Moulin Rouge», и мы видим канкан в этих фаллических лучах, в этом плотском магнетизме розово-красных губ Мэрилин Монро. Такая подспудная «игра» оставляет у зрителя чувство тревоги, ведь люди — пленники сексуальных манифестаций власти.

Таковыми же аллюзиями пронизана работа Константина Малахова «Чемодан» (инсталляция, 2011). В своем пояснении автор пишет, что весь мир — чемодан, «вот он открыт, а вот он почти закрыт». Причем чемодан еще и красный. Внутри разложен, как на барахолке, пестрый набор (около сорока) миниатюрных портретов. Эти персонажи отсылают нас к погребальным фаумским портретам, только это российский примитив, танатографический короб.

Озадачивает и работа без названия Андрея Кузькина — обычная тарелка с отпечатком ладони и циферблатом с нарушенным порядком цифр. Посуда так демонстративно примитивно оформлена, что одна из вариаций трактовок — это эпизод обычного поедания времени, перед тобой еще один съеденный день, время, поданное как пища, лишненное своей глубины и смысла.

И черная многоножка Фроловой, и красный чемодан Малахова, и тарелка Кузькина представляют собой развитие той иронической низовой линии русского современного социального смехового авангарда, какой был задан знаменитой работой Андрея Логвина «Жизнь удалась!» (1997). Перед нами в некотором роде сегодняшние «окна РОСТА», их глубинная основа — социально-политический плакат при всей внешней неангажированности. Но эта неангажированность кажущаяся. Наоборот, большинство предметов пропитано энергией отрицания современности.

DVA
«ЧЕРЕЗ ЛЕС»
ФОТО MATTIS KUHN

Monstah Black
«THE SKIN»
ФОТО ИГОРЯ СТОМАХИНА





Wolfgang Obermair
БЕЗ НАЗВАНИЯ
ФОТО МАРИИ ХАРИТОНОВОЙ

Stain & vtol
INTERSECTIONS
ФОТО АВТОРА

Это наблюдение подтверждает, например, «насмешливый» выпад Ивана Шабанова, когда голая особа то ли мочится (то ли еще что-то вытворяет) над неким сказочным ларчиком, а бедро сей дамочки облюбовано вараном. Девушка написана с такой же содержательностью отрицания, с какой Маяковский и его сподвижники рисовали капиталистов, попов, буржуев. Манера другая, время другое, но пафос остался прежним — плакатным.

Работа Александра Лысова «67352842190» (печать на акриловом стекле, 2011) о дестабилизации визуальной структуры: каждая линия отрицает другую и с ней не корреспондирует... Из этой живописной сумятицы все-таки рождается нечто в духе абстракций Джексона Поллока. Художник говорит: «...Я использую метод моделирования ошибок и сбоев». Это кредо современного художника, на наш взгляд, осознанно отрицает кредо другого мастера: «я не ищу, а нахожу». Пикассо все следы своих поисков, попыток, не считал достойным поводом вводить в поле искусства, сегодня художник думает иначе — вот, смотрите итог упущений. Отношение к «сору» творчества принципиально изменилось. Такое тотальное расширение художественной территории создает немалые проблемы для экспертной оценки.

Работа Тимофея Караффы-Корбута «Рабочий стол» (печать на акриловом стекле, 2011) из ряда таких вот оценочных записок. Перед нами рабочее поле компьютера, дисплей, повторенный несколько раз, на котором в строгом порядке, но при этом в полном логическом хаосе представлены опции для работы в обратном (зеркальном) изображении. Смысл увиденного в подсказке — графической прописи зайцев из фильма-ребуса Дэвида Линча «ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ». И что? Стоит ли тратить время на дешифрование? Все же внятность визуального зрелища есть важное условие качественного высказывания.

На контрасте хорошо прочитывается «Средство смешанного типа» (смешанная техника, 2011) Ирины Кориной, чей почерк узнаваем. Арт-объект в виде чучела или огородного пугала выполнен с индивидуальным шиком. В нелепости «средства», в комической примитивности фигуры, растянутой крестом по древесным корням, в нескладности, в аляповатом простодушии несочетаемых материалов (шелк, мех, ситец, корневища, металл...) видна радость самоделки. Это «частушка» рукоделия русского абсурда.

На фоне этих произведений довольно скромно смотрятся работы известного мастера эпатажа Андрея Бартенева, однако сегодня ключами прошлых лет новую реальность открыть, наверное, уже невозможно. Работа выглядит внутренне усталой. Рядом эквилибристика с кругами мишеней Евгении Кузнецовой под названием «1» и «2» (холст, масло, 2011) отмеченная двусмысленностью содержания — то ли головы рогатых существ, то ли завитушки сперматозоидов.

Зато пленяет панорама Ольги Кройтор. Издали это монументальный архитектурный проект, кристаллическое образование небоскребов, но вблизи оказывается, что блоки, из которых собран этот город, анимационные герои Уолта Диснея. Архитектурный сказочный пейзаж — коллаж из комиксов, собранный, как игра Lego. Это цивилизация мульти.

Привлекает своей «простотой» видеомэппинг-инсталляция «Mediarea» (разработка Russian Visual Artists, автор идеи Ян Калнберзин) — сидящая человеческая фигура в иератической позе, на которую проецируются блики, лучи, световые сигналы времени, потоки частиц... Так — наложениями — формируется определенный тип человека, более похожего на биологического робота, пронизанного проводами, его жизнь управляема. Этот персонаж одновременно из Древнего Египта и из визуального шедевра устрашения, фильма «Метрополис» Фрица Ланга. Инсталляция дышит угрозой вечного повторения насилия, она излучает мизантропию.

Из числа таких прогнозов развития цивилизации и проект Марины Черниковой «Urban Surfing». Начатый в 2004 году, он базируется на материалах исследований визуальной структуры различных мегаполисов. На фестивале была представлена инсталляция «URBAN SURFING / Метро / Москва» (видео 2'30, 1 канал DVD PAL; 2010) — кристаллизация потока движения и скорости движения в нашем метрополитене, интенсивность которого «отражает наше время, где концепция метро, как четко структурированного пространства, занимает и оттесняет права индивидуальных представлений о городской среде обитания».

Не каждый объект экспозиции поддался прочтению или вызвал эмоциональный отклик. Но, подводя итоги визуальной части фестиваля нужно сказать, что эта многогранная, профессионально крепкая часть мультижанрового фестиваля демонстрирует — парадокс! — верность молодой генерации традициям русского авангарда, такой же



незыблемой матрице как передвижники или «мирискусники».

Так, объект Александра Повзнера — виток спирали, украшенный скальпом черных волос на краю длинной доски, — стоит в ряду бесконечных кинематических поисков с вихревыми энергиями пружин и спиралей, которым дали толчок еще Татлин и Родченко. «Скафандр II» Кирилла Челушкина из пенопласта перекликается с поисками мастера поролоновых скульптур Сергея Шеховцева, и даже намеренно наивное чучело ручной выделки, лубочное корневище от Кориной, можно встроить в ряд патетических жестов XX века, где монументальные фигуры рабочих и колхозниц внушали определенные чувства тем, «кто не с нами». Сейчас же эпоха предметов с погашенной агрессией, пора вещей, не внушающих страх, способных к саморазрушению, время вещей, провоцирующих смех, скороморшничество.

Напоследок возражение автору абстракции «02,С-21» Дмитрию Пархуну, рассуждающему: «Почему я занимаюсь абстракцией... а потому, что это независимая форма... свободная от каких либо интерпретаций»... В авторской интерпретации в связи с абстракцией надо говорить об автоматизме, какого добивались адепты дадаизма: делать не думая.

Визуальную часть фестиваля удачно дополняли, расширяя границы арт-лингвистики и углубляя ее, музыкальная и танцевальная программы.

Исполнители музыкального видеоперформанса «NoSex» (Дмитрий Чеглаков /концепт, аудио, видео, перформанс/, Александр Иванец /перформанс, тромбон/, Дмитрий Субочев) использовали в показе элементы черного юмора, психоделические приемы, акцентируя в произведении тему насилия. По сути, «NoSex» есть обращение к миру, где попытка обратить внимание на свое существование получает жестокий ответ.

Музыкальный перформанс Антона Пономарева (саксофон), Алексея Чичилина (акустическая гитара) и Ивана Невзорова (клар-

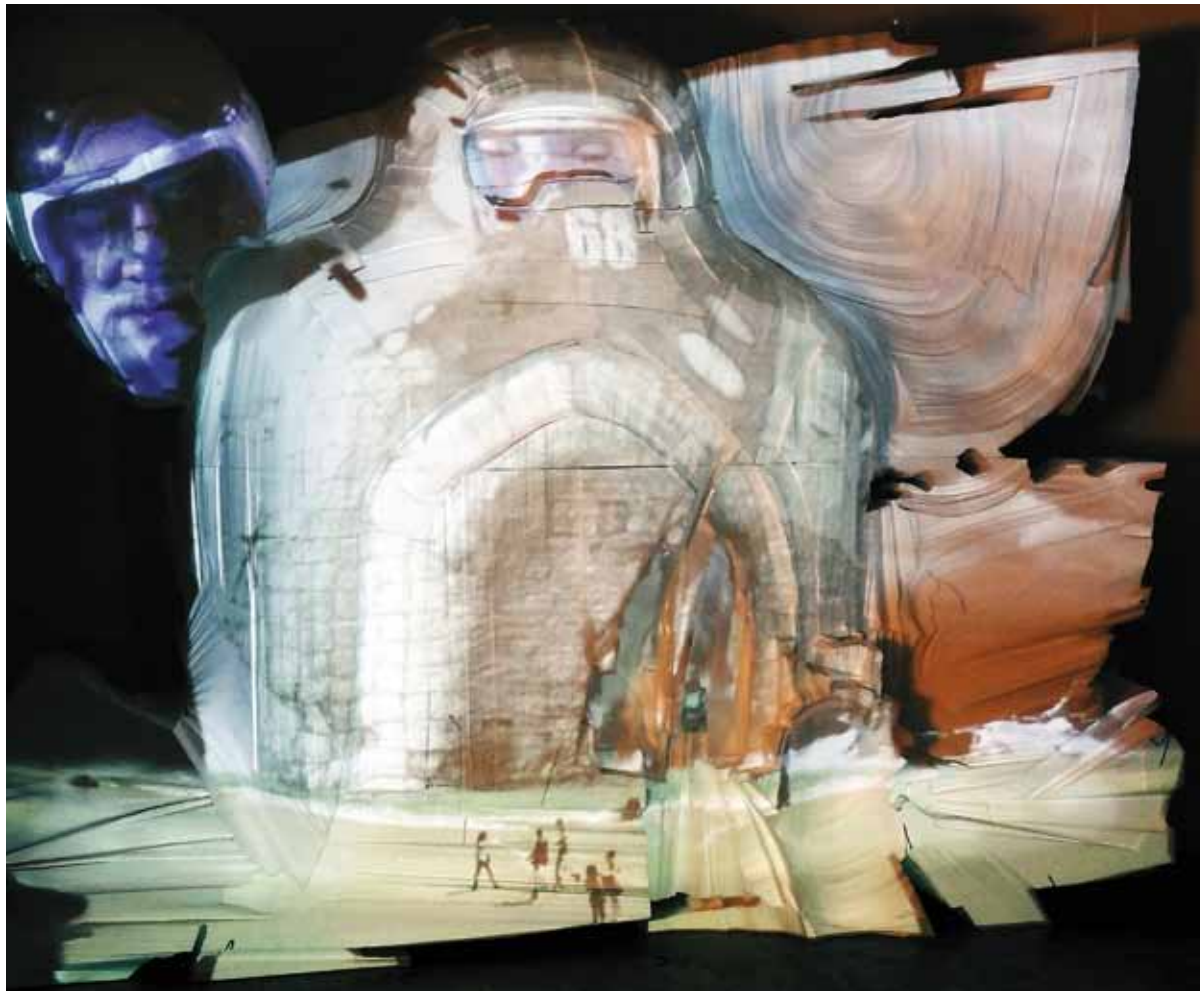
нет) начинался почти неслышно с восточных переливов. Энергично и настойчиво с ударами по клавиатуре рояля исполнитель «разливал» некое «черное звуковое пятно», самостоятельно живущее в скрипяще-шуршащих звуках надрывной какофонии.

Медиаопера «Ways & Spaces» (Ираида Юсупова /композиция, терменвокс), Александр Долгин /видео), Вилли Мельников /перформанс) создавалась специально для проекта галереи Беляева «Ночь музеев-2011» и была посвящена космической теме — «оживали» орбитальные фотографии космонавта Александра Скворцова, фотодокументы архивов NASA и Роскосмоса... Огромное око, словно из иллюминатора, рассматривало зрителя, контролировало видеоарт, следило за перформансистом. Тот раскладывал цветные листы тропкой-елочкой, по которой и пробирался, прочитывая эти листы как заклинание.

Алгебраическую гармонию в деструкцию внесли, пожалуй, три пьесы эстонского композитора Арво Пярта «Variations Zug Geundung Von Arinschka», «Spiegel im Spiegel» и «Fratres» (Владимир Иванов /фортепиано, Станислав Малышев /скрипка). Музыканты очертили смычком зыбкость неустойчивого состояния души человека, «хирургически» извлекали звук из текстуры бытия, а не проигрывали лишь мелодию...

Самой неровной оказалась танцевальная программа.

Свою премьеру BDDC — «Boroditski Dennis Dance Company» «Свобода Для» (хореография, танец — Денис Бородинский; музыка — Biopsyhoz, И. Бах) исполнитель предварил выступлением (с избыточным Я) о свободе, восседая в световом круге в шлепанцах. Эта деталь невольно снижала пафос оратора, который с патетической проникновенностью ратовал за высказывание личностного. Номер казался обращенным в прошлое, откуда были заимствованы цитаты из скульптурных работ великих творцов. Но иконографические совпадения поз: в профиль — задумчивость «Мыслителя» Родена, в фас — почти обвисшее тело Христа, а со спины — замедленное любование «Давида»



Кирилл Челушкин
СКАФАНДР-II
Видеоскульптура
ФОТО МАРИИ ХАРИТОНОВОЙ

Микеланджело, затушевывались хореографической назидательностью и заметной физической растренированностью танцовщика.

Где-то заплутали (уже в лесной чаще) герои спектакля «Через лес» (DanseVideoAction /DVA — Анастасия Кадрулева, Артем Игнатъев, Константин Матулевский /Санкт-Петербург).

Пост-стрит-данс-перформанс «If tomorrow comes — Refraction» Alterum Theatre (DaboogieCrew) был переведен как «Мир, который потерялся...», «Потерянный мир, потерянный рай...». Весьма обязывающее название. Однако это сюрреалистическое размышление оказалось рефлексией и по дням минувшим и дням завтрашним — чрезмерная интеллектуальная нагрузка на рядовой танец с элементами акробатики несколько искажала зрелище.

Появившийся ближе к финалу еще один участник танцевального перформанса предложил иную схему жестовой символики и вскрыл еще одну постановочную ошибку: не нужно менять правила по мере развития зрелища, коды и ключи должны быть все-таки заявлены в начале.

Зато совместный проект «Созвездия и отпечатки пальцев» ZERO Dance Gallery (Музыкальный цикл «Звездное небо» — Урмас Сисаск (Urmaz Sisask), Владимир Иванов /фортепиано, Константин Гроусс, Миша Хумм /сценическая постановка, хореография, танец) отличался слаженностью замысла и воплощения. Часть движений и поз напомнила замедленно-скучающую, но графически выверенную пластику группы AES+F.

Самым запоминающимся участником танцевальной программы стал Монста Блэк (Monstah Black; Нью Йорк). Его танцевальный перформанс «Skin» (A One Man Electro Show) объединил наиболее интересные фрагменты трех работ цикла — «Living Outside the...», «Submerged in Blue», «Black Moon» (La Lune Noir), сосредоточившись вокруг идеи квир-культуры, используя альтернативную моду и опираясь на музыкальную стилистику панк-рока и «новой волны».

Танец Monstah Black — это пластическая эволюция человека от природной красоты к «красоте» искусственного и фальшивого, где плавные гармоничные формы и мелодичные напевы переходят в экспрессию, в агонию, когда герой превращается в некое гибридное божество или андрогинное существо, которое «изваяли» из ртути и обули в золотые сапоги на невообразимой платформе 4–5 дюймов с каблучками 7 дюймов. Самая эффектная часть композиции — фэшн-фотография, где Black предстает перед публикой экстравагантной дамой в обтягивающем трико, меховом леопардовом пальто. Перед нами апофеоз трансвестизма, гимн игрищам на гендерные темы. Однако и трансвестизм, и транссексуальность, и маниакальное позирирование, и энергия диско/рока — все это к финалу разоблачается. Остается лишь черная футболка.

В полифонии визуального жеста, музыки, танца, современного искусства явственно проявилась попытка адекватно отразить противоречия нашего бытия.

НЕ ТОЛЬКО РОК-Н-РОЛЛ

Лия Адашевская

Одно из наиболее громких событий театральной осени — спектакль по пьесе Тома Стоппарда «Rock'n'roll» режиссера Адольфа Шапиро на сцене РАМТа.



Несмотря на то что в спектакле много музыки, что неудивительно, если судить по названию — звучат песни Сида Барретта и «Pink Floyd», Боба Дилана и «Rolling Stones», «The Doors» и «The Velvet Underground», «Beach Boys» и «The Plastic People of the Universe» (консультантом постановки выступил Артемий Троицкий), — главное здесь не она как таковая. «Rock'n'roll» — пьеса о времени, когда музыка была больше, чем просто музыка. Это попытка «описать политику существования рок-музыканта на территории государства, враждебного рок-н-роллу. Речь не о музыке, а о неучастии этих людей в политической жизни. Об отсутствии у них интереса любого рода ко всему, что происходит в официальной системе и картине мира. И само отсутствие этого интереса уже воспринимается как вызов», — объясняет Стоппард¹. Иными словами, тема пьесы — художник и власть. Весьма актуальная в свете сегодняшних дней, как, впрочем, и во все времена. Известный драматург продолжает избранную им традицию интеллектуальной драмы, где битвы идей разыгрываются на поле человеческих судеб.

Драматургическая коллизия пьесы прожита многими в этом поколении.

События начинаются в августе 1968 года. А точнее, утром 21 августа, когда страны Варшавского договора вводят войска на территорию Чехословакии, где вот уже как полгода шло строительство «социализма с человеческим лицом». Это и ознаменовало конец Пражской весны.

В пьесе два героя: марксист, убежденный коммунист, университетский профессор Кембриджского университета Макс и его аспирант, молодой чех Ян, не имеющий определенных политических убеждений и одержимый лишь одной страстью — рок-музыкой. Однако узнав о событиях на родине, он решает прервать учебу и без объяснений, собрав свои любимые пластинки, едет в Прагу, где становится преподавателем в университете. Несмотря на то что период политического либерализма в Чехословакии закончился, Ян по-прежнему вне политики. Ютясь в тесной квартирке, он все так же верен року и умудряется чувствовать себя вполне свободным, собирая фонотеку и посещая подпольные концерты отечественных рок-музыкантов — группы «The Plastic People of the Universe» (Пластиковые люди Вселенной). «Пластики» играли психоделический рок и призывали отказаться от какого-либо взаимодействия с системой, в том числе и от борьбы с ней. Чему, собственно, Ян и следует, хотя и откровенно не симпатизирует официальному курсу власти Густава Гусака на «нормализацию», а к ширящемуся диссидентскому движению, лидером которого являлся Вацлав Гавел, примкнуть отказывается. Почему, становится ясно из диалога Яна и Фердинанда, сподвижника Гавела.

¹ Здесь надо уточнить, что в пьесе на примере Чехословакии описывается ситуация, складывавшаяся во времена «железного занавеса» в странах Восточной Европы (в западном мире все развивалось несколько по иному сценарию).



СЦЕНЫ ИЗ СПЕКТАКЛЯ
ПО ПЬЕСЕ ТОМА СТОППАРДА
«ROCK'N'ROLL»

режиссер Адольф Шапиро

ФОТО ПРЕДОСТАВЛЕНО РАМТОМ

ФЕРДИНАНД. У кого больше шансов привлечь внимание Гусака: у Гавела или у «Plastic People of the Universe»?
ЯН. У «Plastic People».

ФЕРДИНАНД. Я по-другому спрошу: кто вскрыет идеологические противоречия бюрократической диктатуры: мы, интеллектуалы, или...

ЯН. «Plastic People». Как ты думаешь, почему ты гуляешь на свободе, а Ироус сидит в тюрьме? (Иван Ироус — лидер группы «Plastic People of the Universe» — ред.).

ФЕРДИНАНД. Потому что он оскорбил гэбиста.

ЯН. Нет, потому что гэбист оскорбил его. Из-за его прически. Ироус не стрижет волосы. Это злит полицейского, он сам начинает его задевать. А кончается все арестом Ироуса. Но что так злит полицейского? Какая разница: волосы длинные или короткие? Полицейского злит его страх, его собственный страх заставляет его злиться. Его пугает безразличие — Ироусу все равно. Ему настолько все равно, что он даже волосы не стрижет. Полицейского не пугают диссиденты. Чего их бояться? Полицейский любит диссидентов так же, как инквизиция любила еретиков. Еретиков придавали смысл защитникам веры. Еретикам было не все равно.

Твоему другу Гавелу настолько не все равно, что он даже пишет длинное письмо Гусаку. Не имеет значения — любовное это письмо или протестное. Важно то, что они играют на одном поле... Гусак может расслабиться — он установил правила. Это его игра. Население тоже играет по-своему: принимает подачки в виде университетского образования и безделья на работе. Им это не все равно до той степени, что они держат свои мысли при себе, и по их прическам ничего не поймешь. А вот «Пластикам» на все это наплевать. Они неподкупны. Они вообще не отсюда, а из мира муз. Они не еретики, они язычники.



Но в тоталитарном обществе невозможно оставаться вне игры. «Пластик», обвинив в тунеядстве и хулиганстве, арестовывают². И Ян, лишаясь своей политической невинности, подписывает знаменитую «Хартию-77» Вацлава Гавела³ (программный документ политических диссидентов Чехословакии), чем выносит себе приговор. Его изгоняют из университета, он проходит через обыски, унижения, тюрьму, затем 12 лет работает в пекарне. После «бархатной революции» он возвращается в университет и спустя несколько лет приезжает в Кембридж к Макс, который, хотя и не отказался от прежних убеждений, но уже не так яростен в спорах, в его словах ирония, сарказм, усталость. Ян дарит Макс его дело из архивов чешской ГБ, где зафиксировано, как профессор «слил» гэбистам некую информацию, ценой чего и выкупил Яна из тюрьмы, и, в свою очередь, признается, что был избран госбезопасностью не только для учебы на Западе, но и как соглядатай за профессором. Но, может, главное, что здесь происходит, то, что Ян снова встречает Эсме — дочь Макса. За эти годы с ней тоже много чего произошло — она жила в коммуне хиппи, вышла замуж, родила дочь, развелась... Но, так же как и Ян, сохранила верность идеалам своей молодости, символом которых выступает Сид Барретт — гитарист и вокалист группы «Pink Floyd», который незримо для зрителей присутствует в ее видениях в образе бога Пана, играющего на свирели⁴. В контексте пьесы Барретт — один из тех, кто пожелал остаться поэтом, анархистом, язычником. И теперь его, совсем опустившегося и безразличного ко всему, опекает дочь Эсме, студентка Кембриджского университета Алиса. Ян и Эсме понимают, что любили друг друга все эти годы... Любовь — еще одна важная драматургическая линия, у которой своя интонация — всю пьесу буквально прошивает поэзия Сапфо. Античность выступает одновременно символом вечного, неизбывного в человеке, но одновременно и очень хрупкого и незащитного перед внешними обстоятельствами.

И это то робкое, то настойчивое вторжение личной интонации, «одинокое человеческое голоса» в «хор» истории, в шум идеологических споров заставляет вибрировать акустическое пространство спектакля, держит его нерв.

Не случайно в финале спектакля звучит не только концерт «Rolling Stones» на Страховском стадионе в Праге в августе 1990 года, и в частности известная всему миру песня «I can't get no satisfaction» («Я не могу получить удовлетворения»), но и строчка из Сапфо — «Великий бог Пан умер»⁵... И это не только о смерти Сида Барретта, но и о том, что сегодня легализованный, вышедший на стадионы рок утрачивает дух язычества, включается в игру. Но это уже другая игра, в которой на месте инквизиторов и еретиков — производители и потребители. Победа и поражение в одном сосуде. Именно об этом Гарик Сукачев, один из наших язычников, в качестве режиссера репетирует на сцене театра «Современник» пьесу американца Майкла Паккера «Анархия» о панк-группе, о стареющих бунтарях, вынужденных приспособляться к миру шоу-бизнеса.

Спектакль порождает параллели с историей нашей страны. И у нас были и есть убежденные марксисты, прекрасные в теории и не всегда последовательные на практике, пламенные революционеры-информаторы, тоскующие по свободе и любящие рок гэбисты, и диссиденты, и язычники. В числе последних и московские концептуалисты, да и вообще практически весь наш художественный андеграунд. Сейчас они все институционализировались (собственно, ее величество институция и есть одна из персонификаций власти), но на досуге с тоской вспоминают времена своей языческой молодости. А те, кто не захотел принять правила новой игры, либо вообще ушли в другие сферы, где вопрос свободы/несвободы воспринимается менее болезненно, либо их постигла судьба Сида Барретта.

Для московской постановки пьесы Стоппарда художник Александр Шишкин сделал сложную ячеистую конструкцию-стену во всю ширину и высоту сцены, в отсеках которой по большей части и происходит действие. Справа внизу — Кембридж, светлый кабинет Макса, слева — Чехословакия: квартирнка Яна, выше пражская улица, перегороденная надувным танком, который по ходу пьесы сдувается, а над всем этим лестница, ведущая вверх, на ступенях которой играет на свирели языческий бог Пан — Сид Барретт. Высвечивая то один фрагмент, то другой (художники по свету Глеб Фильштинский и Александр Сиваев), Шапиро, как при кинематографическом монтаже, кадрирует сценическое пространство, нанизывая эпизоды на нить сюжетной коллизии. Одновременно с тем эта исписанная, прокопченная, в разводах ржавчины стена становится образом, заключающим в себе множество смыслов. Это и «Стена» «Pink Floyd», и «железный занавес», и стена Леннона в Праге, Берлинская стена, стена Цоя на Арбате, и символ внутренней изоляции, и параллельности миров Западной и Восточной Европы. Кроме того, она периодически служит экраном, на который проецируются кадры кинохроники, ушедшей эпохи — танки на пражских улицах, хиппи, тексты песен, даты, приезд Горбачева в Прагу, рок-концерты и т.д., и т.п. Стена памяти. Декорацию Шишкина можно определить как произведение современного искусства — масштабную инсталляцию о времени и судьбах.

Премьеру пьесы в Москве, на которой присутствовал и сам Стоппард, сопровождала целая программа: выпуск первого русского перевода пьесы, осуществленный Александром и Сергеем Островскими для издательства «Согрус», выставка погибшего в 1990 году чешского фотографа и музыканта Ярослава Кукала «Чехословацкий андеграунд — культура во времена застоя» в фойе театра, благотворительный концерт «Неравнодушный рок» в пользу российских хосписов, в котором приняли участие и легендарные «Пластики».

² За годы правления Густава Гусака музыканты PPU арестовывались по разным обвинениям восемь раз.

³ Примечательно, что именно арест музыкантов и стал одним из стимулов создания «Хартии-77».

⁴ Отсылка к дебютному альбому группы «The Piper at the Gates of Dawn» (распространен некорректный перевод — «Вольничик у врат зари», хотя на самом деле это всего лишь название главы из любимой книги Сида «Ветер в ивах» Кеннета Грэма, где «The Piper» — вовсе не «вольничик», а бог Пан, играющий на свирели).

⁵ Сид Барретт умер 7 июля 2006 года. И в июне — июле проходят премьерные спектакли «Рок-н-ролла» в лондонском театре «Royal Court».

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



MMOMA

МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

ИГРА. СВЕТА

TRICK.
OFF
THE
LIGHT

Светлана
Ланшакова
Svetlana
Lanshakova

При участии
Дениса Козырева
и Антона Ланшакова
With participation of
Denis Kozirev
and Anton Lanshakov

17.01.2012
-19.02.2012

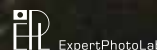
Московский музей
современного искусства
Moscow Museum of Modern Art
Гоголевский бульвар, 10
10 Gogolevsky Boulevard

www.mmoma.ru / +7 (495) 2313660

ГОГОЛЕВСКИЙ 10



Коммерсантъ FM93.6
радио новостей



«ЖАРА». АКЦИЯ — МАЛЕНЬКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

Лия Адашевская

- Четырнадцать тысяч комментариев в Фейсбуке! Но почему СМИ молчат?
- Это раньше было: нет человека — нет проблемы. Сейчас: нет в телевизоре, значит, ничего нет.

Нет, это не из переписки блоггеров в Фейсбуке или Твиттере в период бурных манифестаций в начале декабря 2011 года, когда в Интернете было жарко от споров и выложенных видеосвидетельств, а телевидение хранило молчание. Это из пьесы Наталии Мошиной «Жара» (диалог между начальником отделения полиции и активистом-террористом из «Архнадзора»), премьера спектакля по которой состоялась в ноябре в театре «Практика».

У тех же, кто смотрел спектакль, в декабре могло зародиться подозрение, что текст Мошина сочинила, что называется, по горячим следам, вдохновляясь митингами на Чистых прудах, Триумфальной и твиттеровской и фейсбуковской реальностями. Но «Жара» написана в 2009 году. Правда, события в пьесе разворачиваются в 2012 году, в апреле. Можно сказать, что драматург ошиблась в датировке всего на каких-то три месяца. Впору воскликнуть: «Кассандра виновата!» Однако провидческие таланты автора хоть и впечатляют, имели под собой вполне реальную почву.

«Идея была в том, чтобы написать, если можно так выразиться, пьесу-диагноз. «Жара» — это мое видение ситуации, которая сложилась на данный момент и которая в дальнейшем может обостриться», — объясняла Наталия Мошина журналистам незадолго до премьеры.

И все же «Жара» не только о конкретной политической ситуации и уж тем более не о профессиональном долге журналистов. Да, она напрямую касается проблемы глухоты власти. Но в гораздо большей степени эта пьеса о выборе пути к достижению цели (а цель для идущего всегда благородна).

Как важен, однако, контекст восприятия — всякие сиюминутности типа политической ситуации, общесоциальной проблематики, настроений в обществе — отвлекающий от серьезных онтологических вопросов, которые, возможно, художник изначально поднимал в произведении. Сбивая фокус интерпретации на здесь и сейчас, меняя смыслы, иначе расставляя акценты, они затрудняют сохранение должного уровня абстракции.

Пример из недавнего прошлого. Когда в 2009 году Юрий Альберт впервые показал проект «Moscow Poll», главная мысль, которую художник в него вкладывал — «стоя перед любым произведением искусства, мы всегда оказываемся в ситуации выбора». Метафорой этого были стеклянные урны для голосования. Спустя два года, в декабре 2011-го, работа стала коррелироваться с прошедшими в стране выборами. Очень хочется верить, что премию Кандинского художник все же получил собственно за проект (без сомнения, заслуживающий награды), а не за невольные возникающие параллели со свежими событиями.

Но бывает и наоборот. Когда семантическое поле произведения изначально выстраивается с ориентацией на реальную действительность, тот самый контекст сиюминутного. То есть когда профанное вытесняет метафизическое и означает только самое себя.

Проще всего сделать вывод, что такое произведение само есть сиюминутность, и его автор еще на старте подписывает отказ от претензий на вечность — главный нарратив традиционного искусства — и тем самым декларативно переходит в стан искусства современного.



СЦЕНЫ
ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ЖАРА»
ПО ПЬЕСЕ НАТАЛИИ МОШИНОЙ
Режиссер Владимир Агеев
ФОТО ПРЕДОСТАВЛЕНО
ТЕАТРОМ «ПРАКТИКА»

Как правило, это связано с активной позицией художника, ставящего акцент на социально-политической функции искусства, важнейшим аспектом которого в этом случае становится критичность. И это действительно имеет самое прямое отношение к «Жаре».

Однако установка на здесь и сейчас не исключает того, что однажды, утратив актуальность, зафиксированное в произведении профанное перестанет быть таковым, превратившись в метафору, знак более пространных метафизических понятий. Вот тогда-то, как правило, и начинается обсуждение собственно художественных достоинств произведения, которые в момент его актуальности были вторичны по отношению к содержанию, и всякие промахи в плане формы воспринимались как несущественные. Пример тому — группа «Война». И не случайно режиссер спектакля Владимир Агеев видит сходство между членами этой художественной группы и героями «Жары».

Художественный активизм (и не только в лице группы «Война») и социальный (в своем крайнем радикальном проявлении — терроризм одиночек, за которыми не стоит какая-либо организация) — рецидивисты каждый в своем пространстве, с фатальной неизбежностью престаупающие границы. Обязательное условие (резонанс акции в обществе) и цель (привлечение внимания общества к какой-либо острой проблеме) у них схожи. Широкое распространение информации об акции/ теракте, превращение ее в наиболее обсуждаемое событие представляет собой ключевой элемент тактики и тех и других. Оставшееся незамеченным действие утрачивает всякий смысл. То есть и то и другое спектакулярно по своей природе.

В чем разница? Не только, разумеется, в статьях уголовного кодекса и мерах пресечения, но и в том, что художник все же действует символически, он спонтанно артистичен, то есть осознанно спектакулярен. «Террористы» «Жары» — вынужденно, и даже против воли.

В пьесе их акция постепенно перетекает в чистую художественность. Но в финале... И здесь надо хотя бы вкратце коснуться сюжета.

Невыносимая жара, обрушившаяся на Москву в апреле — это не о природном катаклизме, это метафора состояния общества, достигшего градуса кипения. И вот в один из дней четверо молодых, симпатичных, уважаемых, интеллектуально развитых парней, членов общества «Архнадзор», обеспокоенных не только архитектурным обликом столицы, но и, как в дальнейшем станет ясно, видящих себя на месте власти, вооружившись автоматами, захватывают один из офисов в центре Москвы. Они берут в заложники сорок его служащих (эти сорок олицетворяют не только два актера на сцене — мужчина и женщина, но и зрители в зале), и через Интернет выдвигают ультиматум: если через двое суток их требования не будут выполнены, они начнут расстреливать заложников. Молодые люди следят за реакцией в Интернете, считают растущее число комментариев. Однако в реальности ничего из того, что они ожидали, не происходит — полиция здание не окружает, телевидение молчит, в переговоры с ними никто не вступает. Когда срок ультиматума истекает, «архнадзорцы» понимают, что должны следовать правилам ими же заданной игры — начать расстреливать заложников. Вопрос с кого начинать? Один из террористов считает, что с того, у кого меньше всего родственников. Почему? Чтобы потомки не проклинали. «Ты же не хочешь, чтобы его сын, когда мы будем у власти, думал: эти люди убили моего отца», — поясняет он. Интересная мораль — страшно не убийство, страшно проклятие. И репутация важнее этики. Но как бы там ни было по этой или иной причине убить они не могут. А в результате оказываются заложниками у самих себя. И тесное пространство сценической площадки начинает все больше ассоциироваться с камерой заключения. Атмосфера накаляется. Внутреннее напряжение растет. И уже даже не жарко, а липко, душно, мучительно. Но где выход? И каков должен быть последний

шаг в этом затянувшемся «перформансе»? Все апологеты перформативных практик прекрасно знают, насколько важна эта финальная точка, в которой происходит предельное сжатие художественного высказывания. Но это в искусстве, а здесь вроде как жизнь. Однако разница оказывается не столь велика. Тот, кто боялся проклятий, пока его друзья и их пленники дремали, выходит на площадь и подрывает себя. Цель все та же — привлечь внимание. Увы. Как выяснится, в милицеских отчетах московского парня с русской фамилией запишут как таджикостроителя, который переносил со стройки баллон с газом и по неосторожности подорвался. Оставшиеся отпускают заложников, взрывают офис, после чего один из них (идейный лидер) идет в полицию, во всем сознается и требует его арестовать. «От этой жары все с ума пошло», — с хитрой усмешкой жалуется ему в ответ страж порядка и просит идти домой подброду-подзорову и не мешать работать. «Если вы этого не сделаете, — продолжает настаивать молодой человек, — и я не позволю моим товарищам, что вы меня арестовали, то через пятнадцать минут они взорвут еще два здания». Но, как и следовало ожидать, ничего не происходит — ни ареста, ни взрывов. Все бессмысленно. Обесмысленно еще и тем, что молодые люди готовы уничтожить то, ради чего все это затеяли — здания. И соответственно уподобиться тем, против кого борются. Оставим за скобками, что в реальности всего этого быть не могло. Не будем и в который раз поднимать вопрос о цели и средствах. Главное — то, что акция оказалась, строго говоря, неудачной как в политическом, так и в художественном смысле. В этом плане «Войну», получившую премию именно в тот момент, когда два ее члена попали за решетку за другую акцию, можно признать более состоятельной. Что ж, за актуальность не только платят, но и расплачиваются. Иначе какая же это актуальность — когда только пряники? Однако вопрос о результате этих художественных интервенций в пространство социального остается открытым.

Более эффективным (по крайней мере, психотерапевтически) оказался и многотысячный мирный митинг протеста, прошедший 10 декабря на Болотной площади, некоторые сравнивали его с «Монстрацией» — художественным проектом Артема Лоскутова.

И здесь прослеживается определенная общность тенденций: в социальном пространстве начинают превалировать новые формы так называемого демократического восстания. Речь не столько об уличной политике, а сколько, как пишет известный американский философ Джудит Батлер в статье «Союз тел и политика улицы» о формировании временных общностей, которые проявляют себя в знаковых пространствах (место проведения митинга концептуально важно); в современном визуальном искусстве — все нарастающая популярность интерактивности, коллаборативных, партиципаторных и прочих практик взаимодействия; в театре, пусть пока не слишком явно, но все же происходят попытки вовлечения зрителей в формальную и содержательную ткань постановки. При этом почти неважно, кто именно (в каком угодно плане) вовлекается в действие, чье «я» входит в «мы» общности. Важно наличие тел в местах проявления — на площади, в выставочном пространстве, зрительном зале. И количество «лайков» в Интернете.

Возвращаясь же к «Жаре», следует отметить, что это не только пьеса-диагноз, но и пьеса-предупреждение. Художественное и социальное порой настолько тесно переплетаются, что начинают мимикрировать друг в друга. Но у каждого жанра все же есть свои законы. И в любом случае, прежде чем начинать, нелишне подумать, к чему это может привести. Финал не должен обесмыслить начало. Акция — всегда маленькая революция. Но это в художественном поле. А в социальном... Разумеется, тоже, но почему-то вспоминается аксиома Бисмарка: «Революции задумывают гении, совершают фанатики, а ее плодами пользуются проходимцы»...



Требование постоянной новизны вынуждает музей работать с собранием так же, как большая компания работает с производимым ею продуктом, которому необходим постоянный ребрендинг: его нужно включать во все новые повествования, создавать для него новые легенды в надежде на удачу. Но откровенно рекламные, маркетинговые ходы в этой области не приняты, их всегда нужно смягчать чем-то «художественным», поэтому приглашается куратор, способный ярким жестом или тонким интеллектуальным подходом «освежить» знакомую целевой группе коллекцию и привлечь новую аудиторию.

Московский музей современного искусства неизбежно столкнулся с подобной ситуацией, изложенной в общих чертах. Самое интересное, что в московском контексте он столкнулся с ней практически в одиночестве, так как другие крупные музеи Москвы не бегут за новизной и показывают собственную коллекцию круглогодично, и она привычно называется постоянной. Вполне логично, что такое традиционное экспонирование не требует приглашенных кураторов, достаточно смотрителей, экскурсоводов и сотрудников, следящих за тем, чтобы коллекция была в надлежащем состоянии. Подобная консервативная позиция может быть сформулирована так: охранять, что есть, и ничего не прибавлять. Руководство ММСИ в этом смысле пыта-



ется привести музей в соответствие с мировыми стандартами. Любой показ коллекции становится невозможен без некоего метавысказывания. Первым опытом такого рода для ММСИ стала прошедшая в 2009 году выставка «От студии к арт-объекту», которую курировала Анна Аругюнян. Тогда же был сформулирован принцип построения подобных выставок: «демонстрация постоянной коллекции на основе единой тематической программы, которая позволяет показать многообразие музейных фондов и открыть публике ранее не выставлявшиеся работы». В следующем году Юрий Аввакумов сделал по тому же принципу выставку «День открытых дверей. Особняк — гимназия — клиника — музей», которая объединила более 200 работ рос-

сийских художников, созданных с 1989 по 2009 год, и имела заявку не только продемонстрировать собранное, но и обозначить некие «стратегические приоритеты», то есть сделать набросок будущего музея. Выставка имела успех и получила от государства премию «Инновация» в номинации «Кураторский проект». Следующим похожим проектом стала выставка «Если бы я только знал!..», показанная на рубеже 2010 — 2011 годов. В данном случае кураторы Екатерина Зайцева и Екатерина Кузьмина соединили собрание музея с интерактивными практиками в расчете на широкую аудиторию, а выставка получила подзаголовок «Практическое пособие по современному искусству».



Ольга Трейвас
RAGS CHAPEL
2011. Инсталляция
СОБРАНИЕ ММСИ

Арт-группа ZUKCLUB
▲ стр. 36–37



Нынешняя выставка на двух этажах в здании на Петровке, где проходили прежние показы музейного собрания, «ИСКУССТВО есть ИСКУССТВО есть ИСКУССТВО» открывается видеоработой Якова Каждана «Как хорошо, что мы не умерли в 90-е» — крупный план шка-тулки, из которой достают пейджер, монеты, значок с Виктором Цоем, раковину и другие предметы. Мы видим неспешные движения рук коллекционера, который наслаждается, перебирая свою коллекцию. Первая мысль, возникающая у зрителя при просмотре этого видео, с которым он сталкивается, поднимаясь по парадной лестнице на вто-рой этаж музея, где начинается выставка, это догадка, что, навер-ное, данную работу поместили сюда как метафору, которая может каким-то образом рифмоваться с остальной выставкой. Но ожидани-ям не суждено сбыться. Поднявшись, зритель обнаруживает таблич-ки с заголовками «Археология» и «Знание — сила» и текстами, кото-рые сразу же вводят восприятие данной работы в определенное русло. Заголовков оказывается достаточно. Хочешь не хочешь, начинаешь «идти по ссылкам»: археология — знание — Мишель Фуко — эпи-стемология и т.д. Видео, которое могло бы быть метафорой выстав-ки, должно было бы напоминать фильмы Питера Гринуэя, такие как «Книги Просперо» и «Чемоданы Тульса Люпера», которые основаны на каталогизации коллекций, построенных по самой неожиданной логи-ке. Зачастую именно таковы собрания искусства вообще и современ-ного в частности. У Гринуэя obsессия каталогизацией и тематизаци-ей вполне адекватна тому абсурдистскому миру, который он выстра-ивает в своих фильмах. Экспозиционные и кураторские решения Дмитрия Озеркова, куратора выставки, выглядят менее оправданно.





Экспозиция состоит из 25 тематических разделов, которые «отмечают несхожие, подчас взаимоисключающие пути интерпретации и комментирования». Основная проблема заложена в основе такого подхода. Достаточно взглянуть на множество выставок, чтобы понять: у каждой из них есть тема, но тот же взгляд без особого труда заметит, что не каждая выставка может быть названа тематической. Дело не в каких-то тонких дистинкциях, а в простом и наглядном разграничении: одно дело оттолкнуться от заявленной темы и выстроить нечто неожиданное, другое — проиллюстрировать тему. Есть закономерность восприятия: всякое точное, буквальное попадание в тему записывается в разряд банальностей. Дмитрий Озерков намеренно тематизирует экспозицию, причем так, что иногда это выглядит слишком искусственно, как, например, в зале «Человек играющий», где располагаются работы Дмитрия Теселкина, в частности его «Конструктор». Огромные инсталляции с двух сторон зала состоят из пластиковых квадратов. Человек играющий и конструктор — пара, настолько логичная, что дальше такого эффекта узнавания зритель не идет, причем «узнают» за зрителя, а ему остается только подтвердить: с темой и ее иллюстрацией ознакомлен. Комментирование, которое названо в пресс-релизе главной практикой осмысления искусства, работает в данном случае против зрителя.

В зале «Эrogenная зона» произведения собраны по тому же тематически-формальному признаку — за редкими исключениями, каждая работа содержит изображение обнаженного тела: «Европа» Павла Пепперштейна, «Любящие» Зураба Церетели, натурщи у Петра Блеткина и Ирины Штернберг, «Обнаженная» Василия

Шухарева, видеодокументация перформанса «Живой концерт» Елены Ковылиной и даже рисунок Джинны Лоллобриджиды. Немного выбиваются из общего контекста изображение губ со стружкой дыма в «Легком дыхании» Сергея Шутова и «Тайное» Ольги Киселевой, состоящая из шести частей работа, построенная как раскадровка с легко угадываемым порнографическим сюжетом. Но эти две работы только подчеркивают навязчивое однообразие экспозиции в данном зале. Самое удивительное заключается в том, что куратору удается склеить их под знаком редукции к общей теме, а ведь это совершенно разные произведения, разные в том смысле, что, для того чтобы поместить рядом всех этих художников, нужны более весомые основания, чем формальное или тематическое, что в данном случае одно и то же, сходство. Будь это только Церетели и Пепперштейн, можно было бы как-то работать с данной парой, но такое концентрированное соединение несоединимого, которое продельвает куратор, как раз лишает смысла какое-либо метавысказывание. Кстати говоря, одной из претензий к куратору стала плотность экспозиции. Действительно, Озерков постарался набрать произведений по максимуму, заполнить выставочное пространство как можно большим числом работ.

В одном из залов, названном «Портреты», такая теснота отчасти оправданна. Работы Давида Бурлюка, Таира Салахова, Ирины Штернберг, Владимира Баранова-Россине, Анатолия Зверева, Натальи Турновой, Виктора Пивоварова, Нико Пиросмани и многих других уходят по стенам к самому потолку. Таким образом Дмитрий Озерков пытается имитировать шпалерную развеску, популярную два века назад, и как раз на искусстве того времени специализируется кура-



**Валерий Мишин,
Тамара Буковская**
ФИГУРАТИВНАЯ ПОЭЗИЯ
1998. Инсталляция, смешанная
техника
СОБРАНИЕ ММСИ

Андрей Бартенев
СКАЖИ: Я ТЕБЯ ЛЮБЛЮ (1)
2005. Звуковая инсталляция
СОБРАНИЕ ММСИ



тор. Многочисленные портреты смотрятся органично. В данном случае то, что произведения взяты из разных эпох, не разрушает цельности высказывания, но это скорее особенность портрета как жанра, чем находка куратора. В других залах плотность приводит к диаметрально противоположным результатам. Можно предположить, что в зале, в названии которого использован афоризм Вагрича Бахчаняна «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью?», куратор хотел поиграть с разными интерпретациями одной и той же социально-политической реальности. Некоторые произведения буквально сдавлены в две линии, из четырех работ каждая. Советское прошлое здесь представлено в героических образах, как в «Прыжке в воду» Александра Родченко или «Вознице» Николая Андропова, в одомашненном виде, как в случае «Пионеров на ферме» Константина Зефирова, или как деконструированная идеология (у Игоря Макаревича в работе «СССР — оплот мира»). В такой скучности перестаешь различать, какая перед тобой картина — критическая или апологетическая. Сложно сказать, стремился ли к этому куратор, но данные работы становятся идеологически амбивалентны, а это слишком заезженный ход в работе с подобным материалом. Он вызывает разочарование.

Московский музей современного искусства обладает богатейшей коллекцией, и крайне важно, что примерно раз в год музей не просто показывает свое собрание, но и пытается обрамить его оригинальным кураторским высказыванием. То, что это высказывание не всегда оказывается успешным, не имеет отношения к сути дела, главное, что подобная форма демонстрации коллекции, особенно на фоне засилья постоянных собраний, постепенно приживается в местных условиях, а качество кураторского решения придет со временем.



Я ЛЮБЛЮ ГОСУДАР СТВО

На вопросы ДИ отвечает художник Дмитрий Цветков



ДИ. Ваша выставка в ММСИ называется «Государство». У нас часто смешивают понятия «государство» и «политическая власть». Для вас тема, может, и не политической, но власти как таковой, как можно понять, не последняя.

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ. Я вообще по натуре имперский человек. Очень законопослушный, любящий страну, государство и все, что с этим связано. Я очень не люблю все, что связано с оппозицией власти. Я изготавливаю атрибутику власти, я работаю на власть.

ДИ. Простите, но какое именно государство вы любите? И на какую власть работаете? Или вы любите власть как таковую? И государство как идею?

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ. Я вам могу ответить строками из песни: «Я люблю подмосковные рощи и мосты над Москвою-рекой. Я люблю мою Красную площадь и кремлевских курантов бой». Все, что связано с этим, я люблю. Я люблю «от Москвы до самых до окраин». Я готов повторить за известным политиком, который на вопрос, «в чем разница между вами и Борисом Березовским?» ответил: Борис Березовский говорит «эта страна», а я говорю «моя родина». Мне кажется, это неприлично — хулить и ругать страну, где живешь. Если тебе здесь так плохо, на планете множество прекрасных мест — езжай туда. У меня если и есть претензии, то к здешнему климату — ненавижу снег. Но существуют основы, которые мне близки, в которых мне комфортно. Когда мне выпала возможность решать, где мне жить, я выбрал не одноэтажный особнячок, а

Кутузовский проспект. Мне нравится, что по нему ездят автомобили с мигалками в сопровождении эскорта мотоциклистов. Я хожу гулять в парк Победы. И мне нравится, что там горит Вечный огонь, что в пантеоне золотыми буквами написаны имена героев. Я люблю государство. Мне нравится государственная культура, как она управляется — никакого раздражения и критики у меня это не вызывает.

ДИ. Однако вашим работам свойственна амбивалентность. Порой не поймешь — в шутку это или всерьез. Смысл мерцает.

