2.2012

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

тема: критика в эпоху кризиса

свет в городе

ТОТАРТ в ммси

новый музей в тбилиси

ISSN 1812-304X

ММОМА

московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

Николай Полисский
ЖАР-ПТИЦА.
2011. Инсталляция.
Парк Горького. Москва
ФОТО ДИ/КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ

ИСКУССТВО НА МОРОЗЕ, ИЛИ АРТ-МАСЛЕНИЦА

Главной площадкой проводов долгой зимы стал в этом году парк Горького. Масленица получилась современной: фирменный стиль фестиваля предложил Протей Темен, на центральной площади вместо чучел установили работы современных художников, на аллеях парка еще семь инсталляций символизировали каждый день Масленичной недели. Прошел фестиваль новой этномузыки с хедлайнером «Иван Купала». Были воссозданы передвижная кузница, торговые лавочки, желающих учили старинным подвижным играм и стрельбе из лука, кормили блинами, детей развлекали театральными представлениями, мастер-классами по изготовлению матрешек, свистулек и чучел Масленицы.

Древнюю традицию сожжения чучела интерпретировали в духе современного искусства. Инсталляция «Жар-птица» Николая Полисского, созданная при участии инженера Владимира Стребня — 10-метровый чугунный орел, — горел, как и подобает сказочной птице Феникс. «Жар-птица» весит больше тонны. Чтобы ее растопить, понадобилось 6 кубометров дров и 5≈часов, чтобы чугун раскалился. Художнику удалось создать драматическое зрелище: в сопровождении музыки Стравинского из балета «Жар-птица» в пламени символически сгорела зима. Дым, искры и пламя из крыльев были видны издалека, феерическое зрелище и общее оживление внушили уверенность в неизбежности прихода весны.

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

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
Стажеры
Анастасия Власенко
Наталья Капырина

Журнал издается
при финансовой поддержке
Департамента культуры
города Москвы

АДРЕС РЕДАКЦИИ

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

КОНСУЛЬТАНТЫ ЖУРНАЛА

Василий Церетели —
действительный член РАХ,
исполнительный директор
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

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ

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

Николай Полисский
ЖАР-ПТИЦА
2011. Инсталляция.
Парк Горького. Москва
ФОТО ДИ/КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ

ММОМА
московский
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

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

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

Периодичность 6 номеров в год

Подписано в печать 30.03.12

Отпечатано в типографии
ОАО «Можайский
полиграфический комбинат»
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93
Тел. +7 (495) 745-8428, +7 (49638) 20-685
www.oaompk.ru, www.oaompk.рф

Правительство города Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
Японский фонд
Посольство Японии
ДВОЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА:
современное искусство японии
Кураторы:
Елена Яичникова
Кэндзиро Хосака
УЧАСТНИКИ
РЕАЛЬНЫЙ МИР | ПОВСЕДНЕВНОСТЬ ▸ CHIM↑POM • CONTACT GONZO • DUMB TYPE • ТАКАСИ ХОММА • КОХЭЙ КОБАЯСИ • ЯСУМАСА МОРИМУРА • ЁСИНОРИ НИВА • СИНРО ОТАКЭ • ЙОКО ОНО • ЦУЁСИ ОДЗАВА • ТОСИО СИБАТА • ЛИЭКО СИГА • СИМАБУКУ • КИСИО СУГА • ТАДАСУ ТАКАМИНЭ • ЮКЭН ТЭРУЯ • ТЭЦУЯ УМЭДА ВООБРАЖАЕМЫЙ МИР | ФАНТАЗИИ ▸ МАКОТО АЙДА • ТАКАСИ ИСИДА • ТАКАХИРО ИВАСАКИ • ИДЗУМИ КАТО • ЯЁЙ КУСАМА • ТАЦУО МИЯДЗИМА • ТАКАСИ МУРАКАМИ • ЁСИТОМО НАРА • МОТОХИКО ОДАНИ • ХИРАКИ САВА • ЁСИХИРО СУДА • ЯМАГУТИ АКИРА • КЭНДЗИ ЯНОБЭ • ТАДАНОРИ ЁКОО • ТЭЦУЯ УМЭДА
ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17 • ГОГОЛЕВСКИЙ 10
Московский музей современного искусства
Ермолаевский переулок, 17 | Гоголевский бульвар, 10
+7 495 231-36-60 | www.mmoma.ru
14.03.12–06.05.12
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ МЕДИАПАРТНЕР:
РИАНОВОСТИ
СТРАТЕГИЧЕСКИЙ МЕДИАПАРТНЕР:
ART ХРОНИКА
МЕДИА ПАРТНЕРЫ:
ExpertPhotoLab
ДИАЛОГ ИСКУССТВ
КоммерсантъFM93.6 радио новостей
ARTGUIDE АРТГИД
КУЛЬТУРА радио 91.6FM