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ. Все почему-то, когда смотрят на мое искусство, думают, что это стеб, что я иронизирую, эпатирую власть. Но я очень далек от эпатажа власти. Мало того, я думаю, что стебом нельзя ничего сделать. Может, только какую-нибудь разовую выставку. Стебаться десятилетиями здоровому мужику на шестом десятке лет — бред. Для меня это серьезно, это моя жизнь. Это мои заработки. Это я. И я совершенно не иронизирую по поводу Барби в гробах или роддома матрешек. Это действительно моя позиция.

ДИ. А ваши постоянные игры в войнушку?

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ. Я же мальчик из глубокой провинции. Я всю жизнь играл в войнушки. Человечков рисовал. Потом я ходил в Дом пионеров, потом еще что-то, потом Академия художеств. Потом я получил медаль ВДНХ, большую серебряную — за большие достижения в народном хозяйстве. То есть десятилетия обучения, годы угробленного времени. К искусству это не имеет ни малейшего отношения. Мне стало неудобно. И я уехал из Москвы в глухомань и там стал ходить на сельские кладбища и опять рисовать своих человечков. Только они у меня были в гробах, на кладбищах, они друг друга хоронили. Там была какая-то своя жизнь. Потом я начал этих человечков гравировать. Потом вышивать. Это мой народ. И что касается войны, я абсолютно убежден, что война гораздо более присуща человечеству, нежели мир. Самые лучшие умы изготавливали оружие. И самые лучшие фильмы, поэзия вдохновлены войной. Война, тем более в мальчишке, мужчине, пацане, возбуждает сильные чувства, а мир ничего не возбуждает. В миру пьют и воруют. А на войне совершают подвиги. И мало того, по

Дмитрий Цветков
ШИНЕЛЬ
2008. Шерсть, бисер,
кружево, шелк
◀ **ГЕРБОЛАЙФ**
ГЕРБ ТРУД



силе и красоте ничто не сравнится с оружием. Все остальное создается в перерывах между войнами.

ДИ. В одной из последних песен Юрия Шевчука есть строчка — «Ты хочешь империи? Закрой свой рот — иди на войну, умри красиво». Вы смотрите на войну абстрактно. Вы не воевали, не были в горячих точках.

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ. Я не вылавливал сетью рыбу, но я ем красную икру.

ДИ. Это некорректное сравнение.

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ. Я не пацифист. Но я и не пропагандирую войну и насилие. И не оправдываю массовые убийства. Я принимаю смерть и войну как данность. И вижу деградацию в мирное время и подъем в военное. Мне кажется, что касается военных вещей, это консолидирует. Причем не только индивида, но и государство.

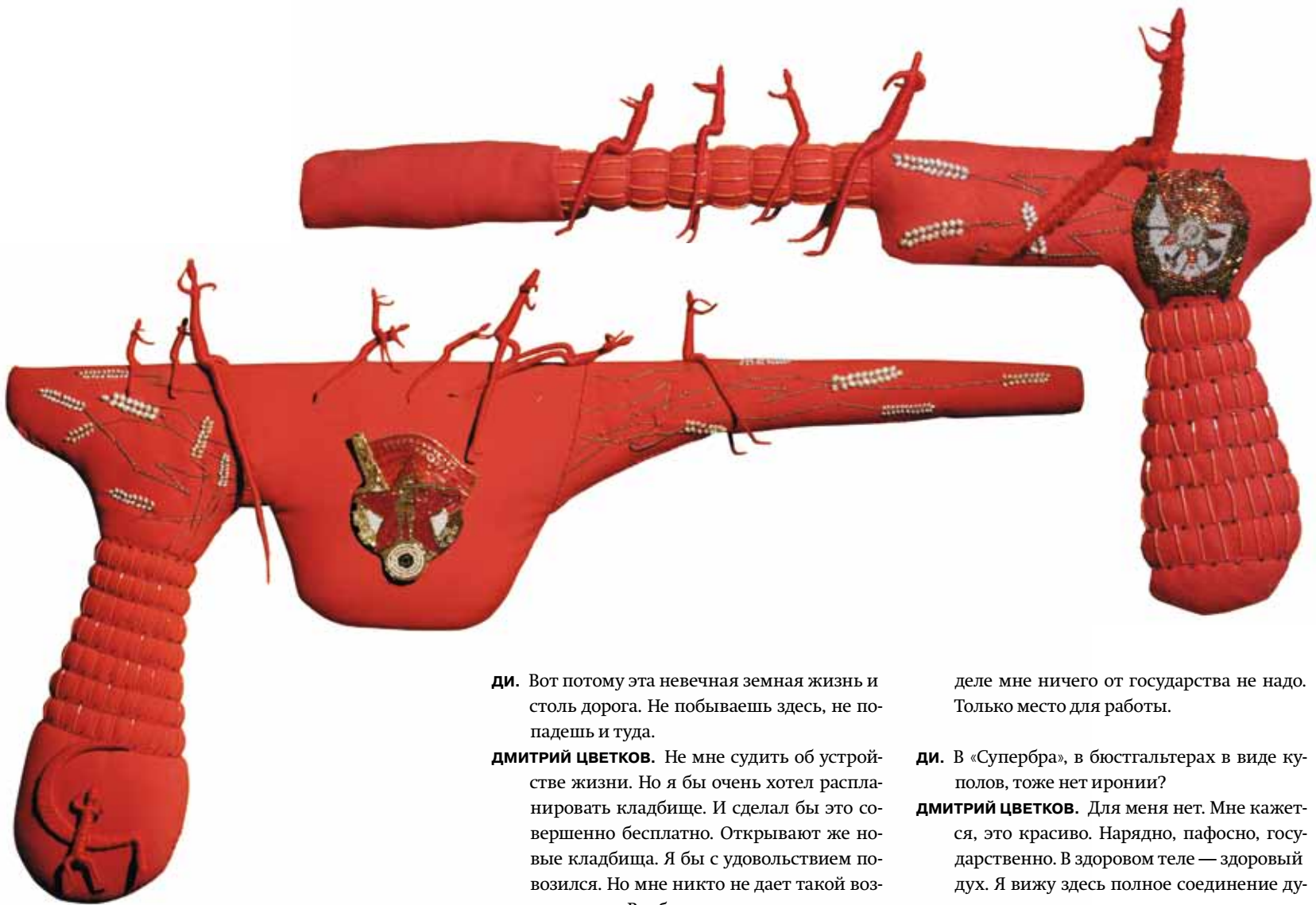
ДИ. Вы окончили Суриковский, кафедру монументальной живописи. Работали по специальности?

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ. Да. Писал фрески, делал мозаики, витражи. Я никогда не бегал ни от какой работы. И вообще, любя всякие государевы службы, я на них часто «подсаживаюсь». И очень страдаю, когда не могу ходить на службу. Мало того, я всю жизнь ищу службу, которая принесла бы мне небольшой доход и забирала не много моих сил и мозгов. Но не получается. Каждый раз это отнимало все мое время. Я работал многие годы главным художником газеты «Известия», художником в «Moscow Times». Был телеведущим сначала на «Домашнем», потом на «Бибигоне». Выполнял заказ для Кремля, связанный с геральдикой. Я человек, который с удовольствием ходит на государствену службу.

ДИ. Государева служба требует полной отдачи.

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ. Вот поэтому моя служба и не складывается. А ведь у меня есть масса задумок. Я, например, люблю кладбища. Если вы хотите узнать, чем живет город, сходите на кладбище и посмотрите, какие социальные слои меньше живут, во сколько лет умирают мужики, во сколько женщины. Сколько молодежи на этом кладбище. И вы все про город поймете. И не нужна никакая другая статистика. И потом, города планируют. В Москве точечные застройки, паркинги подземные. Но жить неудобно. Кладбище никто не планирует. Дали кусок земли, и всем лежать. Соловьи поют, сирень цветет, все ухожено. Мне очень комфортно на кладбище. Полная гармония с собой, миром, небесами. Я считаю, что смерть гораздо важнее жизни. Самые известные русские храмы — Успенские, а не Рождественские. Потому что Успение — это переход в вечную жизнь.





Дмитрий Цветков
МЯГКОЕ ОРУЖИЕ
 2011. Шерсть, жемчуг
 ◀ СУПЕРБРА
 2005. Шелк, кружево, мех,
 металлический каркас

ДИ. Вот потому эта невечная земная жизнь и столь дорога. Не побываешь здесь, не попадешь и туда.

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ. Не мне судить об устройстве жизни. Но я бы очень хотел распланировать кладбище. И сделал бы это совершенно бесплатно. Открывают же новые кладбища. Я бы с удовольствием повожился. Но мне никто не дает такой возможности. Вообще, надо сказать, с монументальными делами я не дружу, у меня нет заказов. Но чего бы я действительно хотел, так это открыть фэшн-бутик по изготовлению атрибутов власти. Я бы делал аксельбанты, погоны, ордена, головные уборы. Русские любят камуфляж. И я бы с удовольствием делал роскошный фэшн. Без всякого стеба. Я, в общем-то, его и делаю. Но удивляюсь, насколько это не востребовано государством. А покупают какие-то светские львицы в качестве украшений, коллекционеры, банки. Но государство игнорирует. А «Родины», которые я делаю, они у меня мягкие, обволакивающие. Можно отстегнуть кусочек и подарить другу. Можно спать на «Родине». Можно под «Родиной».

ДИ. Это уже что-то иронично-эротическое.

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ. Конечно, это эротика. Но есть вещи и совершенно brutальные. Как, например, фонтан из гжели «Наш мальчик терпит», который я сделал в пику брюссельскому уренирующему мальчику. И не понимаю, почему у меня нет предложений. Я бы на месте государства заказал мне этот фонтан. На самом

деле мне ничего от государства не надо. Только место для работы.

ДИ. В «Супербра», в бюстгальтерах в виде куполов, тоже нет иронии?

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ. Для меня нет. Мне кажется, это красиво. Нарядно, пафосно, государственно. В здоровом теле — здоровый дух. Я вижу здесь полное соединение духовного с телесным.

ДИ. Вы какое-то время жили в Нью-Йорке. Где проще художнику выстраивать свою карьеру?

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ. У меня есть друг, бельгийский художник. Он, что называется, воскресный художник. Рисует три дня в неделю, а в остальные дни ходит на службу. Он решил сделать ремонт в своей студии. Понадобились деньги. Он пошел в банк просить. Они ему: «А ты кто?» Он: «Художник, рисую картины». «Твои картины чего-нибудь стоят?» «Конечно». «Принеси нам справку, что твои картины стоят денег». Он пошел к своей галерейщице: «Я у тебя делал выставку, дай мне справку, что ты продала столько-то моих картин по две тысячи евро». Она написали такую справку. В банке говорят: «Хорошо. Тебе нужно двадцать тысяч. Принеси нам пятнадцать картин, мы у тебя их возьмем и дадим под них деньги». Я не могу представить, что самый гениальный гений придет в России в банк и ему дадут под его работы деньги. Лучшие романы, лучшая партитура — это ничего не стоит. Если к вам придут описывать имущество, никакие

ваши партитуры у вас не возьмут. У вас заберут мобильный телефон, клавиатуру от компьютера, а все ваши партитуры вам останутся. И это, к сожалению, делает именно государство.

ДИ. Вот, уже критикуете. А говорили, что вам ничего от государства не надо. Значит, лукавите и не так безоглядно его любите.

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ. Я не то что люблю, я не отрицаю.

ДИ. Почему вы вернулись в Россию?

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ. Нью-Йорк дал мне огромный импульс очарования искусством, но там я не мог быть художником. Я зарабатывал, но не был востребован как художник. И в какой-то момент мне стало просто скучно. А вторая причина обывательская. Все дело в том, что я поздний ребенок и у меня были старые родители. Мой старший брат давно живет за границей. Кто-то должен был ухаживать за больными родителями и их хоронить. И потом сегодня все проще: есть деньги, садись и поезжай, поживи годик там. Я езжу очень много.

ДИ. А почему в вашей картине государства нет художника? Многие художники, делая парадные портреты королей, изображали на них и себя где-нибудь в уголке. Гойя, Веласкес...

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ. Логичный вопрос, и я не знаю, что ответить. Надо будет подумать.

ДИ. Ваши работы акцентированно коммерческие... Шинели легко можно представить в каком-нибудь интерьере в качестве художественного объекта...

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ. Я поражаюсь, почему ко мне не стоит огромная очередь из покупателей. Мне кажется, они совершенно конъюнктурные, абсолютно рыночные, страшно дешевые. Дешевле, чем пальто в ЦУМе. Продать невозможно. Шинелька? Ну, это не искусство. Можно товарищу подарить, чтобы постебался на Рублевке. Сам удивляюсь, насколько мало у меня продается. Но если сравнивать с другими художниками, то много. И здесь есть еще один серьезный момент. Это совершенно точно, что художник — существо низкое, тупое и непредсказуемое. И художника реально боятся. Пока он не помрет, кто его знает, что он выбросит в следующий момент. Я знаю случаи, когда художники так «обували» галерейщиков! То есть галерея покупает художников на раннем этапе, платит деньги, художник «раскручивается», уезжает в Париж и потом говорит: «А теперь продай мне назад мои картины по таким же ценам». Галерейщик: «Нет, дружище, я тебя поднимал десятилетиями». И художник делает авторское повторение всех своих произведений. Зачем в меня вкладывать деньги? Я завтра найму китайских женщин, и они вышьют мне все это тоннами. Это, к сожалению, действительно так: пока ты не умрешь, никто тобой серьезно интересоваться не будет. Я почему еще за бутик: не хочу

играть в чистое искусство. И на службу я хожу не для того, чтобы бабло слупить. Служба дает некоторый момент адекватности. Сидишь в мастерской — да, сегодня я гений, а завтра вроде и не гений, а послезавтра вообще непонятно кто. А тут пришел — сидят интеллектуалы в хороших креслах. «Художник? Хорошо. Нарисуй, пожалуйста, как из трубы воруют нефть. Или как хреново чистят крышу от сосулек в Улан-Удэ. У тебя полчаса. Докажи нам, что ты художник, мы тебе заплатим. Не можешь? Так какой же ты художник?» У тебя здесь вернисаж каждый день для пяти миллионов человек. И поэтому я хожу себя проверять, как пацана. Смогу — не смогу. Вот и берусь делать телевизионные передачи. Это мои маленькие победы. Они позволяют отползти чуть в сторону от профессионализма. Поэтому я не хочу играть в искусство. Я никогда ни от какой работы не отказываюсь. Я делаю иллюстрации в «Артхронику», и для меня они не менее ценны, чем огромные выставки.

ДИ. В разговоре вы все время педалируете мужские интонации. То есть говорите о себе не просто как о художнике, а мужик, пацан. Для вас так важно это обозначить?

ДМИТРИЙ ЦВЕТКОВ. Понимаете, в чем дело. В детстве я прочел рассказ Пантелеева «Честное слово». Он пишет от первого лица, как прогуливался поздним вечером и услышал, что кто-то возле сарая плачет. Оказалось, маленький мальчик, которого мальчишки постарше поставили на «часах» и забыли. А тот так и стоит и не может уйти, потому что дал честное слово. Как он ни уговаривал мальчика пойти домой, все бесполезно. И тогда он попросил какого-то мимо проходившего военного, чтобы тот снял мальчишку с караула. Вот это для меня существенно. Когда-то в жизни я сам себе дал честное слово.

*Беседу вела
Лия Адашевская*



Дмитрий Цветков
ЗАКАТ ЕВРОПЫ
2004. Холст, шелк, тафта,
ручная вышивка

Москва, ул. Солянка, 1/2, стр. 2
+7 (495) 621-5572
ВТ-ЧТ 14:00-22:00
СБ, ВС 12:00-22:00
ПТ — с полудня до полуночи

SOLYANKA VPA
VIDEO PERFORMANCE ANIMATION

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ГАЛЕРЕЯ
НА СОЛЯНКЕ

 **Снежная
Королева**
МЭКО - женской и мужской одежды - аксессуары

КОМПАНИЯ
«СНЕЖНАЯ
КОРОЛЕВА»

В РАМКАХ ПРОЕКТА SOLYANKA VPA
[все, что движется в искусстве]

К ЮБИЛЕЮ
ЛЕГЕНДАРНОГО
АНИМАЦИОННОГО
ФИЛЬМА

ХОЛОД И КРАСОТА.
СНЕЖНОЙ КОРОЛЕВЕ 55

ЛЬВА
АТАМАНОВА

22 ДЕКАБРЯ 2011 —
26 ФЕВРАЛЯ 2012

| АНИМАЦИЯ | ГРАФИКА | ВИДЕОАРТ | ОБЪЕКТЫ |

НЕПРИКАЯННЫЙ ГЕРОЙ

Виктория Хан-Магомедова

В рамках Года Испании в России в ММСИ открылась выставка «Игнасио Бургос. Ретроспектива. 1993 — 2011». Представлены работы «Бобслей-2», «Игроки в гольф», «Футболист», «Брокеры»... Экспрессионизм Бургоса проявляется в сериях живописных работ большого формата, в которых он прибегает к деформации, по-своему интерпретируя реальность, повседневную жизнь, не драматизируя ее, но насыщая сценографическими эффектами. В окружающей действительности он находит сюжеты и вдохновляется глубокими эмоциями, переживаемыми людьми. Эти универсалии художник трактует в своих картинах очень индивидуально, предоставляя зрителю возможность увидеть различных персонажей, осмысливающих свои личные драмы, при этом он изображает героев без какой-либо аффектации. Бургос стремится передать мысли, чувства современного человека и находит для этого подходящую манеру.

Художник обладает солидной профессиональной подготовкой. Он окончил факультет изящных искусств Университета Комплутенсе в Мадриде, в 1991–1993 годах учился в Высшей школе искусств Берлина у Клауса Фусмана. Бургосу 43 года, он уже получил известность за пределами Испании, выставлялся в престижных галереях Европы, США, Индии. Помимо живописи Бургос занимается фотографией. В этой сфере он также добился заметных успехов. В 2005 году его пригласили в ЮНЕСКО в жюри по присуждению международных премий по фотографии на тему «Человечество».

Этот пытливым художник вообще склонен к экспериментам с разными материалами и техниками. В 2006 году он с увлечением работал со стеклом в мастерской скульптора Ричарда Гласса в Дортмуре, в Англии.

Бургосу нравится путешествовать по миру, перечень городов и стран, где он побывал, впечатляет, и, куда бы он ни отправлялся, всюду брал с собой альбомы и блокноты, в которых делал зарисовки, наброски того, что поразило его. Красочные альбомы с зарисовками тоже представлены в витринах на выставке. Эти блокноты — своего рода творческая лаборатория, а также источник идей, хранилище замыслов для больших холстов.

Разъезжая по разным странам, Бургос иногда обосновывается в аких-то местах надолго, чтобы лучше изучить жизнь людей, их заботы. И конечно, работать. В 1991–1993 годах он жил и работал в Берлине, в 1994-м и 1998-м находился в Нью-Йорке, в 2000–2001 жил в Париже, а в 2004-м открыл свою студию в Касабланке.

«Яхтсмены», «Шахтер», «Марокканцы»... Под впечатлением от поездок созданы многие его картины. В «Венецианском карнавале» автор стремится передать эмоции участников, их воодушевление, эйфорию. На картине персонаж в маске трактован как некая красочная субстанция. Чтобы передать дух праздника, художник обращается к экспрессионистической манере, доводя ее почти до абстракции.



Игнасио Бургос
БОБСЛЕЙ
 2010. Смешанная техника

ИГРОК В ГОЛЬФ
 2011. Смешанная техника



На выставке можно проследить эволюцию в искусстве Бургоса от ранних произведений, в которых ощущается сильное влияние «черных» картин Гойи («Арест», 1993), до более свободных, написанных гибкими, текучими мазками, вибрирующих полотен, созданных в последние годы. В них он утверждает свою манеру письма, экспрессивную и выразительную, с загадочной недосказанностью, непроявленностью чувств персонажей. Он оригинально использует свет, цветовые градации, деликатную фактуру, для контраста иногда оставляет холст незаписанным. Это позволяет ему выявить в своих персонажах ранимость, незащищенность, неуверенность в себе («Победитель — проигравший»). Даже изображенные им спортсмены кажутся рефлексирующими, сомневающимися в своей победе.

Кого бы ни изображал Бургос — повара, рабочего, бобслеиста, солдата, игрока в гольф, — все его персонажи находятся в разладе с собой. Тем самым художник словно подчеркивает, что в эпоху научно-технического прогресса человек все более явственно ощущает свое одиночество и незащищенность. Непонятый, одинокий, он напрасно ищет удовлетворения и не находит его ни в работе, ни в спорте, ни в развлечениях. Часто появляется на его картинах персонаж, закрывающий лицо руками, даже автопортрет такой есть. Что скрывается за этим жестом? Неуверенность? Боль? Отчаяние? Такого неприкаянного героя нашего времени и воспевают Бургос.

СИМВОЛЫ УШЕДШЕЙ СОЛИДАРНОСТИ, ИЛИ ТОСКА ПО НОВОМУ

Юлия Лидерман

Торстен Родик в тексте, написанном для каталога выставки Александра Соколова в Оснабрюке в 1991 году предваряет анализ метода художника пунктирной реконструкцией политического и социального контекста в СССР конца 1980-х годов. Он упоминает «перестройку», «гласность», «ветер перемен», катастрофу в Чернобыле. Сейчас об этом вспоминают все реже, но вторая половина восьмидесятых и начало девяностых годов — время становления культурной ситуации, в которой мы находимся сегодня. Символы, созданные художником Александром Соколовым, будят историческое воображение, способное ухватить обстоятельства, в которых возникали эти скульптуры.



Александр Соколов
ДСП (ДЕМОНСТРАТОР
ПЕРЕМЕНЧИВОСТИ
СУДЬБЫ)
1995. Камень, дерево,
металл
► ГОНГ
1998. Камень, дерево,
металл

4 МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

23 сентября
– 30 октября
2011

С амо время 1980–1990-х было символичным, оно предвещало приход нового порядка, в этом был его смысл, в этом была его завораживающая и воодушевляющая сила. И Соколов в ожидании встречи с чем-то новым сделал множество сакральных предметов, перемещающих зрителей или, лучше сказать, тех, кто находится в зоне действия его скульптур, в пространство и время ритуала рождения настоящего времени. Самая ранняя скульптура датирована 1985 годом. Такое позднее начало — случай довольно редкий для художника этого поколения. Вместо обычного для советско-российской истории искусства новейших течений выхода из мастерской и круга друзей в более открытый и широкий круг небезразличных современников и вместе с тем на национальный и международный рынок с готовой эстетической программой, взглядами и архивом накопленного «наследия» актуальный художник Саша Соколов родился или родился заново в перестройку. Его жест довольно радикален. Он молчал, пока у советских граждан не возникло (правда, ненадолго) публичное пространство и новые общенациональные символы (перестройка, демократия, гласность, площадь перед Белым домом, Останкинская телебашня). Символический жест художника нуждается в интерпретации. С некоторых пор время 1980–1990-х раздраженно именуется в быту, в прессе и в академических дискуссиях «девяностые». Его упоминание сопровождается устойчивыми эпитетами, почти вытесненными из коллективной памяти, указывающими на эмоциональную насыщенность, непредсказуемость, силу. Оно воспринимается сегодня в лучшем случае как «пауза», «разрыв» между советской и сегодняшней «стабильностью».

Но мало кто может поспорить с тем, что то время было чрезвычайно плодотворным. Культурное разнообразие, с которым столкнулась публика, вызывало эйфорию и энтузиазм. Исследования состояния коллективной памяти россиян показывают, что российское общество предпочитает об этом не вспоминать. Анекдот (в прямом смысле этого слова) 2011 года на эту тему рассказал недавно мой друг и учитель. Камерный оркестр, сопровождавший церемонию награждения национальной премией, сыграл в качестве опознаваемой «мелодии 1990-х» песню Виктора Цоя «Мы ждем перемен» — решили обойтись без слов. Образы 1990-х уходят под воду. Пока еще у тех, кто их воплощал, есть воспоминания. Еще можно промывать мелодию 1990-х про себя, но уже неуверенно. Скульптуры Соколова размечают для воображения движение в пространстве, где перемены большинством воспринимались как подтверждение истинного порядка, а не угрожающего хаоса и краха мироздания. И когда волна забвения схлынет, на поверхности останутся камни и деревяшки Соколова, а веревки и струны будут удерживать от распада целостность образа.

Есть среди скульптур предельно серьезные: «Мертвая точка», «Белое — черное», «Ориентир», «Ноша», «Высокое давление», «Соппротивление». Они действуют, их присутствие вызывает душевный подъем, связанный с предвкушением — конфликты формы ждут разрешения («перемен требуют наши глаза», как поется в упомянутой песне). Забетонированный пропеллер: бетон кажется прочным, но при сильном ударе рассыплется, растрескается, как стекло. «Черное», высеченное в белом камне, и «белое», вырезанное из дерева и обуглившееся, вопиют. Вентиль в «Высоком давлении» выставлен напоказ, легко доступен, его можно ослабить и освободить резные крылья, чтобы они обеспечили хотя бы кратковременный полет. Но предвкушению не суждено оправдаться. Это символы неразрешимого ожидания.

Среди сделанного Соколовым есть и ироничные, коммуникативные вещи. Памятники отсутствию. Ирония над нашим упованием



на власть. В отличие от символов ожидания перемен царевы забавы («Кольца Соломона», скульптуры из серии «Мир Мельхиседека») представлены как брошенные игрушки: часы и календарь, лира, солдатики, кости. В зоне видимого нет больше тех, кому они принадлежали. Мы можем только предположить реальный масштаб и частичные предпочтения власть имущих, более ничего...

Однако на поле остались действующие лица. Мы, они и я. Кое-какие лица проступают отчетливо, кое-кто передан только через

контур, а кто-то присутствует незримо. Наше социальное «мы» для Соколова составлено из представителей героического типа (форма одна, различны лишь оболочки): голова для шлема, плечи развернуты навстречу неприятностям. Более изысканы, разнообразны и интересны, притягательны (почти все женщины) — «они». Наше пространство размечено только траекториями движений героев (скульптуры «Старый герой», «Новый герой»), а мир воображаемых Других представлен множеством индивидуальностей (серия скульптур «Европортреты»). Ироничные образы Другого обладают высокой степенью детализации. Художник с любовью и тщанием воспроизводит неповторимые мимические черты госпожи М.А., господина К., госпожи Б. К. И в отличие от детализованных европортретов автопортрет Александра Соколова («Аз есмь») составлен в основном из деталей, которых будто бы и не касалась рука художника. Соколов приделывает заводскую деталь к неотесанным камням, обрабатывая только деревянную сердцевину этой пирамиды. Слово, а не вещь обретает в автопортрете символическое значение.

Художник изготовил литеры для печати на воображаемой поверхности в надежде, что найдется кто-то, кто захочет выпустить «новое издание». В отличие от образа понимание слова требует усилия (взгляд мгновенен, чтение протяженно). Вещи ловят взгляд находящегося в их присутствии и будят воображение. Время вещи от появления до исчезновения непрерывно, дискретно лишь ее пространство, граница проходит между видимым и невидимым. А репродукция (чтение и передача) слов требует воли и усилия; время, организованное словом, прерывисто. Недостаточно видеть слово, нужно обладать еще желанием его воспроизвести. Недостаточно чувствовать разрыв, нужно проявить волю или приложить силу к его преодолению.



Куратор и искусствовед Виталий Пацюков как-то назвал Соколова Робинзоном, воссоздающим на необитаемом острове из камней, веревок, обломков потерпевшего крушение корабля и прочих подручных материалов объекты оставшегося вдали мира. Этот воссозданный мир можно было увидеть осенью в Московском музее современного искусства, где в рамках параллельной программы 4-й Московской биеннале прошла ретроспективная выставка Александра Соколова (1941–2009) «Аз есмь». Экспозицию составили работы только периода 1980–2000-х годов, так как более ранние «семидесятнические» художник уничтожил. На финисаже состоялась презентация каталога и книги рассказов Соколова «Грань плиты».

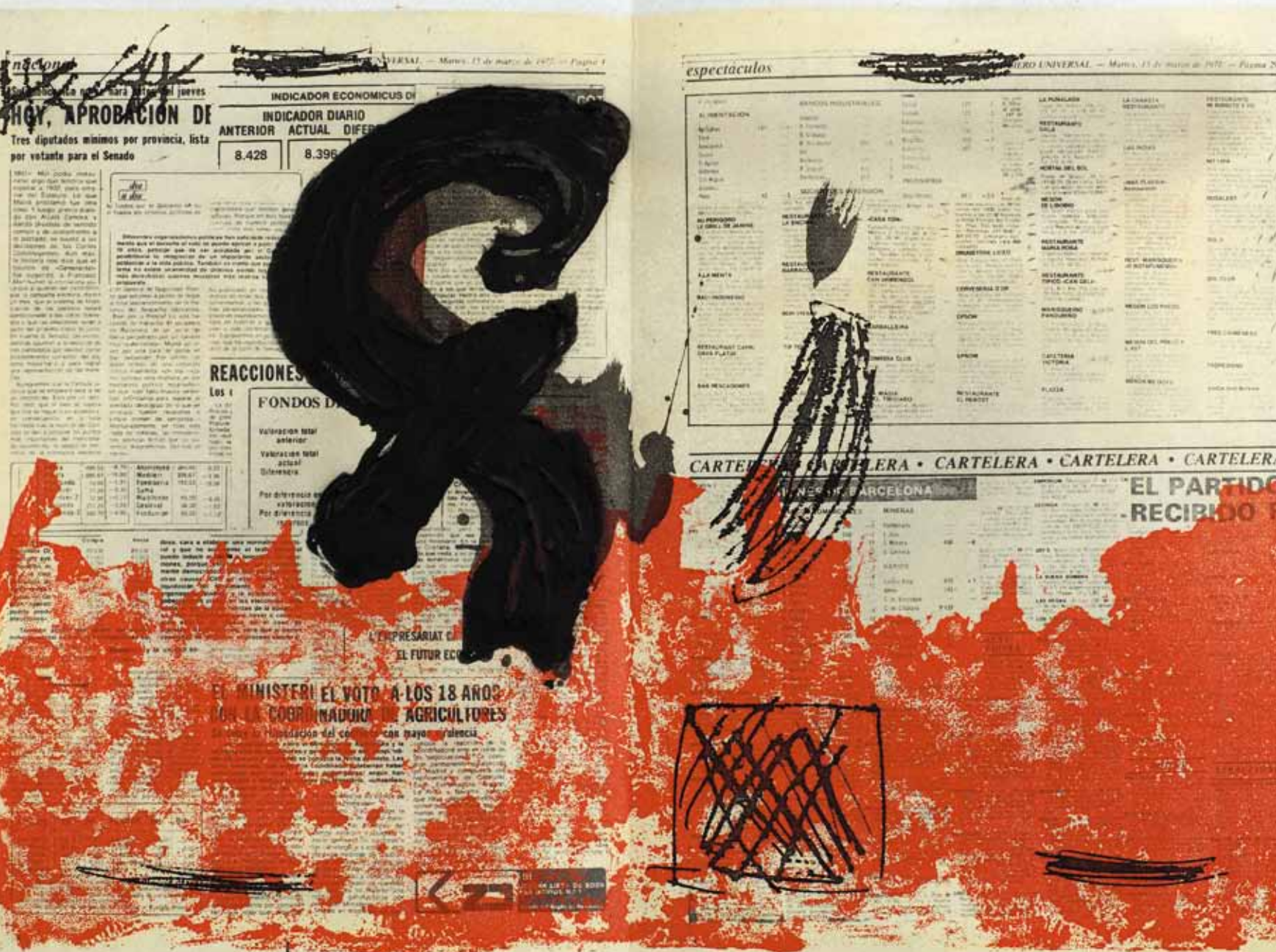
Александр Соколов
АЗЪ ЕСМЬ
1998. Дерево, металл,
реди-мейд

Министерство культуры РФ
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина
Отдел личных коллекций

LIVRE D'ARTISTE

КНИГА
ХУДОЖНИКА
ИСПАНСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ
| ПИКАССО | ДАЛИ | МИРО | ГРИС | КЛАВЕ | ТАПЬЕС |
ИЗ СОБРАНИЙ

1 ФЕВРАЛЯ — 25 МАРТА 2012 ГОДА. ОТДЕЛ ЛИЧНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ, ВОЛХОНКА, 10



ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПАРТНЕРЫ



Коммерсантъ FM93.6
радио новостей

АРГУМЕНТЫ
И ФАКТЫ
www.aif.ru

ЛИТЕРАТУРНАЯ
ГАЗЕТА

ART
ХРОНИКА

ИСКУССТВО

РУССКОЕ
ИСКУССТВО

The Moscow Times

ДИ
АЛОГ
ИСКУ
ССТВО

«ЧТО НИ ЧТО»

Марина Надева

Двадцатипятилетняя художница Оля Кройтор, знакомая публике по проектам галереи «Artberloga» как автор поставангардистских коллажей, вышла на сцену современного искусства не с провокационными высказываниями протополитического толка или экстремальными акциями на грани художественного фола и даже не с эксцентричными хеппенингами, а с изящными работами, которые одновременно отсылают и к традициям модернизма первой половины прошлого века, и к 1970-м годам того же столетия. За авангард отвечает форма — бумажные коллажи, геометрические линии, за временные ассоциации — используемые в них растровые фотоизображения из старых газет.

В залах Московского музея современного искусства на Гоголевском бульваре Оля Кройтор представила проект «Что ни что». Выбор места экспозиции и тематика работ идеально совпали, прежде всего по идеологии творчества автора. Произведения художницы не содержат атрибутов советской эпохи и не отсылают к инструментам пропаганды, однако возвращают образы повседневности пятидесятилетней давности в наше время. 1970-е годы — это период поиска новых выразительных средств в каждом виде изобразительного искусства, поиска новой динамичности, лаконизма, простоты фабулы, обобщенности, повышенной эмоциональности и остроты характерности. Чтобы найти правду жизни тех лет, молодая художница обратилась к сдержанной, условной, обобщенной форме, отвергнув броскую стилизацию и поверхностную фиксацию характерных сюжетов. Композиция, включающая снимки атрибутов повседневности, лапидарна и жестка, а цвет условен. Произведения навевают воспоминания об эпохе самиздата, когда тексты полузапрещенных авторов множились без разрешения органов власти машинописными, фотографическими способами или при помощи ЭВМ.

В 1970-е годы Оля Кройтор воспринималась бы как звезда неофициального искусства. А сейчас художница воспользовалась новыми возможностями художественной практики и создала перформанс как предисловие к выставке. Кройтор разделась, прикрылась косами и «вмонтировала» себя в фальшпол, превратившись в живой экспонат. На стекло, которое ее закрывало, зрители могли наступать, но потом, заметив импровизированный «гроб», терялись, смущались и осторожно его обходили, а некоторые возлагали цветы. Посетителей буквально заворожили креативность автора и ее внутренняя энергия, возможность использовать широкий диапазон художественного выражения, сочетать, казалось бы, несочетаемое: перформанс, графику, коллажи, живопись, инсталляции... Но на языках всех этих видов искусств остается неизменным лейтмотив творчества Оли Кройтор — тема города и прогрессирующий урбанизм, который, с одной стороны, поглощает повседневность, а с другой — позволяет художнице выявить насущные проблемы современного человека.





СВОБОДНЫЕ МАСТЕРСКИЕ В МАСТЕРСКОЙ КОНФНКОВА

Анастасия Мазуренко



Более десяти лет школа современного искусства «Свободные мастерские» Московского музея современного искусства организует выставки молодых авторов, открывая новые имена и привлекая не только слушателей школы, но и творческую молодежь из разных регионов России, ближнего и дальнего зарубежья. Школа возникла в уже далекие от нас 1990-е, когда еще мало кто задумывался об образовательных проектах в области современного искусства, а современное искусство было фактически маргинальным явлением в пространстве художественной жизни. «Свободные мастерские» идеологически позиционировали себя как продолжатели дела К. Малевича и В. Кандинского, преподававших в государственных свободных мастерских в Москве и Петербурге. Свою задачу они видели в приобщении молодых к современному искусству, в попытке научить их адекватно воспринимать современный художественный процесс, в возрождении отечественной традиции независимого художественного образования, альтернативного академическому. Среди основателей школы — группа профессоров московских университетов, известные художники, историки искусства и критики: Вера Дажина, Валерий Турчин, Ксения Богемская, Александр Пономарев, Владимир Куприянов, Вячеслав Колейчук, Виктор Мизиано. В разное время со школой сотрудничали Анатолий Брусиловский, Владимир Немухин, Наталья Нестерова, Франсиско Инфанте, Питер Гринуэй, Марат Гельман, Екатерина Деготь, Дмитрий Пригов, Серж Головач, Андрей Бартенев и многие другие.

Символично, что новой выставочной площадкой «Свободных мастерских» стало пространство музея-мастерской величайшего русского скульптора XX века Сергея Тимофеевича Коненкова, фактически нашего современника, отличавшегося свободой твор-



ческого «высказывания», которую так ценят и развивают у учеников преподаватели школы. Дипломной работой выпускника Санкт-Петербургской академии художеств Сергея Коненкова был «Самсон, разрывающий узлы» (а вместе с ними и некоторые принципы академической системы образования), никем не принятый и впоследствии уничтоженный в академии. В советские 1960-е Коненков создает своего неожиданного «Христа» и авангардную композицию «Космос», которую можно назвать одной из первых инсталляций в русском искусстве того времени. Работы последних лет его жизни сохраняли смелость молодости или то, что мы обычно связываем с ней — дерзость и провокационный задор, неординарность и независимость мышления, свободу от стереотипов.

Союз Музея Коненкова и «Свободных мастерских» длится несколько лет, и выставки молодых художников здесь стали доброй традицией. Все проекты школы «Свободные мастерские» в рамках

Майма Пушкарева
КРАСНОЕ №3
2011. Бумага, акрил

Вид экспозиции выставки
Дарьи Суровцевой
«Репетиция утверждений». 2011



задуманного цикла призваны гармонично вписаться в постоянную экспозицию музея-мастерской. Зачастую такое соседство приводит к неожиданным сопоставлениям, ненамеренному диалогу в культурно-временном пространстве представителей разных поколений и направлений, что делает эти выставки особенно интересными.

С мая нынешнего года состоялось пять проектов, диапазон которых простирается от живописи до арт-объекта: «Репетиция утверждений» Дарьи Суровцевой, «Одиночество» Марии Ионовой-Грибиной, «Коллекция» Аси Мухиной, «Только красное» Маймы Пушкаревой, «Между» Елены Юдиной и Ольги Кавун. Все выставки, отмеченные ярко выраженной индивидуальностью авторов, вызвали немалый интерес в профессиональной среде.

Первый проект представлял востребованную сейчас молодую художницу Дарью Суровцеву, выпускницу школы «Свободные мастерские», больше известную за границей, чем в России. Любимый материал фарфор Дарья сочетает со стеклом, бронзой, мрамором и легким пластиком. Это позволяет необычно и по-разному использовать возможности керамики. Скульптуры Суровцевой напоминают замысловатых существ или космические биоморфы, но, по сути, являются метафорами ее поэтических идей. Ирреальность художественных фантазий обретает в них чувственность и лиричность. Представленная в рамках выставки серия скульптур «Иллюз №» воплощает идею призрачности видимой действительности, в которой именно иллюзии становятся подлинной реальностью.

Автор второго проекта фотохудожник Мария Иконова-Грибина — постоянная участница выставок современного искусства и фотографии, преподаватель Московской академии фотографии и Школы визуальных искусств. Ее «Одиночество», мультимедийный проект, созданный на основе фотографий, выявляет базовые состояния человека в современной городской действительности. Мария предлагает зрителю увидеть, почувствовать, додумать собственные частные переживания и глобальные проявления одиночества, знакомого каждому и разного для всех.

Молодая художница Ася Мухина, проявившая себя также в качестве куратора, работает в таких направлениях, как перформанс, медиаперформанс, анимация, видеоарт, ведет образовательные программы в Московском музее современного искусства. Ее выставка «Коллекция» в Музее Коненкова представляла собой набор загадочных барельефов, видео и фотографий. Предметы, которые Ася выбрала для своей коллекции, крайне специфичны: в ее объектах и фотографиях отдаленно угадываются изгибы человеческого тела. Концептуальный проект сохраняет пластическую составляющую; «Коллекция» демонстрирует чувственную сторону коллекционирования, человеческую страсть к собирательству.

На выставке «Только красное» Маймы Пушкаревой была представлена серия работ, выполненных в технике, которую она сама определяет как «отпечаток тела». Новатором использования тела как инструмента в перформансах был Ив Кляйн. В отличие от мэтра Майма сознательно делает недоступным для созерцания процесс создания «картины», мы видим только его результат. В работах молодой художницы запечатлено ее состояние в разных ситуациях: каждый отпечаток уникален, как уникально само тело в каждую секунду бытия, а также отношение к нему в разные периоды истории культуры. В одних работах угадываются очертания неолитической Венеры, вызывая ассоциации с первобытным культом женского начала. Другие отпечатки напоминают манекены Де Кирико, некоторые апеллируют к работам Энди Уорхола и поп-арту в целом.

Все выставки в Музее Коненкова нельзя назвать дебютными. Их авторы были в свое время «открытием» различных проектов школы «Свободные мастерские», прежде всего таких ее программ, как «Мастерская» и «Дебют». Сейчас они стали вполне самостоятельными творческими индивидуальностями и активными участниками современной арт-сцены.

Совместные проекты школы и Музея Коненкова будут продолжаться, а какими будет диалог классики авангарда и поколения молодых авторов, покажет время.



Мария Иконова-Грибина
ИЗ ПРОЕКТА «ОДИНОЧЕСТВО»
2011. Фотография

Московский международный художественный

САЛОН ЦДХ 2012

“Пути-дороги”

16-25.03



Международная
конфедерация
союзов художников



Межгосударственный
фонд гуманитарного
сотрудничества
государств-участников СНГ

При поддержке:
Министерства
иностраннх дел
Российской Федерации,
Министерства культуры
Российской Федерации,
Российской академии
художеств

Адрес: Москва,
Крымский вал, 10,
Центральный
Дом художника.
Часы работы: с 11:00
до 20:00, ежедневно,
тел./факс: 8 (499) 2384059,
e-mail: salon02@ru.ru

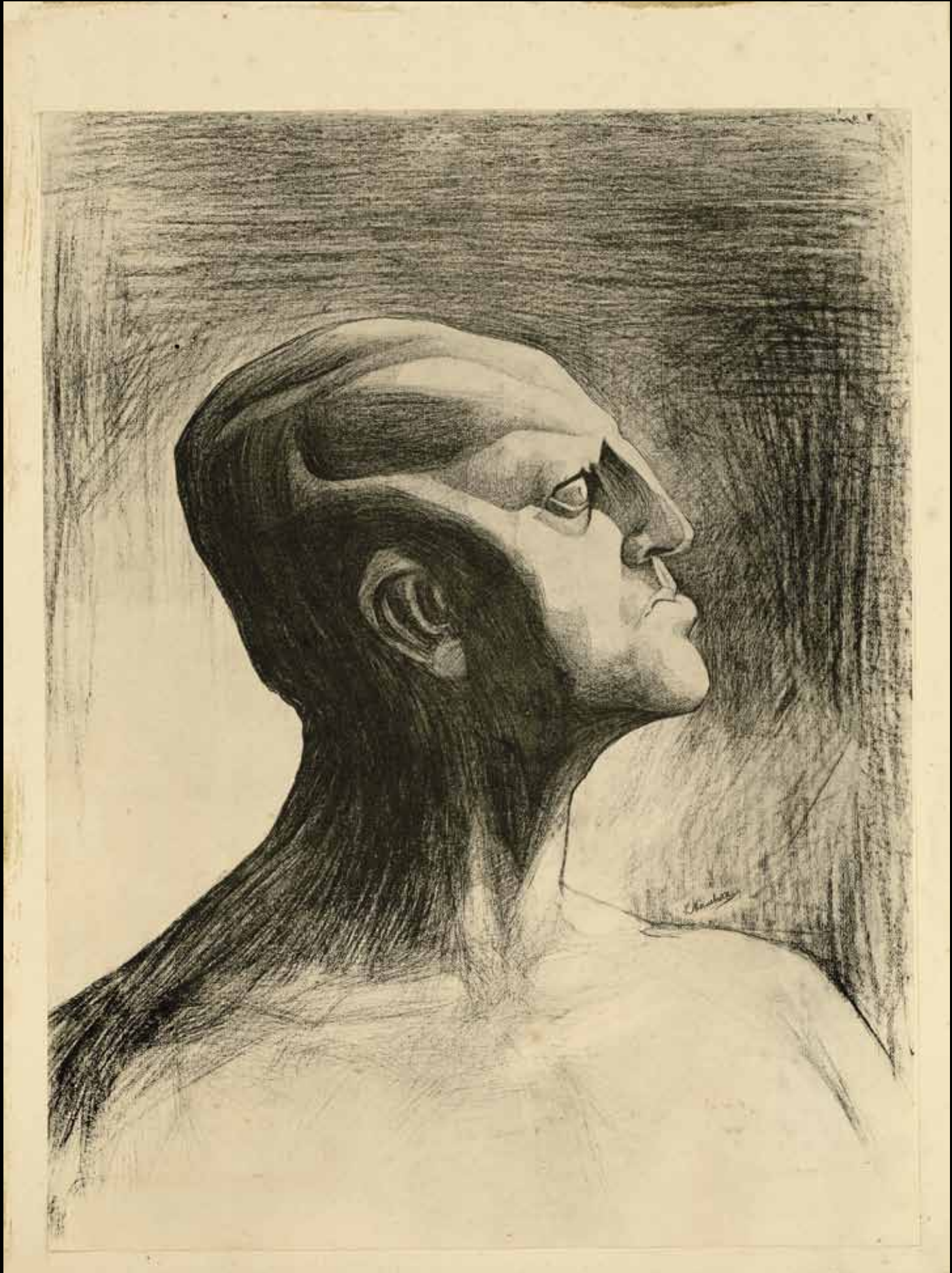
ХУДОЖНИК — И/VERSUS/КАК — ВЛАСТЬ

Лиля Адашевская

Отношение
«художник — власть»
чаще всего понимается
как дихотомическое,
исключающее
между сторонами
общность любого
рода.







Вопреки фактически аксиоматическому убеждению, что власть никогда не поймет художника, а художник никогда не станет властью, между полем политики и полем искусства в лице их субъектов с фатальной неизбежностью устанавливаются различные формы диалога, которые типологически можно представить как три модели взаимоотношений. Художник и власть — по принципу относительной суверенности, в основании которого представление об автономии искусства. Художник *versus* власть. В данном случае основным предметом диалога являются противоречия между официальной картиной мира, базирующейся на концептах институтов идеологии и культурной политики, и альтернативными картинками мира, порождаемыми критической рефлексией художественного сообщества. Эта форма взаимоотношений, строящаяся на принципе антагонизма, не ограничивает художника рамками культурно-эстетического доминирования, признавая за ним амбиции политического лидера. Чему, по сути, есть все предпосылки, и политика и искусство имеют по крайней мере одно несомненное сходство — и то и другое обладает символической властью, то есть способностью оказывать воздействие на большие группы людей, формировать или изменять категории восприятия и оценки социального мира и в той или иной мере влиять на его организацию. Однако надо признать, что в настоящее время эта тактика малопродуктивна по причине низкого уровня политической и социокультурной репрезентативности художника. Третья модель взаимоотношений, не менее уязвимая, базируется на принципе тождественности — художник как власть. И здесь, конечно же, первое, что приходит на ум — культурные практики 20-х годов XX века, которые содержали в себе богатейший опыт участия художников в революционных преобразованиях именно в качестве субъекта власти, хотя предпосылки и мотивы этого участия были самые разнообразные. Авангард искал не просто новые художественные формы и образы, но и методы реконструкции способа понимания и восприятия мира, новой онтологии. Властные интенции авангарда и его имманентное желание тотальности не в последнюю очередь проявляли себя в феномене революционности, в грандиозности поставленной задачи — радикальное преобразование культурной жизни общества и разработка новых путей духовного развития человечества. То есть речь велась не только об «искусстве» в разных его интерпретациях, но и об иных областях общественного сознания и политической жизни. (Не случайно термин «авангард» был перенесен Теодором Дюре в область художественной критики из сферы политики.) Чего стоят одни только авторепрезентации авангардистов: «Король времени Велимир 1-й», «Председатель Земного шара» (Хлебников), «Вождь человечества», «Вождь трудового народа» (Малевич). То есть реальная или приписываемая первоначальная (профессиональная) компетентность переносится на титул или должность. Что касается Велимира Хлебникова, его утопического Общества председателей Земного шара, то изначально председателями именовались все 317 членов общества — лучшие люди планеты, по мнению Хлебникова, которые, уверовав в свое высокое предназначение, как бы председательствовали на всечеловеческом собрании, впоследствии же, что немаловажно, этот титул стал переходящим. Казимир Малевич, в отличие от Хлебникова, удостоился и официальных должностей. В мае 1917 года он был избран в Совет профессионального Союза художников-живописцев в Москве представителем от левой федерации (молодой фракции). В августе того же года стал председателем Художественной секции Московского Совета солдатских депутатов. В ноябре московский Военно-революционный комитет назначил его комиссаром по охране памятников старины и членом

Комиссии по охране художественных ценностей. В июне 1918 года он был избран членом московской Художественной коллегии отдела Изо Наркомпроса, где вошел в музейную комиссию вместе с В.Е. Татлиным и Б.Д. Королевым. Кроме него и другие деятели «левого» футуристического искусства были наделены реальной властью. Альтман, Брик, Штеренберг, Пунин не просто вошли в состав Народного комиссариата просвещения, но и заняли ответственные посты.

Разумеется, здесь сразу же возникает дилемма между независимостью художника и ангажированностью властного персонажа. Кроме того, гуманистическое начало, которое исторически олицетворяет художник, чаще всего находится в остром противоречии с интересами государства. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в итоге в 1930-е годы советский режим рассмотрел в авангарде не столько образцы не совпадающего с их собственным вкусом искусства, сколько символы идеологической конкуренции, что, собственно, соответствовало истинному положению вещей. В результате вектор отношений был развернут властью от сотрудничества в сторону усиливающегося антагонизма. То есть не «художник *versus* власть», а «власть *versus* художник».

Казимир Малевич

▲ АНАТЭМА

1909. Фототипия

СОБРАНИЕ ММСИ

Эль Лисицкий

ПРОУН

1923–1924 гг. Бумага на картоне,

темпера, графитный карандаш

СОБРАНИЕ ММСИ

Давид Бурлюк

▲ СТР. 63–64. РЕВОЛЮЦИЯ

1917. Дерево, масло, коллаж

СОБРАНИЕ ММСИ



Чем это закончилось, мы все прекрасно знаем. Не последнюю роль здесь сыграло и то, что важным условием эффективности символической власти является адекватность описания действительности. Авангардистское описание, исходившее не из представлений участвующих в нем субъектов, а из глубинных причин, лежащих за пределами сознания, в глазах большинства проигрывало описанию, основывающемуся на объектах мышления, создаваемых в обыденном сознании людей, живущих повседневной жизнью в своем социуме (то есть реалистическому описанию, которому стала отдавать предпочтение советская идеология).

Однако, будь исход другим, проблема противоречия между двумя разными ипостасями художника — как творца и как представителя власти и, главное, свободой творчества и ангажированностью — едва ли была бы разрешена.

Во всяком случае, сегодня, когда господствующей формой власти является капитал, поглощающий политические идеи и взгляды, превращая их в товар, мнение французского социолога Пьера Бурдьё, убежденного, что «не существует непримиримого противоречия, как полагают некоторые, между независимостью и ангажированностью, между позицией разрыва и сотрудничеством, могущим быть конфликтным и критическим... Подлинный интеллеktуал — тот, кто может установить сотрудничество, сохраняя позицию разрыва», для многих оказывается лишь красивой фразой.

В условиях глобальной гегемонии капитала мы становимся свидетелями ситуации, когда художник все более мечтает быть поглощенным этой властью, то есть стать товаром.



«Мы новые люди новой жизни», — писали о себе футуристы в манифесте «Садок судей ЙИ». «Новый человек» — это идеологема-конструкт революционного дискурса. «Новый» — не просто неперемное прилагательное в лексике авангарда, но и глагол, и имя существительное. В авангарде новизны, конечно же, «Черный квадрат» Малевича. Однако... В 1882 году молодой французский писатель и издатель Жюль Леви основал группу «Салон непоследовательных», которая состояла из художников, писателей, поэтов и других представителей парижской богемы конца XIX века. Объединение это не преследовало никаких политических целей. Лозунгом группы стала фраза «Искусство непоследовательно».

1 октября 1882 «Салон непоследовательных» открывает в Париже выставку, где были представлены работы шести авторов, которые можно считать предтечей сюрреализма, заявившего о себе 40 лет спустя. Самой вызывающей среди картин оказалось одноцветное, абсолютно черное прямоугольное изображение, нарисованное поэтом Полом Билхордом, и называлось оно «Негры, дерущиеся ночью в подвале». Шуточную идею Билхорда развил художник Альфонс Алле.

На выставке «Бессвязное шоу» 1883 года он выставил картину «Бледные девушки, идущие к первому причастию в метель», представляющую собой белый прямоугольник.

На выставке 1884 года Алле показывает еще один монохромный рисунок — красный прямоугольник под названием «Апоплексические кардиналы, собирающие помидоры на берегах Красного моря». Затем Альфонс Алле пополнил свою коллекцию синим, зеленым, серым прямоугольниками и выпустил, как бы мы сейчас сказали, каталог этих работ, дополнив их пустой музыкальной партитурой «Траурный марш для глухих».

В монохромных работах французских шутников концепт отсутствия был принижен юмористическим названием. Парижские юмористы конца XIX столетия ничего не рассказали миру о сакральном смысле своих работ. Казимир Малевич был гораздо основательнее и позаботился о репутации «Черного квадрата», как и всех прочих квадратов.

В итоге имена «непоследовательных» сегодня знают лишь специалисты, а Малевича весь мир.

Как знать, не сопровождай каждый крупный феномен авангардистского искусства (и вообще новые течения начала прошлого века) этот шлейф текстов — манифестов, деклараций, поэтико-теоретических обоснований (которые очень скоро стали не просто продолжением произведений, но и их важной составной частью), может, авангарда как такового и не было бы. Ведь каждое произведение авангардистов — отпечаток неких идей, оттиснутых в форме только для памяти.

Владимир Стенберг
РАБОЧИЙ

Начало 1920-х. Холст, масло
СОБРАНИЕ ММСИ

ВЕЛАСКЕС. БЛИЗКО К КОРОЛЮ

Александр Якимович

Первые портреты короля и других сильных мира сего выполнены после призвания художника ко двору в 1623 году. По своей иконографии и атрибутике они парадные, но их типология, композиционные решения и живописная ткань отмечены строгостью и «суховатостью». На них печать «христианского стоицизма». Это известные первые портреты молодого короля Филиппа IV, его брата Фердинанда и его министра Оливареса. Внушительные изображения во весь рост, написанные в 1624–1628 годах, говорят о том, что художник обуздывает свои живописные страсти и приглушает энергетику форм и напряжение светоцвета, которые были в его более ранних, севильских картинах.

Филипп IV пришел к власти в тревожный период, когда роскошные парадные портреты как декларации успеха и триумфа стали неуместны.

За полтора года пребывания в Италии художник немало поездил, увидел разных людей из мира политики и искусства и вернулся на родину в начале 1631 года с явным стремлением делать сверкающую, воздушную, свободную живопись в «венецианском» духе. Эта жажда яркости, праздничности и великолепия оказалась созвучной политической ситуации. Власть и страна купались в атмосфере эйфории военных и политических успехов. Это был период больших надежд для испанской короны. Конные портреты короля («Серебряный Филипп» из Лондона), наследника Балтасара Карлоса и фаворита Оливареса (прежде всего из Прадо) отличают знаки роскоши, власти и успеха.

Мастер вернулся из Италии, окрыленный надеждами, как и многие люди искусства по всей Европе, убежденные, что Европа выходит наконец из затяжных войн, фанатической истерии, государственно-го террора.

Многолетние религиозные войны привели к опустошению Франции, Германии, Восточной Европы. Италия пережила тяжелые времена, а Центральная и Восточная Европа превратились в объект поползновений Османской империи. Англия в течение полувека жила в напряженном ожидании вторжения католиков с континента и в ужасе от перспективы союза между испанцами и французами.

1630-е годы обозначили историческую передышку после десятилетий кровавого хаоса. «Золотые тридцатые годы» — это выражение хорошо известно историкам искусства XVII века. Картины счастья и надежды пишет в эти годы даже немолодой, измученный болезнями

Рубенс, автор мадридского «Сада любви». Будущий суровый ригорист Пуссен воплощает сияющие видения «золотого века», как дрезденское «Царство Флоры». Молодой, энергичный, успешный Рембрандт создает в Амстердаме «живопись счастья» — «Автопортрет с Саскией на коленях» (Дрезден) и «Даная» (Санкт-Петербург).

Начиная с 1640 года обстоятельства меняются. Смуты и кровопролития возобновились во Франции и охватили Англию. Центральная Европа пребывала в разорении и анабиозе. Испания вступила в стадию долгого упадка.

Тогда же радикально меняются смысл портретов и обличье портретируемых Веласкеса. В изображениях сильных мира сего чувствуется переживание какой-то душевной драмы. Это персонажи, противостоящие неким враждебным обстоятельствам и почти героически старающиеся сохранить величественную выдержку, жест и поведку. Таковы последние портреты и фаворита Оливареса (начала 1640-х годов), и короля Филиппа IV (первая половина 1650-х)¹. Монарх, прежде выглядевший ослепительно парадным и празднично преображенным, иногда отдыхающим от дворцовых забот на охоте, уходит из портретного искусства Веласкеса. Перед нами «монарх перед лицом больших несчастий», или «сильный мира сего, утративший надежды». Такие своеобразные рубрики также имеются в обширной и богатой иконографии официального портретного искусства монархической Европы.

В католических представлениях о власти, государстве и социуме, особенно в эпоху Контрреформации, акцентировалась идея, что правитель страны и вообще всякий человек, обладающий большой властью, обязан помнить о тезисе *Vanitas vanitatum*.

По этой причине изображение могущественного монарха, напоминающее зрителю о тщетности власти и ненадежности благ земной жизни, вовсе не противоречило функции прославления и прочим заданиям официальной идеологии монархизма. Среди прочего, великий властелин оттого и велик, что сознает тщетность власти и обманчивость величия. Султан Мехмет II вошел в захваченный им Константинополь пешком, посыпав голову дорожной пылью. Образованные люди всех стран и религий приводили этот знаменитый (возможно, легендарный) пример смирения как образец поведения настоящего властелина.

На портретах кисти Веласкеса 1630-х годов сильные мира сего не думают о смирении. Облаченные в великолепные доспехи и снабженные атрибутами политической избранности, они гарцуют на конях или предстают перед зрителем в виде упомогающих «фигур

власти», сверкающих серебром, золотом, яркими шелками, знаками отличия и драгоценностями. Таково идеологическое задание, а наш мастер никогда не уклонялся от выполнения подобных требований. Но после 1640 года художник ограничивает шкалу смыслов парадного портрета (например, портрет короля 1644 года из музея «Метрополитен», известный как «Филипп Ла Фрага»). Происходит решительное урезание атрибутов и проявлений успеха и богатства.

В портретах второй половины 1640-х годов и позже мы вообще не увидим развернутых демонстраций могущества. Изображения венценосца становятся почти аскетичными и окрашиваются пронзительным трагизмом и даже своего рода загробным мистицизмом. Речь в данном случае идет о последних портретах короля, написанных в первой половине 1650-х годов и хранящихся в Мадриде и Лондоне. (Собственноручная реплика или очень качественная старинная копия с собственноручного портрета этого типа имеется в Эрмитаже.)

Презентация власти исчезает из тематического и проблемного круга искусства нашего мастера. Мифологический нарратив о великом властителе на вершине могущества завершается в искусстве Веласкеса портретом папы римского Иннокентия X (1650), но и здесь вопрос о власти модифицируется в вопрос о трагичности и парадоксальности жизни и человеческой природы носителя власти.

Самый радикальный пример переосмысления роли носителя власти в картине — это, разумеется, «Менины» (1657). Король и королева превращаются в «деталь заднего плана», в меланхолическую аллюзию. Они отражаются в виде таинственных и почти размытых теней в зеркале на дальней стене. Мы не столько видим, сколько угадываем, что один из этих призраков зеркала, имеющий вид осанистого усатого сеньора в строгом костюме, и есть сам король, а находящаяся рядом с ним дама — его вторая молодая супруга Марианна Австрийская.

Веласкес в своих парадных портретах 1630-х годов не просто воспроизводил миф и культ высшей власти, но еще и анализировал, «просвечивал» его средствами живописи и портретного психологического анализа. В итоговой картине «Менины» мы видим нечто радикально другое. Мифология власти, проблема власти вообще отступает на задний план. Художник осмысляет, разглядывает, изучает нечто иное. На первый план выходит проблема «художник и жизнь дворца»². Изображенный здесь художник и есть главный герой, который ставит вопросы о власти и об искусстве. Интерпретаторам часто кажется, что их задача — отгадать, кого или что пишет придворный художник, повернув свою картину обратной стороной к зрителям³. У меня же возникает вопрос: может быть, внимательнее посмотреть и попытаться понять то, что мы видим, а не додумывать то, чего не видно?

Главный обитатель дворца, король, оказался здесь своего рода дополнением, превратился в отражение в далеком зеркале. Знатоки испанской культуры и истории утверждают, будто в мизансцене «Менин» следует искать именно монархоцентрическую логику. Эту точку зрения до сих пор регулярно излагают в научных исследованиях и популярных публикациях. Я с ней не согласен.

Вполне очевидно, что король здесь мыслится стоящим перед картиной «Менины» в качестве ее зрителя, и это к нему обращены взоры изображенных в ней придворных. Следовательно, он центр изображения, референтный смысловой фокус. Но именно здесь-то и зарыта собака. Присутствие его величества в данном случае подразумевается. Как физическое тело монарх не присутствует в центре картины. Он вынесен в мыслимое, воображаемое пространство за пределы холста. Король есть отсутствующий смысловой фокус картины. Он здесь виртуально главный. Разве это не многозначительно, что он только мыслится и подразумевается, превращается в визуальный намек и далекую тень, а физически не присутствует в пространстве картины?

Диего Веласкес
ПОРТРЕТ ФИЛИППА IV
 Мастерская Веласкеса, Диего. Между 1656–1660. Холст, масло
ПОРТРЕТ ФИЛИППА IV
 Мастерская Веласкеса, Диего. Около 1640. Холст, масло
 ПРЕДОСТАВЛЕНО ГОСУДАРСТВЕННЫМ ЭРМИТАЖЕМ



Разве это не говорит о каких-то драматических сдвигах в отношении художника к проблеме власти?

Если принять гипотезу, что в искусстве Веласкеса воплощены тезисы религиозного морализма, то получается, что в картине, где сам король превратился в смутную тень, художник попытался зашифровать моралистическое послание, свойственное христианскому стоицизму эпохи крушений и угроз (то есть крушения идеалов Возрождения, трудного положения католиков в годы Реформации и затяжной, перманентной утраты положения испанской монархией в мире). Примерно так: смотрите, как непрочно усилия человеческие, как мимолетна слава мира сего, как ненадежна власть сильных мира сего...

Такого рода умонастроения вышли на первый план и работали в подпочве национальной культуры Испании, и для XVII века они были аксиомами национального сознания. Доказательствами тому может служить почти каждая испанская книга, будь то изошренные интеллектуальные стихи Гонгоры или демократическое сочинение Сервантеса.

Но искать морализм в картине «Менины»? Ежели бы живописец поставил целью провозгласить общепринятую благочестивую мысль о суете сует, он бы попытался показать тщетность и никчемность всех человеческих состояний, социальных уровней, возрастов и статусов. Так нет же. Король остается своего рода намеком и «призраком» в реальном пространстве дворца. Он не более чем воспоминание о великом и славном прошлом. Прелестная девочка-инфанта, однако же, вовсе не выглядит тенью или призраком. Ее фигурка жизненна, драгоценна и окрашена человеческим теплом. Неужто это юное создание, подобие чудесного цветка из сада цветущего бытия, иллюстрирует постулат полумонашеской мудрости христианского нестоицизма? Никогда не поверю.

Художник как бы отодвигает в сторону своих царственных персонажей и говорит зрителям: короля у нас почти уже нет, осталась дорогая тень и меланхолическое воспоминание. Девочка Маргарита прелестна, и мы все ее любим и ею любимся, но все-таки у художника есть более важные дела, чем вспоминать дорогие нам тени королей и любоваться очаровательными юными принцессами. Давайте подумаем о судьбах страны и искусства, о соотношении искусства и власти, о связях и конфликтах человека искусства, с одной стороны, и его окружения — с другой.

Год 1640-й был поистине черным в истории испанской монархии, а также общества и культуры. Восстания в Каталонии и Андалусии, отпадение Португалии и вторжение французских войск начинают долгую серию бедствий. Попытки противодействовать им кончаются неудачами после поражения в битве с французами при Рокруа в 1643 году.

Иностранные захватчики бьют испанцев на испанской территории. Французы оккупируют сначала города Испании, как Аррас, а затем и целые области Руссильон и Перпиньян.

Братоубийственная война с португальцами кончается для Мадрида полным поражением. Португалия провозглашает независимость, некоторые двуличные союзники испанского трона тайно либо открыто поддерживают новую лиссабонскую династию Браганса. Португальцам принадлежали богатые колонии за морями и очень неплохой для того времени флот. Все эти ресурсы, включая Бразилию, отныне и навсегда уходят из рук испанского короля.

Вчерашняя мировая держава быстро движется к нищете масс, отсталости элиты, всеобщему равнодушию к судьбе страны, к разложению и криминализации городов и религиозному фанатизму масс. Шумный патриотизм, национализм и расизм прикрывают инстинкты обогащения любой ценой. Великая держава превращается в затхлое европейское захолустье, над которым посмеиваются просвещенные европейцы.

Родина Веласкеса оказалась мишенью насмешек для тех людей, которым он, настоящий европеец, был внутренне близок. Как приближенный короля он наблюдал трагедию высшей власти, которая

была к нему особо благосклонна и которой он, безупречный идальго, отвечал безупречной лояльностью.

В 1648 году был заключен Вестфальский мир, формально подводящий черту под бедствиями безнадёжной Тридцатилетней войны. Шестьдесят лет войн и усилий, огромные потери и жертвы Испании оказались напрасными. Дело «христианского рыцарства» было проиграно, события в соседних странах Европы внушали поистине апокалиптические настроения: в 1649 году по решению лондонского парламента был обезглавлен король Англии Карл I Стюарт. Казнь произвела крайне тяжкое впечатление на всех легитимных венценосцев Европы. Это было нечто более ужасное, нежели проявления традиционной и давно известной «монархмахии».

Представители сословий провозглашают свое право на осуждение и наказание законного монарха. Они приговаривают к смерти короля от имени власти, превосходящей власть короля, то есть выборной парламентской власти. Тем самым они символически «отменяют» монархию как таковую. Идеология (или мифология) монархической власти как божественного установления и высшего закона перечеркивается решением людей.

Это было нечто более страшное для монархии, нежели заговоры феодалов, народные восстания, покушения фанатиков или наемных убийц или нападения враждебных соседей.

Вся Европа всколыхнулась и откликнулась на эту казнь. Немецкий поэт Андреас Гриффюс написал в 1649 году драму «Карл Стюарт» о вине монархоубийц, о неизбежном возмездии за великий грех англичан. Зазвучали и противоположные идеи. Трактаты, оправдывавшие казнь короля, писал с 1651 по 1655 год Джон Мильтон, интеллектуал и поэт, будущий автор философской поэмы «Потерянный рай».

Но Англия породила и более взвешенные суждения. В 1651 году Томас Гоббс написал мудрую книгу «Левифан». Автор поддерживал автократическое правление и единовластную суверенную власть, однако же источником этой власти была объявлена не Божья воля, а волеизъявление народа. Это оказалось еще ужаснее для монархической Европы.

Будучи по долгу службы одним из близких слуг короля в самые тяжкие годы его правления, Веласкес мог наблюдать семейную трагедию во дворце, которая была частью национальной катастрофы. Король постепенно превращался в нечто вроде призрачной оболочки прежнего властелина. Национальное предание гласит, что склонность к меланхолии и депрессии в роду короля была наследственной и передавалась от психически неблагополучной королевы Хуаны Безумной, матери родоначальника испанских Габсбургов, императора Карла V.

Король-призрак, потомок сумасшедшей королевы, пытающийся опереться на свою молодую жену, чтобы остаться в мире живых, и выдвигающий вперед свою юную дочь и своего художника как доказательства своей реальности — не он ли изображен в далеком зеркале на стене дворца в картине «Менины»? Это, как скажут некоторые читатели, уже беллетристика. Но она опирается на факты.

¹ Речь идет об известных портретах из коллекций Государственного Эрмитажа, мадридского Прадо, Лондонской национальной галереи и музея «Метрополитен» в Нью-Йорке.

² Якимович А. Художник и дворец, Диего Веласкес. М.: Советский художник, 1989. С. Marias F. El género de Las Meninas // Marias F. (ed.). Otras Meninas. Madrid: Siruela, 1995. P. 240.

³ Искусствоведческая литература о картине «Менины» чрезвычайно обширна. Укажу здесь работы, которые представляются мне наиболее существенными: Emmens J. Les Ménines de Velazquez. Miroir des Princes pour Philippe IV // Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 1961. 12. P. 51; Vahlne B. Velázquez «Las Meninas». Remarks on the staging of a royal portrait // Konsthistorisk Tidskrift/ Journal of Art History. 1982. Vol. 51. P. 22; Calvo-Serraller F. Las Meninas. Alcobendas: TF Editores, 1995; Marias F. El género de Las Meninas // F. Marias (ed.). Otras Meninas. Madrid: Siruela, 1995.

ПРОГРАММА «ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ ОТКРЫВАЕТ СВОИ ЗАПАСНИКИ»

ВАЛЕНТИН СЕРОВ

Линия жизни

ЛАВРУШИНСКИЙ, 10
ЗАЛЫ ГРАФИКИ, № 49 – 54

выставка организована при поддержке О.Л.Маргания

информационный партнер

информационная поддержка



РАЗМЫШЛЕНИЯ ПОСЛЕ ВЫСТАВКИ

Галина Зайкина

В выставочных залах Нового Манежа в сентябре 2011 года экспонировались произведения народного художника СССР Дмитрия Аркадьевича Налбандяна к 105-летию со дня его рождения. В экспозиции была представлена лишь часть творческого наследия художника — несколько исторических картин, ставших олицетворением советской эпохи, из фондов Государственного музейно-выставочного центра «Росизо», пейзажи и натюрморты из коллекции его музея-мастерской, картина «В. Маяковский в Грузии» из Государственного музея В.В. Маяковского, около 20 лет не экспонировавшаяся на выставках.



Дмитрий Налбандян как никто другой явственно отразил в своем творчестве особенности советского мировоззрения и потому был официально признан и востребован, его называли придворным художником, «первой кистью Политбюро». мастерской бывали видные представители политической и военной элиты, ему заказывали портреты крупные зарубежные деятели.

Но и сегодня творчество Налбандяна, при всем различии его оценок, интересно не только как отражение художественных вкусов прошедшей эпохи. В новом социокультурном контексте искусство сталинского времени, искусство социалистического реализма и еще шире — ценности советской эпохи продолжают вызывать не только исторические, но и актуальные дискуссии. На выставке зрителей встречала картина «Торжественный прием в Кремле 24 мая 1945 г.» (1947). Подобных приемов было много, но художник запечатлел особенный: этот прием проходил в Георгиевском зале Большого Кремлевского дворца в честь Великой Победы. Картина создана по всем правилам парадной живописи: по мраморной лестнице, устланной красным бархатистым ковром, в сверкающем свете люстр спускаются улыбающиеся члены политбюро во главе с И.В. Сталиным: Молотов, Калинин, Ворошилов, Каганович, Андреев, Микоян, Жданов, Хрущев, Маленков, Шверник, Булганин, маршалы Буденный, Василевский, Конев и другие. По замыслу художника картина должна создавать ощущение праздника и торжественности. Большая страна, выигравшая войну, утверждала свое величие. Многих зрителей в этом произведении привлекало не столько изображение пафоса Победы, сколько радость узнавания. Слышались реплики: «А это кто? Молотов? Очень похож», «А вон тот в третьем ряду, наверное, Хрущев», «А где здесь Берия?». А Берия, который действительно присутствовал на приеме, в 1946 году был расстрелян как «враг народа», и поэтому на картине его нет. Известно, что Налбандян в зависимости от политической ситуации «записывал» портреты своих героев. Так случилось и с другим произведением — «Для счастья народа (Заседание Политбюро ЦК ВКП(б))». Картина известна в двух редакциях — 1949 и 1953 годов. В первом варианте она экспонировалась на Всесоюзной художественной выставке. В редакции 1953 года с полотна исчез Берия, сидящий справа от Сталина. Налбандян так же поступил и с картиной «Сталин, Ворошилов и Киров на Беломорско-Балтийском канале» (1937). Она первоначально называлась «Сталин, Ворошилов, Киров и Ягода на Беломорско-Балтийском канале», но после ареста Ягоды его изображение пришлось убрать. Художника эти ситуации несколько не смущали, он говорил о них как о естественных фактах.

Другое полотно, привлекавшее внимание, — «Встреча Хрущева с представителями творческой интеллигенции» (1957). В архиве музея-мастерской есть любопытная групповая фотография с текстом на обороте: «В этот день я находился на даче на Николиной Горе, купался в Москве-реке. Вдруг мне кричат, что за мной приехали и необхо-



Дмитрий Налбандян
КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ
Холст, масло

◀ Дмитрий Налбандян и представители творческой интеллигенции на даче у Никиты Хрущева

ФОТО ИЗ СЕМЕЙНОГО АРХИВА С. ГУРАРИЯ

димо срочно уехать. Я узнал, что надо ехать к Хрущеву. Быстро оделся и взял, как всегда, свою папку для рисунков. Приехал с опозданием, но меня очень тепло встретил Н.С. Хрущев». Фотография перекликается с картиной, на которой в центре изображен Хрущев в окружении писателей и артистов. В тот день приглашенные собрались на загородной подмосковной даче. Среди гостей были К. Федин, Е. Фурцева, А. Микоян, К. Ворошилов, В. Панова, М. Суслов и другие.

В экспозицию вошли также графические портреты Сталина, Ворошилова, Хрущева, Брежнева. Сохранились любопытные записи автора о Ворошилове. Дмитрий Аркадьевич заканчивал картину «Торжественный прием в Кремле» и пригласил на просмотр Ворошилова. После длительного ожидания из секретариата Ворошилова сообщили, когда он придет смотреть картину. «В назначенное время, — пишет художник, — я услышал, что двери лифта хлопнули, и я выскочил из мастерской встречать высоких гостей. Когда все уселись, показал картину. Примерно минут пять было молчание, и я подумал, что, наверное, сейчас Ворошилов будет ругать меня. Но, к большому моему удивлению, Ворошилов сказал «здорово», сделал ряд существенных замечаний. Я за время просмотра усиленно наблюдал за Климентом Ефремовичем... и высказал желание написать маленький этюд с натуры, он с удовольствием согласился, и мы договорились о дне и часе, когда начнем сеанс. Договорились, что я поеду к нему на дачу... Было начало осени, ехали по очень красивым местам и приехали на очень хорошую зимнюю дачу, кругом много цветов. Я вошел в гостиную. Тут было развешено много картин, я узнал картины А. Герасимова, Авилова. После завтрака я приступил к работе. Климент Ефремович сел на диван, я устроился в кресле с подрамником вместо мольберта и начал его писать. Меня еще раз удивила его живая, кипучая энергия, все время он говорил об искусстве, причем так, что любой критик мог бы позавидовать... Эскиз оказался удачным. Было решено, что Ворошилов придет ко мне позировать для серьезного портрета. Он приехал, привез большой сверток. Оказалось, что он привез перцовку. Я был страшно растерян, но вспом-

нил, что за обедом у Ворошилова похвалил перцовку, вот он и привез целую корзину».

Вспоминается также рассказ Дмитрия Аркадьевича о том, как он писал портрет «вождя всех народов» с натуры. В этом ему помог начальник сталинской охраны Власик. «Времени у Иосифа Виссарионовича было мало. И мне на все про все дали сорок минут. Пришлось поторапливаться. Но позировал Сталин спокойно, терпеливо. Разговаривал со мной во время сеанса. Я потом с этого наброска картин десять сделал». Этот этюд 1945 года, написанный маслом поясной портрет, помог, в частности, в создании известного парадного портрета Сталина в маршальской форме, для которого Власик приносил художнику сапоги и китель Сталина, которые «позировали» отдельно от хозяина.

Существует рассказ Шостаковича о его встрече со Сталиным, где он упоминает Налбандяна. «Сталин очень придирчиво относился к своим изображениям. Есть замечательная восточная притча. Некий хан велел привести к себе художника, чтоб сделал его портрет. Но загвоздка была в том, что хан был хромым. И кривой на один глаз. Художник его таким и изобразил. И немедленно был казнен. Хан: «Не надо мне, понимаешь, клеветников». Привели второго художника. Он решил, что будет умным. И изобразил хана "Орлиные очи и обе ножки одинаковые". Второго художника тоже немедленно казнили. Хан: «Не надо мне, понимаешь, лакировщиков». Самым мудрым, как и полагается в притче, оказался третий художник. Он изобразил хана на охоте. На картине хан стрелял по оленю из лука. Кривой глаз был прищурен. Хромая нога была поставлена на камень. Этот художник получил премию». И далее: «Сталин хотел быть высоким. Ручки чтоб были одинаковые. Всех перехитрил художник Налбандян. На его картине Сталин, сложив руки где-то в районе живота, идет прямо на зрителя. Ракурс взят снизу. При таком ракурсе даже лилипут покажется великаном. Сталин остался очень доволен...»

Налбандян присутствовал практически на всех партийных форумах, к 80 годам побывал на десяти партсъездах. Множество блокнотов и альбомов хранят память об этих событиях.



Дмитрий Налбандян
 ПОРТРЕТ Л.И. БРЕЖНЕВА
 1970. Холст, масло
 ТОРЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ
 В КРЕМЛЕ 24 МАЯ 1945 ГОДА
 Холст, масло



О том, как начиналась творческая жизнь Налбандяна, писали много, но он всегда особо обращал внимание на первые годы жизни в Москве, когда, окончив Тбилисскую академию художеств, приехал в 1931 году в столицу.

Мастерской не было, он работал художником-мультипликатором в Межрабпомфильме на Потьлыхе, сотрудничал с журналом «Крокодил», занимался оформительскими работами при Моссовете. Знаменитый график Д.С. Моор, познакомившись с Налбандяном и узнав, что ему негде работать, предложил свою мастерскую на Масловке. По нездоровью Дмитрию Стахивичу трудно было туда ездить, он работал в основном дома. «Его отзывчивость ошеломила меня, — рассказывал Налбандян. — Счастье не знало границ. Теперь можно писать картины!» Рядом находилась мастерская А. Дейнеки, дружеские отношения с которым сохранились на долгие годы.

Налбандян часто вспоминал о своей поездке в Абрамцево на дачу к И.Э. Грабарю, когда ему посчастливилось наблюдать, как работает большой мастер, как он грунтует холст, готовит краски для работы. Здесь у прославленного мастера бывали и писали этюды В. Серов, Врубель, Репин, и это сообщало происходящему особый смысл. Небольшой этюд маэстро сделал за полтора часа, повторяя, что лучше писать натуру в один сеанс, ибо важно уловить в природе неповторимый момент. Налбандян запомнил советы знаменитого художника и пользовался ими в своей практике.

Когда в 1931 году Налбандян вступал в МОСХ, рекомендации ему давали И. Грабарь, А. Дейнека, П. Радимов.

Удачному творческому старту способствовали знакомства художника с представителями партийной элиты. Налбандян рассказывал, как однажды скульптор С.Д. Меркуров спросил его, где он живет. «В «Метрополе», — ответил я. «Как так? Завтра же приходите ко мне в мастерскую». Я пришел, и мы пошли в приемную к М.И. Калинину. Калинин вспоминал то время, когда он работал в Тбилиси в железнодорожных мастерских, а я за это время сделал более 20 набросков Михаила Ивановича, которые ему очень понравились». Это было в 1938 году.

Налбандян также вспоминал, как Серго Орджоникидзе, узнав, что сын его погибшего друга находится в Москве, пригласил его в Кремль, где он в то время жил. У него в гостях оказались С.М. Киров, К.Е. Ворошилов, Е.М. Ярославский и другие. «Товарищ Серго расспрашивал о жите-бытье. Пили чай. Я отвечал на его вопросы, а сам все время рисовал. Сделал наброски присутствовавших. Хороший набросок получился с Кирова, который вскоре пригласил меня в Ленинград, где я писал портреты рабочих Путиловского завода».

Возвращаясь к выставке, надо сказать, мастерство этого художника, судя по книге отзывов, и сегодня вызывает живые чувства. «Какой великолепный художник, какая великолепная выставка... А какие радостные, одухотворенные лица». «Художник очень талантливый: прекрасны не только портреты, но и пейзажи, и натюрморты».

Налбандян вошел в историю, конечно же, не своими пейзажами и натюрмортами, здесь у него нет открытий. Знаменитым его сделали большие исторические полотна с портретами вождей. О художнике до сих пор ходят легенды, цитируют его колоритные фразы типа «я работаю в области вождя». А он считал себя летописцем эпохи, успешно выполнял заказ и гордился этим, а в свободное время делал то, что ему хотелось. А когда упрекали, что часто в Кремль ходит, он говорил: «А если бы тебя позвали, ты бы не пошел?» Он прожил долгую и, в сущности, счастливую жизнь. «Я художник, я отображаю то, что вижу». И действительно, его портреты и многофигурные композиции — пример добротной профессиональной живописи и в то же время документы, отразившие дух эпохи, и еще одно напоминание о водоразделе между идеологией и жизнью.

ХИМЕРЫ ВЛАСТИ

ПУТИНИАНА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Алексей Трубеиков

Борис Заходер советовал:
«Рассуждай о химерах/На конкретных примерах». Это же относится и к «химере» власти. В качестве примеров выбраны произведения, либо экспонировавшиеся на выставках, либо опубликованные и обсужденные на страницах серьезных изданий.

Произведения искусства, где используются образы представителей высшей власти, руководителей страны, привлекают внимание. Можно представить, насколько большим это внимание было в прежние века, до появления фотографии и возможности тиражирования образов. Тогда художник невольно выступал в роли посредника, и зритель оказывался на расстоянии «трех рукопожатий» от персонажа: портретируемый — художник — владелец портрета — зритель. Сейчас, когда в роли такого посредника выступают средства массовой информации, возникло ощущение доступности, а вместе с тем и непрерывно нарастающее недоверие к медийному персонажу. Художник создает образ, не общаясь с представителем власти, не обращаясь к нему как к индивидуальности, а ведет диалог с созданной массмедиа и растражированной оцифрованной копией — с некой маской, слепком. Скорее всего, художник использует в качестве натуры и повода для рефлексий телевизионный образ. Как и мы все.

В залах Галереи искусств на Пречистенке скульптурное изображение Путина работы З.К. Церетели практически теряется среди других реальных и вымышленных персонажей. Скульптуру любопытно сопоставить с изваянием спортсмена-тренера по каратэ работы А. Рукавишникова 1984 года. В том и другом случае фигуры мужчин в

Зураб Церетели
«В ЗДОРОВОМ ТЕЛЕ – ЗДОРОВЫЙ ДУХ»
2004. Бронза





спортивном кимоно. Однако у Рукавишникова подчеркиваются спортивная стойка, восточные черты лица, характерная самоуглубленность, собранность атлета. У Церетели спортивное кимоно смотрится на Путине как русская рубаха, а герой напоминает скорее былинного богатыря, увиденного с некоторой долей авторской иронии. Это изображение президента (скульптура 2004 года) во многом соотносится с началом создания в средствах массовой информации образа, который потом получит развитие.

Простые бумажные маски зачастую используются группой «Синие носы» для выражения обывательских представлений о власти. Диван в качестве места действия провоцирует зрителя на логичное предположение, что он, зритель, находится где-то рядом с телевизором, глядя в который, художники разыгрывают свои живые картины. Президент в разных ситуациях пытается «спасти» персонажа в маске Литвиненко от «Березовского», помогает вместе с «Бушем» травмированному «бен Ладану», участвует в сексуальных фантазиях тех, кто находится на диване. Сюжет предлагает вспомнить классическую частушку «больше, чем у Рыкова и у Петра Великого». На одной из фотографий представлено сразу три суровых и брутальных знаковых персонажа (уже без узнаваемых деталей — «семейных» трусов и

пивных животиков), скрывшихся за портретами Путина, обезличенных, но единых в желании самоутверждения.

Одна из наиболее ярких «живых картин» изображает расположившихся на том же диване Христа, Путина и Пушкина. Вспомним, что на первый президентский срок Путина пришлось празднование двухсотлетнего юбилея поэта, и фраза «Пушкин — это наше все» была многократно повторена в прессе. Совмещенный образ «Пушкина-Путина» появляется и на принте К. Латышева 2004 года. Объединение образа власти, символа российской словесности и державного православия в полной мере соответствует создаваемому медийными средствами образу «гармоничного» государства.

Проект «Возвращение янтарной комнаты» Андрея Логвина, для которого использованы новогодние маски Путина, был приурочен к саммиту «большой восьмерки» в Санкт-Петербурге и презентации Путина на международной политической арене. Посещение «комнаты» напоминало описанную поэтом ситуацию: «двое в комнате, я и Ленин» с поправкой на то, что портретов огромное число, и уникальным оказывается зритель, а президент — тиражированным. Очень интересен сюжет с маской в этом проекте: если маски не продались в розницу, то, возможно, они нашли своего покупателя все вместе?

Владислав Мамышев-Монро буквально преобразовывается в президента и не только в него. Он реализует мечту обывателя на время превратиться в папу римского, Ленина, Пугачеву, Путина и, собственно, в Мэрилин Монро. Портрет в образе Путина в странной шубке выделяется из серии некой рассеянностью взгляда персонажа, даже испугом; две солдатские каски напоминают нечаянно расколосшееся яйцо цвета хаки, усиливая неуютную атмосферу композиции.

Дамир Муратов довольно неожиданно включает Путина в свою серию «Че Попс», начатую в перестроечные годы с «Че-бурашки». Сопоставление революционного команданте с образами Че-паева, Че-рнышевского, Че-хова и даже Пушкина со звездой во лбу вполне ожидаемо, а продолжение с Путиным, оно не вызывает того эффекта, как продолжение с президентом, придерживающимся консервативных и совсем не революционных взглядов неожиданно. Мирный образ и подпись «...не Guevara» вызывают совсем иной эффект — образ Путина в роли Че Гевары строится на когнитивном диссонансе.

Холст А. Елисеева «Утро нашей Родины» (2003) — парафраз одноименной картины 1946–1948 годов работы Ф. Шурпина, получившего за свое произведение Сталинскую премию. Картина Елисеева, разумеется, не сводится к простому сопоставлению, скорее художник провоцирует зрителя на поиски сходства и различий. Выражение лица Путина на портрете такое, будто он сам принимает участие в игре и относится с долей иронии к образу, как чему-то новому и непривычному.

Выставленный в галерее «Риджина» проект «Герои нашего времени» Хосе Марии Кано (2008) связан с воспроизведением газетных фрагментов с портретами известных государственных деятелей. В композиции по правую руку от Путина художник расположил портрет Медведева и Прохорова. Примечательно, что портреты выполнены в трудоемкой старинной технике энкастики, ориентированной на вечное хранение. Кусок некачественной газетной бумажки с текстом оказывается пропуском в историю. Вспомним, что оба анекдота, проиллюстрированные Викторией Ломаско для журнала GQ, имеющие непосредственное отношение к Путину, связаны именно с ситуациями его общения с прессой — вождение «Лады-Калины» и ответ на вопрос о подводной лодке «Курск».

Константин Латышев в одной из работ иллюстрирует популярную шутку, связанную с удвоением ВВП, в другой изображает экзальтированную даму с подписью «Она видела Путина». Интересно, что



Константин Латышев
ОНА ВИДЕЛА ПУТИНА. 2008

Хозе Мария Кано
ГЕРОИ НАШЕГО ВРЕМЕНИ. 2008

◀ Дмитрий Врубель, Виктория Тимофеева
«Я ТВОЙ ТОНКИЙ КОЛОСОК». 2002. Холст, акрил



последняя картина выполнена в 2008 году, когда еще не был выпущен известный календарь ко дню рождения премьера, не было движения «Порвем за Путина» и, насколько можно судить, к эротическим ассоциациям, широко используемым в любой рекламе, в политической сфере не прибегали. Распространение этого дежурного метода пиара на политику потребовало некоторого времени.

Путин был одним из 19 миллионов человек, членов КПСС до развала СССР, которым посвятил проект Евгений Фикс в ММСИ на Гоголевском бульваре (выставка «Невозможное сообщество»). Казалось бы, сопоставление с другими рядовыми членами партии должно было расположить автора к более личному рассказу о том, кто стал руководителем страны. Портрет бывшего коммуниста Путина художник соотносит с упаковками фруктовых соков «Добрый», «Моя семья», «Любимый» и даже просто «ВВ». Он питательный и полезный, он содержит много витаминов, он должен быть всегда с тобой, всегда рядом, его никогда не бывает много. Реклама, в том числе политическая, малоизобретательна и не предлагает ничего нового. Похожая интонация обнаруживается и у небольшого графического листа «Президент» Александра Соколова, экспонированного в рамках «бутербродной биеннале» в галерее «РозаАзора».

Изображение Путина включено в проект «Плачущие президенты» чешского автора Иржи Дэвида, который экспонировался в галерее М'АРС в 2003 году. В сопроводительном тексте к проекту Дэвид указывал, что практически во всех культурах так заведено, что «с детства мальчиков воспитывают в том ключе, что им не положено плакать». На серии фотопортретов знаменитые мировые политики, и среди них Владимир Путин, плачут. Именно в этом состоянии, по мнению автора, можно увидеть их настоящие лица. Слеза — это разрушение тщательно создаваемого медийного образа, снятие «маски». Вспомним цитату о невозможности «плачущего большевика». Зрителю предстоит задуматься о том, что же заставило плакать этих людей.

Вероятно, дольше и плодотворнее других изображения Путина использует Дмитрий Врубель, сейчас работающий в соавторстве с Викторией Тимофеевой. Автор, примеряя на себя роль официального художника, имитирует суховатую официальную стилистику тиражированных портретов вождей советского времени и даже технику перевода изображения по клеточкам. Логичным развитием стало создание на базе этих портретов календаря «12 настроений Путина». Зритель должен увидеть в смене власти природную закономерность, то, что невозможно изменить и «надо благодарно принимать».

В портрете «Гений дзюдо» воспроизводится известная фотография с одной новой деталью — пирсингом на левой груди, как бы случайно открывающимся в распахнутом кимоно. В неожиданной детали проглядывающее «личное» оказывается меткой гламурности. Эту тему развивают картины, где Путин допускает возможность своего существования, и с бокалом, и с бильярдным кием в руке...

Похоже, что парадный и психологический портреты представителей власти полностью переместились в компетенцию фотографов. Портреты Путина в последние годы с постоянством появляются в разных выставочных пространствах. Вероятно, слово «портреты» следует брать в кавычки, это скорее использование узнаваемого всеми лица для обсуждения феномена власти, его интерпретации в медийных образах и рефлексий на тему влияния власти на художника.

Марк Алданов замечает: «Нет суда истории. ...Есть суд историков, и он меняется каждое десятилетие. Нет, милостивый государь, правду знают одни современники, и только они одни могут судить».

Без сомнения, художники продолжают высказывать свое мнение о феномене власти. Представленные примеры не единственные и не последние.

Материал подготовлен на основе доклада, прочитанного на конференции «Художник и власть в городском пространстве», проходившей в октябре 2011 года в Саратове.

АВТОНОМИЯ ИСКУССТВА

Ларья Пыркина

Автономия искусства — одно из фундаментальных понятий художественной теории. Основные дискуссии разворачиваются вокруг двух магистральных тем: автономии искусства от общества и автономии художника как субъекта, эмансипированного индивида.



В спорах относительно проблематики автономии искусства принято упоминать в первую очередь Иммануила Канта, провозгласившего автономию эстетической сферы и суждений вкуса. Однако часто эти идеи рассматриваются как производные процесса обособления эстетики как дисциплины в общих рамках мировоззренческого развития эпохи, провозглашения политических свобод. Интерпретацию слов Канта в защиту политического искусства мы находим уже у Фридриха Шиллера, который утверждал, что только через переживание красоты человек может обрести свободу, а потому все политические проблемы могут быть разрешены в эстетической сфере. Вслед за «революционным» неоклассицизмом Великой французской революции важная роль политическим функциям искусства отводится в эстетике романтизма — задача художника перемещается из моральной плоскости в пространство политического просвещения. При этом художественные функции трактуются в рамках идей автономии: искусство не рискует своей независимостью, поскольку политические концепции также базируются на идее автономии, свободы и равенства.

Другую трактовку получает феномен автономии искусства в течениях исторического авангарда и неоавангарда середины — второй половины XX века. Критика буржуазной автономии сферы художественного находит свое воплощение в стратегиях отрицания искусства как института, отделенного от общественного пространства, в идеях его укоренения в социальной действительности и реальной жизненной практике. По мнению автора «Теории авангарда» Питера Бюргера, авангардная практика противостоит эстетизму концепции искусства для искусства не теми или иными общественно значимыми мотивациями, а попытками полного растворения искусства в повседневности, сообщением ему функциональности, что полностью исключает возможность выявления специфических целей художественного творчества как отдельной сферы деятельности.

Особую роль, во многом противопоставленную бюргеровской, идея автономии искусства играет в классической марксистской эстетике, социальной истории и теории искусства. Художественная область не отделяется от любой другой в жизни общества, утверждается ее сильная связь с политэкономическим контекстом, классовым сознанием. Искусство лишается своей автономии как симптома классовых конфликтов, становится политической силой; только в объединении общественных и эстетических интересов может быть достигнута социальная гармония бесклассового общества.

В послевоенной Америке ангажированное, отвечающее чьим-либо политическим интересам искусство подвергается жесткой критике. Клемент Гринберг приравнивает такое искусство — «лживое, симулиру-



Стас Шурипа
ОБЪЕКТ
ИЗ СЕРИИ «КВАРТИРЫ»
 2011

Андрей Гросицкий
◀ РАМА
 1988. Оргалит, масло
 СОБРАНИЕ ММСИ

Сурен Мальян
◀ МИР КУБОВ
 1985. Металл.
 СОБРАНИЕ ММСИ

ющее и получающее политическую поддержку», с присущей ему «плохой драматургией, временно завоевывающей аудиторию» — к китчу. Ему теоретик противопоставляет «аутентичное» искусство — абстрактное, свободное от каких-либо смысловых нагрузок, существующее автономно. По мнению Гринберга, пространство политического дискурса — удел «низкой культуры», в то время как «высокое» искусство уходит от идеологических баталий, стремясь вернуться в пространство эстетического.

Теоретики франкфуртской школы обращают внимание на диалектическую природу функционирования художественной сферы. Теодор Адорно в своей фундаментальной «Эстетической теории» противопоставляет инструментализации произведений искусства властью с целью сохранения и упрочения статус-кво сознательное и автономное творчество с его неизменным сопротивленческим потенциалом. По мнению Адорно, искусство (и прежде всего проект модернизма) в поиске «свободных от господства пространств» балансирует между прямой политической ангажированностью и полной изолированностью от социальных процессов, так называемой автономией, навязанной капиталистической культуриндустрией (к «исходу» из формирующейся структуры которой призывал ряд контркультурных практик 1960-х).

Особая тема разговора об автономии искусства — роль зрителя, поиск живой корреспондирующей аудитории, непосредственно вовлеченной в художественный процесс. Идея соучастия, а через нее «эмансипации» зрителя становится определяющей для ряда художественных (а впоследствии и выставочных) стратегий начиная с 1960-х. Размытие границ искусства, интеграция художественного и профанного пространств — явления, реализуемые в практике исторических хеппенингов, — приводят к актуализации процессов взаимодействия как внутри художественного сообщества, так и с широкой публикой («Эстетика взаимодействия» Николая Буррио) и соучастия зрительской аудитории, фактически перепоручения ей создания произведения, к возникновению новой эстетической категории неавтономного искусства.

Особенно остро встает проблема вовлеченности искусства в процессы социального взаимодействия в дискурсе 1990-х. После парадоксальной «политизированной деполитизации» и «триумфального возвращения» искусства в его традиционных, «объектных» формах в 1980-х, в следующее за ними десятилетие поднимается новая волна политически активного художественного творчества, во многом опирающегося на концептуальные опыты 1960–1970-х. Но если ранее радикальность худо-

жественного жеста, уже одним фактом (и актом) своего создания расширяющего устоявшиеся представления о произведении, его эстетической и социальной функции, мере ответственности художника и т.п., во многом заключалась в самой форме высказывания, то теперь важную роль играет и общественно-политическая позиция автора, зачастую выраженная непосредственно.

Особое место занимает социальная и политическая критика. Однако после кризиса марксизма и распада советского блока у политически ангажированного искусства появляется новая проблематика, далекая от идеи классовости, партийности и идеологий. По наблюдениям Хола Фостера, протестное искусство больше не ориентируется на структуру социальных классов и проблемы собственности на средства производства, а затрагивает гораздо более широкий повседневный опыт (Recordings Art, Spectacle, Cultural Politics). В художественных практиках, стремящихся уйти от политизации а posteriori, зачастую навязываемой им системой функционирования (и продажи) искусства, находят свое отражение концепции прямого политического высказывания. Художники нередко выступают своего рода аранжировщиками специфических ситуаций (возрождая из небытия стратегии ситуационистов), провоцирующих зрителей и/или (одновременно) участников акций на выстраивание тех или иных форм социальных связей.

Современные художественные движения во многом носят принципиально миноритарный характер, без претензий на всеобщность конкретного конфликта и стратегии противостояния. Эти движения разрабатывают концепции новой политической и социальной субъективности, выстраивают горизонтальные модели взаимодействия, формы автономной (от властных структур), свободной и закамуфлированной артистической кооперации, в которых каждая инициатива становится составной частью общего контекста конструирования альтернативной среды. Их деятельность развивается по принципу территориализации конфликтов, разработки очень конкретных проблемных зон, которые выступают индикаторами многих антагонизмов. При этом подчеркивается открытый, незамкнутый, внеинституциональный и внеиерархический характер этой художественно-активистской деятельности, возможность смыкания разных зон и вбирания отдельных индивидуальных инициатив.

*Из второго тома каталога
 к проекту «Невозможное сообщество». Глоссарий*

Мы начинаем рубрику «Точка зрения» — трибуну для художников, искусствоведов, любителей искусства. Мы даем возможность высказать свою позицию по поводу положения дел в искусстве, о художественных тенденциях и отдельных фактах. Такая субъективная позиция чаще всего вызывает дискуссию. И мы сочли, что спорные мнения и оценки могут оживить диалог художников между собой и со зрителем.

С конца XIX века искусство мечется между социальной вовлеченностью и эстетической незаинтересованностью. Иными словами, между автономией и ангажированностью. При этом под ангажированностью сегодня понимается не прямое сотрудничество с конкретными политическими или иными образованиями, как это было, например, с русским авангардом послереволюционных лет или искусством соцреализма, а приверженность определенным идеям, общественная позиция, некое обязательство. И здесь надо признать, что искусство, стоявшее на такой позиции, по сути, выступая «против всех», не преодолевало свою автономию.

Ниже мы публикуем наблюдения Арсения Жилияева. Сравнивая отечественный акционизм «девяностых» и «нулевых», он высказывает точку зрения, что сегодня современное искусство должно не просто руководствоваться левыми идеями, а добиваться реальной социально-политической ангажированности.