ГОРОД

6 32 сюжета

10 У Красных ворот.
Лариса Кашук

14 Серебряная камера-2011.
Наталья Протасеня

18 Световая среда вечернего города.
Николай Шепетков

22 Кумачовое па-де-труа.
Ирина Решетникова

24 Новые старые мифы.
Ирина Решетникова

МУЗЕЙ

30 Другие московского концептуализма.
Интервью с Натальей Абалаковой и Анатолием Жигаловым

40 Игры с перемещениями.
Виктория Хан-Магомедова

42 Очерк пустоты.
Юлия Кульпина

44 Игра света.
Юрий Санберг

46 Музей российского современного искусства в Тбилиси.
Дмитрий Буткевич, Виталий Пацюков

ТЕМА

50 Дягилев vs Стасов: две стороны одной медали.
Алексей Мокроусов

52 Боровский об искусстве, критике и немного о себе.
Интервью

58 Диспозитивы американской арт-критики: опыт имманентной интерпретации.
Константин Бохоров

62 Современное состояние арт-критики. Круглый стол (October, 2002, №100)

68 Трикстерский комментарий критиков.
Артур Данто

72 Борьба за место в истории.
Беседа Константина Бохорова и Анатолия Осмоловского

78 + ТРИ.
Валентин Дьяконов

79 Искусство, реальность, критика и кризис

80 «Hyperallergic»

ИМЕНА

82 Путешествия крылатого.
Александр Балашов

88 Буйный ветер с Каспийского моря.
Сергей Орлов

92 Художники, бросайте ваши кисти!
Азиза Гусейнова

РАКУРС

96 Журнал на подоконнике.
Игорь Шелковский

102 Стратегия ускользания.
Интервью с Андреем Кузькиным

106 Антропология пустоты.
Стас Шурипа

110 Простые действия.
Александр Подобед

114 Казусы транслитерации. Триумфальное шествие постмодернизма.
Елена Петровская

ОБЗОРЫ

116 Allegoria Sacra, или Кома культуры.
Александр Балашов

120 Между смыслом и нонсенсом.
Лия Адашевская

124 Наблюдать или действовать?
Круглый стол в Галерее 21

ПОРТФОЛИО

128 Портретный срез времени.
Владимир Назанский

ХРОНИКА

132 Часовник Никиты Алексеева.
Лия Адашевская

134 Сумеречное сознание.
Александр Дашевский

135 Метаморфозы абстракции.
Виктория Хан-Магомедова

136 Искусство не для всех.
Глеб Ершов

139 Рутина жизни по Каттелану.
Виктория Хан-Магомедова

140 Мужество не знать.
Вера Чайковская

141 Летопись невских страстей.
Борис Хаимский

142 Московский *арт-дневник.*
Соня Терехова

АВТОРЫ НОМЕРА

Балашов Александр — искусствовед, автор ряда монографий

Бохоров Константин — кандидат культурологии, исследователь художественного перформанса и новых медиа, куратор центра современной культуры «МедиаАртЛаб», член АИС

Гусейнова Азиза — филолог, переводчик, член АИС

Дашевский Александр — художник, арт-критик

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

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

Мокроусов Алексей — литературный и художественный критик, печатается в журналах «Синий диван», «Теория моды» и др.

Назанский Владимир — искусствовед, член АИС

Орлов Сергей — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела искусства России XX века НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Петровская Елена — кандидат философских наук, антрополог, культуролог

Пацюков Виталий — теоретик искусств, куратор, руководитель отдела междисциплинарных программ ГЦСИ

Подобед Александр — художник

Протасеня Наталья — журналист

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

Санберг Юрий — журналист

Терехова София — искусствовед, арт-критик

Хаимский Борис — искусствовед, арт-критик

Чайковская Вера — кандидат философских наук, старший научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительного искусства РАХ

Шепетков Николай — доктор архитектуры, завкафедрой архитектурной физики МАРХИ, профессор

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

В НОМЕРЕ ПРЕДСТАВЛЕНЫ

МММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art — стр. 30–49

MAMM Multimedia Art Museum, Moscow — стр. 14–17

Открытая сцена. Дирекция проекта — стр. 22–23

Всемейерхольда 20 лет — стр. 24–28

Триумф галерея — стр. 116–118

Галерея 21 — стр. 120–123

Галерея 21 — стр. 124–127

Новый музей — стр. 128–131

Gridchinhall — стр. 132–133

Anna Nova Art Gallery — стр. 134

Галерея 3 — стр. 135

PAPERWORKS GALLERY — стр. 142

M&J GUELMAN GALLERY — стр. 142

Галерея Файн Арт — стр. 143

pop/off/art — стр. 143

O Dolce Napoli!