Однако такой отчаянный уход из пространства «бесполезной» эстетики в область социального и политического действия приводит к тому, что ангажированные работы вынужденно оцениваются, исходя не из эстетических критериев, а политического потенциала и нередко этических норм. Впрочем, об эстетике, как правило, вспоминают, когда дело доходит до проблем с законом. Но не сводится ли в этом случае принадлежность к искусству всего лишь к «охранной грамоте» для автора?

Поэтому главный вопрос — как удержать искусство между социальным вмешательством и автономией? между свободой и ангажированностью? — остается открытым.

Сегодня, кажется, не осталось тех, кто не признавал бы за художественным активизмом права на жизнь. Все началось в «лихие» девяностые, когда о политике стало возможным говорить не только вполголоса на кухне, но и открыто на площади. И конечно, в искусстве. Причем не эзоповым языком метафор и намеков, а брутальной телесной экспрессией — совсем непривычная форма как для левого МОСХа, так и для андеграундного концептуализма. Группа молодых поэтов под названием «Э.Т.И.» выложила своими телами слово из трех букв на Красной площади («Э.Т.И.-текст», 1991). В данном случае художников интересовали не пластические и формально эстетические возможности взаимодействия с публичным пространством, как это было, например, в 1970-е в творчестве таких художников, как Серра, Бурен, Матта-Кларк, а социальные и прежде всего политические аспекты художественной интервенции в публичное пространство. Отсюда и выбор места проведения акции¹. Будучи метафорой протеста и инакомыслия, она являла собой намеренный жест, направленный на изменение в обществе. Серьезного наказания за хулиганскую художественную акцию поэтам удалось избежать по совсем уж неожиданной причине. Внезапно развалился СССР, и выход на площадь с требованием изменений стал нормой на ближайшие несколько беспокойных лет. Дальше — больше, молодые радикалы вдохновляются текстами французских бунтарей 1968-го, переинтерпретировавших марксизм, исходя из современных реалий культурного производства. И в этом был вызов, особенно для страны, только что почти официально проклявшей любое упоминание о левацкой революционной идеологии.

Последние десять минут второго тысячелетия становятся сенсацией для россиян. Стареющий Ельцин уходит раньше срока, называя главным своим достижением демократические свободы, и призывает сделать правильный выбор — проголосовать за своего молодого преемника Владимира Владимировича Путина. А десятилетие политической неразберихи завершается для художников-радикалов кампанией «Против всех», проведенной в декабре 1999 года перед очередными выборами в Госдуму. Кампания становится своеобразным черным квадратом Анатолия Осмоловского. Художники борются не просто за альтернативу или за какого-то другого кандидата. Как это ни парадоксально, официальный спектр российских политиков был сформирован еще в начале 1990-х. Радикалы от искусства предлагали помыслить возможность прямой демократии сродни Советам и разрушения представительской политической системы как таковой! Но, как известно, кампания не удалась... На художников и активистов начали оказывать давление. И как впоследствии рассказывал Осмоловский, в таких невеселых условиях продолжать праздник сопротивления было невозможно. Художники отходят от политических практик в сферу автономного искусства. Однако их старания можно определить как попытку повторить утопический жест постреволюционного авангарда, направленный на преодоление искусства.

Советский авангард 1920–1930-х в избытке явил примеры более менее продуктивного симбиоза искусства, политики и повседневной жизни: поэзия и агитационная работа поэта Маяковского, производственники, выступавшие за изобретение нового быта, на нужды которого должны были быть брошены лучшие художественные силы, эксперименты Эйзенштейна в театре и кино, киноглаз Вертова, Сергей Третьяков, отправившийся в колхоз строить новые коммунистические отношения, деятельность пролеткультовцев. Даже первый масштабный исторический резнакмент со взятием Зимнего². Советское искусство до Сталина — образчик эксперимента. Творческая лаборатория, на много десятилетий вперед предопределившая путь разви-

Арсений Жилияев

тия современного искусства. Однако так считают не все. Дело в том, что приближение социализма, а затем и коммунизма, должны было уничтожить одностороннюю спецификацию профессий. Водораздел между механическим и творческим трудом — страшное проклятие человечества, возникающее вместе с разделением труда и получающее наиболее монструозные формы при индустриальном капитализме. После начала строительства социализма, а затем и наступления коммунизма художником призван стать каждый. Искусство должно быть повсюду. И для достижения этого делаются конкретные шаги.

Парадокс же в том, что искусство победившей утопии, искусство, ставшее жизнью, не может быть исключительно искусством. Зачем нужны столь узкие определения, если творчество разлито повсюду? Поэтому отчасти правы некоторые западные искусствоведы, не признающие художественной ценности, например, за экспериментами пролеткультовцев или не видящие в массовых театрализованных митингах прообраз хеппинга и перформанса и считающие, что партициптивную эстетику изобрели в 1970-е годы, а не в конце 1920-х в результате совместного творчества художников и строителей колхозов. Раннее советское творчество не нуждалось в неизменной фиксации рамками искусства. Особенно проблемным было бы его определение внутри буржуазной истории модернизма, свято охраняющего свою автономию, наследницей которого является современное искусство.

Как бы то ни было первая попытка построения коммунистической утопии на основании теории Маркса окончилась неудачей. Но, похоже, в конце XX века после развала СССР и восточного блока, после того как из китайских учебников убрали материалы о революционной теории борьбы с капиталом, закончилось и современное искусство. По крайней мере, таким, каким мы его знали со времен Бойса и собраний романтиков на форумах «Документы». Мир потерял осязаемую и разделяемую проекцию в будущее. Мы теперь не строим коммунизм, а боремся с разного рода национализмами. А ведь на то, что в идеологический вакуум, возникающий после поражения левого проекта, приходит нацизм, указывал Вальтер Беньямин еще 80 лет назад.

В свое время Борис Гройс, рассуждая в статье «Эстетическая демократия» о современном постисторическом мире, выделил вслед за Кожевым два варианта отношения к нему. Американский — когда в отсутствие перспективы утопического будущего человек погружается в животное состояние бесконечного потребления, и японский — когда отсутствие утопического будущего все же не отменяет жертвования собой ради чистой формы. Последний подход Кожев называет снобистским и артистическим, но относится к нему с симпатией. К такому можно отнести и деятельность группы «Война» с ее жертвенностью ради жертвы и протестом ради протеста. Постисторический перформативный формализм представляется чуть ли не единственным ответом, который может дать художественное сообщество перед скатыванием до животного состояния тупого потребления. Поворачивая, арт-критики полюбили акционизм конца 2000-х. Аполитичное общество без надежды на большие позитивные изменения может лишь выражать свое отношение, чаще всего негативное, и указывать на проблему, но не пытаться дать ответ. В 1990-е Мизиано называл этот тип интеракции жестом отношения. Но достаточно ли жеста отношения для появления будущего сегодня, в начале 2010-х? «Война» получила премию от государственной структуры и заслуженное международное признание. Но получили ли мы искусство будущего? Скорее нет. Одного протеста недостаточно. «Протест, сопротивление, учредительная власть» — революционная триада, предложенная Делезом, Гваттари и развитая неомарксистами Хардтом и Негри. Триада, позволяющая уберечь освободительный импульс от сползания в негативизм и пустоту тотальной деструкции. Искусства, способного высту-

пить за, способного не только протестовать, но и организованно сопротивляться и создавать вместе с организованным обществом, именно такого амбициозного искусства в нашем артистическом, по Кожеву, *мире без будущего* явная нехватка. Искусства, готового на то, чтобы предать свою искусственность и родиться заново, как политика на площади в конкретном требовании будущего. Художника, являющегося художником только потому, что он способен на политическое действие, не прикрывающееся словом «арт». Искусства, заявляющего о своей борьбе и политических приоритетах.

В начале прошлого десятилетия авангардная часть российско-художественного сообщества взяла курс на изготовление художественных форм, способных быть экспонированными в соответствующих пространствах. Но, как известно из классики, история повторяется дважды, сначала как трагедия, потом как фарс. «X. й в плену у ФСБ» — лучшее произведение российского искусства в 2010 году от группы «Война». Радикальные акционисты во многом идут по стопам своих предшественников из 1990-х. Например, прибегают к ситуационистским методам борьбы, создают ситуации, используют детурнеман. Правда, те же стратегии применяют сегодня и официальные власти во всем мире. И те и другие ходят на митинги и присягают на верность политике, хотя кажется, что принципиально остаются на территории искусства. За что боролись художники акциями 1991 и 2010-го годов? Первая выступала за радикальную демократизацию и перманентную революционность по Троцкому. Вторая была направлена по большому счету ни на что... Первая была левой, вторая колебалась между либеральной «Солидарностью» и Национал-большевистской партией. Первая оказалась пока неуслышанным пророком утопического будущего, вторая воспета от студентов до менеджеров и экспертов современного искусства. Однако, несмотря на внешнюю экспансию в публичное пространство, современное искусство остается герметичной и самореферентной социальной системой.

Большинство схем взаимодействия искусства и революции создавались в XX веке на примере освободительного движения человечества, будь то эксперименты пролеткульта, производственников, дадаистов, ситуационистов или московских акционистов. Новый век рождает искусство, имеющее иные политические ориентиры — национализм, либерализм. Даже если предположить, что всему виной политическая конъюнктура и специфика момента, это не освобождает художника, претендующего на политическое высказывание, от ответственности. Наоборот, это означает, что для искусства XXI века, сохраняющего верность утопическому импульсу свободы, недостаточно трагедии своего автономного одиночества. Художник должен искать возможности солидаризации с реальной политической силой, способной выступать не просто проводником политических трендов текущего момента, но силой, готовой биться за будущее свободного человечества.

¹ Акция проходила 18 апреля 1991 года и формально была ответом на принятый за три дня до этого закон о нравственности, который, в частности, запрещал ругаться матом в общественных местах. Поэтому акция приобретала еще и концептуалистский смысл — была ругань или не была? Ведь, с одной стороны, мат есть. Но с другой — этот мат не только не произнесен, но даже и не написан. Главный же смысл акции — «десакрализация Красной площади и превращение ее в действительно народное место» (А. Осмоловский). Ведь в советской политико-географической иерархии она занимала первое место. И вдруг в такое мертвое, серьезное и государственное пространство вторгается карнавальное, маргинальное и в прямом смысле площадное слово. Площади возвращается ее изначальное назначение — быть народным, живым, неорганизованным и даже буйным местом (Ред.).

² Речь о театрализованной постановке «Взятие Зимнего дворца» Н.Н. Евреинова, осуществленной в 1920 году в праздник годовщины революции на Дворцовой площади, где были задействованы около 10 тысяч исполнителей, максимально точно воспроизводящей события трехлетней давности (Ред.).

НЕОСИМВОЛИЗМ ЕВГЕНИЯ ГОРОХОВСКОГО

Никита Махов

Полный загадочных намеков и таинственных смыслов метод Евгения Гороховского весьма непросто для постижения его образно-пластической специфики. Здесь лучше подходить издали, с ретроспективным экскурсом.

Основные черты выразительной стилистики автор поначалу берет в гиперреализме, который на рубеже 1960–1970-х годов складывается в мировую тенденцию. Течение это зародилось в кругу художников, осознавших, что живопись вполне может отвечать ультрасовременным эстетическим запросам, оставаться актуальной и по форме, и по содержанию отнюдь не только, когда она внеизобразительна, но и тогда, когда она изображает, компонуя миметический сюжет.

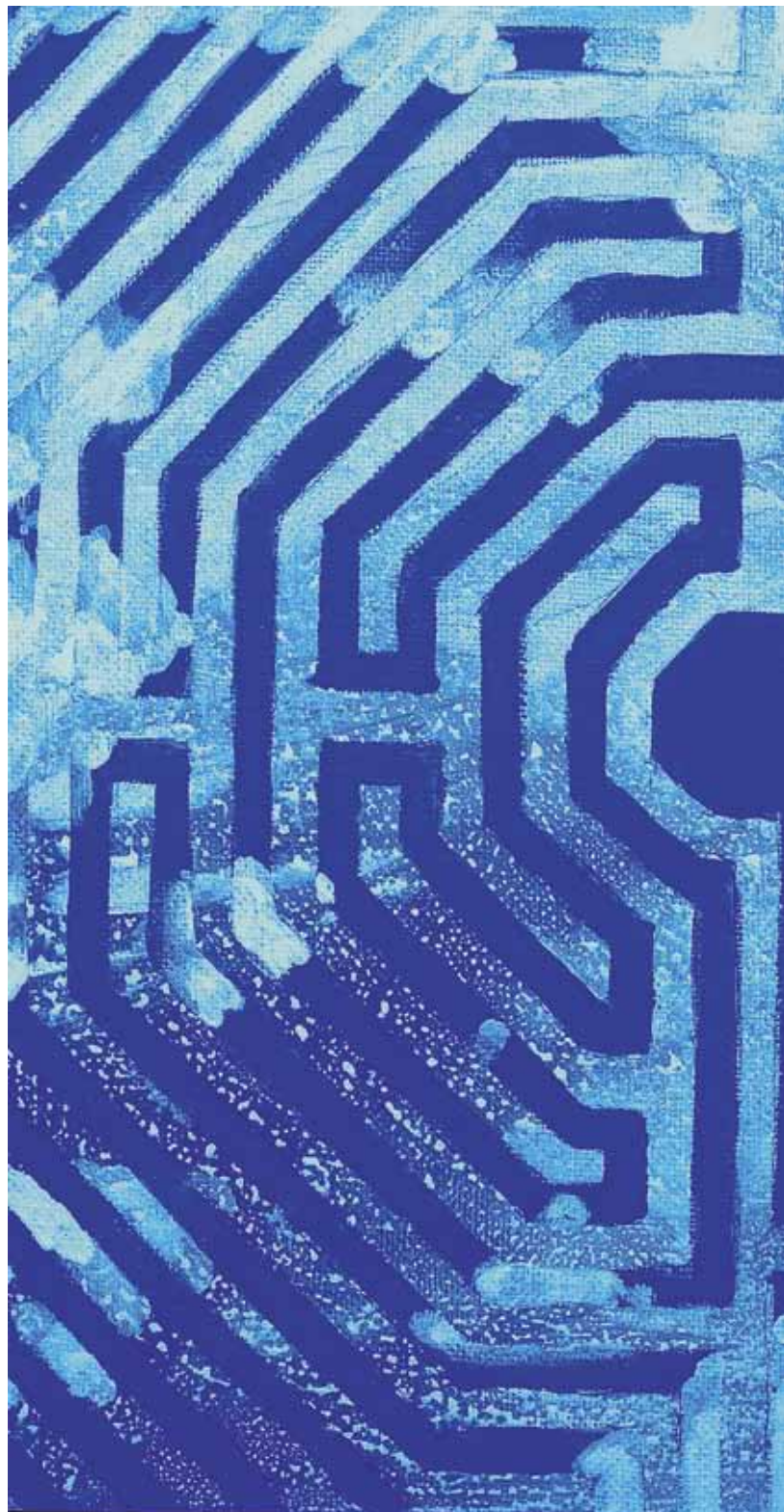
Уверенность и целеустремленность изобразительных принципов второй трети столетия можно объяснить только знакомством с чем-то похожим, существовавшим и раньше. Действительно, в середине второго десятилетия, в момент первого расцвета и тотального наступления беспредметничества в мировой живописи, в странах как Старого, так и Нового Света вдруг совершенно неожиданно появляется группа мастеров, которые решительно переходят к зрительно адекватным формам. В пластическое искусство снова возвращается традиционная классификация жанров: фигуративная композиция, портрет, пейзаж, натюрморт.

В разных национальных школах тенденция получает различные обозначения, в Германии это веризм, или «новая вещественность», в Италии — Новеченто, в Америке — реджионализм, в России — конкретизм, а во Франции ее вариантом стал так называемый энгровский период Пикассо. Но, пожалуй, наиболее симптоматичным, точно характеризующим суть дела следует признать определение «магический реализм». Тогда участниками движения были Дикс, Канольдт, Казорати, Сирони, Вуд, Хопер, Дейнека, Вильямс, Вялов, Гончаров и другие.

Но магический реализм не стал первичным звеном, поскольку, в свою очередь, имел предшественника — метафизическое искусство, родственное по смыслу, как видно из термина, магическому реализму. Основоположники Джорджо Де Кирико и Павел Филонов изобрели новую образность еще на рубеже 1900—1910-х годов. Бесспорно, именно в багаже метафизического неофигуратива черпали творческие импульсы создатели двух последующих, во многом сходных линий искусства — конкретизма и сюрреализма.

Небезынтересно еще и то, что французское слово «сюрреализм» переводится на русский как сверхреализм, то есть означает содержание, которое пребывает над реальным, скорее всего в потустороннем мире.

Буквальный перевод философского термина «метафизика» с древнегреческого — после физики. Подобную формулировку художествен-



Евгений Гороховский
СО ВСЕХ 4-Х СТОРОН ПОДНИМАЮТСЯ ОБЛАКА
 2005. Холст, масло



ное течение может получить только в том случае, если предметом его заинтересованности избирается такой феномен, и в самом деле обретающийся по другую сторону физических тел, тот, что возвышается над всем видимым. Следовательно, и гиперреалисты, и новые вещественники, и метафизики задавались и задаются одинаковой целью — проследить и воплотить в искусстве нечто такое, что располагается в магической сфере, за гранью предметного бытия.

В результате исторического исследования мы подошли к существу проблемы и одновременно к основной теме живописи Гороховского.

Однако какой же объект существует после физики, за чертой материального горизонта? Бесспорно, только одна вещь способна претендовать на потустороннее — высшая идея. Стало быть, заглавная метафизическая категория и служит для живописца предметом постижения и образного запечатления. Иначе говоря, художник пытается углубиться сознанием в смысл бытия, открыть для себя универсальные категории мироздания, почувствовать скрытые механизмы, непрерывно управляющие системой миропорядка. Недаром он фактически профессионально овладел секретами астрологической науки, испытывает постоянную потребность в знакомстве с религиозно-философскими доктринами как восточных, так и западных мыслителей.

Парадоксальный сюрреалистический монтаж позволяет добиться самого непосредственного соседства атрибутики двух культур. В характерной живописной композиции художник совершенно неожиданно восточную храмовую постройку со всем надлежащим окружением переносит на русскую почву и устанавливает рядом с деревянной избой, наполнив бытовую среду высоким сакральным смыслом. Еще подробнее его идеология излагается на холсте с натурным пейзажем. Изображение природы в нескольких местах как бы разрывается, а изнутри образовавшихся брешей из таинственного черного фона выступает огненная охра пиктографических надписей и ритуальных персонажей доколумбовой Америки, призванных обозначить постоянное присутствие за внешней оболочкой вещей их внутреннее содержание.

При выяснении концептуальной задачи живописной практики Евгения Гороховского сталкиваешься с трудностью визуально-образного порядка, свойственной новому фигуративу. Высшая идея по своей природе неделима и потому пребывает везде и всегда. Между тем находиться в данном состоянии — значит везде и всегда отсутствовать, то есть существовать исключительно в самой себе и для себя, иначе — быть нематериальной, бестелесной, всегда оставаться невидимой.

Эстетическая сложность метафизической посылки Гороховского, как, впрочем, и вообще метафизики, и заключается в том, что она претендует зрительно представить объект, какой изначально незрим, не существует, как обычные объекты со всеми их материальными предикатами: формой, весом, фактурой, окраской. Идеальное по своей онтологии именно внетактильно и потому внеизобразительно, во всяком случае, поддается воспроизведению далеко не всяким способом.

Чтобы обнаружить присутствие невидимого, ему необходимо присвоить все предикативные свойства осязаемых предметов, дать осязаемое глазом изображение. Вот почему живописец, следуя метафизической традиции, останавливается на изобразительной методике и продолжает сохранять ей верность даже во вторую половину 1980-х — первую половину 1990-х годов, в десятилетие, когда отечественную живопись почти целиком поглотила приверженность к нефигуративу. Обращение к недоступному для оптического зрения, естественно, требует вразумительного описания, определенной телесной фиксации, иначе идеальное так и останется неведомым, продолжит свое пребывание за гранью человеческого умозрения.



Приверженная описательной тактике новая изобразительность, несмотря на присущую ей долю литературности, оказывается отнюдь не менее абстрактной даже рядом с наиболее ортодоксальными методами беспредметной живописи. Во-первых, потому, что она целиком посвящена запредельному, абсолютной универсалии. Во-вторых, в силу своей стратегической направленности. При описании трансцендентного автору необходимо решительно отвлечься от предметов реального окружения и всмотреться в нечто скрываемое за ними. Латинская «абстракция» на русский так и переводится — отвлечение. И наконец, в-третьих, благодаря иконографической трактовке.

Только в значительной степени отстраненным изображением, каким бы наглядно-конкретным оно ни выглядело, возможно хотя бы в чем-то адекватно представить всеобщий смысл.

Если первые два пункта принадлежат сфере объективного, то последний относится скорее к фактору субъективному или всецело находится в руках живописца, полностью зависит от его творческой воли и профессионального умения. Базовая роль в построении живописного изображения закономерно отводится элементам пластической формы — композиции, рисунку, лепке предметных объемов.

Все запечатленные объекты неизменно распределяются в сюжетном пространстве картин в соответствии с классической схемой фронтальных кулис. Регулярная симметрия изобразительной плоскости устанавливается жестким размещением участников, отчего подвижным жанровым сюжетам сообщаются какая-то заторможенность, непривычная статичность, вовсе не свойственная естественной динамике.

Композиционная оцепенелость закрепляется чеканным каркасом рисунка. Твердым, режущим движением линия гравировывает на плоскости холста абрисы предметных объемов, как бы накладывая их на саму поверхность изобразительного экрана, отчего возникает кол-

лажный эффект. Кажется, что все перенесенное в картины сначала вырезано из раскрашенной бумаги, а затем наклеено на холст с лицевой стороны.

К двум рассмотренным приемам воспроизведения объектных форм следует добавить еще какую-то совершенно необычайную зрительную четкость всей повествовательной обстановки. Кажется, воспроизведенные сюжеты взяты не из самой жизни, а педантично скопированы с документальных фотографий.

В изобразительном абстрагировании особая роль отводится живописной манере — цветовым модуляциям, тональным растяжкам, наложению красочного слоя. По структурным характеристикам колористические параметры также исключительно композиционны.

Художник накладывает краски на холст гладкими плоскостями, распределяя цвета локальными цветовыми зонами. Прием, скрывающий точки прикосновения кисти, дематериализует живописную поверхность. Общая цветовая палитра картин смотрится по-особенному светоносной, кристаллически прозрачной. При интенсивных красочных акцентах живопись воспринимается не хроматической, а тональной, лишенной материальной тяжести пастозных наслоений. Отсюда это ощущение лирической нежности работ, вопреки их рассудочности.

Отвечая цветовой невесомости, светотень мягко скользит по рельефной поверхности тел, несколько ступаясь в углублениях и ярко высветляясь на открытых местах. Контрастные перепады тона не употребляются. Трехмерные объемы изображений погружены в дымку серебристого sfumato, что еще больше подчеркивает сходство живописных образов с фотографическими снимками.

В итоге живописные композиции повисают зрительными галлюцинациями. Изобразительные мотивы смотрятся не реальными сценами, а фантазмагорическими видениями.

Избрав предметом эстетических поисков собирательные категории и найдя способ их образного описания, живописец открыл для себя огромные интеллектуальные возможности. У него появилась способность посмотреть на окружающий мир иными глазами, увидеть в обыкновенных предметах главное, их креативную причину.

Взгляд художника снимает необходимость избирать для картин лишь выдающиеся события, наоборот, активно направляет внимание на сюжеты, казалось бы, ничем не примечательные. Это городские улицы, с транспортом и прохожими на тротуарах; тихие дворы с нехитрым инвентарем детских площадок; автостоянки, перекрестки, прифасадные территории различных зданий, а также деревенские избы, огороженные заборами; сараи с кучами мусора возле них и многое другое в том же роде.

Между тем лишь повседневности недостаточно для принятой концепции. Поэтому в бытовую среду вводятся приметы и совершенно иной реальности. В первую очередь образно-тематическое расширение касается теней. В живописи Гороховского им отводится заметное место. Органично вписанные в мягкую тональность картин, они выступают символическими референтами той самой невидимой, теневой, стороны мира. Уже в метафизике Де Кирико и Магритта тени служили одним из основных сюжетообразующих компонентов.

Другим характерным инструментом стала своеобразная симультанность повествовательного изложения. В рамках единой живописной композиции встречаются парадоксальные ракурсы никогда не находившихся рядом натуральных фрагментов. В разрыве целостного пространства жизни на дискретные осколки, несомненно, проследживается намек на то, что эстетическое мышление художника развивается по правилам не бытовой логики, а философской спекуляции. Изобразительные метаморфозы по-своему подчеркивают эту направ-

ленность. В одной из картин массивные горные объемы ровной закра-ской и раппортным повторением тех же горных силуэтов, взятых в миниатюре, словно выворачиваются наизнанку, как бы показывая свою обратную сущностную сторону.

Склонность к симультанному монтажу получила логическое завершение в необычных картинах, сложенных из самостоятельных частей небольших размеров. Подобная технология позволила сделать изобразительным даже формат произведений. Если внимательно присмотреться к таким работам, то в их внешнем периметре легко угадать очертания животных или каких-либо предметов.

Вместе с укорененностью в мировую традицию метафизического искусства в творческом методе Евгения Гороховского есть такая особенность, которая заметно выделяет его живопись из общего ряда. В отличие от других адептов метафизики он пытается наглядно пояснить, прокомментировать универсализм создаваемых им изобразительных сюжетов, выразительно указывает на подлинную отвлеченность жанровых постановок. Таким комментарием становится абстрактная геометрия, прочерченная поверх изображения.

Абстракция, по существу, образный концепт произведений. Она выявляет их эстетическую синтетичность. Одновременно на геометрию возлагается еще более высокая, собственно метафизическая цель. Посредством гармонического конструирования отвлеченных структур художник стремится визуализировать постоянное наличие в мире общей гармонии. Недаром последняя серия живописных работ посвящена небу. Накладывая на синюю бездну регулярную начертательную сетку, художник восходит к платоновской концеп-

ции эйдосов, идеальных прообразов земных вещей, свыше предопределивших вечный закон их возникновения и существования.

Совмещение в единой композиции двух разных дискурсов, изобразительного и внеизобразительного, формирует поле самой художественной парадигмы живописца, образует авторское экзистенциально-онтологическое пространство. Между двумя образными планами можно вообразить некую промежуточную атмосферу, чрезвычайно подвижную духовную плазму. В недрах живописи собирается феноменология души. Кстати сказать, индивидуальный пафос делает художника непохожим на почитаемого им Магритта, рационально-суховатого в своих философских исканиях.

Избрав переживание высокой идеи поэтическим кредо своего живописного искусства, Евгений Гороховский тем самым продолжил традицию духовных исканий русского символизма рубежа XIX–XX веков и стал одним из создателей уже новой символики, рубежа XX–XXI столетий, значительно усложнившей представления о мире. Ибо новейшее миросозерцание опять, как и в старые времена, справедливо усматривает символический смысл буквально во всех состояниях бытия, вне зависимости от их действительного положения в мировой иерархии.

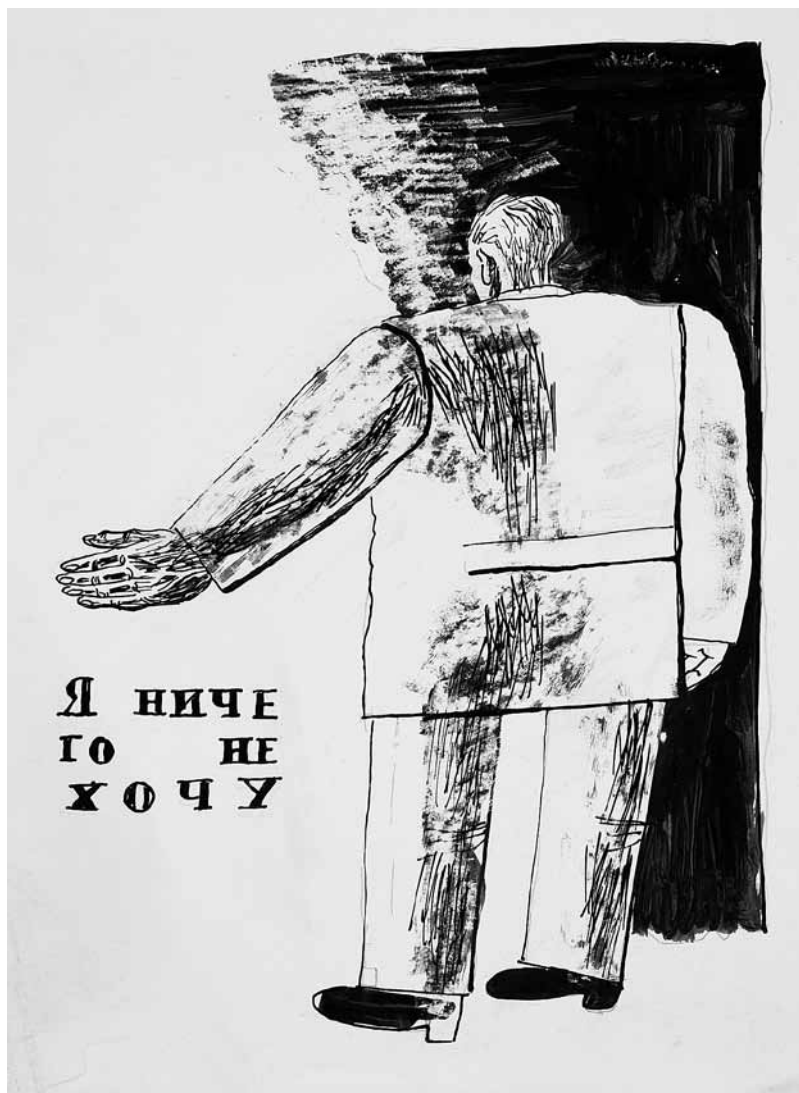
Евгений Гороховский
**ЧИСЛО НЕБА — 25,
ЗЕМЛИ — 30**
2004. Холст, масло
**ЗА ПРЕДЕЛАМИ ГРУБОГО
И ТОНКОГО**
2004. Холст, масло



ВНЕ ЗОНЫ ПРИЗНАНИЯ

Александр Балашов

В декабре 2010 года исполнилось сто лет со дня рождения художника, чья жизнь может стать основой сюжета книги или сценария киноромана, а может прозвучать как метафора истории искусства в России XX века. Сегодня во многом благодаря усилиям отечественных искусствоведов это история с многообещающим предисловием, увлекательным началом, феерическими первыми главами, которые разворачиваются в рассказ, о котором хочется поскорее забыть, и завершением, где отчетливо звучат ноты не великой катастрофы, а тихого и печального вырождения. Последнее слово относится к искусству, но не к личности Арсения Леонидовича Шульца. Просто последние двадцать лет жизни он не стал тратить на то, чтобы оставаться в этой истории, играя в свободу творчества. Он радовался тому, что может спокойно жить и работать. В его биографии было время, когда эту возможность он переживал как чудо.



Арсений Шульц
Я НИЧЕГО НЕ ХОЧУ
1931–1932

Впрочем, история в нем и не нуждалась, точно так же, как не нуждается она в сотнях и сотнях мастеров 1920–1930-х годов, создававших искусство, без которого теперь привычно обходится настоящее. Сегодня имя Арсения Леонидовича Шульца вспоминают нечасто. Оно мало известно даже специалистам в области истории русского искусства XX века. Его знают только исследователи и знатоки книжной иллюстрации, причем те из них, чей интерес не ограничен мировой и русской классикой, а простирается в область популярной и развлекательной литературы.

Так сложилось и таковы были условия жизни, что приключенческими изданиями, легким жанром и беллетристикой оказались востребованы — и в полной мере соответствовали им — поздние работы А.Л. Шульца, которые по заказу издательств он выполнял со второй половины 1950-х годов, после того как вернулся в Москву из воркутинского лагеря, и до самой смерти в 1976 году. Может быть, несправедливо исключать эти двадцать лет из истории творчества, но занимался ли в те годы художник творчеством и есть ли основания говорить о реализации его творческого потенциала? Нет, тогда он стремился к покою и скромному достатку, получая удовлетворение от того, что занимается профессиональным трудом. Обладая талантом выразить настроение и пластику достаточно условной действительности, описанной в детгизовской литературе, он работал в остром, несколько шаржированном и гипертрофированно-достоверном стиле. Герои будней, легкомысленные личности и карикатурные негодяи — типаж отличался друг от друга, как маски. Нарисованные черной тушью на белой бумаге, они в полной мере соответствовали законам жанра, где хорошие люди были правильно хорошими и ничем не похожими на плохих, а добро очевидно отличалось от всем известного и всеми одинаково понимаемого зла, как черный цвет от белого.

По-настоящему интересными сегодня видятся работы другого свойства — ранние рисунки А.Л. Шульца. Почти все они созданы в течение всего четырех лет, с 1928 по 1932 год. Элемент шаржа в них заметнее, преобладает гротеск, но исток его в обостренном восприятии молодым человеком примет и особенностей страны, в которой он родился, состояния времени, в котором жил, и искусства, которое он только-только открывал для себя; эти произведения полностью погружены в действительность повседневной жизни. В ней он склонен подмечать что-то почти скандальное, то, что находится на грани дозволенного и чревато двусмысленностью. Художник переживает и эстетизирует будничность, подчеркивая в ней преходящее и приземленное, составляя первые собственные представления о реальной жизни; часто он еще только играет в нее, исполняя самому не понятную и даже вовсе не известную роль. Законы этой реальности он узнает, реконструирует и, возможно, часто выдумывает благодаря литературе, современным пьесам, кинематографу и проникающей в молодежную среду космополитичной эстетике европейской культурной моды.

Поэтому художественный язык этих рисунков — особая тема: молодой рисовальщик 18 — 22 лет, разумеется, еще не нашел своего почерка, он внимательно всматривается в работы известных мастеров, их влияние очевидно сказывается на его творчестве, и это особенно любопытно, потому что мы имеем возможность заметить, какое искусство оказывает влияние на молодого интеллигентного человека 1920-х годов, самостоятельно ищущего себя и свой художественный почерк.

Интересно наблюдать за тем, как художник открывал для себя языки современной культуры. С детства он был влюблен в искусство, причем очевидно, что более всего его внимание привлекали именно новейшие направления. В его архиве случайно уцелели замечатель-

ные рисунки 1924 года: четырнадцатилетний подросток рисовал, имитируя приемы и манеры Аристарха Лентулова и Робера Делоне.

Сразу бросается в глаза влияние немецких экспрессионистов. Осенью того же 1924 года в Москве в залах Государственного исторического музея состоялась 1-я Всеобщая германская выставка, и многие рисунки А.Л. Шульца сохранили отпечаток социального критицизма и граничащей с жестокостью натуралистичности, которую в связи с прошедшей выставкой настойчиво обсуждала современная критика. Ему было 20 лет когда, в 1930 году в его библиотеке появилась маленькая книга К. Зелениной, посвященная творчеству Франса Мазереля (на обложке книги его имя написано как Мазереель). А.Л. Шульц любил этого художника и часто подражал ему. Найденные им образы католических священников, например, заставляют вспомнить хрестоматийный рисунок Ф. Мазереля «L' Eglise» («Церковь») 1917 года из серии «Политические рисунки».

В части работ заметно сказывается влияние модных левых художников — Д.П. Штеренберга, В.В. Лебедева, А.А. Дейнеки и других, часто признанных, а иногда еще совсем молодых, но уже известных в молодежной среде мастеров. Некоторые работы он делал для заработка, так поступали в те годы многие студенты. Как и его сокурсники и старшие соученики, он рисовал эскизы рекламы и выполнял иллюстрации, но число этих листов невелико. Большая часть работ — рисунки для себя, зарисовки, которые он делал, наблюдая жизнь города 1920-х годов, уличные сценки, уличных персонажей, часто напоминающих героев кинофильмов и фельетонов, его друзей и подруг. Жизнь молодого человека отражалась в рисунках, как в дневнике.

Художника привлекала экстравагантность; исключения из правил намного ценнее самих правил; ему интересно находиться там, где хотя бы ненадолго нарушается общий порядок действительности, ему интересны места, где норма оставляет возможность постороннему посмеяться над собой. Поэтому гротеск и карикатура становятся преобладающими формами художественного высказывания в творчестве А.Л. Шульца.

Его работы очень кинематографичны. В них улавливался и интерпретировался стиль времени через ироничную пластику субъективной историчности, подчеркивалось второстепенное, неправильное, неглавное, частное и даже интимное, рассматривалась реальность власти частного пространства. Общий исторический процесс — только тема частной беседы, а она и есть реальность. Построенная в колонны история еще не собралась с силами и не сомкнула ряды. Часто художник проявляет склонность к некоторому эпатажу, впрочем, по-юношески целомудренному; в некоторых листах заметен легкий поклон в сторону большой традиции Серебряного века. Здесь неожиданно обозначается территория игры в декаданс (в стиле 1920-х годов очень много игры) и регистрируются симптомы хронической русской болезни «лишнего человека»; описывается тип поведения, который понимается молодым художником как реакция на определенный социальный ландшафт. Другим оттенком смысла этой эстетики становится демонстративное стилизаторство. Оно отражает растворение искусства в среде зарождающейся индустрии развлечений. Это не только кинематограф, это среда танцевальных площадок в ресторанах и клубах, варьете, джаза, театра, стремительной экспансии новой, популярной музыкальной культуры — все предполагает визуализацию модного поведения через новую, недавно усвоенную пластику тела. Тогда живопись и рисунок воспроизводят образы героев экрана и сцены, скучающих денди, искателей наслаждений, живущих ради удовлетворения сиюминутных желаний, авантюристов, которых в конце фильма обещаны удача и победа над обстоятельствами.

Художник стремится обнаружить и представить современникам гротескный рисунок как иллюстрацию и почерк времени, как его

стиль, как художественный текст и как саму реальность. Возможно, так он стремится выразить смысл эпохи, ее действительность и достоверность; может быть, он говорит о том, что искусство способно сделать видимыми скрытые, неочевидные, но истинные смыслы времени, но важно, что сам художник всегда остается ограниченным пространством своего субъективного опыта. И поэтому все историческое пространство предстает в его рисунках как случайная сумма действий таких же субъективностей.

Он переживает настоящее как нераскрытый смысл, как нереализованное в собственном творческом и экзистенциальном опыте. Настоящее видится не принадлежащим ему или его опыту и даже ускользающим от него; он ищет возможности компенсировать ощущаемый им разрыв между потоком своей жизни и потоком общей истории в карикатурном изображении реальности. Так заполняется пустота между личным опытом и событиями тех историй, которые делая первые шаги массовая культура транслирует как достойные подражания, как правильные, как счастливые, как успех; тогда он играет в реальность, чтобы создать или разыграть ее. Так устанавливается связь между личным и обезличенным проектами реальности. Игра и проектирование действительности занимают значительную часть существования художника.

На фотографии этого времени он стоит рядом с входящим в моду и обозначающим стиль эпохи автомобилем, делая вид, будто собирается открыть дверцу своего авто, перед тем как сесть в него и завести мотор. Как большинство молодых людей, он мечтает о путешествиях — и на его рисунках появляются прекрасные обитательницы далеких тропических стран, которые ему не суждено было увидеть.

Он не высмеивает реальность, но и сторонится попыток представить ее как историческую целесообразность. Карикатурность отражает не комический смысл, присущий всякому времени, а абсурдность, стоящую за фасадом монументальной истории. Это абсурдность самого человеческого существования, которое современная массовая культура пытается реабилитировать, приписывая ему рациональное содержание, обеспечивая его политической или идеологической платформой, или экономической заинтересованностью — не важно. Важно, что в самом почерке и самой форме художественного произведения отражается намерение и смысл художественного творчества. Так, если монументальные картины, иллюстрирующие события общественной жизни, своим появлением утверждают героическую версию репрезентации настоящего и его права на историю, то маленькие черно-белые шаржи и карикатуры А.Л. Шульца снижают пафос высказываний современного искусства, заявляя, что существует искусство, не стремящееся к власти, не ставящее целью движение навстречу власти, не служащее демонстрации власти. Они опрокидывают популярные иерархические культурные схемы, декларируя демократические смыслы и формы творчества; они адресованы заинтересованной аудитории, готовой к вступлению в диалог с искусством, язык которого означает реальность культуры, существующей вне и помимо власти.

Абсурд — нерв и вектор многих работ А.Л. Шульца. Тореадор на арене, превращающейся в открытый рот с зубами зрительских лиц. Или фотографически достоверно описанная будка с надписью «Кипяток» на железнодорожной станции «Воши». Иногда в ткань произведения художник включает текст, слова, актуализируя существование нового визуального искусства в зоне напряжения между пластикой и языком. Особое место среди этих рисунков занимает авторский альбом «Задние конечности» 1930 года, книга без слов, содержащая изображения без смысла. Нарисованы ноги — то, что каждый человек видит ежедневно и на что как будто не обращает внимания. Или это не совсем так, и люди замечают, какие ботинки надеты на ком-то или почему кто-то босой? Это не важно? Хотелось сказать: нет, не важно, но

каждый человек каждое утро обувается и выбирает, в какой обуви ему идти. Когда же это становится предметом художественного высказывания, когда наблюдение бытового «ничто» становится языком искусства, мы имеем основания констатировать, что в молодежной среде конца 1920-х воспроизводится или появляется новая абсурдистская механика искусства, происходящая из литературно-пластических экспериментов авангарда и воспринявшая послания дада и сюрреализма; система, в которой существует литература ОБЭРИУ и из которой растет европейский концептуализм и американский поп-арт.

А.Л. Шульц родился в Таллине 23 декабря 1910 года. Учился на землемерных курсах в Москве, окончил их в 1929-м. Во время учебы принимал участие в деятельности театральной студии, был членом редакционной коллегии, занимался оформлением здания, в котором размещались курсы, к революционным праздникам. Начал работать как профессиональный художник в семнадцати-восемнадцатилетнем возрасте, имея за плечами студию Д.Н. Кардовского, которая заложила фундамент мастерства рисовальщика, развила незаурядный талант и огромное желание продолжать учиться. Еще совсем молодым человеком он сотрудничает с издательствами, газетами и журналами и в то же время получает профессиональное образование — сначала на рабфаке Вхутеина, а с 1933 года в размещившемся в здании Вхутеина Московском архитектурном институте.

Тогда же увлеченно занимается фотографией, в архиве художника сохранились снимки, сделанные им в конце 1920-х — начале 1930-х годов; на многих запечатлена Адель Павловна Шик, в 1932 году ставшая его женой. А.Л. Шульц в то время проживал в доме 12 по Глазовскому переулку, недалеко от Смоленского рынка, а Ада занимала квартиру в доме 6 на Остоженке. Пешком от одного дома до другого было идти около десяти минут. Он писал ей письма с рисунками, назначая свидание, фотографировал ее, рисовал ее портреты. Адель Павловна дважды возвращала его к жизни — после войны и после лагерей, она же сохранила его небольшое художественное наследие.

После окончания института трудился в архитектурной мастер-



Арсений Шульц
БЕЗ НАЗВАНИЯ
1928–1932.
БЕЗ НАЗВАНИЯ
1928–1932
◀ ВОШИ. КИПЯТОК
1930.



ской, участвовал в работах по проектированию и реконструкции Ростова-на-Дону и Кисловодска; вернулся к журнальной и обратился книжной иллюстрации; тогда же приступил к исследованиям новых технологий в области печатной графики.

А потом была война. А.Л. Шульца призвали в армию. Служил художником, выполнял задания для журналов «Огонек», «Красноармеец» и «Краснофлотец», но весной 1942 года тяжело заболел тифом, еле выкарабкался, для продолжения службы направлен в Йошкар-Олу, и вернулся в Москву в октябре 1944-го; за три года он постарел на десять лет, так сказала болезнь.

Снова поступил в архитектурную мастерскую, работал в проектно-управлении АН СССР «Академпроект» под руководством А.В. Щусева; занимался книжной иллюстрацией, много времени уделял исследовательской работе: в 1946 году подал заявку на получение авторского свидетельства на изобретение «способа ручного печатания гравюр или подобных изображений сухой краской с термическим укреплением оттиска», а в 1947-м — заявление о выдаче авторского свидетельства на «приспособление для изготовления клише моно-типным набором с тоновых матриц с применением фотоэлемента». Однако свидетельство на первое изобретение, уже подписанное, получить не смог: был арестован и содержался в тюрьме, а затем сослан.

О годах его заключения известно немного. Есть данные о том, что в 1954 году А.Л. Шульц находился в Воркуте и работал на шахте №1 «Капитальная». Там он познакомился с другим художником удивительной судьбы — Яковом Яковлевичем Вундером (1919 — 1966), который создал при существовавшем в лагерной системе театре «Воркутауголь» художественный кружок или объединение художников и в 1955 году организовал в фойе этого театра первую в Воркуте художественную выставку.

В 1956 году А.Л. Шульц снова вернулся в Москву. Когда ехал домой, рисовал цветными карандашами берега рек, облака и деревья, на

рисунках они становились похожими на живых существ. В этом рисовании каким-то чудом сохранился детский взгляд на мир: в очертаниях ландшафтов и явлениях природы дети часто склонны усматривать сходство с животными и людьми. Мир снова оживал, весь мир жил общей жизнью, все тела перекликались и отражали друг друга, и в эту жизнь не нужно было и не хотелось больше играть, нужно было только вернуться к ней. Здесь не осталось иной реальности, кроме настоящего времени его личной жизни.

Вскоре он вновь занялся книжной графикой, которая и составила фонд его официально сохранившегося наследия; оно невелико, за всю жизнь он оформил около 60 книг. Теперь он мог обеспечивать себе безбедное существование, занимаясь рисованием — тем, что умел и чем хотел заниматься с юности. Но жизнь обрела смысл в общении с единственным близким человеком — женой. Искусство как цель жизни осталось в памяти, в любви к тем мастерам, которым удалось прожить жизнь в искусстве, в изучении их манер и технических приемов. Он как будто возвращался к тому, с чего начинал в 1920-х, но теперь его больше интересовала чистая пластика Анри Матисса. Он понял и принял то, что прожил жизнь, которая увела его за границы этой истории.

Профессиональная деятельность — так описывается исторической дисциплиной работа в искусстве многих художников в России прошедшего века. Но сегодня нам хорошо известно, что этим форматом не ограничен смысл работы огромного числа художников, что настоящие, живые и значительные события в истории искусства XX века происходили вне зон опеки и признания профессиональной средой и вопреки условиям, в которых существовала эта среда.

Среди работ этого периода особое место в его творчестве занимает цикл портретов Ф.М. Достоевского. Вдруг он возвращается к эмоциональному жесту. Листы, темные и экспрессивные, посвященные теме обреченности и безысходности, бессмысленности и абсурдности творческого пути в России, он делал от сердца, размышляя о том, что пережил сам.

Концептуалист — художник в законе

Свен Гундлах

Во время недавней выставки Творческого объединения № 1 на Кузнецком мосту в очередной раз заговорили о необходимости закона. И я там выступил против. Это был отнюдь не декадентский выпад, а вполне обычный прием. Мне показалось неуместным начинать дело с конца. Идея великого музея, по-моему, должна опираться на сколько-нибудь внятное представление о современном искусстве. Но его-то как раз в нашем искусствоведении, культурологии и пр. разглядеть не удается.

Отвечая на sacramентальные вопросы «что делать?» и «с чего начать?», можно (в духе времени) сослаться на Ленина и позаниматься кое-что из его методологии. Тогда начинать надо с печати. Периодическое издание (лучше не одно) — это замечательный способ смоделировать коллекцию музея, структурировать полифонию художественной ситуации. Давайте так и делать.

ЖУРНАЛ КАК РЕПЕТИЦИЯ МУЗЕЯ

Давайте, чем пьютовское яблоко, потягее, однако, обратимся к такой, священной, ортодоксальной доктрине, как христианство. Все, казалось бы, здесь регламентировано: и направление крестного хода, и количество епитимийных поклонов за имя Божие, все по пункту — а Евангелий при этом — четыре. История повторяется как фрунзе, свидетелем которого мы присутствуем.

Причем со своим уставом в чулковой рубке еумейя, Гауно, в самом деле, искать гороскоп или толкование — это, что в этой местности еще не ввели советскую власть или толкования 3000 летней истории.

куда ему, «НО-МО», этому, у нас ввязаться, когда и модерниста-то настоящего на нашей одной шестой смета не было, как в Филлиппин — тараканов.

Напомню, однако, что по телевидению гражданами СССР высказывалось мнение, что и секса при социализме не существует, отчет на противоположной стороне теле-

2. Никакого авангарда

ДИ

(Диалог искусств) — один из преемников журнала «Декоративное искусство», основанного в 1957 году. Благодаря уникальной команде, собранной его первым главным редактором Михаилом Ладуром, журнал был самым «живым» журналом по искусству в советское время. В ДИ получили первый опыт арт-журналистики создатели возникших в 1990-е годы журналов по искусству «Пинакотека», ХЖ, «Кукарт», «Русская галерея» (Третьяковская галерея).

С 2003 года ДИ — издание Московского музея современного искусства. Войдя в состав музея, журнал основное внимание уделяет публикациям о музейном собрании и его выставочных проектах, является и пропагандистом и публичным аналитическим архивом музея. С 2008 года его название «ДИ-Диалог искусств».

По сути, этот журнал вырос не столько из самого «Декоративного искусства СССР», сколько из журнала в журнале «Ракурс», публиковавшегося в ДИ в 1989–1990 годы на восьмиполосной вкладке и посвященного актуальному искусству. По замыслу художника Ирины Тархановой эта часть должна была выниматься из середины журнала и складываться определенным образом, что читатели и делали и что способствовало исчезновению этих страниц из номеров во многих библиотеках.

В «Ракурсе» ДИ первым из специальных журналов по искусству начал разговор об уже давно сформировавшихся в искусстве российского андеграунда явлениях: концептуализме и соц-арте, движениях «Митьков» и «Новых диких», художниках Фурманного переулка, о первых международных выставках («Искусство») и его первых коллекционерах. В нем публиковались Свен Гундлах, Михаил Трофименков, Дуня Смирнова, Борис Гройс, Виктор Пивоваров, Илья Кабаков, Эрик Булатов, Михаил Эпштейн, Екатерина Деготь, Гарри Индиана, Комар и Меламид, Иосиф Бакштейн, Маргарита Тупицына, Георгий Костаки, Александр Глезер, Константин Звездочетов, Георгий Литичевский, Андрей Ковалев, Лев Рубинштейн, Андрей Монастырский, Дмитрий Пригов, Сергей Ануфриев, Павел Пепперштейн, Лиза Шмитц. Двадцать номеров «Ракурса» — это конспект истории неофициального искусства за несколько десятилетий.

«Ракурс» поставил проблему свободы критики. Его негласной, неафишируемой задачей было поддержать новый стиль критической прозы, возможно, более адекватный «новой культуре», свободный, раскованный, иногда агрессивный и по возможности не похожий на стиль официального искусствоведения. <...> Монолитность официальной критики была сломана. В этом смысле самая трудная задача, которую поставила «новая критика»: вернуть в журналы свободу суждения — была выполнена. Тарханов Алексей «Новая культура» в «Ракурсе» «Новой критики»// Сеанс. 1991. № 3.

Ракурс стал первым в России журналом актуального искусства и журналом — репетицией музея. «Периодическое издание (лучше не одно) — это замечательный способ смоделировать коллекцию музея, структурировать полифонию художественной ситуации» (Гундлах Свен. Концептуалист — художник в законе// ДИ. 1989 («Ракурс» № 1). Так превращение ДИ в музейный журнал оказалось генетически заложено в нем.

Публикация избранных текстов «Ракурса» в «Диалоге искусств» и всех его номеров на сайте фонда «Артпроект» (www.fondartproject.ru) позволит ввести эти тексты в контекст современной художественной критики. В этом номере мы представляем «Ракурс» № 1 статьей Свена Гундлаха «Концептуалист — художник в законе», в этот выпуск журнала в журнале также вошли материалы «Пейзажный перформанс группы КД» Георгия Кизевальтера и «Письмо из Прибалтики» Мары Шашкиной (они опубликованы на сайте www.fondartproject.ru). Темы первого номера: хепенинг, перформанс и концептуальное искусство. Редакция сохраняет орфографию слов «хепенинг» и «перформенс», как они были напечатаны в 1989 году, тогда употребление этих слов еще было внове и не успела сложиться практика их написания.

Кроме архивных материалов новый раздел журнала «Ракурс» будет включать авторские рубрики и актуальные интервью.

КОНЦЕПТ УАДПИСТ | ХУДОЖНИК В ЗАКОНЕ

Свен Гундлах

Во время недавней выставки Творческого объединения № 1 на Кузнецком Мосту в очередной раз заговорили о необходимости иметь в Москве музей современного искусства. И я там выступил против. Это был отнюдь не декадентский выпад, а полемический прием. Мне показалось неуместным начинать дело с конца. Идея всякого музея, по-моему, должна опираться на сколько-нибудь внятное представление о современном искусстве. Но его-то как раз в нашем искусствоведении, культурологии разглядеть не удастся.

Отвечая на сакраментальные вопросы «что делать?» и «с чего начать?», можно (в духе времени) сослаться на Ленина и позаимствовать кое-что из его методологии. Тогда начинать надо с печати. Периодическое издание (лучше не одно) — это замечательный способ смоделировать коллекцию художественной ситуации. Давайте так и делать...

Я предлагаю начать с нуля. Как будто мы вообще ничего не знаем, приехали в незнакомый город и пытаемся понять его жизнь. Причем со своим уставом в чужой монастырь не суемся. Глупо. В самом деле, броситься искать горсовет или толкучку — а кажется, что в этой местности еще не установили советскую власть или толкучки запрещены 300 лет назад, сам же населенный пункт представляет собой стертую грань между голубым городом и потемкинской деревней.

Короче говоря, необходимо накопить необходимое количество фактов, прежде чем их систематизировать. Для этого нужны большие усилия. Многие не хотят гласности, как госпожа Простакова не желала знать географию. Не то чтобы опасаются подрыва политических основ, но страшатся необходимости шевелить мозгами во вдруг переусложнившемся мире.

1. Единого авангарда не существует

То ли от природы, то ли в результате воспитания модель иерархии и единоначалия крепко сидит в наших головах, несмотря на то, что теория относительности была потяжелее, чем ньютоновское яблоко.

Давайте, однако, обратимся к такой, скажем, ортодоксальной доктрине, как христианство. Все, казалось бы, регламентировано: и направление крестного хода, и количество епитимийных поклонов за имя Божие, все помянутое, а Евангелий при этом — четыре. История повторяется как фарс, об этом свидетельствуют факты периодических паник, возникавших по куда менее значительным поводам вроде обнаружения факта. Что электрон — волна и корпускула одновременно. И может быть, в результате именно таких паник формировались мировоззренческие концепции, удивительно похожие на чрезвычайное положение. Так, в общественной жизни часто слышны вздохи облегчения при установлении «твердого правления».

Однако всякие «проекты введения единомыслия», на первый взгляд будучи «реалистичными» и «конкретными», в результате увели от реальностей.

Так что модель «четвероевангелия» оказывается убедительнее именно в силу своей неоднозначности. И сейчас, в эпоху постмодернизма, это особенно заметно.

Тут мне могут возразить. Взлся говорить о современном советском искусстве и сразу постмодернизмом по столу грохнул. Откуда ему, «ПО-ПО» этому, у нас взяться, когда и модернизма-то настоящего на нашей одной шестой света не было, как в Финляндии — тараканов.

Напомню, однако, что по телевидению гражданам СССР высказывалось мнение, что и секса при социализме не существует, отчего на противоположной стороне телемоста окрепли предположения: «коми» устроили себе империю такого зла, что даже размножаются делением.

Монолитность культуры держалась на стрессе. Снятие стеклянного колпака и железного занавеса обнаружило, в частности, что искусство наше, пусть незримо и своеобразно, все-таки переживало Пикассо, Дюшана, Уорхола и Бойса.

Другое дело, что наш постмодернизм еще не диагностируется. Заштатный фельдшер констатирует: «Помер от гриппа», тогда как столынный профессор, зря в корень, сурово заключает: «СПИД».

Прошу прощения за медицинскую терминологию и приведу более оздоровительное сравнение со стадионом, где наблюдается кучно бегущая группа спортсменов, один из которых отстал ровно на круг. Проблемы вроде общие, но у нас ситуация путанней — изнутри и снаружи.

Именно поэтому я хочу избежать аэрофотосъемок, а выбрать некую частность и остановиться на ней поподробнее, разглядеть ее так и эдак и вообще ввести в обиход.

Но прежде чем завести разговор о концептуализме, а еще внимательнее — о перформансах, надо сначала признаться в том, что

2. Никакого авангарда не существует

Я не знаю, что такое авангард. И никто не знает. Откуда вообще эти злополучные слова «авангард», «авангардизм», «авангардисты»?

Года два назад, когда мы с коллегами и друзьями задумали устроить выставку... оказалось, что проще всего для этого создать хозяйственное любительское объединение. Такая вот формальность. С отдельно взятыми гражданами разговор на эту тему вести отказывались. Разумеется, встал вопрос о названии. И я предложил тупо и просто: «Клуб авангардистов», справедливо предполагая, что на выставке клуба с подобным названием не будет претензий по части формы. Раз официально зарегистрировано как авангард, значит, можно. Выяснить отношения с управлением культуры и в самом деле почти не потребовалось — название сработывало. Но что же такое авангард, для нас самих так и осталось загадкой.

По правде говоря, я предлагаю термин «авангард» временно вообще вывести из словоупотребления, поскольку он стал почти бессмысленным, фонемой какой-то. Так, в Выборге существовал каучуковый завод «Белый слон», который после установления народной власти на радостях переименовали в «Красный слон».

Если взглянуть, что же мы имеем на пресловутых «авангардных» выставках, то мы столкнемся с вполне убедительным корпусом абстракционизма всех разновидностей, от напряженно-метафизической до салонно-декоративной, с экспрессионизмом и его неодиким вариантом, с примитивизмом, с фотореализмом, с поп-артом, с критическим реализмом — и никакого вам отдельно взятого «авангарда».

Есть зато совсем другое явление. И это самое важное и спорное из того, что я хочу сказать и ради чего вообще взялся сочинять то, что сочиняю. Я уверен:

3. Истинно авангарден только концептуализм

Рядом со всеми легализующимися и вполне традиционными художественными идеями выдвигается нечто такое, что никоим образом в контекст изобразительного искусства не уложишь.

Я имею в виду концептуализм и вырастающий из него куст жанров и стилей. Смысл моего утверждения в том, что в конце 50-х — начале 60-х годов сформировался новый род творческой деятельности, по сути, имеющий мало общего со всеми существовавшими до него художественными системами.

Обыкновенно точку отсчета выбирают со дня создания американцем Джозефом Кошутом работы «Один и три стула», представлявшей собой комплект из обычного венского стула, его фотографии в натуральную величину и стенда с текстом определения стула из энциклопедии.

Так были декларативно уравниены в правах реальный мир, его изображение и текстовое выражение, а заодно заданы вопросы «что есть стул?» и «что происходит в пространстве между его ипостасями?».

Основной интенцией концептуализма было стремление добаться до пра-реальности, заслоненной человеческими проекциями, избегав при этом цехово-ремесленных методов традиционного изобразительного искусства. С его навязчивыми идеями шедевра и коммерции.

Для начала концептуалисты дематериализовали то самое, что и считалось «произведением искусства», — его вещьность. Выставлялись тексты, проекты, документация художественных акций. Произведение сделало неуловимым, непродажным и непокупательным. Героические попытки маршанов купить яму в земле, вырытую Ольденбургом, только подливали масла в огонь.

При этом концептуализм не стоял на месте, не остался очередным стилистическим «измом», он разросся в целое культурное явление, самостоятельную систему. Как часто бывает, это не сразу заметили.

Кино поначалу тоже копировало театр. И зрители, впервые столкнувшись с крупным планом лица героини, свистели, топали и возмущались непростительным сокрытием остальной красоты.

Не свободны от стереотипов были и многие художники, работавшие в этом русле, а сейчас еще все напугал постмодернистский лозунг «Все направления в искусстве хороши», который уравнивает в правах на существование различные художественные системы (как технологического, так и историко-этнического происхождения), но вовсе не слепляет их в один ком, как может на первый взгляд показаться.

Суть же концептуального языка состоит в том, что по своим структурным параметрам он поразительно похож именно на историко-этническую культурную систему, поскольку предполагает своеобразный тип сознания и мировосприятия его создателей, пользователей и потребителей. Не надо объяснять, что, скажем, категория «похожести» нарисованного совершенно разная в европейской и, например, китайской традиции. Свое понимание есть и в традиции концептуальной. Причем тут нет ничего нарочитого и надуманного вроде эсперанто. Просто социальные процессы постиндустриального общества продуцируют не только неформальные объединения, но и своего рода метанародности, закономерно создающие свою культуру.

Поэтому в принципе стоило бы отбросить и термин «концептуализм», внешний по отношению к этой культуре и даже враждебный, как прозвище «негр» для африканца. Однако пока, по-видимому, избежать этого не удастся.

Итак, хотя вроде бы концептуализм изобрели «сверху» как очередную элитарную новацию, оказалось, что изобретение могло с таким же успехом выйти «снизу». Колумб плыл в Индию, а открыл Америку. Индейцев называли индейцами. Но немного спустя, пожалуй, они сами могли бы открыть Испанию.

Как бы то ни было идея концептуализма имела и получила опору в общественном сознании. Естественно, что, как всякая метаэтническая культура, концептуализм — не герметическая система. Можно быть концептуалистом и живописцем, писателем, режиссером, как можно быть, скажем, христианином и председателем кооператива или даже президентом США.

Каковы же параметры концептуального сознания и как они приложимы к нашей жизни? Давно замечено, что пространство между словом (изображением) и реальностью в нашем Отечестве на удивление безгранично. Мы совершенно нормально существуем в ложбине между «объявили» и «говорят», «чувствую» и «есть», «правильно» и «нужно».

Текст песни «нам разум дал стальные руки-крылья, а вместо сердца пламенный мотор» мы вдохновенно выпеваем, но и врагу не пожелаем такой имплантации.

И, по сути, это не только национальный колорит. Везде есть различие между словом и делом, продуктом и его упаковкой. Чего ради, спрашивается, существуют в Америке магазины, где обычные товары продают за бешеные деньги? Из каких соображений в мире чистогана люди вдесятеро переплачивают за штаны, в которых ходят все?

У концептуализма совершенно иступленная тяга к реальности, он стремится все понять буквально, поймать противоречия. Большинство голых королей, по его мнению, окажутся одетыми не вследствие заговора в верхах, а благодаря общественному непониманию. Концептуализм занят философскими рассуждениями. Их результаты он излагает в виде объектов, которые отнюдь не являются конечной ценностью, скорее промежуточной или остаточной. Собственно произведение всегда находится где-то рядом с картиной, да и сама картина — только знак картины.

Вернее всего сравнить концептуальную картину с наглядной агитацией. Есть некая идея и есть посвященный этой идее стенд или плакат, от которого в первую очередь требуется быть правильным и понятным, а уже во вторую — быть шедевром.

Кстати, часто концептуализм пытаются представить как пародийный стиль. Безусловно, есть работы, к которым это применимо. Но суть концептуализма отнюдь не в стиле, а в методе и задачах.

Скажем, сформулированная московской концептуальной школой идея «автора-персонажа». Ряд художественных объектов предназначен специально для того, чтобы на их основе можно было бы представить образ их гипотетического автора (каковой автор и является, собственно, художественным произведением). Причем никакие пародии стилизации недопустимы. «Автор-персонаж» должен быть полностью оригинален. Здесь концептуалист вторгается в такую малоисследованную среду, как заочный контакт художника и зрителя.

Традиционная живопись и ее интерпретация реальности для концептуализма — вариантная и довольно произвольная идеология в ряду других явлений визуальной культуры. Концептуализм предполагает стремление выйти из цехового, ремесленного сознания.

Большое значение имеют тактика и стратегия поведения художника в актуальной культурной ситуации, чему придется соответствующий статус произведения.

Жизнь меняется. Жесты художника имеют эстетическое значение. Концептуалист — художник в законе. Именно поэтому здесь срабатывает концепция профессионального дилетантизма.

Подобно тому как вещные результаты работы концептуалиста заведомо рассматриваются как археолого-этнографический материал, так и сам автор, окруженный эскортом своих персонажей, выглядит в лучшем случае рядовым туземным царьком некоего маловероятного государства. Парадоксально, что, имея от роду лет 20, эта паракультура обладает поразительным апломбом и совершает настолько величественные жесты, как будто за плечами у нее тысячелетия. Но в том-то и дело, что подобно тому, как в произведение непосредственно включается его комментарий и интерпретация, так и вся концептуальная культура непрерывно занимается самоконструированием. Порой это напоминает время, когда Испания с Португалией на полном серьезе делили мир красной линией пополам, и ни их самих, ни кого бы то ни было это не забавляло.

Поэт Пригов замечательно сказал о народе: «он собирается на уровне «Ура!» и разделяется на уровне «Зачем?»».

Я берусь утверждать, что концептуальное сознание в нашей стране — манифестация одной из форм специфического советского сознания. Мы до основания разрушили старый мир, построили новую цивилизацию, и было бы смешно, если бы наше исключительное бытие не спродуцировало соответствующие мироощущения и миро-

воззрения. Причем характерной особенностью нашей жизни стоит признать повсеместное слипание общественного сознания с бытием, вплоть до неразличения их границ: наши алкаши прячутся от телекамеры, не столько боясь жены или начальства, сколько — чтоб не дать врагам страну опозорить. А в такой ситуации совершенно естественно усиливаются старания по ориентации на местности и определению собственных координат.

4. Сегодня мы представляем перформенс

Историческая и социальная действительность приучила нас к театрализованному восприятию мира, мгновенному перемагничиванию полюсов, ролевой модели поведения.

Коренное отличие перформенса от театра состоит как раз в том, что исполнитель или участник художественной акции совершает абсолютно реальные действия, которые ничего, кроме них самих, не изображают. Причем в противовес хепенингу с его импровизационностью и спонтанностью перформенс осуществляется группой лиц по предварительномуговору, и основной смысл его опять же не в нем самом, а в пространстве глубоко интимных эстетических и бытийных переживаний очевидцев и соучастников. Качественным параметром перформанса является «чистота», то есть свобода от прямых и близких ассоциаций, демонстративная элементарность «сюжета» и «изобразительных» средств. Перформенс тщательно избегает всего искусственного, артистического, позволяя себе в то же время походить на некий вид метарелигиозной практики, культ неведомого бога, приобщающий его соревнователей к трансцендентальному знанию. Эта эзотеричность перформенса, его кажущаяся элитарность и герметичность в наиболее обостренной форме демонстрируют ориентацию концептуализма на сознание, не замутненное идеологемами и стереотипами. Произведение концептуального искусства, в отличие от живописи, не требует специальной подготовки для адекватного восприятия, даже наоборот, оно предполагает отказ от привычных ожиданий и подходов к нему как произведению искусства. Наиболее правильной здесь окажется незаинтересованная оценка случайного прохожего, который воспринял увиденное как обычное жизненное впечатление, странный случай, не успев влезть в амплуа потребителя эстетических ценностей и потерять самостоятельность суждения и незамутненность чувства.

Этот вот расчет на посторонний, непредвзятый, гостевой взгляд — специфически советская черта. Модель внутренней эмиграции, безудержная рефлексия, апеллирование к гипотетическому взгляду со стороны сказываются и в планировке новых жилых массивов, и в сакрализации фигуры иностранца, и в отчаянной потребности в независимых оценках.

Это недоверие к себе замечательно видно на примере отечественного искусствоведения с его бесконечными: «очевидно, что...», «как известно...», «нам представляется...». Здесь и попытки выступить от лица общественной необходимости и апеллировать к естественному ходу вещей (типа «перистальтика — она у каждого перистальтика»).

Альтернатива этому — упование на случай. На истину, изреченную устами младенца. Или отчаянное решение назвать новорожденного по первому слову вернувшегося из отъезда отца.

Однако невозможно толковать о визуальном искусстве на пальцах. Материал, собранный в результате сложно спланированных художественных акций, давно нуждается в публикации. Ведь по большому счету его никто и не видел целиком, а значение наработанного в 70—80-е годы, по-моему, необычайно велико сегодня для ориентации в культурном пространстве и времени. Да и вообще, лучше один раз увидеть... Лучше увидеть. Лучше один раз. Да и вообще.

МИКРО
ПОЛИТИКА
ВЗГЛЯДА:

Стас Шурпа

ЖИВОПИСЬ И ВООБРАЖАЕМЫИ ЗРИТЕЛЬ

После философии

Трудно не признать, что триумфальное возвращение живописи в фокус художественной актуальности по большей части не состоялось. Сегодня, как и десять-двадцать лет назад, от картины не ожидают того, чем должны обладать так называемые шедевры, харизмы, символизирующей всеобщий консенсус или, наоборот, скандал. За вычетом рыночных успехов, живопись остается не слишком востребованной для репрезентации основных исторических сил: ее интенсивности не хватает, чтобы выразить самопонимание власти, научно-технического разума или общественных движений. В отличие от новых медиа она не часть повседневности, а отголосок устаревших способов общественного производства. Эта невостребованность и составляет ее главное преимущество: теперь живопись может сосредоточиться на критике общепринятых и изобретении новых техник зрения, на изучении природы видимого.

Привилегированный статус среди изобразительных искусств был в истории скорее помехой для развития живописи. Чтобы ускользнуть от слишком близких отношений с властью, приходилось время от времени менять собственную сущность, двигаясь от тона к цветовым впечатлениям, от репрезентации к абстракции. Если считать, что в XIX веке живопись вдохновлялась литературой, а в эпоху модернизма музыкой, то в наше время метамодели живописного действия возникают из наблюдений за жизнью идей. Подобно философии, занимавшейся весь прошлый век построением «расширенного разума» (М. Мерло-Понти), живопись в наши дни расширяет оптику взгляда, изучая альтернативы принятых протоколов и практик зрения.



Стас Шурипа
ИЗ СЕРИИ
«ГОРОДСКИЕ ПЕЙЗАЖИ»
2010. Холст, акрил
ФОТО ПРЕДОСТАВЛЕНО
АЙДАН ГАЛЕРЕЕЙ

Валентин Ткач
◀ UNTITLED / БЕЗ НАЗВАНИЯ
2010. Холст, масло

Казалось, каскад визуальных революций конца прошлого века — видео, цифровая картинка, Интернет — обесмыслил все амбиции рукотворного образа. Пока напишешь цикл картин, в истории новых медиа пройдут зоны. С одной стороны, визуальная культура, которая формирует реальность так энергично, что не замечать ее — значит отвернуться от жизни. С другой — история живописи с ее логикой медиума, системами ценностей, иконографией и иконологией. Пограничное положение между историей искусства и «вечным настоящим» визуальной культуры обязывает живописца рефлексировать оба этих мира, не идентифицируясь ни с одним из них. Эта необходимость двойной рефлексии и определяет проблематику современной живописи.

Может ли картина явить современному взгляду нечто новое? Мы уже много раз видели все закоулки мироздания, всю красоту и ужас, невозможное и забытое. Однако искусство и не стремится удивлять; визуальные новшества здесь — не самоцель, а средство конструирования социокультурных ситуаций, где новым является то, что работает как новое. Главная задача живописи принципиально та же, что и у других форм современного искусства: делать зримыми сами условия видимости, воплощенные в правилах и практиках силы, которые формируют, распределяют и контролируют видимое и увиденное. Речь идет о микрополитических схемах власти, о том, что Мишель Фуко называл диспозитивами, об идеологии, по Ролану Барту, или «состоянии ситуации» у Алена Бадью.

Картина и действие

Как обнаруживают себя в видимом эти суперструны власти? В ситуациях выбора, моментах решения, точках бифуркации, где реализуются одни возможности и отбрасываются другие. Схемы действия власти напоминают логические конструкции тем, что их общие принципы просты, следствия вездесущи, а сами они неразличимы внутри сформированных ими реальностей. Эти аппараты рассеяны в социальных пространствах в виде условностей, привычек, языковых игр; эффекты обмена между ними определяют свойства визуальности, управляют вниманием, настраивают восприятие, формируют понимание и память. Любые решения и действия в искусстве и в жизни — это следы присутствия власти, именем закона или желания анимирующей тела и умы, наше поведение и общественные институции.

Проблема с языковыми играми власти состоит в том, что неизвестно, есть ли у них определенные правила. Часто мы даже не замечаем, что участвуем в них. Эти схемы ускользают и от психологии восприятия, и от мифологий индивидуального языка, для которых смысл идентичности художника — это биография. Дело скорее в структурном сходстве действий живописца с поведением личности в обществе. И здесь и там есть фазы уверенного движения к цели, реализации плана, расчета, упорства, упрямства. Есть и моменты остановки: осмыслить сделанное, изменить и переработать детали, прео-



долеть ненужные эффекты прошлых действий. Основой в обоих случаях является многоуровневая сеть наших собственных решений, связывающих действительное и возможное.

Картина не столько таит в себе микрокосм, сколько материально выражает геном социальных отношений. Каждый контакт кисти с холстом — это поступок, обретающий смысл в связях с другими поступками. Когда Гегель сравнивал картину со страной, а мазочки — с гражданами, чья свобода взаимно определяет общую гармонию, он имел в виду романтизм и национальное государство. Сегодня смешения языков, стилей и типов репрезентации в живописи выражают поливалентность и плюрализм социальных структур позднего капитализма. Практика живописи неотделима от сложной игры отношений между инстанциями субъективности, идеи, навыка, материала. Каждому направлению были присущи свои установки этой игры. Так, автор может полностью раствориться в репродуцируемости образа, как в фотореализме, или выступать в роли короля-жреца, как в экспрессионизме.

Решение ведет к действию, живопись завершается в картине. Привычные проблемы прошлого века — образ против абстракции, оригинал против копии — это уже не универсалии, а частные случаи. Преодолевая их, живопись открывает каскады новых оппозиций. Новые миры возникают из столкновений между незначительным фактом и его репрезентацией, особенно если последняя обладает такой силой воздействия, что уже не зависит и от качества. Или между присутствием художника и бесконечным повторением одного и того же, да еще и оторванного от жизни сюжета. Размышление о собственном зрении становится политически заряженным действием. Живопись как практика способна моделировать социальное поведение, поскольку так же происходит сразу в двух планах, скажем «в себе» и «для себя»: работая над картиной-объектом, художник в то же время строит иллюзорный мир изображения.

Тени невидимых стен

Случайное и необходимое, иллюзия и вещь; отношения между этими парами задают две формы живописного действия. Первая извлекает невыразимое из невыразительного, сочетая строгую систематичность выполнения и как будто наугад выбранные сюжеты. Материал, отобранный из медийных потоков, серий, рядов, подвергается постпродакшну. Законченный образ подразумевает контекст из возможных вариаций, модификаций, фильтров. Как в концептуализме, все решения принимаются заранее, чтобы сохранить критическую отстраненность. Вторая стратегия делает предметом наблюдения сам взгляд. Художник здесь почти медиум; практика становится не пересечением отбора и исполнения, а подобным присутствию единством мысли и тела в пространстве-времени. Обе эти стратегии связаны с пересмотром базовых конвенций живописи.

Пикториальный план, условная граница между «здесь» и «там» — это место встречи потоков прошлого и настоящего: его непрерывность традиционно гарантирует единство места и времени, каждый разрыв открывает канал связи с современной визуальной культурой. В любой момент может произойти что угодно; это характерное для наших дней чувство выражается в манипуляциях с пикториальным планом. Так, в картинах Юлии Ивашкиной невидимая стена между реальностью и иллюзией дрожит, готовая обрушиться, чтобы открыть истинный смысл иллюзорного. От соскальзывающих в прошлое событий исходят волны. Как будто чье-то невидимое присутствие намагничивает воображаемый мир, отзываясь рябью на кажущихся твердыми поверхностях.

Гармонии хорошо темперированного пространства, правильные ритмы, иерархии ценностей растворяются в турбулентных потоках. Граница иллюзии пульсирует. В интерьерах Ивашкиной разомкнутость перспектив и взаимоналожения планов подтверждает факт присутствия зрителя в реальности перед картиной. Пространство проступает сквозь поверхность как схема поглощения расстояний, как сумма колебаний между присутствием и отсутствием. По ту сторону гиперреальности находится повседневность; почти монохромные работы Виктора Алимпиева разворачивают микрологию действия в живописном «здесь» поверх изобразительной плоскости, на которой любое событие обретает статус археологической находки. Так живопись становится пространственной системой, включающей движение зрителя.

Если понимать картину как окно, то иллюзорный мир за ним становится предметом для созерцания. Если видеть пространство как сеть знаков, картина оказывается текстом, подлежащим дешифровке. Комбинации этих оптических стратегий позволяют наблюдать сложные формы отношения ко времени. Лирика окраин советской цивилизации в картинах Валентина Ткача наполнена смесью ожидания и воспоминания. Анонимность общественных мест озаряется ожиданием: бассейн, остановка, кинозал, приемная — как будто заброшенные съемочные площадки старых фильмов. Пятна краски поглощают линии, эхо ушедших иллюзий тонет в забвении. Проходя сквозь стену, некто подает знак: ключ к происходящему лежит на другом уровне. Столкнувшись, осколки прошлого не срастаются, но держатся вместе усилием взгляда, ожидающего появления субъекта из системы разрывов между реальностями.



Юлия Ивашкина
КОМОДЫ
2010. Холст, масло

Виктор Алимпиев
► БОРОЗДА
2009. Холст, акрил
ФОТО ПРЕДОСТАВЛЕНО
ГАЛЕРЕЕЙ «РИДЖИНА»

Восстания массы

Разрушение — это созидание; уничтожая старое, создают главное условие нового — возможности. Эта авангардистская по сути установка определяет дух нашего времени. В приливах и отливах морфогенеза, рождаемых циклами производства и потребления, дышит история: небоскребы вместо хижин, пустыни вместо садов. Художники остро чувствуют новое время, поскольку они наследуют самому радикальному из авангардов, изобразительному, чей импульс возник из продолжения исторической логики создания/разрушения живописного образа. Эволюция живописи XIX века определялась напряжением между сюжетом и техникой, между «что» изображения и его «как». Сопrotивляясь господствующим протоколам зрения, картина рассказывала, скрывая. Красочный слой восставал против нарратива; иллюзия шла на уступки, мечтая о рванше; так, начиная с Курбе и Тернера, под видом пейзажей и натюрмортов создавались диаграммы классовой борьбы.

Это стало возможным в силу самой природы рукотворного образа, существующего как след движения кисти, угля, резца. Рисунок, картину или скульптуру не создать с помощью одного только тела, в отличие от песни, спектакля или танца. Изобразительное искусство с древнейших времен отличалось своей медиализованностью: долговечность образа неотделима от специфики средств его выполнения. В исполнительских искусствах произведение существует лишь во времени, как набор движений тела исполнительницы. Изобразительное искусство исключает движение, чтобы представлять его; тонкостями передачи движения традиционно определялось качество произведений. Поэтому канон здесь составляли образцовые методы представления движущихся тел: живопись, скульптура, графика.

Режим изображения действует как антиобраз. Это вещьность мазка, метонимия движения, ставшая внутри картины метафорой сюжета. Из живописного напряжения между вещью и образом произошли авангардистские стратагемы вычитания и разрушения. Когда после абстракции внутренний ресурс самообновления в изобразительном искусстве казался исчерпанным, художники второго авангарда начали использовать методы исполнительских искусств. Заимствования из театра, музыки, кино породили перформанс, хеппенинг, видеоарт. Отказаться от репрезентации в пользу прямого действия и оставаться в поле изобразительного искусства оказалось возможным в силу выработанной живописной «традицией нового».

Главным открытием второго авангарда стала пустота в форме тишины, тавтологии, или повторения. Пройдя через нулевую точку «дематериализации», система конвенций и ценностей как будто выворачивается наизнанку. То, что было экспериментом, стало каноном современного искусства. Возвращение пластического в начале нашего века стало одним из последствий этого возвратного расширения. Если передовым искусством может быть что угодно, то почему не картина или скульптура? Повторный ввод лишил их традиций и привилегий, взамен усложнив самопонимание, рефлексию и оптику. Художники обрели большую свободу в комбинировании форм; живопись стала постконцептуальной практикой, основанной на анализе собственных условий и предпосылок.

Осколки отражений

Цифровые сети делают образ картинкой. Здесь-и-сейчас картинка и зрителя всегда уже разминулись; в отличие от образа она подразумевает собственную заменимость. Картинка ближе к культуре, чем к природе вещей; как и положено коммуникативному акту, она всегда могла бы быть и другой. Мир картинок, подобно языку многомерный и пронизанный множеством взаимосвязей, является основным референтным полем для современной живописи. Даже пленэр сегодня

видят в медийных стандартах. Смысл картинка меняется при переносе в картину. Так в практику входят проблемы теории коммуникаций: критерии и степень осознанности выбора, причины, по которым нужно помнить именно эту картинку, различия между переводом технического образа на язык живописи и выявления в нем самом живописного начала. И наконец, позиция автора. Кто он своим картинкам — юзер, собственник, ретранслятор, семиобработчик?

Если развитие модернистской живописи происходило одновременно с исчезновением глубины пространства, то в сетевой онтологии мерцающих идентичностей и аватаров любая даль виртуальна; все совсем рядом и нигде. Исчезновение дистанции разлагает предмет, в силу чего крупный план был исключен из арсенала фигуративной живописи. Тактильность крупного плана — это регистр бесформенного и одновременно средство критики зрительных стереотипов. Эту безликость близкого исследует Александр Погорельский в сериях работ «Газон», «Чистота», «Мясо», используя крупный план и другие напоминающие о домашнем видео приемы как фильтры, переводящие знакомое в чужое, банальное в абстрактное, притяжение в отталкивание. Интеграция переходит в распад, фигура поглощает окрестности, чтобы стать фоном для видящего себя взгляда.

Действие образа определяется социальными силами: соблазн, приказ, солидарность, угроза. Помимо видимого содержания, представленного в отношениях фигур и фона, глубины пространства и пикториального плана, цвета и композиции, всех обращенных к восприятию элементов, в картине есть еще один уровень смысла. Эффект переходит в эффективность, отвечая на вопрос, не о чем эта картина, а что она делает. И для кого. Здесь дело в концептуальной связи между пространством картины и реальным «социальным пространством», как его называл Эрик Булатов. Любая картина, даже абстрактная, предполагает невидимую фигуру, в которой выражается эта связь. Это воображаемый зритель, субъект, который именно так видит то, что показывает картина.

Чтобы найти место воображаемого зрителя, нужно не созерцать, а читать пространство, движение, свет. Но этого мало. Затем следует со стороны наблюдать, как в этой точке идея картины конструирует место рождения субъекта. Сегодня художники легко сочетают коды, казавшиеся раньше несовместимыми; взгляд оказывается распылением вероятностей на тысяче планов в эластичном пространстве потоков. Как плоскость картины-объекта задает место для воображаемого зрителя? Какие когнитивные паттерны его конструируют? В какой момент художественное «как если бы» превращается в его/ее действительный мир? Процедуры анализа превращений воображаемого субъекта, составляющие социальный смысл современной живописи, начинаются с этих вопросов.



МНЕ ПРАВЯТСЯ КАРТИНКИ С ТЕКСТОМ

На вопросы ДИ отвечает художник Валерий Чтак



Валерий Чтак

СМЕРТЬ СО ШВАБРОЙ LOGIKA

2011. Вид экспозиции «Только правда», Paperworks gallery

► **SIT MINI FAS AUDITA LOQUI**

2011. Экспозиция. Основной проект 4-й Московской биеннале, ArtPlay

ДИ. Вы родом из группы «Радек». Именно из этого сообщества молодых людей начался ваш путь в искусство. Максим Каракулов в статье «Radek Community — в поисках своей мечты» писал, что идея группы у вас выкристаллизовалась в ходе эпатажного проекта Авдея Тер-Оганьяна «Школа современного искусства», в котором вы согласились участвовать просто ради веселья, потому что дружили и хотели проводить время вместе. А до этого никто из вас и не думал заниматься современным искусством.

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Это так. Когда я познакомился с Авдеем, мне было шестнадцать лет. Но я пришел чуть позже остальных. Моим крещением стало участие в мае 1998 года в строительстве «Баррикады» на Большой Никитской. Мы соорудили ее из пустых картонных коробок, строительного мусора, картин современных художников, автодорожных заграждений и скотча. И в результате перекрыли движение. Не перестаю удивляться, ведь это же совсем недавно происходило: можно было возвести баррикаду рядом с Кремлем. Приехал наряд милиции. Посмотрели. «Кто у вас тут главный?» Они решили ограничиться арестом зачинщиков. Меня, как и всех остальных будущих «радеков», к Авдею привел его сын Давид, с которым мы учились в одном классе. Перед этим он мне рассказывал об их акции «Вон из искусства!», во время которой они ниспровергали художников — того же Авдея Тер-Оганьяна, Осмоловского, Звездочетова, Шульгина, критиков, галеристов, то есть обвиняли их в продажности, вторичности, просто обзывали по-всякому. Мне это казалось круто, хотя на тот момент я понятия не имел, кто такие эти люди.

ДИ. То есть до Давида вы современным искусством даже не интересовались?

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Нет. Но у меня своя семейная

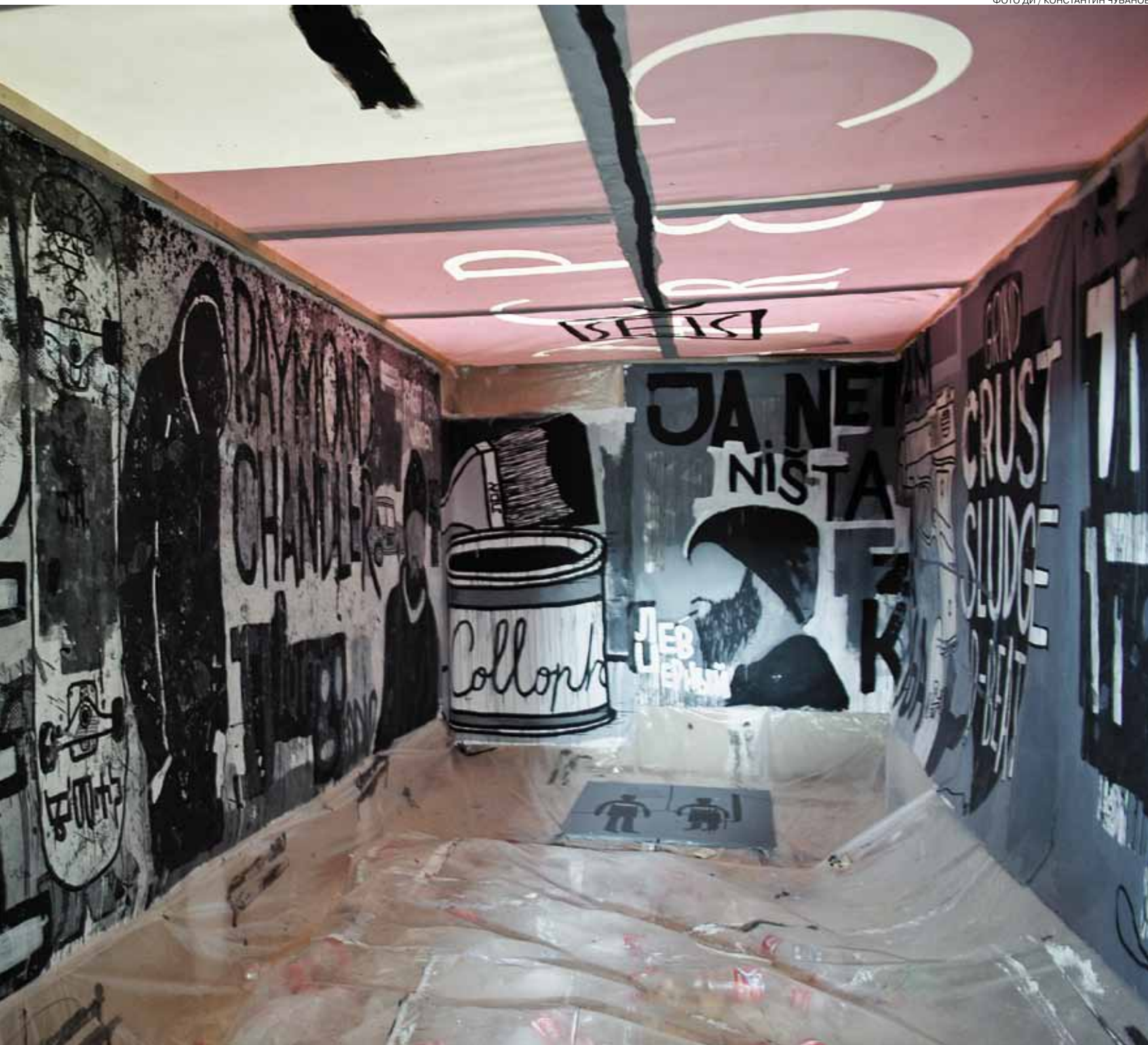


история была, абстракционистская. Моя бабушка рисовала в студии Белютина «Новая реальность». Мой дедушка, хотя и не был профессиональным художником, любил рисовать. В частности, он делал копии «обнаженок» Модильяни. Кроме того, мой прадед — архитектор Николай Львович Шевяков. Он реставрировал дом Пашкова

и «Метрополь». Интересно в этом году получилось — одновременно прошли две выставки: в Ветлуге — моего прадеда и деда, в Москве — моя. Короче, если абстракция и Модильяни для меня не были проблемой, то к этим хулиганским перформансам надо было, конечно, прийти. Но я очень быстро включился, прямо с ходу.

ДИ. Если Авдей Тер-Оганьян дал «радекам» импульс, то Анатолий Осмоловский помог интегрироваться в московскую арт-среду: пригласил вас участвовать в своем художественно-политическом проекте «Против всех партий» и, кроме того, способствовал вашему просвещению, организовав теоретические семинары.

ФОТО ДИ / КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ





Валерий Чтак

БЕЗ НАЗВАНИЯ

2010. Кресло, кроссовки, картон, акрил

ЖИВЕО КОНЦЕПТУАЛИЗАМ

2008. Инсталляция. Ваубаков art projects, Красный Октябрь

БЕЗ НАЗВАНИЯ

2011. Диван, акрил

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Он же тоже был молодой. И ему было интересно, так же как мне сейчас интересно дать молодым мастер-класс, и рассказывать так, чтобы у людей глаза горели. Я не утверждаю, что у Осмоловского все происходило именно так, но мне кажется, я его понимаю. У него имелись какие-то идеи, он хотел соединить искусство и философию, причем самую передовую — Делез, Фуко. Читаешь их — ни хрена не понимаешь. «... проблема автоматизированных систем не в том, что они автоматизированы, а в том, что они автоматизированы не до конца». Непонятно, но так интересно. Так вот, Осмоловскому надо было куда-то все это выплеснуть. Ему требовалась аудитория. Вот он и придумал семинары.

ДИ. Но Осмоловский ведь социально и политически ориентирован. Вас, юных созданий, это тоже интересовало?

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Конечно. Меня очень интересовала левая эстетика. При этом я ведь был еще и католиком. Ходил три раза в неделю в церковь.

ДИ. И как это в вас соединялось?

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. В итоге, конечно, одно другое вытеснило. Но сначала я сменил христианство на иудаизм. Потом пришел к агностицизму. А сейчас скорее атеист, вернее игностик. Верующий говорит: Бог есть, атеист: Бога нет, агностик: я не знаю, игностик: я не понимаю вопрос, не

готов этой теме вообще касаться. Хотя мне нравится думать, что если Бог есть, то он левый, что он анархо-индивидуалист, что он говорит: делай все, что тебе нравится, пока это не нарушает границ другого. Моя вселенная — это мое сознание. Мне нравится то, что происходит сейчас в современной анархической мысли, так называемая постлевая анархия. То есть анархия без левой социальной стратификации, что трудно назвать политическим убеждением. Я бы это описал как «балансирующие на грани своих свобод и чужих границ».

ДИ. Какую из акций «Радека» считаете наиболее удачной?

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. «Скотч пати». Мы назвали себя скотчерами и заявили, что, кроме любви к заматыванию в скотч, нас ничто больше не объединяет. Мы бегали в толпе людей и сматывали их друг с другом разноцветной липкой лентой. Так мы манифестировали коллективность и приобщали людей к новому сообществу. Это была идея Макса Каракулова. Его всегда интересовала социальная динамика, как объединить людей, что их вообще объединяет. И нам это все нравилось.

ДИ. Но потом «Радек» распался. И вы стали работать самостоятельно.

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Вообще я всегда хотел быть писателем. И писал. В принципе неплохие рассказы. Как-то перечитывал свой дневник, в нем все время звучит главная мысль, что я писатель. Но при этом я делал какие-то смешные картинки, но не краской. А вообще как ролевая модель меня очень интересовал Жан-Мишель Баския. И вот однажды я начал сходить с ума, то есть болел очень долго и не выходил из дома. У меня были краски, которые мне дал Давид — черная и белая. И я начал рисовать. Это были какие-то болезненные вещи. Надписи, буквы, слова...

ДИ. Может, в этом есть какая-то связь с тем, что вы хотели быть писателем?

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Да, возможно. Катя Деготь написала обо мне в каталоге, типа то, что я делаю, литература. Я не то чтобы с этим не согласен, но я так никогда не думал. Мне просто нравятся картинки со словами. Без слов было бы не то, текст визуально держит изображение. Это графически оправданно.



ДИ. То есть для вас это просто пластический образ?

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Абсолютно.

ДИ. Вас можно интерпретировать с позиций и структурализма, и постструктурализма, и постмодернизма. А вы сами с какой традицией себя связываете?

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Нет ничего более тоскливого, чем объяснения художника типа «меня всегда интересовало мое поколение, и я исследую...» Ничего я не исследую. Мне просто нравится писать слова. Например, у Магритта — «Это не трубка». Красивая графика.

ДИ. У Магритта в этом заложена определенная концепция.

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Да. Но я никакого высказывания не делаю. В этом провокация. Типа «не смотри на образы, прочти». И не пойми. Не надо ничего понимать, потому что ты ничего понять не можешь. И опять же это просто круто. А без текста не круто.

ДИ. А почему не на русском языке?

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Потому что, если писать на русском, это уже будет пахнуть концептуализмом. Русской метафизикой. И чтобы этого избежать, я использую латиницу. Она красива. Я довольно долго писал на английском языке, но потом переключился на итальянский, венгерский, сербский... В этом есть драйв.

ДИ. Вы не слишком вписываетесь в новую генерацию молодых художников, которых называют «новыми серьезными» или «новыми скучными».

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Я начинал, когда мне было шестнадцать, сейчас мне уже почти тридцать лет, а я все молодой художник. Но это же много. Я согласен с формулировкой Вали Дьяконова «новые скучные». Эти молодые, очень серьезные, социально ориентированные художники патологически скучны. Они идут в суды, снимают там и выставляют фотографии. Но мне это неинтересно. Эти люди почему-то считают, что они что-то могут изменить своими фотографиями, но не меняют и при этом сохраняют очень серьезный вид. И есть люди, которые их в этом поддерживают и берут на выставки.

ДИ. Но есть и те, которые абстракцией занимаются.

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Это вы о тусе Стаса Шурипы — Аня Титова и прочие? Да, это очень тонкая, проработанная вещь, если мы о Титовой. Но там нет драйва. И я уже это видел. Кто-то мне скажет: твои работы я тоже видел. Согласен. Но, может, это и самоуверенно звучит, в них есть драйв. А в тех работах его нет. А мне нужен драйв. ОК, пускай будет, кому-то нравится, кто-то дает на это деньги, кто-то покупает, но я не готов об этом рассуждать как о чем-то новом. И я неслучайно говорю, не «это уже было», а «я это уже видел». Ведь можно же сделать так, чтобы я это уже видел, но меня это удивило. А там про многие работы я могу сказать, что я это уже видел и мне это еще тогда не понравилось.

ДИ. Но есть же кто-то из молодых, кто близок вам по духу?

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. ЕлиКука, Алекс Булдаков, Роман Сакин.

ДИ. Вы хорошо вписываетесь в последний проект Дмитрия Гутова «Россия для всех». Вы русский художник, но демонстративно называете себя евреем.

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Я не только еврей, но и удмурт. А еще во мне течет польская кровь, татарская. Что же касается проекта Гутова, то он меня не включает, не вписывает. И вообще, я считаю, что этот проект — абсолютный провал. Что обидно, ведь Готов — один из мощнейших наших мозгов, и я его очень люблю. Мне кажется, что этот проект мог бы быть более провокационным. Его следовало назвать «Россия для русских». И дальше: Белла Ахмадулина — русская, Муслим Магомаев — русский и т.д. В нашей стране нет этноса, образующего государство, но есть язык, образующий государство — русский. И это гораздо мощнее, чем национальность. И в этом была классность Советского Союза. И в мире все наши национальности — грузины, татары, евреи воспринимались как русские.

ДИ. Да, но вы же сами не называете себя русским, а говорите, что удмурт и еврей.

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Я пытаюсь это делать относительно агрессивно. Агрессии можно противопоставить только агрессию. На самом деле я говорю на русском языке, и я, конечно же, русский. Как и Белла Ахмадулина. Она что, татарская поэтесса? Она русская поэтесса. И выставку надо было назвать «Россия для русских». Чтобы мы с вами, получив приглашение, ахнули: как? А придя на выставку, поняли, что их всех включают. И меня включают. А здесь меня не включают... Куда подевалось это желание художников. Зритель заходит на выставку, а его, фигурально выражаясь, сковородкой по голове, чтобы он: А-а!

ДИ. Так вы чувствуете себя русским художником?

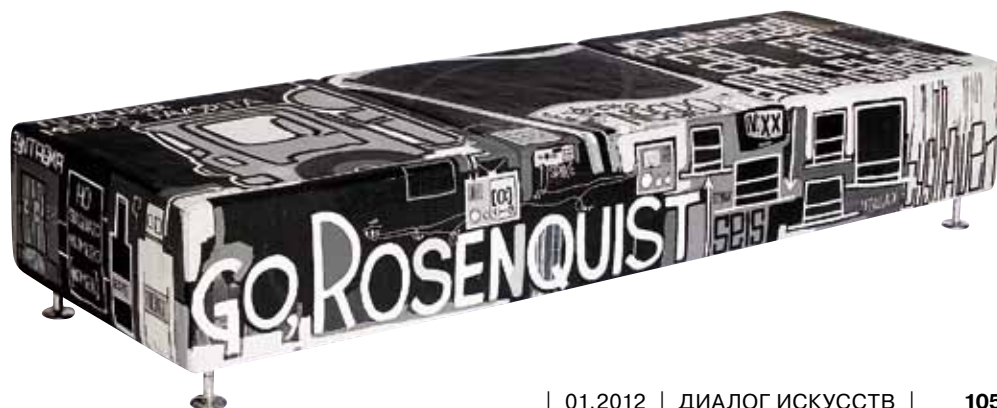
ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Я отвечаю на это комплиментом, который мне сделали на выставке, которую провели в Лондоне французы. Там галерист по моему поводу сказал: «Вы меня обманываете. Во-первых, это делал не один художник, а группа художников. А во-вторых, это не русский художник».

ДИ. И вам это нравится, что вас не идентифицируют с русским художником?

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Да, нравится. Потому что мне не нравится импорт брутальной России.

ДИ. Для вас было неожиданностью приглашение в основной проект Московской биеннале?

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Да. Но произошло то, что и должно было произойти. Я с самой первой биеннале думал: ну почему меня не приглашают? Разве я не самый крутой? Так каждый художник думает. Но свое резюме не посылал. Так же и сейчас. Но в этот раз мне пришло письмо, что Петер Вайбель приглашает меня поучаствовать. И это было прекрасно — вот оно! А дальше начались проблемы, потому что мне дали гораздо меньшее про-





странство, потом не построили пандус, а потом вообще попросили галерею профинансировать мой проект. Но, как мы знаем, у Алины Гуткиной было еще больше проблем, так что не буду приbedняться. Вообще, конечно, дурацкая биеннале.

ДИ. Что так?

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Любая биеннале сильна своей самой сильной работой и слаба самой слабой. Там есть несколько сильных работ, которые держат выставку. Но есть... Особенно та, с нефтью и бурлаками. Художник, видите ли, критикует. Прости, а сколько бензина потратили, чтобы твою работу привезти? Тебе оплатили перелет из каких денег? Что за лицемерие? Надо было тогда сказать: нет, на бурлаках отвезите. Тогда было бы круто. А так критикуешь и тут же берешь деньги. Меня по-настоящему бесит левое искусство. Именно левое-левое, которое при этом выставляется в галереях. Что за двуличие? Ты хочешь создать профсоюз, чтобы как-то контролировать галереи. Но это же частный человек говорит: «вот у меня есть место, мы повесим картины, продадим их и поделим выручку пятьдесят на пятьдесят. Идет?». Ты принимаешь условия, а потом кричишь: меня обманули, и мы хотим создать профсоюз. Это все равно, что сесть в автобус, оплатить проезд, а потом кричать: дорого! Не ездите на автобусе. Нет, пешком не круто, не нравится. Тогда плати. Или реши проблему каким-то образом, критикуя ее со стороны. Не надо изнутри критиковать. Потому что не происходит субверсивных вещей. Происходит: Маркс, Маркс, Маркс, классовая борьба!

ДИ. У вас что-то изменилось после биеннале?

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Нулевая отдача. И вообще групповые выставки — это ерунда. Групповая выставка — это всегда кураторская выставка. Практически никто никогда не говорит, что на ней был великолепный проект такого-то художника. Все говорят: Вайбель, или Деготь, или кто-то

там еще выставил то-то и то-то, прекрасная концепция или хреновая концепция. Поэтому ждать какой-то отдачи от групповой выставки глупо. Я с этой иллюзией расстался давно. Когда-то я думал, что выставляешься, и у тебя тут же появляются какие-то покупатели. Но это все фигня. Никогда ничего такого не было. К тому же все реагируют на имена. Вот ты молодой, молодой, молодой, и ты выставляешься и выставляешься, и никому ты там не нужен, всех интересуют звезды. А там же была масса других проектов, прекрасных вещей. Но на них никакой реакции. И ты к этому привыкаешь и отдачи уже не ждешь. Сейчас еще люди стали ходить на выставки, просто обычные люди. И я же не какая-то суперважная птица, и у меня вряд ли получится сделать проект, чтобы все сказали: вот самый лучший проект биеннале и по возвращении домой написали об этом у себя в блоге.

ДИ. Только что было «я самый крутой».

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Одно дело мое самоощущение, когда касается профессиональной среды. Но есть же еще, как это у Делеза, инъекция зрительности. Художников много, событий много, и для рядовых зрителей искусство не самая важная вещь в жизни. В моей жизни это самое важное, потому что я этим занимаюсь. А для остальных людей — «Что будем делать завтра? Во, биеннале! Сходим на биеннале. После этого в классное кафе». Вот что людей интересует — классное кафе, где можно классно пообщаться. И после этого «я, наконец, поняла, что Максим — личность интересная, и, возможно, выйду за него замуж». А не «я увидела работу про нефть и поняла, что нефть — это плохо». Людей интересует жизнь, а не все это. Меня это интересует, поэтому я этим занимаюсь, это моя жизнь. Но если бы вы мне задали вопрос, какой совет можете дать молодым художникам...

ДИ. Будем считать, что задала.

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Я бы им сказал: то, что ты делаешь, не нужно никому. И не нужно никого убеждать, что ты что-то исследуешь, просто делай. Пусть другие говорят, что ты что-то исследуешь. Можно сказать, что я счастливый художник, ведь я что-то делаю, а мне говорят: это литературный авангард двадцатых годов, ты оттуда. А я и не знал. А другие, приходя в мастерскую, говорят: это же семантическое

отношение к месту! Надо же. Мне просто нужно было это помещение, и я элементарно зафигачил все картоном, какими-то коробками и написал. Я хотел всегда одного — заниматься тем, чем занимаюсь, и зарабатывать этим себе на жизнь.

ДИ. Получается?

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Да. Хотя порой приходится выживать. И еще всегда хотел, чтобы это кому-нибудь было еще и нужно. Но я не хочу никого убеждать, что я что-то там исследую. Могу рассказать, почему сербский, а не английский, почему такие странные фразы. Но я не исследую, просто что-то делаю и показываю другим, и пусть интерпретируют.

ДИ. Ваша последняя выставка в галерее «Rareworks» называлась «Только правда». Следуя логике только что сказанного, правда о вас у каждого будет своя... Вы допускаете любые интерпретации?

ВАЛЕРИЙ ЧТАК. Абсолютно.

Беседу вела Лия Адашевская

Валерий Чтак
ЧЕРЕПА И КОСТИ ЗНАМЕНИТЫХ ЛЮДЕЙ
2011. Холст, акрил
БЕЗ НАЗВАНИЯ
2010. Холст, акрил



КАЗУСЫ ТРАНС ЛИТЕРАЦИИ

Елена Петровская

ПОРЯДОК ЭКСКУРСА

...дискурс... — это гламур духа.
Виктор Пелевин. Амфир «В»

Надо вязаться в дискурс.
Из радиопередачи

Назвав гламур и дискурс двумя главными вампирическими науками в эпоху Vampire Rule, или «вселенской империи вампиров»¹, что, надо думать, отсылает к самоновейшему времени, Виктор Пелевин выразил свое ироническое отношение к тем умным и непонятым терминам (по его собственному определению), которыми пестрит нынешнее словоупотребление, особенно в так называемых интеллектуальных кругах. Более того, использование подобных слов без понимания того, что они обозначают и в каком контексте возникли, то есть как простых магических формул, становится основополагающим для «художественной тусовки»², сложившейся в 1990-е годы и продолжающей существовать поныне. Между тем популярность «дискурса» за пределами сферы собственно гуманитарного знания, его блестящая публицистическая карьера, так сказать, объясняются не чем иным, как новизной в подходах лингвистов и философов к изучению обозначаемых этим словом проблем.

Не будет преувеличением сказать, что решающую роль в определении дискурса на жительство в современной культуре сыграли работы Мишеля Фуко. Конечно, существует чисто лингвистическое понимание проблемы. Дискурс может указывать на то, что речь включена в коммуникативную ситуацию и, следовательно, обусловлена социальным контекстом; это расширяет представление о речевой деятельности с ее первоначальной привязкой к индивиду. С другой стороны, в диалоговом взаимодействии, характерном для подобной ситуации, акцент ставится именно на взаимодействие, то есть с помощью дискурса выявляется и фиксируется динамический аспект коммуникации. Однако только когда «речь»³, освободившись от конкретного носителя, оказалась поставленной в вариативную связь с властью и желанием и когда «дискурс» стал успешно применяться в анализе разнообразного исторического материала, этот термин по-настоящему завладел умами современников.

Говоря коротко, дискурс — это способы производства знания, неотделимые от социальных практик, форм субъективности и властных отношений, пронизывающих это знание изнутри. Первостепенное внимание уделяется так называемым высказываниям (énoncés), которые радикально безличны: высказывания — элементы самих дискурсивных формаций, их нельзя приписать ни индивидам, ни даже субъектам познания. Развитие знания понимается не только как развертывание неких правил и закономерностей образования объектов, но и как процесс прерывистый, свободный от установки на приумножение и накопление. Вместо установления генеалогии идей, то есть их происхождения и

преимственности, кропотливая археологическая работа, направленная на выявление совокупности властных и познавательных практик, формирующих сам субъект, причем в его конкретно-историческом обличье.

Добавлю походя, что с таким подходом совместимо представление о смерти автора. Фуко относит автора к механизмам контроля над дискурсом: в этой фигуре, освобожденной от психологических и личностных ассоциаций, воплощена прежде всего связность, призванная приглушить такие тревожные свойства дискурса, как событийность и случайность. «Автор — это то, что лишаящему покоя языку вымысла дает формы его единства, узлы связности, прикрепление к реальности»⁴. Не случайно, что для Фуко автор является функцией, указывающей на исторический и меняющийся характер литературы как одного из социальных институтов.

В свете всего сказанного особенно интригующе выглядит статья со следующим названием: «Коньячный дискурс Владимира Дубосарского»⁵. Может быть, речь идет о том, что *сказалось* в картинах художника и для чего эти самые картины являются лишь частной формой записи наряду с возможными другими? Увы. Художник замечает, что герои картин, созданных им совместно с Виноградовым, не пьют. Они, напротив, наблюдают. Более того, единственное, что объединяет коньяк и искусство, — это понимание того и другого как практики. «Лучше промолчать и накопить ощущение»⁶, — советует нам Дубосарский. Согласна. Но только при чем здесь Фуко?

По-видимому, приходится согласиться с грубоватой, но точной по содержанию шуткой: дискурс — это базар. Иными словами, речь в самом что ни на есть традиционном смысле слова. Или высказывание, но опять-таки без тех сложных смыслов, которые привнесла сюда гуманитарная мысль. Ну а когда мы сталкиваемся с заголовком вроде «Краткий дискурс в шведские ругательства», то становится ясно, что имеется в виду и вовсе нечто постороннее, а именно довольно плоский «экскурс». Словом, экскурс, дискурс, какая, в сущности, разница, главное, чтоб по-иностранному, да еще и этот глянце-вый налет...



РИСУНКИ ГЕОРГИЯ ЛИТИЧЕВСКОГО



¹ Пелевин В. «Амфир В». М.: Эксмо, 2006. С. 272.

² Фрай М. Дискурс // Арт-азбука: словарь современного искусства / под ред. М. Фрая (<http://azbuka.gif.ru/alfabet/d/discourse/>).

³ Или речевые практики в широком смысле слова, а это один из вариантов перевода «дискурса» на русский.

⁴ Фуко М. Порядок дискурса (http://krotov.info/lib_sec/21_ffuk/o_43.htm).

⁵ <http://www.simplewinenews.ru/degustaciya/konyachnyj-diskurs-vladimira-dubosarskogo.html>

⁶ Там же.

FIAC! ПАРИЖ. 2011

Наталья Капырина

Прошла Парижская ярмарка современного искусства (ФИАК — Foire Internationale d'Art Contemporain), шумная, игривая, насыщенная

Если воспринимать произведения искусства в соответствии с размышлениями Вальтера Беньямина¹, предстающие перед нами *hic et nunc*² как носители смыслов и традиций, связывающих прошлое и будущее, переживающие своих создателей и зрителей, то такое событие, как ярмарка современного искусства, выходит за рамки традиционного ритуала приобщения к искусству. Поскольку в нем составляющая «из прошлого» невелика (редко встретишь произведение старше 70 лет, а в большинстве случаев им не более 10 лет) и работы еще не окружены «аурой» времени, их устремленность в будущее беспредельна. Соприкасаясь с современным искусством на ярмарке, мы не приобщаемся к предыдущим поколениям зрителей, а проецируем в будущее то, что последующие поколения испытают по отношению к произведениям нашей эпохи, а значит, и к самой



Хенрик Хекенссон
ВЕРТИКАЛЬНЫЙ РОЙ

2010

© МАРК ДОМАЖ

Моатар Наср
ЛАБИРИНТ
(ЛЮДИ ХОТЯТ ПАДЕНИЯ РЕЖИМА)

2011

© МАРК ДОМАЖ

Матье Мерсье
◀ СКАМЬИ ДЛЯ САДА ТЮИЛЬРИ

2011

© МАРК ДОМАЖ



нашей эпохе. Прогуливаясь по ярмарке, мы встречаем вестников будущего, которым еще только предстоит набрать «ауру» или безвестно исчезнуть, история рассудит.

Для того чтобы эта встреча на ФИАК 2011 года стала во всех смыслах результативной (не будем забывать, что это ярмарка!), команда Дженнифер Флэй пошла на нововведения, изменив формат ярмарки. Удивительно, но за 38 лет существования парижское событие так и не обрело отчетливого профиля, за что некоторые злые языки его порицали. Изменения в этом году произошли по нескольким направлениям, что дает ФИАК обновленный набор характеристик: узкий формат, внедрение в городскую среду, изолированность от «молодых рынков искусства». Эти характеристики, возможно, окажутся устойчивыми, но загадывать рано. Каждое событие такого масштаба, как вино, — результат упорной работы в течение целого года с непредсказуемым для непосвященных набором вкусовых качеств.

Сужение формата, пожалуй, самое сильное изменение, повлекшее наибольшее количество реакций, положительных и отрицательных. В связи с закрытием на реконструкцию квадратного дворика Лувра было решено сосредоточить все галереи в одном пространстве, под куполом Большого дворца. Отказ от строительства временного комплекса на новом месте позволил дать галереям единый статус, не разделяя их на начинающих и укоренившихся на рынке, но и привел к тому, что количество участников сократилось — с 196 (в 2010 году) до 168. Для сравнения: в «Арт-Базеле» участвуют примерно 300 галерей. В результате более строгого отбора комиссии неизбежно осталось за бортом и много качественных галерей. Возможно, в связи с этим сокращением большинство галеристов отказались от слишком новаторских решений, прибегнув к более консервативным и «понятным» проектам. Но даже при уменьшенном списке участников в Гран-Пале было необходимо найти дополнительные площади — их нашли в галереях второго этажа, которые огибают пространство под куполом. Их обветшавшие стены с оголенной кирпичной кладкой способствовали созданию особой атмосферы.

¹ Вальтер Беньямин. Произведения искусства в эпоху их технической воспроизводимости. 1936.

² Лат.: здесь и сейчас



Добавим, что, несмотря на то что одним из условий политики отбора было повышение международного статуса ярмарки, от чего в основном пострадали французские участники, ни одна русская галерея не прошла конкурсный отбор. Кроме западноевропейских и американских галерей других иностранных участников было всего 17, то есть 10% общего числа участниц: по три из Мексики и Бразилии, две из Израиля и Индии, по одной из Японии, ЮАР, Южной Кореи, Китая, Ливана, Турции и Румынии. Такое пренебрежение к представителям активно развивающихся рынков искусства может отрицательно сказаться на имидже ФИАК, которую уже обвиняли в элитарности и неприятии других культур.

Перспективной идеей этого года можно назвать развитие проекта за счет раскрепощения искусства и расширения выставочного пространства в городской среде. Зрителям предлагался традиционный моцион по парку Тюильри между площадью Согласия и Лувром, возможность бесплатно приобщиться к монументальному современному искусству: огромная серебряная шишка-лотос на глади фонтана Антуана Доротта, металлический человек Энтони Гормли, шар из деревянных игл Винсена Може, и т.д. Не останавливаясь на достигнутом, организаторы подключили новое, априорно не имеющее ничего общего с искусством пространство: естественно-научный комплекс, расположенный на юге, вверх по течению Сены, в районе вокзала Аустерлиц, включающий Ботанический сад, зоопарк и зоологический музей. Скульптуры, мультимедийные объекты, инсталляции были рассредоточены в разных уголках парка, зоосада и в самой экспозиции чучел и скелетов, создавая диалоги с природой, живой или мертвой. Такое кураторское решение, несмотря на то что его нельзя безоговорочно назвать успешным, позволило по-новому оценить соотношение природы и культуры, обозреть искусственные предметы в непривычной естественной среде, или приобщиться к искусственно упорядоченной природе сада с вкраплениями хаоса, который манифестировали некоторые произведения. От сопоставления природных творений и творчества человека в сознании зрителя возникало множество ассоциаций — дикость, социум, плоды воображения, семена, регенерация, стерильность, размножение, корни, истоки... В применении к искусству это создавало обширное поле

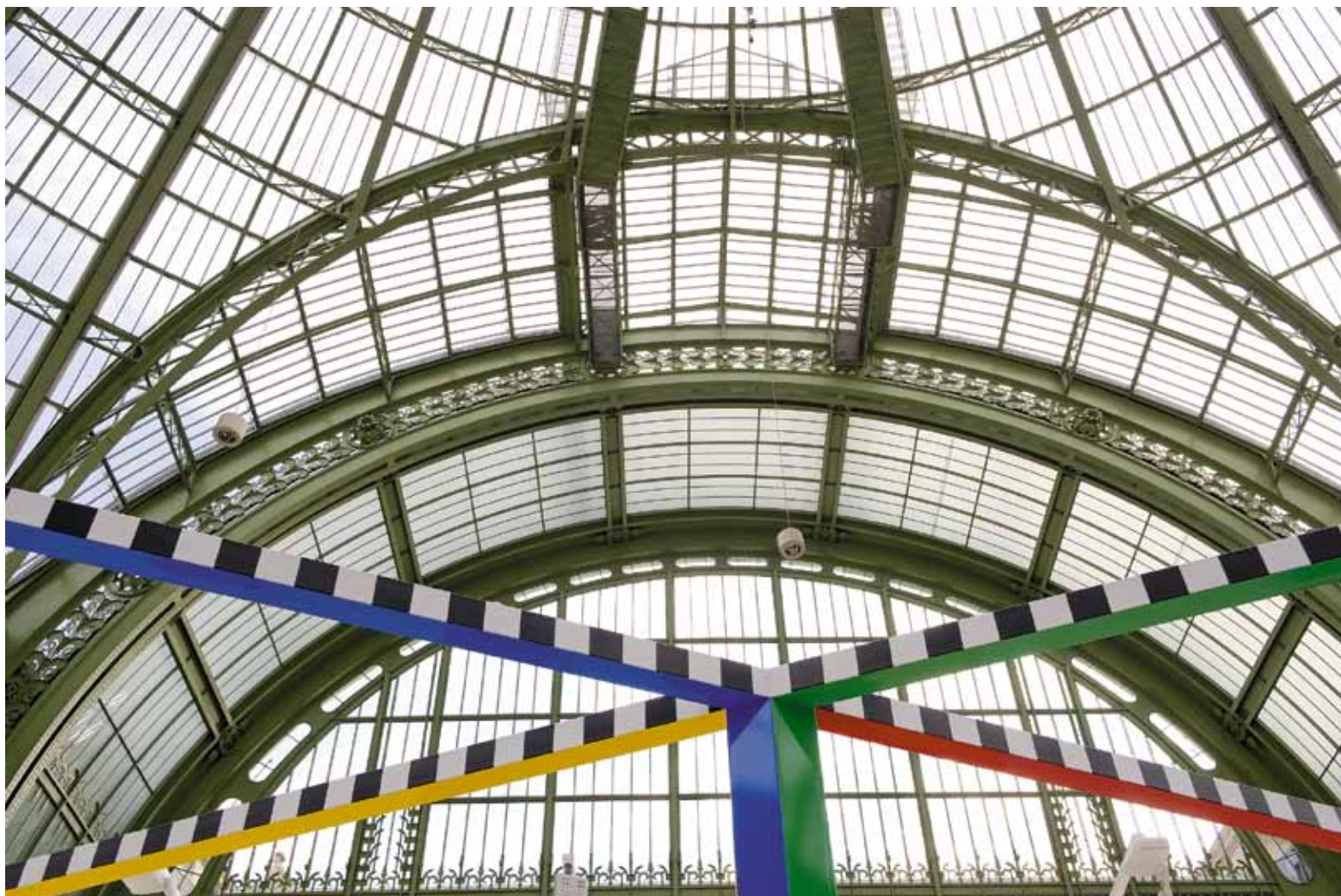
для размышлений и переосмысления современных теорий об истоках вдохновения, процессе творчества, статусе произведения искусства. Как подчеркивали организаторы, польза такой диспозиции состояла также в том, что она подчеркивала необходимость принятия срочных мер по защите природы и повышению ответственности людей в любой сфере деятельности.

Диалоги, выстроенные кураторскими методами, оказались и содержательными, и традиционными, если принять во внимание, что большинство художников, творивших в Париже в XIX и XX веках приходили за вдохновением именно в этот Музей зоологии.

Возможно, суждение несправедливо, но показалось, что в основе такой особой организации ярмарки и тенденциях отбора экспонатов лежит особый вкус директора ФИАК Дженнифер Флэй, не соотносимый с принципами организации других масштабных культурных событий во Франции. Можно объяснить это двумя причинами: она женщина, и она англичанка. Отметим также, что 5 из 7 членов отборочной комиссии тоже женщины. Об уклоне в пользу «женского восприятия», со всеми оговорками по поводу такого рода категорий, свидетельствует предпочтение, отданное садам, а не новой временной конструкции или торжественному залу, или заброшенной фабрике, и именно тем садам, в которых парижане привыкли гулять с детьми по выходным. К тому же среди экспонатов бросались в глаза первоклассные работы Барбары Крюгер и Синди Шерман, а также хрупкие, но весомые композиции Сигалит Ландау, произведения скончавшейся недавно Луизы Буржуа и веселые пятнистые формы Яйой Кусамы, чья ретроспектива как раз открылась в музее Помпиду. Является ли это отражением обновленного институционального интереса к гендерным вопросам, поставленным в том числе экспозицией «Elles@centrepompidou» 2009–2011 годов в центре Помпиду? Или относится скорее к обновлению в проблематиках современных художников, где гендерные вопросы снова выходят на первый план наравне с темами смешения, переселения, идентичности и т.д. Возможно, настоящее объяснение прозаично: учитывая то, что речь идет о ярмарке искусства, такой выбор — ответ на спрос, исходящий от определенной части населения, которая сейчас готова вкладывать деньги в современное искусство подобно Дарье Жуковой.

В заключение отметим, что изменение геометрии ярмарки, сужение формата и рассредоточение площадок послужило улучшению качества и зрелищности ежегодного события. Остается ждать следующего года, чтобы вновь приобщиться к октябрьской фантазмагории на берегах Сены.





Даниель Бюрен
ЧЕТЫРЕ ЦВЕТА ПОД Х
2011
© МАРК ДОМАЖ

Антуан Доротт
ЗАГАДОЧНЫЙ ШАР
2011
© МАРК ДОМАЖ

Винсен Може
◀ СУММА ГИПОТЕЗ
2011
© МАРК ДОМАЖ



ИСКУССТВО ПО СТАМБУЛЬСКОМУ СЧЕТУ

Ирина Сосновская

Периоды столкновения Запада и Востока не случайны, они закономерны. В этих столкновениях побеждал тот из двух миров, который в данный исторический момент видел мир полным тайн и двусмысленных загадок. А тот, кто видел мир простым, однозначным, не имеющим тайн, был обречен на поражение...

Орхан Памук «Черная книга»

Стамбульская биеннале, всем прочим искусствам предпочитающая левое и политически окрашенное, последовательно претендует на роль одного из важнейших смотров современного искусства в мире. Для привлечения еще большего внимания к этому событию организаторы использовали даже финансовый кризис. Так, было заявлено, что после биеннале 2011 года проект будет приостановлен на неопределенное время. Интригу усилил и отказ кураторов анонсировать состав участников. Повышенный интерес прессы и международного арт-сообщества был обеспечен.

Стамбул — Константинополь всегда притягивал к себе художников, критиков, музейщиков и арт-туристов. Здесь встречаются Восток и Запад, Азия и Европа, местные традиции и мировой опыт, сосредоточены памятники различных культур. Не удивительно, что часть проектов прошлых биеннале проходила в Старом городе.

На этот раз исторический контекст был практически исключен, впервые основной проект оказался сосредоточен на двух, расположенных рядом площадках Antrepo 3 и 5, некогда принадлежавших таможенному комплексу и подвергнутых существенной трансформации архитекторами экспозиции Рю Нишигавой и Кацуо Сешимой.



Николас Бакал
ГЕОМЕТРИЯ ПРОСТРАНСТВА-
ВРЕМЕНИ. ПОСЛЕ НАС. 2010

Площадка основного проекта
Antrepo 3

Волуспа Джарпа
БИБЛИОТЕКА,
В КОТОРОЙ НЕТ ИСТОРИИ. 2011

Тайзар Батнижи
► ПРИОСТАНОВЛЕННОЕ ВРЕМЯ. 2006



Кураторы 12-й Стамбульской биеннале Адриано Педрос (сокуратор 27-й Биеннале в Сан-Паулу, 2006) и Дженс Хофман (директор Института современного искусства CCA Wattis в Сан-Франциско) отказались и от обязательного для биеннального формата девиза-названия и взяли за отправную точку творчество кубинско-американского художника Феликса Гонсалеса-Торреса (1957–1996), основателя искусства прямого действия и открытой коммуникации со зрителем. Художник именовал все свои работы «Без названия», объясняя это тем, что смысл их постоянно меняется во времени и пространстве. «Подобным образом мы также критикуем темы многих современных биеннале, настолько широкие и неточные, что название скорее затемняет их смысл, нежели информирует о том, на основе какой темы отбирались работы», — объясняют кураторы.

Политическое измерение биеннале было задано уже первой работой, которую увидели журналисты (она входила в пресс-пакет), это «Линейка переворотов» Джеймса Эрека с помеченными на ней годами — 1923, 1960, 1971, 1980-й. Первый — год основания Турецкой республики, остальные — военных переворотов.

Основной проект включал 500 произведений 110 художников. Сюжетно экспозиция допускала два направления развития сценария (в зависимости от избранного маршрута) по пяти групповым экспозициям, идейно и тематически связанным с пятью работами Феликса Гонсалеса-Торреса, и более 50 соло-презентациям. И в данном случае последовательность имела значение. Первый маршрут начинался в Antgero 3 — «Без названия (История)» и «Без названия (Смерть от ружейного выстрела)». Второй в Antgero 5 — «Без названия (Абстракция)», «Без названия (Росс)», «Без названия (Паспорт)».

В биеннальном гиде, кураторы предлагали начать с раздела «Без названия (Абстракция)», он отсылает к работе Гонсалеса-Торреса «Без названия (Bloodwork— Steady Decline /Устойчивость—Упадок)» 1994 года. Это лист бумаги с нарисованной на ней решеткой, которую пересекает диагональная линия. Российскому зрителю она напоминает минималистические линейки и таблицы Александра Константинова и анонсирует попытку исследования политического посредством визуализации через модернистскую абстракцию.

Одна из работ групповой выставки художника Моны Хатум «Без названия» представляет собой решетку из вьющихся волос с шестью узлами, закрепленную на бумаге, — метонимическое изображение человеческого тела. А в проекте «Картина в Эскитоне» Магдалены Житрик абстрактная геометрическая композиция экспонирована рядом с видео, где процесс создания картины обнаруживает или демистифицирует мастерство художника.

Тему раздела подхватывают и соло-проекты. Например, инсталляции «Культурная дипломатия. Искусство, которое мы отрицаем» художника Алессандро Балтео Язбека и искусствоведа Медии Фарзин, которые представляют собой вариации на тему скульптур Александра Колдера. Как следует из подробных пояснений, сопровождающих проект, эти абстрактные работы — историко-политические свидетельства таких процессов, как создание атомной бомбы или Исламская революция в Иране.

Адриан Эспарза («Вдоль и поперек», 2011) распускает на цветные нити *segar* мексиканское тканое одеяло и создает из них, натягивая на каркасы, геометрическую настенную композицию, повторяющую очертания панорамы Константинополя 1920 года. Мона Ватаману и Флорина Тудора, используя ленту VHS, делят пространство зала на равные секции. Эти две инсталляции открывают экспозицию павильона.

Одно из знаменитых творений Гонсалеса-Торреса — работа «Без названия (Росс)» 1991 года — стала камертоном следующего раздела выставки. Упакованные в разноцветные фантики конфеты составляют «идеальный вес» 79,4 кг (столько весил его возлюбленный Росс). 1991 — год смерти Росса Лейкока от СПИДа. В контексте выставки имя Росса,

которому художник посвятил много своих работ, объединяет различные рефлексии на темы гендерной идентичности, межличностных отношений, сексуальности, любви и утраты.

На выставке наличествуют и смятые постели (фотопроект Тамму «Rae Carlan») и матрас с трещиной (Кутлуг Атаман «Forever», 2011) в память о работе Гонсалеса-Торреса 1991 года, когда на Манхэттене были размещены 24 билборда с фотографиями разобранной постели, еще хранящей отпечатки двух тел.

Выставка «Без названия (Паспорт)» (по одноименной работе Паспорт#II, 1993, которая представляет собой стопки буклетов с изображением птицы, парящей в небе, символизирующей свободное поэтическое пространство) исследует проблемы национальной идентичности, миграции, культурного отчуждения.

Антонио Диас в работе «Сделай это сам. Территория свободы» (1968) рассматривает системы порядка и возможности их интерпретации. Площадь обозначена белой открытой решеткой с названием работы, без каких-либо инструкций. Для перемещения зрителей нет никаких ограничений, они могут легко пересекать очерченное пространство и делать свои заключения о смыслах увиденного порядка.

Хэнк Уиллис Томас в инсталляции «Место, которое называешь домом (Афро-Америка)», используя обычную географическую карту, создает новую континентальную конфигурацию, в которой Африка и Америка объединяются в Афро-Америку. Таким образом, художник предлагает возможность другой истории африканской диаспоры.

А карта «Перевернутая Америка» Хоакина Торреса Гарсиа (1943) бросает вызов реальным географическим парадигмам. Художник поворачивает Южную Америку на 180 градусов. И в таком утопическом видении эта территория становится землей осуществленных возможностей, которых люди так отчаянно пытаются достичь.

На персональной экспозиции Тайзар Батнижи в Antgero 5 его фотографии отцов семейств на стенах домов и магазинов родного для художника Газа соседствуют с изображениями сторожевых израильских вышек. В другой его работе «Приостановленное время» (в групповой экспозиции в Antgero 3 с подзаголовком «История») песочные часы расположены горизонтально и напоминают знак бесконечности. Так работы художников пластически объединяют павильоны основного проекта, трансформируя конкретные явления в абстрактные формы, реальные объекты — в отвлеченные символы и обобщенные образы.

«Без названия (История)», как и раздел «Без названия (Абстракция)», не повторяет дословно названия работ Гонсалеса-Торреса. Раздел вдохновлен работой «Без названия» (1988), где белым на черном фоне даны имена известных личностей или персонажей поп-культуры (Брюс Ли, Джеки Чан), за которыми следует год рождения, ареста или свадьбы. В том же ряду указаны названия города или страны и год, связанный с событиями в их истории. Так, есть Мюнхен, где в 1972 году палестинские террористы похитили израильских атлетов, есть Уотергейт 1973-го... Кураторов интересовало, как, редактируя названия мест и событий, можно изменить зрительскую интерпретацию личностей звезд.





Издательская программа биеннале традиционно кроме каталога включает солидные сборники текстов на темы биеннале. В этом году вышла книга с материалами конференции «Вспоминая Стамбул», прошедшей в ноябре 2010 года и посвященной 30-летию Стамбульской биеннале. А иллюстрированный биеннальный гид был дополнен интервью кураторов с художниками, авторами соло-проектов.

Интервью Дженса Хофмана с Абрахамом Крусвильегасом

ДЖЕНС ХОФМАН. Расскажите о работе «Чернила и кровь», 1968–2009 и как это соотносится с интересом к печатному материалу, отождествляемому с освободительным движением в Латинской Америке.

АБРАХАМ КРУСВИЛЬЕГАС. Это большая коллекция шелкографий, воспроизводящих социальную революцию в Латинской Америке, отраженную в печатных материалах с шестидесят восьмого года. Это памфлеты, плакаты, рекламные листовки, афиши, объявления на бумаге разного качества, соответствующей экономическому состоянию производства в период, когда они были созданы. Я ощущаю сильную связь с движениями, к которым они относятся, с их позициями и со способами их выражения.

ДЖЕНС ХОФМАН. В них очень необычно сочетаются политические реалии и художественная выразительность.

АБРАХАМ КРУСВИЛЬЕГАС. В шестидесят восьмом молодежь в Мехико осознала катастрофическую ситуацию в обществе и занялась поисками возможности изменений, используя очень специфический визуальный способ критики и дискуссии на политической арене. Это стало важным инструментом для диалога, контрастирующим с элегантной, дорогостоящей дизайнерской кампанией на Олимпийских играх в том же году. Тогда, еще будучи ребенком, я был окружен афишами, объявлениями о митингах и демонстрациях, и в последующие годы вспоминал их.

ДЖЕНС ХОФМАН. Как вы достигли того, чтобы эти образы не получились ностальгическими?

АБРАХАМ КРУСВИЛЬЕГАС. Плакаты были органичной частью социальных движений во всей Латинской Америке. И политическая

Переписыванию истории посвящена работа Волуспа Йарпа «Библиотека, в которой нет истории» (2010) на групповой выставке раздела. В шести книгах одинакового формата художник собрал официальные документы о чилийской диктатуре, рассекреченные американским правительством. Двести копий каждого тома были сделаны для биеннале, и их смогли получить первые зрители.

Айдан Муртесаоглу собрала группу работ и документацию для серий «Классная доска», в том числе знаменитые фотографии 1928 года Мустафы Кемала Ататюрка, первого президента Турецкой республики, который инициировал введение в стране нового алфавита на основе латиницы. В этой работе тема написания истории страны и биография художника переплетаются с историей письменности.

Ирена Лагатор Пейович в работе «После памяти» (2008) использует 1800 подлинных банкнот, взятых из Национального банка Сербии. Динар был введен в 2007 году, и на банкноте 200 динаров изображена Надежда Петрович, одна из самых крупных балканских художниц XX века.

В проекте «Без названия (Смерть от ружейного выстрела)» авторы рассуждают о проблемах войн и человеческой агрессии. «Смерть от огнестрельного оружия» (Death by Gun, 1990) — такой подзаголовок имела стопка плакатов, на которых офсетным способом напечатаны фотографии 460 жертв, убитых в США с 1 по 7 мая 1989 года. В списке названы их имена, возраст, город и страна, краткое описание обстоятельств смерти и часто даны фотографические изображения, взятые из статей в «Таймс». Большинство убийств умышленные. Этой безжалостной статистикой Гонсалес-Торрес пытался привлечь внимание к проблеме контроля над продажей оружия, и это послание продолжает оставаться актуальным по сей день.

Пожалуй, одна из самых страшных работ выставки — «Убийство на улице вьетконговского узника, Сайгон» (1968) Эдди Адамса. Фотограф, с поразительной точностью зафиксировал два момента войны во Вьетнаме, ситуацию до и после убийства. Зритель, по сути, оказывается свидетелем убийства, и это не может не шокировать.

Эдгардо Арагон создал из пороха портрет молодого кузена, умершего в 1993 году от огнестрельной раны. Таким образом, главным средством выражения идеи становится одна из составляющих орудия убийства.

На групповой выставке соседствуют работы, исследующие последствия выстрела, среди них фотография поля, покрытого телами погибших в одном из сражений в ходе войны Севера и Юга в Америке (основополож-

ника репортажной съемки Мэтью Брэди), документация перформанса «Выстрел» Криса Бердена (осуществлен в 1970-х, художник попросил друга выстрелить ему в руку), работа Розы Полгар — продырявленное пулями солдатское одеяло, инсталляция Криса Мартина из позолоченных декоративно-прикладных изделий, напоминающих стреляные гильзы, комикс Роя Лихтенштейна с изображением дымящегося револьвера и 15 панно Мэтта Коллишоу — крупные планы «исследовательских» изображений того, что происходит в голове человека после огнестрельного ранения.

Тему поддерживают и моновыставки: инсталляции из ружей художницы Эйлем Аладоган и «Оловянные солдатики» Ала Юнис, персональная экспозиция Летиции Батталли, первой в Италии женщины-фотокорреспондента, ее знаменитые снимки сцен убийств в Палермо специально сделаны не в фокусе, чтобы смягчить натурализм в изображении жертв сицилийской мафии, и другие проекты раздела.

Оценивая экспозицию, критики пытались выбрать, какие из пяти групповых выставок более удачны или какие произведения лучшие на биеннале. Луиза Бак, корреспондент раздела «Современное искусство» в американской «Art Newspaper» (23.09.11), считает более убедительными разделы «Без названия» («История») и «Без названия» («Абстракция»). Здесь выбор работ и их соотношение как с темой биеннале, так и друг с другом позволяет выявить множество возможных уровней для трактовки. «Без названия» («Росс») и «Без названия» («Смерть от огнестрельного ранения»), с ее точки зрения, слишком буквальны и надуманны. А по мнению Ахима Борхарда-Хьюма, смыслы экспозиции проявлялись полнее и глубже там, где тема была более открытой, как в посвященной желанию — «Без названия» («Росс»). «Без названия» («Паспорт») — тоже вполне достойная глава основного проекта, отмечает Хьюм, однако здесь порой слишком четкое следование устоявшейся модели творческой деятельности, которую все заранее ожидают увидеть у художников, работающих в определенных частях мира, например на Ближнем Востоке.

Десять лучших проектов биеннале, по мнению Фьяхра Гиббонса, корреспондента раздела искусства газеты «Гардиан», специалиста по искусству Турции, на выставке в Антрепо: Вэл Шавки «Кабаре. Крестовые походы», Милена Бонилья «Stone Deaf», 2009, Тайзар Батнижи «Отцы», «Сторожевые башни», Дани Гал «Архивы исторических воспоминаний», Симон Эванс «Без названия/История» и фотографии Летиции Батталли; и в параллельной программе: Кезбан Арка Батибеки, Нилбар Гурес, Сукран

Дани Гал
АРХИВЫ ИСТОРИЧЕСКИХ
ВОСПОМИНАНИЙ. 2005

Мона Ватаману
и Флорина Тудора
◀ РАСПРЕДЕЛЕНИЕ
ЗЕМЛИ
2010. Инсталляция

Крис Мартин
◀ OBUSSEN II. 2010





Абрахам Крусвильегас
ЧЕРНИЛА И КРОВЬ. 1968–2009

Эйлем Аладоган
СЛУШАЙ СВОЮ ДУШУ, МОЯ КРОВЬ — ЭТО ПОЮЩИЕ
ЖЕЛЕЗНЫЕ ТИГРЫ, КОТОРЫЕ МОГУТ БЫТЬ ВЫПУЩЕНЫ
2009–2011

ситуация за последние десятилетия улучшилась лишь в отдельных местах. Эти идеи и лозунги все еще актуальны.

ДЖЕНС ХОФМАН. Где вы находите материал?

АБРАХАМ КРУСВИЛЬЕГАС. В книгах, Интернете, архивах. Арнуйфо Акино, один из анонимных художников во время студенческих волнений шестьдесят восьмого в Мехико, коллекционировал подлинные печатные материалы всех видов на протяжении десятилетий.

ДЖЕНС ХОФМАН. Как вы осуществляете выбор?

АБРАХАМ КРУСВИЛЬЕГАС. Я начал с поисков исторических источников во всем мире. Затем я делал более специфический отбор материалов, пытаюсь описать недавнюю историю социальной борьбы в Латинской Америке. Форматы движения, персонажи, лозунги, цвета и язык были такого диапазона, что даже иногда противоречили друг другу. И тогда возникал юмор как спусковой крючок для возникновения идей и возможности изменения. Это был также хороший стимул для формирования моей коллекции.

ДЖЕНС ХОФМАН. Приведите последний пример использования таких плакатов и листовок?

АБРАХАМ КРУСВИЛЬЕГАС. В прошлом году я приехал в Кали, в Колумбию, и увидел фантастические вещи на улицах — плакаты вечеринки сальсы рядом с красиво сделанными призывами к демонстрации. В Оаксаке, в Мехико, во время последних выступлений против коррумпированного правительства организованные группы людей (многие очень молодые) печатали, вырезали, расписывали и рисовали плакаты, баннеры, трафареты, непосредственно откликающиеся на происходящие события. Повсюду в мире гражданские, фермерские и студенческие организации, союзы, художники и отдельные люди все еще использовали дешевые печатные средства, чтобы известить всех о своих целях. И это будет продолжаться, так как полная справедливость недостижима.

Алессандро Балтео Язбек и Медиа Фарсин
► ИЗ СЕРИИ «КУЛЬТУРНАЯ ДИПЛОМАТИЯ»
Инсталляция

Интервью Адриано Педроса с Алессандро Балтео Язбеком и Медиа Фарсин

АДРИАНО ПЕДРОС. Расскажите о серии работ «Культурная дипломатия: искусство, которым мы пренебрегаем».

АЛЕССАНДРО БАЛТЕО ЯЗБЕК И МЕДИА ФАРСИН. «Культурная дипломатия» — термин из международной политики, означающий культурный обмен или просто пропаганду. Историк Иосиф Най назвал первый пример мягкой власти — убеждение через культуру, идеи, противоположной жесткой власти, использующей такие средства, как военная сила. Наши серии рассматривают отношения между политикой и историей искусства. Мы используем цитаты, предметы и изображения, чтобы сделать эти отношения более видимыми.

АДРИАНО ПЕДРОС. Расскажите о вашем интересе к ближневосточной политике. Какие работы соответствуют этой теме?

АЛЕССАНДРО БАЛТЕО ЯЗБЕК И МЕДИА ФАРСИН. Поскольку я из Венесуэлы, страны, добывающей нефть, то посмотрел карту с обозначением месторождений нефти в Ираке, и их графика напомнила мне работу Александра Колдера. Я сделал инсталляцию «Непостоянный мобиль» (2006), которая воссоздает его формальный язык и рассказывает об изобретении мобиля Колдером и Дюшаном, связывая их с историей Ирака.

АДРИАНО ПЕДРОС. Расскажите о ваших совместных опытах. Как вы работаете вместе?

АЛЕССАНДРО БАЛТЕО ЯЗБЕК И МЕДИА ФАРСИН. В 2007 году Медиа увидела инсталляцию «Непостоянный мобиль», мы обсудили ее. Услышав ее комментарии, я понял, что мы можем развивать идеи совместно. У каждого свои навыки, умения и сферы действия, но мы создаем работы вместе, от концептуализации идеи до исполнения. Серия «Культурная дипломатия» — результат наших страхов по поводу происходящего, а также нашего понимания истории и текущих событий в наших странах.

АДРИАНО ПЕДРОС. Что такое «Хроноскоп», новое видео, которое вы создали для Стамбульской биеннале?

АЛЕССАНДРО БАЛТЕО ЯЗБЕК И МЕДИА ФАРСИН.

«Хроноскоп» — это видеопроект, в котором используется съемка из «Хроноскопа Лонгинес», американской ТВ-программы, шедшей на GBC с 1951 по 1955 год. Бренд и идеи программы имеют много парадоксальных резонансов с современными событиями. Время само по себе становится осязаемым сюжетом, заменяя актуальную политическую дискуссию.

*Перевод с английского
Виктории Хан-Магомедовой*



Морал (выставка в Истамбул Модерн «Мечта и реальность») и Кублуг Атамон, проект «Месопотамские драматургии» («Arter»).

Но, возможно, важнее, не выделить некоторые проекты, а попытаться ответить на вопрос, почему именно в Стамбуле проходит самая левая биеннале мира, а актуальное искусство здесь так востребовано, причем не только во время проведения биеннале. В Стамбуле существует государственный Музей современного искусства (Istanbul Modern Sanat Muzesi или Istanbul Modern), открытый в декабре 2004 года в заброшенном промышленном здании — бывшем складе в порту Каракея, по соседству с площадками Основного проекта биеннале Antrepo 3 и 5. Во время биеннале 2009 года был открыт еще и частный музей современного искусства («Proje 4L at Contemporary Istanbul»). Выставки в этих музеях — главные события параллельной программы биеннале, кроме того, десятки мероприятий происходят в многочисленных галереях, центрах искусств, офисах компаний, собирающих коллекции современного искусства.

Галереи актуального искусства имеют свою резиденцию и на главной улице европейской части Стамбула, Истикляль. По ней с площади Таксим, где почти каждый день проходят митинги и праздничные церемонии, движутся политические шествия различного толка — от фундаменталистов и ультранационалистов до левых активистов. Для невключенного в нюансы внутренней политики стороннего наблюдателя все это выглядит как перформанс, продолжающий экспозицию основного проекта.

Удивляет и возможность проведения в Стамбуле биеннале, эпитафией к которой стали работы художника, чья нетрадиционная сексуальная ориентация нашла отражение в его творчестве, и параллельных проектов на гендерные темы в двух музеях современного искусства («Мечта и реальность» — работы женщин-художниц Турции в Истамбул Модерн и «Elgiz 10 Istanbul» в Proje 4L). При том, что на открытие выставки в Истамбул Модерн, посвященной воплотившейся в реальность мечте о творчестве женщин Востока, жена президента пришла в хиджабе. Такой контекст делает современное искусство не галерейным и музейным, а живым и актуальным явлением не только в художественной, но и в социальной жизни страны.

Для Гонсалеса-Торреса была важна постоянная изменчивость жизни и искусства. Выставка основного проекта биеннале, избегая аморфности послания, предусматривает широкий диапазон интерпретаций. Возможно, поэтому кураторы настаивали на том, что Стамбульская биеннале изменит формат крупномасштабных выставок (особенно биеннале). «Мы ищем возможности расширить границы искусства и бросить вызов «Биеннализации» арт-мира, происшедшей в последние двадцать лет, показать, как политика и эстетика соединяются в современном искусстве. Наша цель — поощрять зрителя быть активным, а не пассивным реципиентом», — заявляют кураторы биеннале.

По мнению Каролины Кастро, корреспондента испанского журнала по современному искусству «Artishock», это метонимическая биеннале, где все темы и зависят друг от друга, и существуют сами по себе. Каждое произведение самодостаточно и предстает как часть целого. Это органичная биеннале, демонстрирующая, что искусство — живая материя, рождающая разные чувства и реакции, оно может изменять состояние нашей души.

Если сравнивать Стамбульскую биеннале с Венецианской и Московской, то «ингредиенты» те же: интерактивность и политические коннотации. Но в Стамбуле зрителю не предлагали жать ни на какие кнопки, здесь буквально «иди и смотри». И это заставляет эмоционально переживать, прочувствовать искусство. При том, что названия нет, в смысле «Без названия», месседж ясный. И не столько работы Торреса взяты в качестве отправного пункта, но сама личность художника. О Гонсалесе-Торресе зритель не забывает ни на минуту. Такие качества, вероятно, и дают возможность стамбульскому проекту удерживать высокую планку профессионализма и актуальности.

«БЕСПУТНЫЕ ПРАВЕДНИКИ» АРЕФЬЕВСКОГО КРУГА

Глеб Ершов

Выставка «Беспутные праведники» в Новом музее — первый масштабный показ произведений мастеров арефьевского круга. Так по имени лидера Александра Арёфьева принято называть художников, некогда объединившихся в ОНЖ («Орден нищенствующих живописцев») — Рихарда Васми, Валентина Громова, Владимира Шагина, Шолома Шварца и поэта Роальда Мандельштама. В 2002 году в издательстве «Авангард на Неве» стараниями издателя Кушнира вышел объемный том «Арефьевцы» с подробными биографиями, перечнем работ и прекрасными иллюстрациями. И вот теперь Екатерина Андреева выступила инициатором выставки арефьевцев. Сотрудникам Нового музея удалось собрать работы, рассредоточенные по многочисленным государственным и частным собраниям. К выставке издан каталог, где представлено 300 работ.

Название «арефьевский круг» не совсем корректное, оно предполагает некую школу, а был круг друзей, тесно связанных общей идеей искусства. К этому кругу друзей и единомышленников можно отнести и Родиона Гудзенко.

Сегодня уже стало хрестоматийным мнение, что арефьевцы «проросли» в «Новых художниках» и «митьках». Перефразируя, можно сказать, что все они вышли из арефьевской тельняшки. Факт возникновения в послеблокадном Ленинграде, в самом сердце его художественной жизни — в Академии художеств — ОНЖ, представляется невероятным. Как неприхотливые и упрямые одуванчики, они проросли сквозь монолитный асфальт соцреализма, не сгнули под катком «борьбы с космополитизмом», умявшим и без того оскудевший ленинградский культурный слой.

Сейчас невозможно представить, что для советского художника «формализм» был проявлением «тлетворного влияния буржуазного космополитизма и низкопоклонства перед Западом». Но в железобетонную твердыню соцреализма проник враг. Из СХШ Арёфьева с сотоварищи исключили за любовь к импрессионистам. Примерно в то же время был осужден и сослан в лагерь

ФОТО ДИ / СВЕТЛАНА ГУСАРОВА



Николай Николаевич Пунин — от него требовали публичного осуждения импрессионистов и Сезанна, о которых он читал лекции. Перед СХШ Арефьев ходил в кружок Дворца пионеров, где преподавал Соломон Левин, в самой школе важную роль сыграл педагог Орловский, вместе с ним учился Александр Траугот, сын художника Траугота, «круговца». Рихард Васми, присоединившийся к эсхэшатикам, подростком учился у Н. Лапшина.

Эти ленинградские подростки повзрослели во время войны. Исключенные из СХШ, они оказались фактически на положении изгоев. И тем не менее этот тяжелый период — с 1948 по 1956 год — был расцветом ОНЖ. Нищенствующие живописцы создали тогда удивительные работы, в них послевоенный Ленинград предстает фактически заново, с его неповторимой поэтикой, подобно тому как создал свой Петербург Добужинский, а Утрилло и Марке — Париж. Это сейчас стало принято всех представителей ленинградского неофициального искусства соотносить с Иосифом Бродским. А лирическим выразителем арефьевского круга был Роальд Мандельштам, чье стихотворение «Алый трамвай» «читается» в одноименном шедевре Владимира Шагина, в этом трамвае — поэтический образ в проталине заиндевелого окошка — фокусировался весь Ленинград. Колонну, где жил Мандельштам, арефьевцы ассоциировали с Монмартром, а в некогда непризнанных парижских художниках ощущали родственные души.

Парадокс, но арефьевцы как самобытные художники сложились в самое неблагоприятное для их искусства время. Они не были политическими диссидентами. Но в день похорон Сталина организовали вечеринку с танцами. Кредо их жизнотворчества — существование «вопреки». Выстраданная жизненная позиция стала этическим основанием их творчества. В эпоху «оттепели» началась совсем другая история, возник советский модернизм, приоткрылся железный занавес, но арефьевцы не стали «шестидесятниками», не пополнили ряды «левого ЛОСХа». Их сообщество в чем-то напоминало ОБЭРИУ — тесный круг друзей, не разменивающих себя и верящих в свою «звезду бессмыслицы». Они так и остались отверженными, ушли в глухое подполье, к этому вынуждала жизнь. Арефьев поступил было в медицинский институт, но был оттуда исключен. Устроившись медбратом в больницу, он попался на выписывании подложных рецептов морфия. Морфий Арефьев выписывал для Роальда Мандельштама, больного острой формой туберкулеза. На выставке есть работа Арефьева из серии «Бредь» — комната с узкой кроватью с лежащим под пятнистым одеялом человеком. Слайд с этой работы проецируется на подвешенную в пространстве зала деревянную кровать (инсталляция Нодара Дзобавы и Дмитрия Грошикова). Рядом стул, стол и кресло — все сделано руками Васми, мечтавшего стать архитектором и по-своему реализовавшего эту мечту в творчестве.

Если Арефьев был «буйным», неукротимым и дерзким в своих действиях — это как будто и о нем, и о самом себе стихотворение Олега Григорьева «Разбил в туалете сосуд, соседи подали в суд» — то тишайший меланхолический Васми — другой полюс сообщества.

Неистовая страстность Арефьева прорывается в экспрессивных ударах кисти, в нервных и резких линиях его графики, тогда как стоический эскипизм Васми позволяет ему сосредоточиться на вечных в своей архитектурной незыблемости основаниях бытия. Арефьев подводит нас к самому краю человеческого существования — об этом его работы «Прометей» и «Прокруст», рисунки со сценами драк и поножовщины, гротескных и уродливых обстоятельств коммунального быта, наброски с повешенными и композиции расстрелов. Подростком Арефьев, переживший блокаду, бегал смотреть публичные казни эсэсовцев, проводившиеся в городе после войны, что, очевидно, произвело сильное впечатление и отразилось в его дальнейшем творчестве.

Краски Васми, кажется, подсмотрены из прикладной, житейской среды, где простые вещи согревают быт человека своей рукодельной бесхитростностью. Хотя мир его живописи аскетичен и строг и даже возвышенно суров, отнюдь не сентиментален — сильнейшее переживание радости сопричаст-



Рихард Васми
ИНТЕРЬЕР
1963. Оргалит, масло
СОБРАНИЕ КУЗНЕЦОВА

Александр Арефьев
БЕЗ НАЗВАНИЯ
1950-е. Бумага,
акварель, карандаш
СОБРАНИЕ О. ФРОНТИНСКОГО





Шолом Шварц

ДОМ

Начало 1950-х.
Бумага, акварель,
карандаш

СОБРАНИЕ Д. ШАГИНА

ОБВОДНЫЙ КАНАЛ

1960-е. Бумага, тушь

СОБРАНИЕ Д. ШАГИНА

Александр Арефьев

ЛЮБОВЬ

1954. Холст, темпера,
бронза

СОБРАНИЕ В. И. ШЕВЕЛЕНКО



ности возникает всякий раз, когда рассматриваешь эти работы. Подобно архитектору он строит пространство своих пейзажей, располагая элементарную геометрию домов в нехитрой комбинации объемов, скупно впуская туда двух-трех одиноких прохожих.

На выставке мощно представлен Шварц, неразлучный друг Васми (работавший вместе с ним маляром). В его вещах нет яростного натиска и остро выраженной, до гофмановского гротеска, социальности, как у Арефьева, ни тихого эпического лиризма Васми, ни легких и певучих красок Шагина. Шварц весь в фактуре: шершавая, комковатая, неэффектная поверхность потемневшей, пожухшей краски — драгоценное поле возделывания укромного живописного мира — рукотворного палимпсеста, где верхние слои сцепляются с предшествующими, вторя друг другу глухим эхом. Экспрессивность Шварца другого плана — она в одиночестве философа, отстаивающего свое достоинство в формах, последовательно уходящих от всякой аффектации, кропотливо выращивающего мизерабельную тщедушную и мощную одновременно сокровенную плоть своей живописи. У Шварца прослеживается связь с Жоржем Руо. Впрочем, в связи с арефьевцами французы — от импрессионистов и постимпрессионистов до парижской школы — постоянно приходят на ум. Но живопись арефьевцев отнюдь не провинциальный извод европейского авангарда.

Они совпали с послевоенной волной, приведшей к триумфу интернационального модернизма в середине 1950-х. Этот второй модернизм, или авангард, стремительно становился коммерчески успешным продуктом, теряя в экзистенциальной наполненности и подлинности (о чем говорит, например, карьера Виллема Де Кунинга). В этом смысле арефьевцы оказались последовательными модернистами, их изначально непризнанное новаторское искусство — не факт моды, но личная драма и крест. Экспрессионизм Арефьева, в его предельном, «экстремальном» проявлении, был выстрадан повседневной жизнью, ее дремучим, бедным, полным лишений бытом, в единстве с людьми, пережившими страшную войну. После войны — нищета, голод, расцвет уголовщины, тут же инвалиды, люди, покалеченные физически и духовно, огрубевшие, потерявшие, спивающиеся. Екатерина Андреева справедливо сопоставляет Арефьева с Фрэнсисом Бэконом.

А вот минималист Васми труднее поддается «переводу». Его, очевидно, следует рассматривать в контексте неоконструктивизма и минимализма 1960-х в архитектуре в связи с идеями дизайна, которые только забрезжили в это время, во всяком случае, сделанные художником предметы мебели удивительно перекликаются с этими тенденциями в искусстве. Ладные, простые и основательные формы его предметов с выраженной архитектурной говорят о даре объемного и ясного видения.

Валентин Громов, отметивший недавно свое восьмидесятилетие, единственный здравствующий из арефьевцев, представлен работами разных лет, среди которых есть и авторские повторения. Знаменитая громовская прогулка около Петропавловки — гимн счастливому и романтическому молодежному мифу 1960-х — написана в легкой импрессионистической пейзажной манере. Он не драматичен и не суров, его композиции и пейзажи производят более спокойное и безмятежное впечатление, нежели у лидера сообщества.

Малые форматы работ — небольших живописных холстов и картонов, графика — рисунки из записной книжки, «почеркушки» и отсутствие «больших» вещей — эта особенность, объединяющая всех пятерых, может показаться естественным выражением андеграундного и отсюда маргинального характера их творчества. Между тем любая зарисовка Арефьева или фанерка Васми — столь мощно сформулированное пластическое и жизненное высказывание, что становится понятно: каждая вещь у них не проходная, а сделана как последняя, как «перед лицом смерти». Это сообщает самым простым, безыскусным, лирическим (или же, напротив, грубым, страстным и предельно аффективным) мотивам их живописи и графики свойство возвышенного. Так частная жизнь человека обретает здесь иной масштаб одним фактом искусства, не прибегая к иным формам и способам «возгонки». Это ли не волшебство.

АРХИТЕКТОР ВЛАСТИ

К 120-летию со дня рождения

Бориса Иофана

графика / фотография / макеты / текстиль

Анфилада Главного здания
21.12.2011 – 26.02.2012

интерьер

МУЗЕЙ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ЦЕНТРА
АРХИТЕКТУРЫ

TATLIN PUBLISHERS

ARCH PLATFORMA



ДИ
АЛОГ
ИСКУ
ССТВ

Генеральный интернет-партнер:

www.archi.ru

Москва, ул. Воздвиженка, д.5

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

Музей работает с 11:00 до 19:00. Касса работает до 18:00. Выходной день - понедельник.

Сайт музея: www.muar.ru

УИЛЬЯМ КЕНТРИДЖ — СОЗДАТЕЛЬ «РИСУНКОВ ДЛЯ ПРОЕКЦИЙ»

Виктория Хан-Магомедова

После безуспешных попыток ранних модернистов использовать искусство как инструмент для социополитических изменений к политическому искусству стали относиться с подозрением. Художник из ЮАР Кентридж в своих рисунках, коллажах, анимационных фильмах, скульптурах, театральных моделях открывает новые возможности для трансформации коллективной истории и развития социальных концепций.

В работах как апартеидного, так и послеапартеидного периода, в которых он размышляет об утопических проектах социального устройства, обнаруживается слабый проблеск надежды, словно напоминание о важности утопического импульса в условиях дискриминации и насилия.

Родившийся в Йоханнесбурге в семье известных юристов, выступавших против апартеида, Кентридж, прежде чем обратиться к театру и искусству, изучал политологию. Позже, работая в театре, он проявил себя как писатель, режиссер, актер, сценограф, кукловод. А в конце 1970-х он делал гравюры и рисунки. Но с самого начала творческой карьеры Кентридж стремился найти подходящую визуальную форму, язык, способный выразить его отношение к апартеиду. Таким форматом для него стала анимация.

Впервые Кентридж привлек внимание критики в начале 1990-х, а мировое признание получил в 1997-м, когда его произведения демонстрировались на «Документе» в Касселе.

Сначала в поисках нового языка он обратился к опыту Татлина и Малевича, но скоро пришел к заключению, что ему абстракция чужда. Для выражения своего видения современной политической и социальной ситуации в мире Кентриджу более близкой оказалась форма специфического рассказа — новаторские инсталляции с рисунками, оживающими в коротких анимационных фильмах.

На выставке «Уильям Кентридж. Пять тем» в центре современной культуры «Гараж» (куратор Марк Розенталь) демонстрируется более 40 работ: рисунки, фильмы, графика, коллажи, скульптуры, книги и сценические проекты. Зритель познакомится с творчеством художника за последние десять лет,

прослеживая, как развивалась и обогащалась его тематика, от специфического южноафриканского контекста к более универсальным историям.

В пять тематических разделов объединены произведения разной направленности — от более открытых политических высказываний («Убу говорит правду» и «Девять рисунков для проекций») до концентрирующихся на творческом процессе фильмов («Художник в студии»), а также его адаптации оперы «Волшебная флейта» Моцарта и оперы «Нос» Шостаковича.

Хотя сделанные от руки анимации Кентриджа часто описывают как «фильмы», он предпочитает называть их рисунками для проекций. Для их создания он изобрел собственную технику. Это медленный, весьма трудоемкий процесс. Художник рисует углем на бумаге, затем фотографирует изображение, вносит изменения, стирает предыдущий рисунок, и этот процесс рождает анимационный эффект. Затем он снова снимает изображения и, наконец, монтирует их в краткие фильмы в сопровождении музыки, специально созданной для этой цели его соотечественником — музыкантом Филиппом Миллером. Рисунки и изображения для фильмов, работа над которыми могла продолжаться несколько месяцев, хранят память об изменениях и подчистках и наполнены поэтическими знаками. Техника анимации воспринимается как метафора трансформации человека, визуальные подчистки символизируют память, которую невозможно полностью стереть. Возникает странное напряжение между материальным предметом и основанном на времени перформансе — рабочем процессе художника. Поэтому его истории предстают такими актуальными и яркими.

В первом разделе «Убу говорит правду» (фильм, гравюры и рисунки) Кентридж обращается к прошлому своей страны, исследуя нарушения прав человека во время апартеида. Образ Убу, навеянный сатирой «Король Убу» А. Джерри, воплощает обеспокоенность художника политической ситуацией в Йоханнесбурге, желание поддержать тех, кто подвергался социальному давлению. В работах на эту тему прослеживается интеграция театральных и графических искусств, рисунка и нарезанной бумаги как элементов его визуального и метафорического языка. В фильме «Убу и шествие» (1999) он впервые использовал техники теневого театра и фигурки из бумаги, мультипанельный коллаж, грубо выполненные бронзовые скульптуры.

Второй раздел «Насыщенное время. Сохо и Феликс» (1989–2003) посвящен самым известным фиктивным персонажам: Сохо Экштейну, крупному промышленнику и его альтер эго, чувствительному романтичному художнику Феликсу Тейтелбауму, любовнику жены промышленника. Оба персонажа воплощают две стороны личности автора. Фильмы («Девять рисунков для проекций») показывают, как Сохо теряет уверенность в себе. С дезинтеграцией апартеида его идентичность становится все более неустойчивой. Отношения Сохо и Феликса — это их борьба за управление социальным и политическим климатом в Йоханнесбурге в последнее десятилетие апартеида. Личное и политическое предстают в разных сочетаниях, часто порождая эффект катаклизма, и изображение дразнит взгляд шквалом меловых пометок и стираний: метаморфозы и сдвиги предметов, лиц, эмоций.

В фильме «Феликс в ссылке» комната Феликса заполняется рисунками, они воссоздают пространство, почти полностью идентичное пространству выставки «010», на которой демонстрировался «Черный квадрат» Малевича. Персонаж Кентриджа ощущает стыд и личную ответственность за происходящее, подавляющие его слабые утопические воззрения.



В третьем разделе «Хождение по мастерской. Художник в студии» (2003) исследуется поворотный пункт в творчестве Кендриджа, когда темой его работ становится собственная художественная практика, мрачный абсурдизм сменяется юмором. Зрителю демонстрируется процесс размышления, обдумывания будущих проектов до начала создания рисунков, фильма или скульптуры. В зале на разных экранах Кендридж ходит по мастерской, пьет кофе, предстает перед белым листом. Вдруг на листе появляются изображения. Он зачеркивает их, подчищает или вносит детали.

Художник, находящийся в своей студии в Йоханнесбурге, «путешествует на Луну», и это позволяет ему создавать искусство независимо от политики властей. Юмор присущ и поздним творениям Кендриджа.

В четвертом разделе «Заратустра и голос мастера. “Вошебная флейта”» (2005) представлены рисунки и фильмы, навеянные оперой Моцарта «Волшебная флейта». Постановку этой оперы Кендридж показал в Королевском оперном театре в Брюсселе в 2005 году. В затемненном зале демонстрируются макеты театра, на которые направлены видеопроекции с завораживающими образами персонажей. Изображения, полученные с помощью рисунка углем на белой бумаге и рисунком мелом, проецируемых на черные фоны, сменяют, дополняют друг друга, вызывая состояние медитации. В другом макете представлены проекции главных сцен оперы. На третьей модели театра темы оперы интерпретируются весьма неожиданно через сюжеты колониальной войны (вторжение Италии в Абиссинию). Изображения искажаются на поверхности вращающегося стола, отражаются в цилиндрическом зеркале.

Последний раздел выставки включает многоканальную проекцию подготовительного этапа постановки оперы Шостаковича «Нос» по повести Гоголя, осуществленной в прошлом году в Метрополитен-опере в Нью-Йорке. Режиссером, сценографом, автором проекций оперы был Кендридж. В постановку он привнес авангардистский дух, сочетая музыку, театр, анимацию, световое шоу, скульптуру, коллаж.

Инсталляция состоит из 8 коротких фильмов «Я не я и лошадь не моя», проецируемых на стену зала. В остроумных и зрелищных проекциях ощущается увлечение Кендриджа русским авангардом 1910–1920-х годов, стилистику которого он очень оригинально интерпретирует.

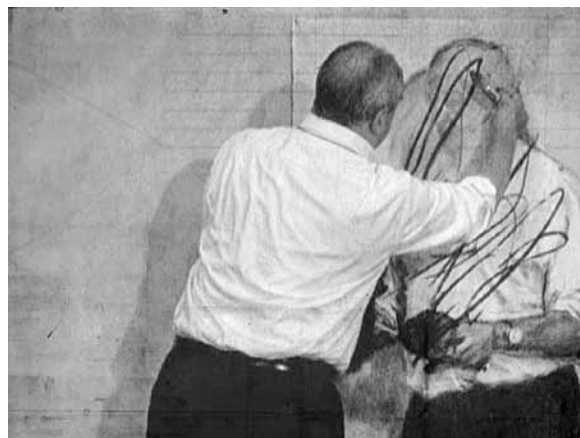
Выставка «Уильям Кендридж. Пять тем» позволяет проследить, как развивалась и обогащалась тематика работ художника: от специфического социального и политического контекста ЮАР к универсальным историям. В последние годы Кендридж существенно расширил диапазон своих проектов и их драматическую интригу. Его интересует колониализм в Абиссинии и Намибии, исторические события в России в 1930-е. Куратор выставки Марк Розенталь говорит: «Хотя Кендридж получил известность за мастерство рисовальщика, как автор гравюр и выдающийся создатель фильмов нашего времени, он также расширил традиционное понятие “политическое искусство” как жанра, состоящего из условного описания ужасов. Он обратился к более нюансированному изображению психологических переживаний политических событий с помощью наблюдений за фигурантами. И неважно, преступники они, жертвы или наблюдатели».

Уильям Кендридж

◀ ВРЕМЯ ЭНТУЗИАЗМА (КАДР). ИЗ ИНСТАЛЛЯЦИИ «Я НЕ Я И ЛОШАДЬ НЕ МОЯ»

2008. Восьмиканальная видеопроекция, DVCAM и HDV, переведенные в видео, 6 мин. 1 сек.

СОБРАНИЕ ХУДОЖНИКА. COURTESY MARIAN GOODMAN GALLERY, НЬЮ-ЙОРК И GOODMAN GALLERY, ЙОХАННЕСБУРГ. © 2011 УИЛЬЯМ КЕНТРИДЖ. ФОТО: ДЖОН ХОДКИСС, COURTESY АВТОР



НЕВИДИМАЯ ПОЧИНКА (КАДР). ИЗ ПРОЕКТА «7 ФРАГМЕНТОВ ЖОРЖА МЕЛЬЕСА»

2003. Анимированный фильм на пленке 35 и 16 мм, переведенный в видео, 1 мин. 20 сек.

СОБРАНИЕ ХУДОЖНИКА. COURTESY MARIAN GOODMAN GALLERY, НЬЮ-ЙОРК И GOODMAN GALLERY, ЙОХАННЕСБУРГ. © 2011 УИЛЬЯМ КЕНТРИДЖ. ФОТО: ДЖОН ХОДКИСС, COURTESY АВТОР

ИСТОРИЯ МОЕГО ПРОТЕСТА (КАДР)

1996. Анимированный фильм на пленке 35 и 16 мм, переведенный в видео, 5 мин. 50 сек.

СОБРАНИЕ ХУДОЖНИКА. COURTESY MARIAN GOODMAN GALLERY, НЬЮ-ЙОРК И GOODMAN GALLERY, ЙОХАННЕСБУРГ. © 2011 УИЛЬЯМ КЕНТРИДЖ. ФОТО: ДЖОН ХОДКИСС, COURTESY АВТОР

ИСТОРИЯ МОЕГО ПРОТЕСТА (КАДР)

1996. Анимированный фильм на пленке 35 и 16 мм, переведенный в видео, 5 мин. 50 сек.

Фильм на пленке 35 и 16 мм, переведенный в видео, 5 мин. 50 сек

СОБРАНИЕ ХУДОЖНИКА. COURTESY MARIAN GOODMAN GALLERY, НЬЮ-ЙОРК И GOODMAN GALLERY, ЙОХАННЕСБУРГ. © 2011 УИЛЬЯМ КЕНТРИДЖ. ФОТО: ДЖОН ХОДКИСС, COURTESY АВТОР

ЛЮДИ И ГОРОД

Александр Балашов

Выставка «Люди и город» из собрания группы «UniCredit» состоялась в ЦСИ «Винзавод». В экспозицию вошли работы из нескольких коллекций, составляющих одно из самых значительных корпоративных собраний в Европе. Оно насчитывает около 60 тысяч предметов искусства, относящихся к различным эпохам и направлениям, от Древнего Египта и Месопотамии до современности. Основные коллекции, которые объединяет сегодня финансовая группа «UniCredit», принадлежат входящим в нее банкам Италии, Австрии и Германии. Они располагают уникальными фондами, достаточно упомянуть имена Тинторетто и Каналетто, Франсуа Буше и Франсиско Гойи, Карла Шмидта-Ротлуфа и Макса Пехштейна, чьи произведения являются украшениями коллекций.

В Москве были показаны работы, авторы которых считаются классиками искусства XX столетия — Джорджо Моранди, Оскар Кокошка, Джорджо Де Кирико, Анри Картье-Брессон, Христо Явачев, Питер Блейк и другие. Корпоративная коллекция отражает намерение финансовой структуры участвовать в формировании и поддержке культурных моделей современного общества, поэтому характер или основное направление этой выставки можно назвать гуманитарным.

Выбор выставочной площадки — Винзавод — был продиктован намерением привлечь к проекту внимание как специалистов, так и широкой, прежде всего молодежной, аудитории.

Выставка стала заметным событием в программе Года итальянской культуры и итальянского языка в России и российской культуры и русского языка в Италии.

Одновременно она явилась новым звеном в цепи выставочных проектов финансовой группы «UniCredit» в последние годы. Особое место среди них занимает проект «Past Present Future», реализованный в Вене в 2009–2010 годах. Его куратором выступил президент комиссии «UniCredit» по искусствоведению профессор Вальтер Гваданьини, он же стал куратором и выставки «Люди и город» в Москве.

Проект «Люди и город» — метафора современной европейской культуры. Это история путешественника; прогулка в случайном сплетении дорог, маршрутов, городов и континентов; впечатления и воспоминания туристов, которые часто ограничиваются лишь перечислением названий мест и имен; то, что они сохранили в памяти; то, что встречалось им на пути. «Между трофеями и воспоминаниями есть большая разница» — так называется работа Ринуса ван де Вельде. В русском языке это название может звучать как «различие между трофеями и сувенирами»: есть то, что сделано, чтобы напоминать, чтобы формировать нашу память и создавать общие воспоминания, и то, что мы сделали, чтобы помнить, что является фактом нашей жизни. Так намечается различие между фиктивным и реальным. Изображение заставляет зрителя балансировать в



наполненном иронией и тревогой пространстве между определенностью и абсурдом, между текстом и ускользающим смыслом.

Современное искусство больше не удовлетворяет любопытство номадов, оно ожидает от них встречного действия — ответов на вопросы, которые новые место/ культура/ текст вызывают у человека, в которых звучит ожидание нового, новых культурных целей и нового искусства. Таково содержание современности. Мы можем двигаться по схеме и воспринимать культуру как движение по схеме. Можем двигаться так, как советует нам путеводитель, или так, как если бы присоединились к экскурсии и пошли маршрутом, который предлагает экскурсовод. Разве не то же самое происходит на выставке или в изучении истории культуры и понимании современного искусства? Когда мы слышим чужие рассказы, чужие истории и даже видеть можем так, как будто смотрим глазами других людей, и этого не замечаем. Но есть другой маршрут. Каждый человек в состоянии открыть свой город, создать свою модель культуры. А каждый город — это состояние культуры.

Может быть, поэтому московским зрителям так много говорит работа китайского художника Чжан Пенджи «Незарегистрированный город» — констатация печального состояния древних городов, которые теряют культурный смысл в обществе, измеряющем ценность экономической целесообразностью; они становятся руинами и остаются руинами культуры, даже когда над этими развалинами возносятся небоскребы.

Современный человек существует между несколькими историями — завершённой, окончившейся/скончавшейся — мертвой историей, все еще продолжающейся и как бы уже чужой историей и той, что появляется в его собственном опыте, в которой он сам изменяет свое прошлое и настоящее.

Когда зритель начинает считывать выставку как сеть высказываний о современной культуре, открывается другой слой смыслов.

«Люди и город» — это проговаривание многочисленных шифров,

кодов, знаков, схем, расписаний и карт, то есть условностей, с которыми современный человек сталкивается постоянно, стоит ему сделать одно самостоятельное движение навстречу пространству культуры, где он еще не зарегистрирован; одновременно это территория неустойчивых границ и идентичностей, открывающаяся перед человеком как пространство свободы перемещений во времени и языке.

Куратор предлагает зрителю свой маршрут и путеводитель не для того, чтобы тот чувствовал себя уверенно и защищенно; он рассчитывает на то, что посетитель, вовлекаясь в диалог с выставочным пространством, начнет говорить и действовать самостоятельно. Выставка не провоцирует зрителя; своим взглядом куратор не подменяет ни позиции художника, ни восприятия наблюдателя. Здесь собраны вместе разные голоса, разные истории и интонации. Вся выставка — это работа с пространством диалогов, в которые вступают времена, школы, техники и культурные смыслы высказываний.

Попадая на выставку, зритель начинает узнавать или вспоминать истории, места и точки зрения, и таким образом оставляет позицию наблюдателя и сам становится участником события. Он сам говорит на языках, которые слышит в новой среде, ему достаточно только открыть в себе готовность к собеседованию. К этому открытию и обращается искусство. Выставочное пространство, в свою очередь, становится не столько местом и временем, сколько способом погружения в диалогическую среду современного города и современной культуры; мы оказываемся в состоянии слышать текст и дыхание этих пространств, вернее, бесконечное множество текстов и дыханий, составляющих наш культурный опыт.

Российская часть коллекции «UniCredit» была представлена двумя работами, относящимися к 20-м годам прошлого столетия.

«Городской пейзаж с мостом» был написан Леонидом Зусманом в Ленинграде в середине 1920-х годов, во время учебы в преобразованной во Вхутеин (Высший государственный художественно-технический

Джеймс Касеберг
ТУННЕЛЬ №4 В БОЛОНЬЕ

2010. Обрамленная цифровая пигментная печать на дибонде

Франческо Йодиче
◀ ПРОЕКТ «ПЕРЕСКАЗЫВАЮЩИЕ ГОРОД»
Видео





Райнер Феттинг
ЗАХОД СОЛНЦА. БЕРЛИН
1978. Холст, эмульсионная краска

институт) Академии художеств, где он занимался в классе К.С. Петрова-Водкина. В этот период художник создал цикл городских пейзажей, исполненных поэтики Достоевского и Блока. В реальности Ленинграда тех лет, каким его воспринимает двадцатилетний художник, присутствует действительность Петербурга, призрачного города из прочитанных книг, текстов прошлого времени, сыгравших значительную роль в становлении личности художника.

Появление работы Зусмана в экспозиции рядом с произведением Оскара Кокошки стало выражением и отражением перемен, сказавшихся и на подходе к истории русского искусства XX века. В историю искусства Зусман возвращается вместе с целой плеядой еще вчера только специалистам известных мастеров, как автор, размышляющий о наполнении понятия человечности в условиях тотального доминирования системы конвенциональных фиктивных смыслов, о ценности личности как важнейшей культурной дефиниции нового времени, о свободе и культуре, возникающей из этой свободы и противопоставляющей себя власти.

Художественное наследие Зусмана — пример, как в культуре России прошлого столетия тенденциям героизации и огосударствления творчества противопоставляется индивидуалистическое, экспрессивное, но прежде всего ироничное и гротескное искусство. Оно создается вне системы социального и государственного заказов и не отвечает требованиям эстетики массовой культуры. Экспрессивность и гротеск отличают многие произведения Зусмана 1920-х; они же сохраняются в его работах 1950 — 1970-х годов и осознаются в наши дни как выражение экзистенциалистской составляющей русской культуры второй половины XX века.

Вторая работа из московской коллекции — картина Даниила Черкеса «Женщина в веках», также созданная в середине 1920-х, которая манифестирует культуру карнавала, ночной жизни города, праздника и кабаре, мира наизнанку. В ней звучит эхо дионисийской традиции, древней, сумеречной, оргиастической. В официальной культуре первой половины XX столетия эта традиция присутствует как неравноправная, а потому репрессированная, подавленная, и тем сильнее она привлекает к себе инакомыслящих. Это пространство маскарада и насмешки, тотальной инверсии декларативных постулатов и дискредитации иерархий ценностей, смыслов и авторитетов. Это смеховая культура, стремя-

щаяся уйти из-под опеки законов и правил рационального восприятия мира, о которой в те же годы размышляют Йохан Хейзинга и Михаил Бахтин, неустойчивая, существующая преимущественно в пограничных состояниях, пародирующая, высмеивающая и отвергающая устойчивый распорядок жизни. Художник создает образ, в котором соединяет черты древней богини, появившейся из мрака хтонического мира, и дивы бурлеска. Так он говорит о тайных желаниях новой эпохи, о происхождении новой культуры и рождении нового времени.

Представительство русского искусства на выставке не было ограничено этими двумя картинами. Из собрания «UniCredit Bank Austria AG» в Москве экспонировалась работа Александра Родченко «Die Jazz-Band», небольшой фотомонтаж 1923 года из серии к поэме Владимира Маяковского «Про это».

Отметим, что именно фотография стала основным смыслообразующим материалом экспозиции.

Это не только исторические работы. Эжен Атже, Беренис Эбботт, Джанни Беренго Гардин и, конечно, Анри Картье-Брессон запечатлели образы XX века, ставшие сегодня хрестоматийными. Не менее сильное впечатление производят и фотографии Барбары Пробст, Веры Луттер, Флориана Майер-Айхена и других художников, использующих различные техники, чтобы говорить о современном мире.

Специального упоминания заслуживают архитекторы Ольга и Александр Филимоновы и Михаил Покрасс, построившие в Зале красного сложное технологичное пространство, отвечающее требованиям, которые предъявляют музеи к хранению и экспонированию предметов искусства. Во многом благодаря их работе стало возможным появление в Москве картин Джорджо Моранди, Макса Либермана и Альберто Маньелли и других произведений известных мастеров.

Выставка «Люди и город», которую организовал и провел в Москве «UniCredit», стала ярким примером эффективной и целесообразной политики одной из крупнейших финансовых групп Европы в области изобразительного искусства

BUMP IT! TOUR 2011

Виктория Хан-Магомедова

Разбитый дискотечный шар лежит на полу, кабель, на котором он был подвешен, продолжает вращаться, мелькают вспышки света, вечеринка продолжается. Так выглядела работа молодого французского художника Бертрана Плана «Место, где я встретил тебя» из серии энвайронментов «Место, где мы были», представленная на выставке в Берлине в галерее Кауфмана в январе 2011 года. Молодой художник участвовал более чем в 40 групповых и персональных выставках в Европе, США, Бразилии, Сингапуре. Главная сфера его интересов — компьютерные технологии и видеоарт.

В рамках 4-й Московской биеннале современного искусства в фонде культуры «Екатерина» художник показал оригинальную серию работ «Bump it!» (выставка «Bump it! Tour 2011»).

А одном зале демонстрируется инсталляция из бывших в употреблении предметов мебели: ящики, шкафы, столы. Сначала мы видим их в естественном цвете. Затем свершается чудо, и объекты оказываются окрашенными в белый цвет, становятся унифицированными, безликими. В другом зале представлена инсталляция из шести расположенных на полу камней (один большой и пять маленьких), которые на наших глазах претерпевают те же метаморфозы: из сиренево-зеленых становятся абсолютно белыми.

Все дело в специальной технике bump it, используемой художником. Суть ее в следующем. Фотографируют группу обычных предметов. Затем снимки окрашивают в белый цвет и обрабатывают на компьютере. Видеопроекция перекрашивает предметы, дает новую текстуру поверхностей. Эти изменения напоминают кибернетические способы мышления

или практики, когда цифровой предмет формируется в два этапа: создается нейтральный объем, поверхность которого затем оформляется. Различие поверхности/объема, столь очевидное на экране компьютера, обнаруживается и в реальном пространстве. Формально объем — это «белая на белом» скульптура, постоянное напоминание об изначальной текстуре превращает ее в абстракцию.

Применение bump it! позволяет Плану разлагать свойства предметов на составные части и модернизировать классический мыслительный процесс восприятия их изначальных свойств. В то же время bump it — это также поверхность для проекций, способная порождать бесконечные вариации. План называет свою практику «высокая/низкая технология». В некотором роде он утилизирует доступные и распространенные технологические средства, но обогащает и совершенствует их.

В его действиях можно усмотреть ассоциации с многочисленными социальными изменениями, связанными с появлением новых технологий управления общественным мнением, новых точек зрения на привычные факты. В некоторых инсталляциях он применяет тропы «обманок», которые похожи на эксперименты с перспективой в живописи, известные по истории искусства.

На выставке в Москве также демонстрируется видеофильм Плана, рассказывающий о его путешествии на автомобиле из Владивостока в Москву с остановками в разных городах, о встречах, вернисажах и т.п. Фильм сочетает элементы стилистики road movie с постановочными элементами и техникой bump it.



«ГЕРОИ» ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ

Виктория Хан-Магомедова

У входа на выставку «Герои» в Городском музее модернистского и современного искусства в Турине (GAM) зрителей приветствует скульптура-гигант из стали «Великий дух» с поднятыми руками, созданная Томасом Шютте. В театрализованной фигуре прочитывается и благоговение, и нечто ироничное. «Величие» этого духа и его напыщенность смягчаются смешным выражением лица и странными конечностями. Иными словами, герой предстает сильным и слабым, его власть и совершенство оказываются под вопросом. Для участия в выставке «Герои» отобрали работы 23 художников: от Кристиана Болтански, Германа Нича до Женни Савий, от Луизы Буржуа, Георга Базелица до Ансельма Кифера (куратор — директор GAM Данило Эккерт).

В последние годы и критики, и кураторы, и художники концентрировали свое внимание в основном на размышлении на тему «коммуникация и документация», о чем свидетельствует успех таких художников, как Херст, Кателлан, Джар. Никого не интересовала казавшаяся несвоевременной тема героизма. С крахом больших идеалов и устойчивых идеологий искусство становится опытом индивидуального сопротивления. Но любое героическое действие сразу появляется на экранах ТВ и поглощается машиной глобальной коммуникации.

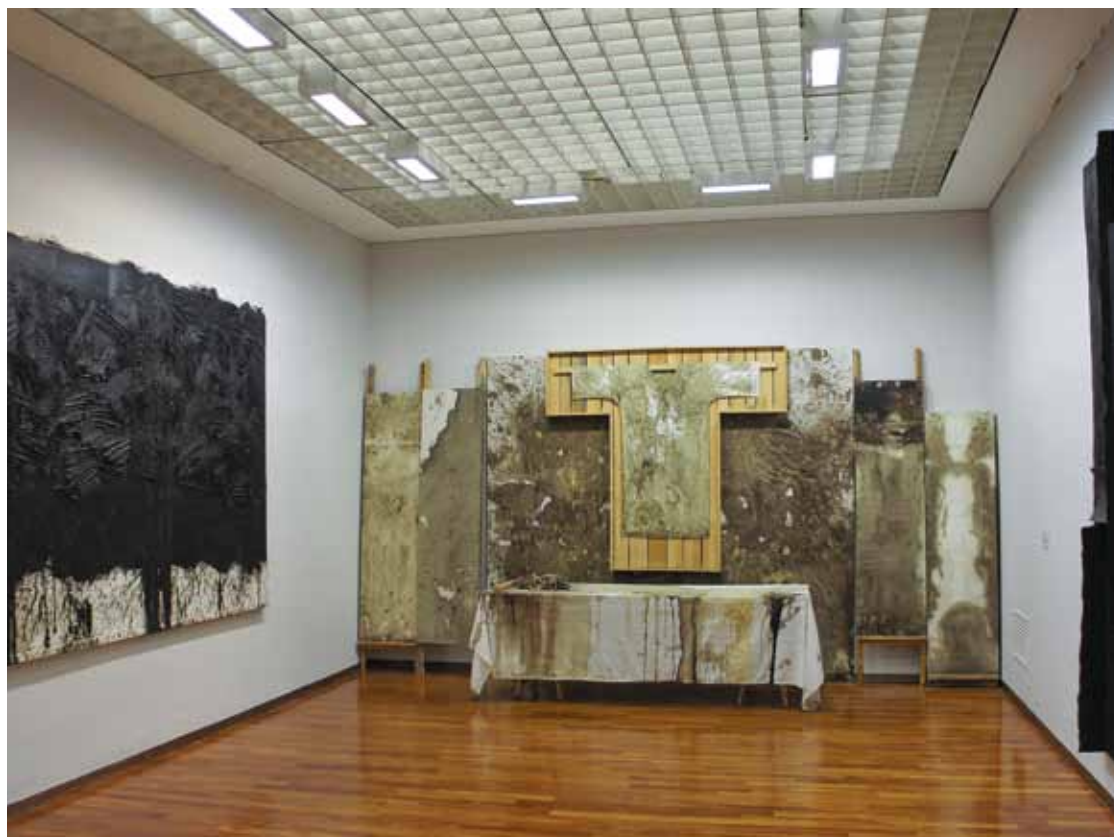
Выставка представляет творчество художников, стремящихся в своем искусстве выразить эти новые социальные ценности. Организаторы выставки пригласили художников сформулировать свои модели героев. Нич, Болтански, Франческо Клемента и другие участники создали произведения специально для этой выставки. Для осуществле-

ния масштабного проекта впервые использовались недавно обновленный большой выставочный зал на первом этаже и пространство зала андеграунда.

Все художники в большей или меньшей степени монументальных произведениях решали тему по-своему, но в полном согласии с концепцией философа Антонио Негри, изложенной в каталоге и предупреждающей о крахе, возможной неудаче тех, кто попытается сотворить героев из святых, ангелов или монстров. По словам Эккерта, выставка не предполагала анализа темы героизма в современном искусстве. Скорее это парад героев, столкновение сильных личностей, автономных языков, ярких персонажей. Иными словами, художники обращаются к изначальным признакам героизма — уверенности и амбициозности, стремясь реконструировать модели и создать новые этические представления.

Некоторые работы на выставке словно иллюстрируют утверждение М. Мерло-Понти «Герой современности — не Люцифер, но и не Прометей, а сам человек». Об этом свидетельствовали произведения Микеланджело Пистолетто, Буржуа, Кифера. В «Автопортрете со звездами» (1973) герой Пистолетто — человек-художник, ставший одной из космических вселенных, ее истинной сущностью.

«Для меня скульптура — тело, тело — моя скульптура», — говорила Буржуа. С помощью искусства она рассказывает про свою жизнь, показывает себя как женщину, жену, мать, превращается в героя своего мира. В инсталляции «Камера XX» две болезненные фигуры помещены в клетку, ставшую тюрьмой для их мыслей, воспоминаний.



В огромной картине Кифера «Хумбаба» (4х6 м) монструозный герой шумерской мифологии предстает хранителем кедрового леса, где обитают боги. Подобно алхимику Кифер использует магические свойства разных материалов, чтобы представить Хумбаба как целостный образ, в котором значимость истории, трагедии, мифа, поэзии соединяется в одном героическом персонаже.

Каждый зритель может найти на выставке свой вид героизма. Демонстрируется даже реконструкция сцены жертвоприношения. В зале Нича в торжественной и мистической атмосфере выявляется сущность его Театра оргий и мистерий через священную силу реликвий. Литургия живописи превращается в героическую постановку, прославляющую жизнь и магию перерождения. Работы Нича хранят характерные особенности, жесты перформанса, они прочтываются в знаках, красочных мазках, смешанных с кровью, среди которых выделяется распisanная рубашка — память о героине оргиастической церемонии.

На символических аспектах темы «Герои» фокусируется и Марина Абрамович. На видео «Герой» появляется героиня с развевающимся белым флагом в одеянии, лишенном примет времени. Это чистая идея героизма сопротивления, о чем свидетельствует белая лошадь — знак отваги и самоотверженности. Снятый в 2001 году в Испании перформанс был посвящен отцу художницы, герою югославского сопротивления фашизму.

Марк Мандерс на выставке вступает в диалог с двумя ипостасями героя. Завораживает загадочное величие скульптуры-алтаря с его угрожающей образностью. Мандерс воспроизвел очень характерный образ современного идола из языческих и каннибалистических символов разных времен и культур. А его же «Фигура с книгой и фальшивыми словарями» наполнена молчаливым, почти метафизическим смыслом: размышление художника над автопортретом как архитектурной формой.

«Вызывающий амнезию алтарь» Майка Нельсона воспринимается как постмодернистский алтарь, отсылающий и к христианской иконографии, и к символике вуду. Нельсон аранжирует предметы, найденные

на помойках, так, чтобы возникали ассоциации с ложным мифом, религиозным, политическим или консюмеристским идеологиям в американском обществе. Пустота существования обнаруживается в нагромождении вещей, помещенных в металлическую клетку.

Искусство в постмодернистскую эру, часто отождествляемое с крахом больших идеалов и развенчиванием идеологий, становится индивидуальным сопротивлением. В таком аналитическом сценарии и переосмысливается героический жест. Так, социокультурные и политические особенности израильской ситуации обретают героическое звучание в творчестве Сигалита Ландау. В перформансах и видео он протестует против превращения человека в объект боли. На видео «Хула с шипами для художника» обруч из колючей проволоки, как терновый венец, оставляет на теле при каждом обороте все больше ран: болезненный и героический образ, метафора человека, ощущающего свою беспомощность перед насилием в современном обществе.

Героем произведений некоторых художников, как уже отмечалось, становится обычный человек. На большой картине «Переход» Савий изображен распростертый на кровати мужчина, трансформированный в женщину после операции. А персонаж Павла Альтхамера («Автопортрет») выглядит антигероическим. Скульптура, сделанная из жира, воска, кишок животных и волос, выражает альтер эго художника в виде тотемической фигуры. Обнаженное человеческое существо оказывается уязвимым перед внешним миром, но в то же время наделено острой наблюдательностью. Герой Базелица — человек со слабостями, протестующий против странных, необычных, экзотических явлений. Картины напоминают о том, что и живописный жест может быть героическим. Еще в 1965 году Базелиц работал над серией портретов солдат, вернувшихся с фронта, они экспонируются на выставке.

Франческо Веццолли эфемерное превращает в вечное. В видео, перформансах, вышивках он демонстрирует восхищение гламуром, интерес к знаменитостям и поп-культуре. Вышивка — лейтмотив его искусства. С помощью искрящихся стежков он выделяет глаза, делает выразительным взгляд своих персонажей, подчеркивает макияж. Веццолли иконизирует современный миф о Марии Каллас. В шестидесяти трех объединенных в панно изображениях он представил трагическую и очень человеческую Каллас в моменты ее славы и упадка. Молодые художники Дан Во и Латифа Эчакч предпочитают интерпретировать символический героизм, укорененный в коллективной памяти. У Клементе футболисты наделены аурой святости. А в залах подземного этажа можно увидеть инсталляцию Ильи и Эмилии Кабаковых — метафорический и поэтический рассказ, сочетающий автобиографические элементы и историю. Это героизм безмятного, обычного человека, столкнувшегося с неотвратимым ходом истории.

Завершается выставочный маршрут в зале Марио Мерца (подземный этаж). Он сравнивал свое творчество с космическими энергиями. Попытка проникновения в первичные (первобытные) силы, источники жизни и постижение космической динамики через искусство проявляется в мощных, метафорических образах, таких как спираль и архитектура иглу.

На выставке «Герои» в GAM можно проследить связь между основной экспозицией музея, более исторической по своему характеру, и выставками, посвященными современным экспериментам. Выставка убедительно говорит о том, что поэтический героизм, безусловно, сохранит свою актуальность, корни которой следует искать в самом существовании искусства.

Павел Альтхамер

АВТОПОРТРЕТ

1993. Трава, волокна конопли, кишки животных, воск и собственные волосы

Томас Шютте

◀ **ВЕЛИКИЙ ДУХ**

Германи Нич

◀ Экспозиция работ



СМЫСЛ ВИДИМОГО

Нина Березницкая

Петр Антонов фотографирует Москву — гаражи за окном своей кухни, промышленные районы, «хрущевки», стройки элитного жилья — все то, что москвич видит каждый день на пути от дома до метро. Фиксирует он и эстетически освоённые пространства, и места, при взгляде на которые не возникает даже мысли о красоте, которая могла бы оправдать визуальный хаос. Антонов считает, что само существование равноправных объектов на снимке и является смыслом изображения. Антонов имитирует случайную фотографию, композиция в ней строится по принципу равновесия и равнозначности всего, что видно в объектив. Автор относится с равным вниманием к разным по стилю, значимости, эстетической осмысленности объектам реальности.





Наличие разноуровневых объектов — особенность московской визуальности. Таково свойство этого пространства, в котором наличествует все и сразу, видимое в каждый момент — бесконечное неупорядоченное множество предметов. Подобное нагромождение заставляет нас сосредотачиваться не на объектах, а на пустотах между ними и осмыслять значение того, что исключено из зрительного ряда.

Петр Антонов окончил Московский государственный лингвистический университет в 1999 году. Привычка тщательно выбирать слова, свойственная лингвисту, накладывает внутренние ограничения на оперирование категориями прекрасного, смысла, реальности... Возникают определенные трудности при попытках втиснуть его творчество в рамки какого-либо одного жанра или направления. Это затруднение обусловлено еще и тем фактом, что автор искусно имитирует отсутствие личного отношения к изображенному на снимках. Это фотографии-редимейды, где принципиален примат изображаемого над изображением.

С художественной точки зрения эти фото мало отличаются от фотоматериалов многочисленных проектов, связанных с видеоэкологией среды. Ракурсами, светописью, ритмами, живописностью Петр не злоупотребляет. Но, в отличие от видеоэкологически ориентированных фотографов, он сосредоточен не на гомогенных и агрессивных видимых полях. В большинстве случаев Антонов концентрируется на том, что, как правило, не фиксируют фотолетописи. Это город, который остается за кадром, именно в силу его профанности.

В отказе от специфических фотографических приемов и непрявенности авторского отношения к зафиксированному в кадре — парадоксальная привлекательность работ Петра Антонова.



CENTER FOR
CONTEMPORARY
CULTURE

ГАРАЖ

ЦЕНТР
СОВРЕМЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ

МЫ ПЕРЕЕЗЖАЕМ!



Центр современной культуры «Гараж»
в Центральном парке культуры и отдыха им. Горького
с 2012 года

подробности на www.garageccc.com

КАРАНДАШ. ПРОСТРАНСТВО. ЦВЕТ

Александр Балашов

«Карандаш. Пространство. Цвет. Традиции цветного рисунка», проект Ольги Иордан при поддержке творческого объединения «Экскурс», проходил в галерее «Чертаново», в муниципальном выставочном зале, далеко от центра и очень скромно. И, как часто было и остается в отечественной культуре, за скромностью формата — результат глубокой многолетней работы. Куратор погружается в исследование одной рисовальной школы как одной культурной традиции и открывает ее перед зрителем как действительное состояние или форму существования современного художественного языка. Техника рисования представляется как форма постоянного присутствия в настоящем — почти тактильного ощущения времени; это современная художественная пластика и рабочий инструмент вскрытия достоверности настоящего, язык, которым высказывается настоящее. Одновременно это эскизный экскурс в историю преемственности и взаимовлияний в московской школе графики. Другими словами, выставка предлагает некоторый анализ художественной техники, делающей возможным сборку или реконструкцию культурного пространства как пространства языка и ее связности с теми состояниями, которые стали историческим основанием современных механик искусства. На выставке были представлены работы профессора Вхутемаса Владимира Фаворского и его студентки Александры Билль, другого замечательного педагога — уже нашего времени — Александра Ливанова и его учениц и учеников — Олеси Бурькиной, самой Ольги Иордан, Дмитрия Филатова и других. Особое место в экспозиции занимали работы Анастасии Ахтырко, художника почти легендарного. Но самое главное: поскольку куратор — сама художник, ученица и педагог в одном лице, то выставка отражает профессиональное понимание художественного языка. Прочтение этой истории глазами профессионального рисовальщика, погружившегося в исследование языка, из которого и появляется художник, удивительно интересно. Рисование в практике ливановских учеников стало формой открытого диа-

лога; оно становится не только способом считывания и пересказа устойчивой формы современности, то есть ее постоянного репродуцирования и редуцирования, но в большей степени возвращением ее из плоских состояний культуры к системе с растущим числом измерений, к реальности с другой глубиной, к созданию поля культурного диалога, к полифонии; это другая возможность существования языка современного искусства и другой способ проявления действительности.

Концепцию выставки Ольга Иордан описала в прекрасном тексте:

«Цветной карандаш взывает к условности. Сколько бы у тебя ни было цветных карандашей, того цвета, который ты видишь, в натуре все равно нет. Но из любого набора карандашей можно создать условное живописное пространство. Это не произвол, а логика. И это осознали основоположники Вхутемаса...

Специфика цветного рисунка требует изначальной решенности, так как исходит в первую очередь из уважения к белизне бумаги, которую необходимо сохранить и как равноправный с другими цвет, и как основу, поверхность, на которой приходится работать, каковая всюду просвечивает и объединяет весь лист сквозь штрих. Цветной карандаш — это не раскрашивание, а структурообразующий принцип... Это не зарисовка на память с обозначением цветов, а развитое сочетание живописи и рисунка».

Александр Ливанов
ЛАМПОЧКИ

Ольга Иордан
СУХОЕ ДЕРЕВО
2010



ИСКУССТВО ДЕЙСТВИЯ

София Терехова

Во время проведения Московской биеннале современного искусства на территории центра дизайна «Artplay» рядом с основным проектом прошел фестиваль активистского искусства «Медиаудар».

Нынешняя Московская биеннале изобилует различными экспериментами. За четыре сезона она утвердила свой статус, а ее учредители, зрители и художники ищут новые границы и возможности презентации искусства. Большая часть экспозиции «Медиаудара» отдана под работы, ставшие документацией перформансов и акций, направленных на анализ и критику социальных проблем, которых часто избегают массмедиа. Представлены художники, стремящиеся к прямому действию в духе молодежных выступлений 1970-х годов. Особенность этого искусства в том, что художественная рефлексия отходит на второй план, появляется стремление к активному воздействию на социум и обратной связи с ним. Теоретическая база направления находится в стадии постоянной разработки, остро реагируя на движение общественной жизни. Не совсем очевидны и критерии, которые можно применить к оценке творчества художников — общественный резонанс, художественные качества, скандальность, эффективность воздействия и другие параметры, выходящие за рамки привычной эстетики. Политизированный художественный акционизм, возникший во многом благодаря информационной революции, а не в результате отвлеченных эстетических поисков, становится частью мировой культуры, проникает во все сферы жизни. Ни художественная критика, ни власть пока не готовы к серьезной оценке данного явления. Тем интереснее наблюдать за поведением художника на свободной территории, практически лишенной традиционных политических и эстетических ограничений.

Выставке сопутствовала программа лекций, перформансов, дискуссий. Фестиваль стал эффективной попыткой вывести подобное искусство из маргинальной области, указать на существование жизнеспособного активного международного движения. Это одна из редких выставок, когда зритель мог познакомиться не с объективными суждениями художника о мире, а прочувствовать и узнать о реально существующих проблемах. Своего рода «звездами» выставки можно назвать американскую группу «The Yes Men». Акции, которые им удалось осу-

ществить в борьбе со злоупотреблениями большого бизнеса и политики, известны во всем мире и имели весьма конкретные результаты. Эти художники самым отчаянным образом нарушают правила игры, принятые в сервильной журналистике, но пародийное использование ее методов оказывается очень эффективным. Чего стоит издание и распространение огромного тиража фальшивого номера «New York Times», заголовки которого гласили: «Закончена война в Ираке», «Резко увеличена средняя заработная плата». Они устраивают пресс-конференции под видом представителей крупнейших транснациональных компаний и представителей государственных ведомств и, владея вниманием respectable аудитории, рассказывают о невероятных проектах: открывают серьезные дискуссии по поводу того, как экономично будет изгнать топливо из трупов людей, или предлагают оснастить армию защитными костюмами в форме нелепого поролонового шара.

Отечественные художники пока работают в меньших масштабах, но уже рождаются занятые и содержательные проекты: картонный краб — путешественник группировки ЗИП повеселил многих на своем маршруте. Другая грань подобного искусства — деятельность художницы Виктории Ломаско. Она проводит уроки рисования для заключенных Можайской детской колонии. На выставке можно увидеть ее зарисовки повседневной жизни тюрьмы и работы воспитанников. Выставка в широком диапазоне рассказывает о социальных и художественных возможностях этого, не привычного нашему зрителю искусства. С одной стороны, зафиксированы первые, не слишком уверенные шаги, а с другой — появляется основа для дальнейшего роста и дискуссии. В данной ситуации интересна точка зрения человека, занятого активной социальной деятельностью.

ФОТО ДИ / НИНА БЕРЕЗНИЦКАЯ



ФОТО ДИ / НИНА БЕРЕЗНИЦКАЯ



Эскадрон партии Народная Воля (Санкт-Петербург – Москва).

ВОВАДИМАЯ РОССИЯ

Перформанс на открытии фестиваля

Группа ОКК и Офис Прикладного Терроризма (Берлин)

Перформанс на открытии фестиваля

Арт-группировка «ЗИП»

КРАБ-ПРОПАГАНДИСТ

Перформанс на открытии фестиваля

ФОТО ДИ / КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ



Алексей Гаскаров, активист левого (антифашистского) движения, один из «химкинских заложников», три месяца провел в СИЗО, был оправдан в двух судах. Присутствовал при инциденте у администрации города Химки как корреспондент института «Коллективные действия». Акции с требованием его освобождения прошли в Сиэтле, Нью-Йорке, Берлине, Копенгагене, Лондоне и других городах. Образование — Финансовая академия при Правительстве РФ, в настоящее время консультант по финансам в московской фирме.

ДИ. Первый ожидаемый вопрос: может ли искусство влиять на политическую ситуацию?

АЛЕКСЕЙ ГАСКАРОВ. Безусловно. Одна из проблем современного активизма, особенно в России, это весьма скудный инструментариум форм и методов политического действия. Я думаю, что большинство людей понимают, в какой стране мы живем и какие существуют здесь проблемы, но никто не верит, что можно добиться перемен скучными митингами и демонстрациями. В этой ситуации яркие акции молодых художников часто привлекают больше внимания, чем традиционные массовые мероприятия, влияние которых власть давно научилась нивелировать. Правда, пока так называемое активистское искусство находится в весьма зачаточном состоянии, да и формы, выбираемые ими, часто сильно отстают от содержания.

ДИ. Почему именно сейчас один из наиболее статусных проектов — биеннале представляет откровенно «левую» выставку, да еще и в нескольких шагах от основной рафинированной экспозиции? Пришло время? Что-то поменялось в социокультурной ситуации?

АЛЕКСЕЙ ГАСКАРОВ. Думаю, есть несколько причин. Во-первых, любая революция всегда очень хорошо продается, и если в обществе сильны протестные настроения, то не удивительно, что на коммерческих выставках появляются подобные пространства. Во-вторых, я бы не сказал, что объекты «Медиаудара» реально бросают какой-то вызов существующей системе, то есть выставка тоже получилась довольно беззубой. Ну и конечно, я не исключаю, что кураторы биеннале могут иметь свою гражданскую позицию, позволяющую поддерживать подобные проекты. А для самих художников это открывает возможности выхода к более широкой аудитории.

ДИ. Есть ли ощущение присутствия на выставке политической составляющей или это художественное явление, социальный китч? Насколько актуализированы политические тенденции? Не кажется ли тебе, что в данной ситуации это свободная площадка, которая может стать пространством для профанации, или же в заданных рамках затронуты серьезные проблемы?

АЛЕКСЕЙ ГАСКАРОВ. По-настоящему интересных работ было мало. То есть тех, где явный политический подтекст сопряжен с удачной формой творческой реализации. Мне, например, очень понравилась работа Паши 183, который наклеил огромные стикеры в виде омонцов на двери в метро, тем самым давая возможность любому человеку почувствовать себя в роли бунтаря. Некоторые работы больше походили на политические плакаты, где доля искусства мало очевидна. Грубо говоря, люди, которые постоянно участвуют в каких-то политических действиях, приносили свои артефакты, выдавая это за новое активистское искусство. В то же время это нормально, потому что тем самым стирается грань между искусством и активизмом. Через самокритику происходит взаимоактуализация этих двух институтов.

ДИ. Элемент игры присутствует в любом виде деятельности человека. Видишь ли ты возможность эффективно использовать ее в социальной деятельности?

АЛЕКСЕЙ ГАСКАРОВ. Есть очень яркий негативный пример этого явления, который дает очевидный ответ на данный вопрос. Года два назад в среде русских фашистов был запущен проект «Русская игра», где командам молодых скинхедов предлагалось проходить разные уровни заданий по нанесению ущерба людям с другим цветом кожи. Например, на первом уровне нужно было нарисовать провокационное граффити или расклеить листовки, на втором — разбить окно или что-нибудь поджечь, и так далее, вплоть до убийств. В общем, эта схема, к сожалению, реально работала, и число нападений на иностранцев стало увеличиваться в разы.

ДИ. В революции девятьсот семнадцатого года передовые художники сделали многое для пропаганды ее идей, наглядная агитация находилась на высоком уровне, искусство было действенным способом влияния на массы. Ты как человек, работающий в широкой социальной среде, какие возможности

видишь во взаимодействии искусства и активного действия?

АЛЕКСЕЙ ГАСКАРОВ. В первую очередь это поиск форм выражения социального протеста, чтобы вовлечь в эту деятельность людей, которых тошнит от традиционной политики. Другая тема — актуализация проблем, не столь очевидных. Например, в этом плане больших успехов добилось зоозащитное движение, активно использующее разные перформансы и инсталляции в борьбе с меховой индустрией и жестокими развлечениями. Здесь уместно вспомнить перформанс Олега Кулика «Пятачок раздает подарки», когда на глазах у публики была убита свинья, задомо предназначенная для убоя, а ее внутренности раздали зрителям. Как кажется, это действие гораздо больше повлияло на людей, чем тысячи текстов о вреде мяса.

ДИ. Что конструктивнее для художника — переход к эстетическому, сглаживание противоречий, напряженности или, наоборот, их обострение?

АЛЕКСЕЙ ГАСКАРОВ. Вряд ли здесь может быть какая-то универсальная установка. В период кризиса и застоя, тормозящего общественное развитие, наверное, актуально обострять противоречия; в период роста или зарождения нового, когда необходима консолидация, конструктивна вторая опция. Но не уверен, что она применима к миру свободных художников.

ДИ. Расскажи, как ты оцениваешь деятельность негласных «хедлайнеров» фестиваля — отечественной группы «Война» и американской «The Yes Men»? **АЛЕКСЕЙ ГАСКАРОВ.** Безусловно, «Война» расшевелила политическое болото, но ряд их акций (например, курица в супермаркете и другие подобные) сильно нивелировали политический посыл. То есть про них всегда можно сказать: «А, это те фрики, что устроили оргию в Зоологическом

музее». Они явно себя отрезали от доброжелательного восприятия широкими массами, а ведь именно их поведение и мнение художники хотели бы поменять. «The Yes Men» — определенно молодцы. Достаточно послушать интервью с председателем правления ВР после аварии в Мексиканском заливе, и понять насколько актуально то, о чем они говорят. Сейчас в Сети есть в доступе их фильм «Согласные на все меняют мир» с русским переводом. Всем советую.

ДИ. Как человек хорошо знакомый с европейской практикой, искусством, касающимся общественных проблем, как ты обозначишь перспективы развития социально-политического искусства в нашей стране?

АЛЕКСЕЙ ГАСКАРОВ. Понятно, что в Европе эти движения развиты в несопоставимо большем масштабе, чем в России. Демонстрации в миллион человек против социальных реформ — там повседневная реальность. Поэтому многие молодые люди, чтобы выделиться из общей массы, и прибегают к эпатажным ярким акциям, гораздо чаще, чем у нас. То есть я думаю, что у нас эта тема будет формироваться параллельно с общим развитием общественно-политического пространства. При этом разные русскоговорящие художники, нацеленные на политический активизм, на Западе известны больше, нежели на родине. Например, Александр Бренер, нарисовавший знак доллара на квадрате Малевича на выставке в Голландии.

ART_BUZZ (Москва)
РАЗГОВОРНИК ДЛЯ МОЛОДЫХ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ.
2011. Видео



ПЕРВАЯ «ПЕРСПЕКТИВА»

Идея проведения выставки-смотр студенческих дипломных работ, представляющей уровень современного художественного образования в России возникла у сотрудников фонда «Артпроект» и журналов «ДИ» (Диалог искусств) и «ACADEMIA» в 2010 году. Заручившись поддержкой Российской академии художеств, они собрали на выставке «Диплом-2010» в зале московского академического лицея работы выпускников 18 учебных заведений России и провели первую научную конференцию «Художественное образование в России. Проблемы и перспективы».

В 2011 году было решено организовать первый Всероссийский студенческий фестиваль изобразительных искусств «Перспектива», объединивший выставку и научно-практическую конференцию. Задача проекта — предоставить российским вузам площадку для демонстрации их учебного опыта, показать лучших студентов арт-сообществу и зрителям, помочь выпускникам художественных вузов адаптироваться к профессиональной жизни.

Проект объединил 21 вуз России: МГАХИ имени В.И. Сурикова, МГХПА имени С.Г. Строганова, МПГУ, МАХУ памяти 1905 года, РАТИ (ГИТИС), ВГИК, Школу-студию МХАТ (Москва), РГГУ, МАРХИ, РАЖВиЗ, МГУ; СПбГУП (Санкт-Петербург); КГХИ (Красноярск), УралГАХА (Екатеринбург), ДГПУ (Махачкала), ДВГАИ (Владивосток), ЮФУ (Ростов-

на-Дону), АГИИК (Якутск), АГУ (Барнаул), КубГУ (Краснодар); БелГУ (Ижевск). На выставке «Современность. Пространство. Живопись» были представлены дипломные и учебные работы студентов 14 из них. Все вузы-участники выставки отмечены благодарностями РАХ. На фестивале состоялся конкурс. Авторитетное жюри под председательством вице-президента по образованию РАХ Л.В. Шепелева выбрало 15 работ, авторы которых благодаря фонду «Культурное достояние» возглавляемому Виктором Карцевым, летом 2012 года отправятся на пленэр в Черногорию. Победителям конкурса также были вручены дипломы Российской академии художеств и профессиональные наборы для художников от сети суперАРТмаркет «Передвижник».

Участники второй конференции «Высшее художественное образование в России. Проблемы. Перспективы» приехали из Санкт-Петербурга, Барнаула, Екатеринбурга, Ростова-на-Дону, Владивостока, Махачкалы, Белгорода. Работа конференции проходила по секциям «Традиции и инновации в современном художественном образовании», «Мультимедиа: новые стратегии художественного образования» «История: от Императорской Академии до ВХУТЕИНА и ВХУТЕМАСа». Фестиваль показал востребованность российской академической системы художественного образования у молодых, ее уникальное место в мировой практике, и вместе с тем поста-

вил вопросы о назревших переменных, о необходимости ее адаптации к современным реалиям. Одна из важных проблем — налаживание сотрудничества студентов-художников со студентами-искусствоведами, обучающимися в тех же вузах. Их творческие контакты могли бы дать свежие концепции искусства, оживить художественную жизнь в учебных академиях и институтах.

Поэтому следующий фестиваль «Перспектива» ставит своей задачей смотр стратегий художественного образования. С этой целью будет организована выставка кураторских проектов студентов и аспирантов-искусствоведов, а также молодых преподавателей. Именно они проведут в своих вузах отбор работ, которые предоставят их альма-матер в Москве. Подготовка искусствоведов, арт-критиков и кураторов станет одной из тем третьей конференции «Художественное образование. Проблемы и перспективы». Со всеми докладами и работами участников выставки 2011 года, ставшими номинантами конкурса «Перспектива», можно ознакомиться на сайте фонда поддержки современного искусства «Артпроект» <http://www.fondartproject.ru>

Куратор проекта
Алла Надеждина

Ирина Филатова
МОЛОГА

2011. Холст, масло
МГАХИ ИМЕНИ В.И. СУРИКОВА.
ВТОРОЕ МЕСТО

Дарья Карабчук
ПОЛЕТ

2011. Холст, масло
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ.
ПЕРВОЕ МЕСТО



ГИБЕЛЬ ПЕТЕРБУРГА

Александр Дашевский

«В арт-галерее «Name Gallery» прошла выставка «Гибель Петербурга». Куратор Александр Дашевский и художники Илья Гапонов, Валерий Гриковский, Виталий Пушницкий, Андрей Рудьев визуализировали свои представления о грядущей глобальной катастрофе.

Гибель Петербурга — болезнь с хроническими рецидивами.

Окруженный мрачными пророчествами город изначально существует в ожидании катастрофы. Через литературу предсказанное опустошение стало частью петербургского мифа.

В переломные моменты (Петровское время, 1812–1825 годы, эпоха авангарда, перестройка) образ будущего заменяет реальность. Апелляция к нему дает безграничные права в настоящем. Суд потомка обесценивает суд современника. Кажется, что исторический прогресс силой берется, и только время отделяет от триумфа.

Петербург, по выражению Лотмана, «будущая Россия. Город, который должен ангажировать будущее». Город-проект, город-миссия. Когда проект не выполняется, из глубин петербургского текста возникает предчувствие локальной эсхатологии.

После референдума 1991 года город

получил свое современное название. Страна отрекалась от прошлого. Смена имени получила символическое значение. Чем начиналась советская эпоха, тем и должна была закончиться. Переименование стало попыткой ангажмента будущего, чтобы восстановить «историческую справедливость», заявить о либерально-демократических ценностях. Ангажировать будущее не удалось. Вера в свободный рынок, новую власть, демократию, плюрализм, независимость выборной системы скоро кончилась. Свобода слова, право частной собственности, неприкосновенность конституции, свободная культура оказались шаткими и беззащитными. Увеличение межэтнической и межрелигиозной напряженности, агрессивная внешняя политика стран, казавшихся образцами демократии, стали причиной разочарования в возможности построения мира

на основе общечеловеческих ценностей.

Город, поменявший свое название под шум либеральной риторики, разочаровался в ее содержании. Проект погиб. Будущее не наступило. Зато безвозвратно прошлое вернулось в настоящее.

Как может молодой, просвещенный художник, строящий карьеру в сфере современного искусства, работать с ассортиментом образов Попкова, Салахова, Королева, Оссовского, пользуясь практически их же языком?

Шахтеры, космонавты, библейские мотивы, героические торсы, ангелы — хорошо, если шутка. Однако у Ильи Гапонова нет и тени иронии. Шахтеры и космонавты — именно те, кем кажутся, метафоры традиционны, иносказания прозрачны, аллюзии не маскируются. Намерения художника — наследование, исследование, а не дистанцирование.

Но и знак равенства не поставить. Кузбасслак в качестве техники возвращает нас в сферу современного искусства. Кузбасслак — производное угля — акцентирует регион происхождения художника, связь с малой родиной. В ранних проектах это выглядело занимательной этнографией. Позже техника открыла новую глубину. Лак поблескивает «классикой», музейной серьезностью.

Патетическими задачами обусловле-

на композиция. Зрителю как будто не хватает расстояния (широты зрения?), чтобы увидеть изображение в полном. «Срезанный» кадр — фотокинотелевизионный прием — подчеркивает масштабность снимаемого.

Соцреализм, икона, религиозная живопись позднего Возрождения, барочный натюрморт... Гапонов занимается аудитом монументальных и героических образов. Святой Себастьян — один из них. Мир классической картины, обнаженное тело прорывается торчащими наружу прутьями. Им логично оказаться стрелами — орудием мученичества св. Себастьяна, но наглая объективность ассоциации со строительными лесами или железобетонными конструкциями в стадии возведения. Образный строй рифмует просияние мученика и истязание «классического» Петербурга работами по реконструкции и приспособлению под практические нужды.

Рисунок — часть большой серии «Карго-культурное обозрение». Деятельность героев Гриковского (за которыми мерещатся современные русские художники) выглядит отчужденной от смысла и резульгата. Единственная ее мотивация — надежда стяжать «дары небесные» копированием чужих осмысленных действий. Растерянный взгляд в небо — лейтмотив проекта.

Любопытно, что критика современного искусства вписывается в отечественную традицию осуждения «рабского подражания Западу». Графический язык напоминает о мастерах советской журнальной иллюстрации: В.П. Высоцком, Гринштейне, Пинкисевиче, П.Я. Караченцове. Все с детства знакомые, прочно забытые, вовремя вспомненные.

Толчком для создания произведения «Что-то случилось» послужили впечатления автора от теракта 2010 года во Владикавказе. Валерий Гриковский, оказавшись на месте через несколько минут после взрыва, увидел толпу задумчиво смотрящих в небо и звонящих по мобильным телефонам людей. Этот образ художник использует для демонстрации разобщения и отчуждения, исчезновения социального единства. Гриковский ничего не ждет от общества, не чувствует себя его частью, ставит под сомнение его существование. Оно представляется механическим, а не смысловым единством. Петербург как социум, как интеллектуальная среда гибнет, потеряв единые ценности и духовные ориентиры. Свою деятельность автор называет новым «суровым



стилем», самостоятельно озвучив связь с эстетикой эпохи «застоя».

Видео — нетипичная для Александра Дашевского техника. Вымарывание новых названий улиц с карты, рассказ об автопониме «Питер» и стилизация фильма по гражданской обороне рассказывают историю о хрупкости современного Петербурга. «Историческая справедливость» моделирует подготовку к новому витку переименований в угоду новому воображаемому представлению об истории России. «Питер» — экскурс в историю прозвища города, обсуждение его коннотаций — снят в эстетике научно-популярной передачи советского телевидения. «ОБЖ» — моделирование эсхатологических предчувствий петербуржца.

Виталий Пушницкий работает на грани нарративных и формальных задач. Часто от него можно услышать, что изображенное на картине неважно или вторично. Однако его живопись почти всегда фигуративна. Иногда метафорична, даже назидательна. Тем не менее нужно ему поверить — формальные признаки, например круглый формат, кочуют из проекта в проект, а нарратив варьируется.

В качестве отправной точки для создания собственного изобразительного языка легче всего было бы инкриминировать художнику аллюзии на творчество выходца из Восточной Германии Г. Рихтера. Можно вспомнить также и об отечественных гиперреалистах — Базилеве, Файбисовиче. Абстрактные скульптуры художника на удивление напоминают макеты архитектуры советского модернизма. Но эти связи неочевидны и труднодоказуемы. Накрепко связывает Пушницкого с эпохой «застоя» академическое образование. Сложные взаимоотношения с ним художник выясняет до сих пор, вокруг этого строит творчество. Одна из устойчивых тем в творчестве Виталия — трагическая ущербность современности перед лицом «большой культуры», «классики».

Оттуда, из академических стен, вынесена художником идея «классического», «большого», «настоящего», «образцового» искусства. С одной стороны, это краеугольный камень любой академии, со времен братьев Карраччи, с другой — обоготворение культуры, восприятие ее как территории, свободной от тоталитаризма и идеологии — защитная реакция научной и творческой интеллигенции эпохи «застоя».

Бродский писал: «...Петербург, создание стихов и русской прозы». Сюжет

картины «Сон разума» строится на отождествлении Петербурга с петербургской литературой. «Маленькие люди», «Униженные и оскорбленные», внутри «петербургского текста» становящиеся литературными героями, утомлены этим самым текстом. Выпадение из культуры, из «большого времени» (Аверинцев) онтологически и хронологически обездоливает человека. Виталий представляет гибель Петербурга как разложение культурного мифа, усталость от непосильного бремени классики.

«We'll be back» — единственное произведение на выставке, непосредственно откликающееся на современную политическую ситуацию. По законам жанра следовало бы ожидать критического высказывания. Содержание надписи должно бы намекать на очередное социальное потрясение, которое в России традиционно сопровождается сменой столицы. А стилистика надписи — сообщать о тоталитарном характере власти. Художник берет декорации одного «концентрированного спектакля» (Ги Дебор) и разыгрывает в них другой. Такое восприятие не лишено оснований.

Андрея Рудьева хочется назвать ностальгическим эклективным поп-артистом. Один из его художественных приемов — взять несколько фетишей вроде Дэвида Боуи, оленьих рогов, марсиан, доски почета и свести их в одной плоскости, наслаждаясь ассоциативным пространством, которое они создают. Номенклатура «любимцев» Рудьева велика — шаманы, рок-музыканты, летающие тарелки, милиционеры, пингвины, герои рекламы, старые холодильники и др. Большинство имеют одинаковое происхождение — из СССР. Вымышленные и настоящие герои официальной и андеграундной материальной культуры составляют причудливые вереницы образов, основная задача которых — вызвать к жизни дух ушедшего времени.

В данном случае Андрей работает с популярным агитационным продуктом исчезнувшей империи — мемориальной надписью. Художника, с его любовью к научно-фантастической футурологии 1970-х, не могла не соблазнить перспектива сделать мемориальную доску будущему событию. Переезд правительства в Петербург настолько же обсуждаем и настолько же реален, как высадка пришельцев. Плюс Путин — медийный персонаж, Джеймс Бонд для России и Эрнст Ставро Блофельд для Запада, да еще и тезка другого люби-

теля железнодорожных поездок... В этой плоскости нужно искать художественную мотивацию Рудьева, обычно не использующего обличительно-пропагандистские возможности современного искусства.

Так что речь идет скорее не о критике, а о переведении нервной энергии и шумихи, сконцентрированной вокруг приближающихся выборов, в художественную плоскость.

Самоощущение художника в социальном пространстве изменилось. Раздвижение границ искусства, не так давно бывшее жизнеутверждающей игрой на глазах сочувствующей публики, пошло вспять. Наоборот, искусство оказалось в опасности капиталистической и политической апроприации. Это породило у художников отчуждение, тенденцию если не к внутренней эмиграции, то хотя бы укреплению арт-границ.

Тем не менее говорить о возвращении современного искусства в андеграундный формат не приходится.

То, что художники, не сговариваясь, начинают варьировать в своих произведениях язык 1970-х годов, говорит не о наступлении застоя, а скорее об обострении ретроспективного зре-

ния, о формировании новой идентичности и тематики современного искусства. Схожую трансформацию пережил и пластический язык.

Пластика зачастую становится собеседником, комментатором, даже оппонентом основного послания. Эта двойственность порождает смысловую полифонию, многоплановость произведения. Пластический язык и его этимология — главные герои этой выставки. Постепенно современное искусство наполняется медитациями и воспоминаниями о поздних 1960-х, 1970-х, ранних 1980-х. Гибель Петербурга как проекта вернула в дискурсивное поле большой исторический пласт, тенденциозно и однобоко оцениваемый новейшей отечественной культурой.

Александр Дашевский
ОБЖ

Видео

◀ **Валерий Гриковский**
ЧТО-ТО СЛУЧИЛОСЬ

Бумага, тушь



ПРИСНИВШИЙСЯ ВЕРНИСАЖ

Лия Адашевская

В конце ноября в Stella Art Foundation открылась выставка творческого объединения «Купидон» (Андрей Филиппов, Виктор Скерсис, Юрий Альберт).

Название выставки «Метаморфей» одновременно поэтично, иронично и конструктивно, с явными признаками концептуалистского диалекта. Собственно, такова и сама выставка.

Если Морфей — это «тот, кто формирует сны», соответственно метаморфей — то, что стоит за или над Морфеем или отсылает к тому, из чего он, собственно, формирует сны. Впрочем, здесь приставку «мета-» можно интерпретировать в значении и «через», и «после», и «о себе». Однако в любом случае предмет разговора — сновидения. Но не сновидения вообще, а конкретные — Юрия Альберта, не так давно выпустившего книгу «Что я видел», в которой методично, с указанием дат, он пересказал сюжеты об искусстве, художественных событиях, художниках, снисшие ему в течение десяти лет, с 1996 по 2007 год.

Сон — известный источник вдохновения. Первое, что вспоминают — это, конечно же, приснившуюся Менделееву таблицу химических элементов. Однако дары Морфея одной

таблицей не исчерпываются. Нильс Бор именно во сне увидел структуру атома, Георг Йоганн Мендель — законы наследственности, Александр Флеминг открыл пенициллин, Август Кекуле, после того как ему приснилась кусающая себя за хвост змея, додумался до кольцеобразной формы молекулы бензола (так что его призыв к коллегам «Джентльмены, давайте учиться видеть сны!» можно расценивать как профессиональный совет), Элиасу Хоу именно благодаря сну пришла идея устройства иглы для швейной машинки, над созданием которой он работал до этого многие годы. А Альберт Эйнштейн в конце жизни утверждал, что всю его научную карьеру можно рассматривать, как размышление над сном, увиденным когда-то в детстве (якобы он ехал на санях, которые разгонялись все быстрее и быстрее, пока не достигли скорости света, и тогда звезды начали искажаться, превращаясь в удивительные узоры). Не отставали от ученых и писатели. Вольтеру во сне пришел в голову вариант одной из сцен «Генриады». Уильям Берроуз, автор «Голого завтрака» и «Стоянки на мертвых дорогах», признавался: «Израдная доля материала приходит из снов. Многие — просто их непосредственная запись, разумеется, несколько расширенная». Этого же рецепта придерживался и Роберт Льюис Стивенсон. Ложась спать, он настраивал себя на то, чтобы в сно-

видениях к нему пришли «захватывающие истории», которые можно было бы включить в будущие произведения. Именно таким путем он написал свой знаменитый научно-фантастический роман «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда». Ну а уж какое значение придавали сну сюрреалисты, рассматривавшие сновидение как окно в подсознательное, и напоминать не стоит. Так, Луис Бунюэль в своей книге «Мой последний вздох» писал: «Именно безумная любовь к снам, удовольствие, ими порожаемое, без какой-либо попытки осмыслить содержание, и объясняет мое сближение с сюрреалистами», и еще: «Если бы мне сказали: "Тебе остается жить двадцать лет. Чем бы ты заполнил двадцать четыре часа каждого оставшегося тебе жить дня?" я бы ответил: «Дайте мне два часа активной жизни и двадцать два часа для снов при условии, что я смогу их потом вспомнить»».

Юрий Альберт не все сны вспоминал, поэтому в своей книге под некоторыми датами стоит честное — «Забыл». Для сравнения. Один из героев романа Иэна Бэнкса «Мост» Джон Орт, дабы вспомнить, кто он есть, рассказывает своему психоаналитику сны. Но только не реальные, а выдуманные, поскольку реальные ему кажутся слишком банальными и сумбурными. Так вот, Юрий Альберт записывает именно реальные сны, причем без разбо-



ру, какими бы незначительными и неинтересными они ни казались, не пытаюсь интерпретировать, домысливать, эмоционально приукрашивать. Этакая документалистская фиксация «небывалых комбинаций бывалых ощущений». Впрочем, небывалых комбинаций в снах Альберта почти нет. Все, что ему снилось, вполне могло происходить в реальности.

И здесь интересно, к чему эти записи можно отнести. К литературе?

В известной степени. Литература постфактум потока бессознательного, мимикрирующего в сознательное. Впрочем, сам Альберт определяет это как «что-то между литературой и художественным проектом. Как художественный проект этот текст слишком длинен, слишком рассчитан именно на чтение и совершенно не приспособлен к показу на обычной выставке. Для литературы же он слишком скучен, слишком «документален» и интересен только для упомянутых в тексте лиц».

Однако, как выяснилось, текст этот все же оказался представим на обычной выставке. В форме инсталляции. Причем решенной таким образом, что каждый пришедший в галерею невольно становился персонажем очередного сна.

Итак, вдоль стены тринадцать освещенных кабинок, делающих выставочное пространство похожим на переговорный пункт. На застекленных дзве-

рях даты — 26.01.03, 15.01.02, 21.03.01 и т.д. В каждой кабинке на полочке телефон времен 1970-х. Приученный к интерактивности посетитель поднимает трубку и слышит голос художника, рассказывающего «позвонившему» сон согласно указанной на двери дате: «Сегодня видел длинный интересный сон, из которого запомнил только половину. Я звонил в Москву, пытаюсь найти Лену Селину и, кажется, еще Куприну, и никак не мог дозвониться. Наконец один раз я набрал номер без кода России и Москвы, и, к моему удивлению, мне ответил женский голос по-русски. Но когда я стал спрашивать Селину, мне ответили: «Молодой человек, вы знаете куда звоните? Это милиция, определение личности». Потом я все-таки дозвонился до галереи, и мне сказали, что Селиной сегодня больше не будет, но ее можно вечером застать в ЦСИ...». Или: «Приснилось какое-то биеннале или фестиваль. Помню, как я распевал хором в компании авангардных композиторов. Это был проект одного из них. Было много знакомых, но запомнил я только Чепикова и Дубосарского. В этом сне они были приятелями». Слушает это все человек и рассматривает иллюстрации к снам, выполненные в а-ля академическом стиле Виктором Скерсисом. Рисунки прикреплены к планшетам, обтянутым обоями для детской комнаты — с какими-то забавными лягушатами.

Совершенно абсурдное сочетание эксклюзива и тиражности. Утонченности и аляповатости. Высокого и профанного. Суцая нелепица. И одновременно с тем часто встречающаяся вещь. Звучащая в унисон снам Альберта. И тут же вторым фоном вспоминается признание сновидца: «Я мечтал заниматься настоящим искусством. А получается только современное». На противоположной от кабинок стене еще один привет настоящему искусству — заснувшая «Олимпия» Мане. Слева от нее в углу реально спящий на кровати Юрий Альберт (говорили, что он специально принял снотворное, чтобы спать по-настоящему). И вот он спит, а мы все вроде как персонажи его снов. Вот прошел Злотников: «Сегодня встретил во сне Юрия Злотникова. Он сказал мне, что сейчас изучает витражи Кельнского собора. Потом Злотников стал нам рассказывать, что Шагал (или Сутин) был такой бедный, что жил у кого-то в туалете...» (19.05.05). Никита Алексеев о чем-то беседует с Ирой Кулик: «Сегодня во сне встретил на какой-то выставке Никиту Алексеева и говорил с ним о сатире в художественной критике» (02.01.06). Лев Рубинштейн: «Сегодня снились какие-то путешествия на кораблях и лодках в компании знакомых, среди которых, кажется, был Лева Рубинштейн» (11.02.02). Людей много, снов тоже. Правда, некоторые из нас снятся Альберту впервые.

Итак, Юрий Альберт видит сны, Виктор Скерсис их рисует, а Андрей Филиппов это все инсталлирует. Такая вот матрешка получается.

Ах да, в центре зала на уровне головы ведро с водой, на котором небрежно написано название выставки. К ведру прилагается тряпка — намек на то, что сны можно стереть. Гипотетически воду можно выплеснуть на художника, и он проснется... Но никто этого не делает. И правда — зачем? Ведь так приятно чувствовать себя частью произведения искусства. Если, конечно, согласиться с тем, что это искусство.

На редкость хороший сон.



МОСКОВСКИЙ АРТ-ДНЕВНИК

София Терехова

Между двумя башнями.

Стас Волязловский

ГАЛЕРЕЯ «РИДЖИНА»

По какой-то до конца не проясненной причине практически каждый русский человек, независимо от принадлежности к тому или иному социальному слою, хорошо представляет себе эстетику «низов». В комплексе его ощущений, психологической иконографии присутствуют отталкивающие изображения бомжей, проституток, синих пластиковых туалетов, звуки грязной матерной речи. Всему этому сопутствует естественная реакция брезгливости и отторжения, желание закрыть дверь, через которую поступают подобные образы. Художник Стас Волязловский, по всей видимости, тяготеющий к изучению антропологии современности, все эти реалии видит иначе. Он использует методику погружения в этот неприятный мир, его визуализацию, что, по его мнению позволяет избавиться от навязчивых картинок, называет это своеобразной психотерапией.

На выставке «Между двумя башнями», открывшейся 24 ноября в галерее «Риджина», Волязловский собирает атрибуты «шансон-арта». Тут и якобы тюремные простыни, на которые шариковой ручкой художник нанес похабные рисунки, и уличные туалеты, в которых транслируется видеобиография художника, и даже киоск, где любая посетительница выставки может обменять нижнее белье на произведение искусства.

Не только наш контакт с улицей, но и теле-, интернет-среда, перенасыщенные такого рода образами, должны были рано или поздно породить свою знаковую презентацию. Сдается, что рассуждения Стаса о терапевтическом — некоторое лукавство. Скорее Волязловский участвует в создании символики и легализации улично-приблатненного в художественном пространстве. Хорошо осознавая постоянное присутствие грубости в нашей жизни, он, как и классики критического реализма, по всей видимости, считает, что искусство есть жизнь, и отменить эстетику безобразного невозможно. Художник говорит о «достоевщине», тяготении к самоуничтожению, надрывности, своеобразном мучительном конформизме.

Россия для всех. Дмитрий Гутов

МАММ / МДФ

Мы знаем художника Дмитрия Гутова не только как большого эстета, но и как тонкого провокатора, способного высказываться по разным темам весьма остроумно. Вот и проект «Россия для всех» — новое тому подтверждение. Гутов выступает в нем соавтором, идея выставки принадлежит коллекционеру Виктору Бондаренко. Именно он резко отреагировал на все чаще звучащий лозунг «Россия для русских» и предло-



жил художнику создать ни много ни мало 84 произведения, которые будут оспаривать это заявление. В итоге зритель может видеть стену, где бок о бок висят доски, выкрашенные в различные монохромные цвета. Главным же, солью проекта, являются надписи на них — имена известных личностей и указание их национальности: «Казимир Малевич — поляк», «Владимир Даль — датчанин по отцу», «Исаак Левитан — еврей», «Александр Невский — внук осетинки» и т.д. Все эти работы выполнены в различной каллиграфической манере. Отдельно помещены доски, на которых приводятся данные переписи населения 2002 года и в алфавитном порядке указано количество лиц той или иной национальности, проживающих в России. Инсталляция порождает ощущение многоцветия и разнообразия, которое присутствует и в жизни благодаря традиционному органическому взаимодействию разных культур в нашей стране. Выставка оказалась на удивление злободневной. Все мы знаем о «Русских маршах», ксенофобии, которая развита в некоторых слоях нашего общества. Много на эту тему высказываются молодые активисты от искусства, но обычно

это происходит на удаленных, альтернативных площадках в агрессивной и протестной форме. Очевидно, что уровень художника, уровень идейного вдохновителя и статус зала, предоставляющего Ольгой Свибловой, свидетельствует о том, что «элитарное» искусство может говорить о насущных проблемах, используя проверенные знаковые системы. Разрыв с реальностью и погружение в себя, в котором часто пытались уличить современных художников, остается в прошлом, теперь и элитарное искусство высказывается о социальных проблемах.

Дороги и Фрагменты

Борис Марковников

АГЕНТСТВО ART RU



Одновременно две выставки художника прошли в Москве. «Дороги» — проект традиционно изобразительный; в названии другого — «Фрагменты» — содержится не только принцип создания работ, но и его концептуальная основа. Речь идет не просто о живописной мозаике, которая складывается в ту или иную картину, а об отображении разного рода энергетических импульсов, заполняющих мир. Достоинством этого подхода является то, что художник не стремится к систематизации, но предлагает зрителю проследить за движением художественного порыва, возникновением мощных тектонических структур. Тяготеющие к монохромности живописные полотна создают унисонное звучание, напоминающее алеаторическую симфонию. Если в проекте «Дороги» можно переходить от одного полотна к другому, разглядывать один и тот же объект в различных ракурсах, то во «Фрагментах» мы погружаемся в слитное пространство, созданное не под давлением концепции, а благодаря импровизации. В станковой живописи Марковников использует разнообразные техники, свободно интерпретирует классические

приемы абстрактной живописи. Работа исключительно с цветом и фактурой может казаться довольно скупой в своей выразительности, но именно эти составляющие создают живописную композицию как монолитное целое.

Живопись Марковникова вписывается в современные интерьеры галерей и жилых помещений, но в ней есть ощущение первозданной архаики, природности, отличающее ее от, скажем, минимализма.

В поэзии проекта «Дороги» присутствует игра пространства, затягивающая вглубь холста, художник ведет нас раскрывая вполне узнаваемый образ дороги, иногда растворяя ее в живописных глубинах. Марковников сознательно упрощает



композицию, чтобы мы не теряли нить «повествования».

Во «Фрагментах» иной процесс — стремительное расширение ощущений, мгновенные переходы между интонационными состояниями. Проходящие параллельно, разнесенные по разным площадкам две выставки одного автора образуют полюса напряжения, силовое поле, практически ощутимое в городском пространстве.

Подлинные ощущения

Алексей Каменского

NADJA BRYKINA GALLERY

В небольшом, но уютном пространстве выставочного зала были представлены работы разных лет и различных жанров. Это своего рода маленькая ретроспектива, способная подтвердить фундаментальность и богатство творчества художника.

Главным же событием данного мероприятия явилась презентация издания «Избранная поэзия русских и французских авторов» с иллюстрациями А.В. Каменского. Этот альбом представляет не просто «книжку с картинками», а целостное произведение искусства, где художник предлагает расши-

ритель знакомое поэтическое пространство. Чередующиеся листы текстов и живописной графики образуют единый поток, в котором иллюстрации помогают читателю сделать медитативную паузу, позволяющую впитать, осмыслить поэтическое содержание. Можно разглядывать эту книгу как сборник репродукций графики Каменского, но если в традиционном альбоме соединение работ требует некоторых усилий от читателя — зрителя, то в этом издании объединение визуального ряда поддерживается поэтическими текстами. Часть графических листов, представленных на выставке оригиналы иллюстраций позволяют прочувствовать живой процесс создания книги. В число избранных авторов включены поэты XIX, XX веков: Александр Пушкин, Михаил Лермонтов, Владимир Маяковский, Стефан Малларме, Андре Бретон... В создании этого полиграфического произведения Алексей Васильевич участвует не только как художник, но и как наследник поэтической традиции своего отца, выдающегося русского поэта-футуриста Василия Каменского. Художник опирается на эксперименты XX века по соединению образа и слова, созданию визуальной интерпретации текста. Глубокое понимание им стилистики этого жанра позволяет избежать привычной в этой сфере иллюстративности, а виртуозная графика расширяет поэтические смыслы, не искажая их.

Пока петухи не пропели. Иван Плющ
ГАЛЕРЕЯ М & Ю ГЕЛЬМАН

Идея передачи в живописи временных процессов, непрерывных превращений человеческого образа под их напором не нова. Тем не менее художнику удалось по-новому осознать это. Иван уже несколько лет работает над данной серией. Работы — холсты, представляющие картинку, будто вырванные из новостных сводок, изображения людей на них в прямом смысле начинают даже не размываться, а растекаться, словно человеческое тело действительно состоит из красочной жидкой смеси. Во второй половине XX века развился портретный жанр, посвященный «интерактивному» взаимодействию персонажа со средой и временем, здесь обозначились два «классических» подхода. Один представлен Фрэнсисом Бэконом, другой Джакомоетти. Если у Бэкона динамика жизни передана в яркой вспышке и его персонажи активно и жестко взаимодействуют с миром, не только трансформируясь, но и влияя на него, то Джакомоетти описывает чело-

века как пластичное и пассивное создание, подверженное деформации. В этом контексте Плющ идет скорее по пути итальянца. Но ставит он несколько иную задачу — не отображает портретный образ, а стремится найти критические точки, когда происходит необратимое исчезновение человеческой индивидуальности. Плющ выбирает более пессимистическую позицию наблюдения, нежели его предшественники. Пессимизм этот реалистичен, что называется «актуален» и выражает повседневные процессы, происходящие с нами. Пластичные персонажи Джакомоетти монументальны и скроены из твердого и неподатливого материала (соотносящегося с первоэлементом



«земля»). В трактовке Плюща личность, человек скорее принадлежит стихии воды, колеблющейся под напором ветра — воздуха — времени.

Представленная живописная серия могла бы превратиться в метафизический манифест, но автор уходит от абстрагирования. Перед нами репортажные картины — мгновенная съемка исчезающего в потоке социального индивидуума.

Интроекция. Риккардо Мурелли
ГАЛЕРЕЯ «RUARTS»

Выставка Риккардо Мурелли прошла в рамках Года Италии в России. На ней представлены как живописные, так и объемные конструкции, созданные художником с 2003 года по настоящее время в рамках единой концепции интроекции. Приятно отметить, что внутренние основания собственного искусства, поисками которых занимался Мурелли, привели его к созданию форм, нам близких и понятных: дух русского конструктивизма неизменно присутствует в работах автора. Сам художник наряду с этим течением выделяет влияние футуриста Боччиони. Можно сказать и о

влиянии таких движений, как *arte povera* и «новая геометрия». В качестве особого дружественного жеста Мурелли специально для выставки в России создал композицию из сибирской лиственницы. Эта работа напоминает объекты отечественных художников, которые мы можем встретить, например, на «Архстоянии» — взаимодействие между культурами сохраняется и развивается. Вновь и вновь предпринимаются эксперименты в поиске чистых геометрических форм и построений, уже сотню лет они не изжидают себя, выглядят свежо и бодро. Этот ясный стиль позволяет интерпретировать содержание в самом широком диапазоне. В зависимости от способов презентации, работы художни-



ка приобретают звучание в диапазоне от авангарда до дизайна.

В работе Мурелли ощущается уверенность: при большом количестве очевидных параллелей с разными мастерами он создает легкие и внятные композиции, не боясь показаться неоригинальным. Это достоинство культурного сообщества, к которому принадлежит художник. Если Италия и переживала революции в искусстве, то они были основательно и хорошо подготовлены непрерывным развитием художественной мысли.

Новая Академия. Санкт-Петербург
ФОНД «ЕКАТЕРИНА»

Одноименное объединение было основано Тимуром Новиковым в 1990 году, время это было отмечено стремительным выходом русского искусства в пространство мирового. Молодым художникам приходилось определяться, искать свое место в новой культурологической ситуации. Только-только были легализованы и адаптированы модернистские достижения предыдущих десятилетий, и вот вновь развилка — мы встретились с миром, погруженным в постмодернистские эксперименты. Члены «Новой академии» целеустремленно искали ответ на воз-

никший вызов; иначе говоря, встал выбор между концептуальностью и художественностью, и питерские «академисты» нашли свой вариант их синтеза, направили усилия на создание качественных визуальных произведений, рефлексирующих над прошедшими эпохами подъема изобразительного искусства. Сейчас, спустя 20 лет, мы наблюдаем обратную волну того прилива энтузиазма, который возник по отношению к актуальному постмодернистскому дискурсу. Темы, обозначенные Новиковым и его друзьями, стали вновь злободневными, порождающими плодотворные решения. Движение «Академии» в поисках прекрасного и классического точно и иронично сформулировала Ольга Тоберелутс: «Архаика,



классический период, эллинизм».

Выставка представила работы разных художников, всех их объединяет одно — тяготение к первоисточникам, выбранным в той или иной исторической перспективе. Тут можно увидеть и тканевые «картины» Новикова, работы Влада Мамышева-Монро, Георгия Гурьянова, Дениса Егельского, Виктора Кузнецова, Ирены Куксенайте.

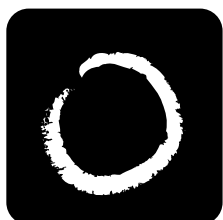
Члены «Академии» предприняли попытку, схожую с тем, чем занимается традиционализм, — деконструкции современного искусства и его реконструкции на основании исследования тех или иных временных культурологических срезов. Понятна идея, заставившая авторов пойти по этой цепочке «вглубь времен». В итоге возникло понятие «новой серьезности», но зритель не должен гугаться подобного термина. Серьезность эта современна, актуальна, узнаваема и неизменно включает элемент игры. Проект объединяет представление объемного каталога выставки, демонстрацию видео и проведение обзорных экскурсий. Наверное, именно такую, практически музейную презентацию желал бы Тимур Новиков для своего тонкого и ироничного искусства.



М
М
ОМА

МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

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



ВЫБОРЫ:
ВЫСТАВКА ОДНОЙ РАБОТЫ
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ

WWW.ONE.MMOMA.RU

Московский музей
современного искусства
107031 москва
петровка 25 / строение 1
телефон +7 (495) 231 3660
www.mmoma.ru

ПЕТРОВКА 25



Коммерсантъ FM93.6
радио новостей



ДИ АЛОГ ИСКУ ССТР

ЖУРНАЛ
МОСКОВСКОГО
МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

ДИ (Диалог искусства) 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) 230-0216

ГДЕ КУПИТЬ

МОСКВА

Московский музей современного искусства
Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17. www.mmoma.ru
Пн — вс: 12.00–20.00 (чт: 13.00–21.00)

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

Центр современного искусства M'APC
Пушкарев пер., 5. www.marsgallery.ru

Книжный магазин «Гилея»
Тверской бул., 9
Пн — вс: 12.00–20.00 (чт: 13.00–21.00)
www.gileia.org

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

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

Магазин «КультТовары»
Крымский Вал, 10 (в фойе ЦДХ).
Вт — вс: 10.00 — 19.00. Тел. (495) 657-99-22

MONITOR book/box
Нижняя Сыромятническая, 10, корп. 10
Центр дизайна «Artplay на Яузе»
Тел. (905) 787-09-37
Пн — вс: 11.00–21.00
monitorbox.ru

Магазин Гиперион
Рабочая ул., 38
Пн — вс: 12.00–23.00
www.hyperionbook.ru

Сеть магазинов художественных товаров «Передвижник»
Ленинградское ш. 92/1;
Фадеева, 6;
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6 (ЦСИ «Винзавод»)
Пн — вс: 9.00 — 21.00. Тел. (495) 225-50-82
www.peredvizhnik.ru

Книжная лавка в МГХПА им. С.Г. Строганова
Волоколамское ш., 9
Пн — пт: 10.00 — 17.00. Тел. (499) 158-68-74

Магазин Музея архитектуры им. А.В. Щусева
Воздвиженка, 5
Тел. (495) 697-38-74
Вт — вс: 11.00 — 19.00
muar.ru

Центр современной культуры «Гараж»
Образцова ул., 19 а
Тел. (495) 645-05-21
Пн — чт: 11.00 — 21.00
Пт — вс: 11.00 — 22.00
garageccc.ru

Галерея pop/off/art
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6.
Тел. (495) 766-45-19
www.popoffart.com

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Киоск Академии художеств
Университетская наб., 17
Арт-центр «Пушкинская, 10».
www.p-10.ru

Книжный магазин дизайнерской литературы и периодики «Библиотека Проектор».
Лиговский просп., 74,
Лофт Проект Этажи, 4-й эт.
Тел. (812) 715-81-91.
www.projector-books.ru

Магазин Союза художников
Б. Морская, 38
Тел. (812) 314-77-54

КИЕВ

Проект «АртФабрика»
Интеллектуальная литература
Тел. +38(098) 937-37-47
www.fabricashop.com.ua



№6.2011
Тема: Иллюзия взаимодействия



№5.2011
Тема: Другое искусство



№4.2011
Тема: Открытое искусство



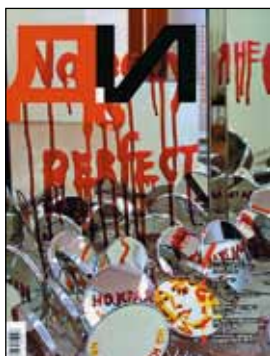
№3.2011
Тема: Новые технологии



№2.2011
Тема: Арт-сцена нулевых



№1.2011
Тема: Контексты в искусстве



№6.2010
Тема: Гендерный дискурс в искусстве



№5.2010
Тема: Образ родины



№4.2010
Тема: Конец искусства, или Жизнь после смерти

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) 783-9029
ООО «Агентство «Артос-Гал» 107564, Москва,
ул. 3-я Гражданская, д. 3, стр. 2.
Тел.: +7 (495) 743-5881, 160-5856

ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ

Подписное агентство «МК-Периодика»
129110, Москва, ул. Гиляровского, 39
Тел. +7 (495) 684-5008,
www.periodicals.ru

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

© ДИ. Все права защищены



MAMM
Multimedia Art Museum, Moscow



Правительство Москвы / Департамент культуры города Москвы
Мультимедиа Арт Музей, Москва / Музей «Московский Дом фотографии»

Девятый
Московский
Международный
Фестиваль

ФОТО

БИЕННАЛЕ

2012

23.02 / 27.05

Ай Вэйвэй / Мартин Парр / Уильям Кляйн / Вим Вендерс /
Сара Мун / Паоло Пеллегрин / Вальтер Розенблюм /
Алек Сот / Тим Дэвис / Аркадий Шайхет / Иво фон Реннер /
Лиу Болин / Александр Сокуров / Мирослав Тихий /
Питер Хьюго / Лев Грановский / Ли Фридландер / Эндрю Буш /
Сергей Шестаков / Дмитрий Брикман / Крис Маркер...

а также другие звезды мировой и российской фотографии и кино

с **23** февраля в Мультимедиа Арт Музее, Москва /
музее «Московский Дом фотографии» (ул. Остоженка, 16)

с **24** марта в Центральном Выставочном Зале «МАНЕЖ» (Манежная пл., 1)

с **16** марта в Московском Музее Современного Искусства (Тверской б-р, 9)

с **16** марта в Галерее искусств Зураба Церетели (ул.Пречистенка, 19)

и в других выставочных залах Москвы

реклама

СТРАТЕГИЧЕСКИЕ ПАРТНЕРЫ МУЗЕЯ:



МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА / МУЗЕЙ «МОСКОВСКИЙ ДОМ ФОТОГРАФИИ»

ВТОРНИК-ВОСКРЕСЕНЬЕ С 12:00 ДО 21:00 ОСТОЖЕНКА, 16

+7(495) 637 11 00

Следите за новостями на сайте WWW.MAMM-MDF.RU