Выставка, проходящая в рамках перекрестного Года Италии — России в Третьяковской галерее, посвящена Неаполю, городу, ставшему символом земного блаженства. Географический контекст объединяет произведения живописи и графики русских и итальянских художников, которые вдохновлялись гением места — Неаполем.
В экспозиции представлено около 100 произведений живописи и графики итальянских и русских художников XVIII — первой половины XIX века из российских и итальянских музеев — ГТГ, ГИМ, ГМИИ им. А.С. Пушкина, музея В.А. Тропинина; Национальной галереи современного искусства (Рим) и Института Кателя (Рим), а также частных коллекций.

«Livre d'artiste»

В ГМИИ им. А.С. Пушкина были представлены произведения шести выдающихся испанских художников XX века: Пабло Пикассо, Хуана Миро, Сальвадора Дали, Хуана Гриса, Антони Клаве и Антони Тапьеса в проекте «Livre d'artiste/ Книга художника». Это направление в искусстве возникло в начале прошлого века во Франции благодаря усилиям Амбруаза Воллара и Даниэля-Анри Канвейлера и получило развитие в странах Европы. ГМИИ им. А.С. Пушкина неоднократно обращался к теме «Книга художника», показывая работы отечественных и зарубежных мастеров. На этот раз российские зрители получили уникальную возможность познакомиться с оригинальной книжной графикой испанских мастеров XX века. Все произведения — а это около 300 графических работ, среди которых офорты, литографии, ксилографии, — предоставлены двумя московскими коллекционерами Георгием Генсом и Борисом Фридманом.

От Вермеера до Кандинского

Выставка под таким названием в Римини собрала в замке Малатесты шедевры европейского искусства середины XV–XX века. В экспозиции представлены картины из 30 стран мира, в их числе работы Пикассо, Караваджо, Ван Дейка, Боттичелли, Рембрандта и Кандинского, а также «Христос в доме Марфы и Марии» Вермеера. Выставка проходит с 21 января по 3 июня.

Тарин Саймон: Фотографии и тексты

Проекты американского фотографа Тарин Саймон — результат долгих поисков. Ее фотографии и тексты раскрывают невидимое пространство между языком и визуальным миром, пространство, в котором постоянно происходит процесс перевода и дезориентации. Персональная выставка в ММОМ впервые в Москве представляет работы из известных проектов мастера с 2002 по 2010 год.

Проект «Невиновные» (2002) — портреты людей, осужденных за уголовные преступления, которых они не совершали. «Нон-фикшн» (2003–2005) — серия снимков политических и религиозных лидеров, граждан и природы Кубы, Ливана, Индонезии и Израиля. «Американский каталог скрытого и неизвестного» (2007) объединяет фотографии и тексты, неотъемлемую часть американской мифологии и повседневной жизни. Цикл работ «Контрабанда» (2010) состоит из 1075 снимков предметов, изъятых или конфискованных у пассажиров, которые прибывали в США из-за рубежа в течение пяти дней; все предметы каталогизированы и ранжированы согласно официальной классификации.

Международный конгресс Global Future 2045

С 17 по 20 февраля в отеле «Рэдиссон САС Славянская» проходил Международный конгресс Global Future 2045, посвященный последним разработкам в области когнитивных наук, робототехники, моделирования живых систем и обсуждению возможных сценариев исторического развития в условиях стремительного развития новейших технологий. Среди участников конгресса — астрофизик Эрик Чейсон, академик РАН Вячеслав Степин, теоретик фантастики Сергей Переслегин, нейробиолог Александр Фролов, куратор Ольга Шишко и др. Наибольший интерес вызвал доклад американского футуролога Реймонда Курцвейла, автора научных бестселлеров «Эпоха духовных машин» (1998) и «Сингулярность уже близка» (2005), посвященный следующему шагу эволюции — непосредственному слиянию человека с машиной. Дмитрий Булатов рассказал о двух реализованных художественных проектах в области sci-art — системе генерации электрической энергии на основе разложения погребенных человеческих тел при помощи бактерий и реализации новой биологической функции у голубей, в соответствии с которой голубиные фекалии приобретают характеристики моющих средств.

«Золотая сотня» российской мультипликации

В честь 100-летнего юбилея российской анимации, который отмечается в этом году, сто профессиональных режиссеров, художников и критиков в области анимации составили рейтинг ста лучших фильмов, созданных за все годы. Всего было названо 600 картин, а саму «Золотую сотню» огласили на открытии фестиваля в Суздале.
Эдуард Назаров, лента которого «Жил-был пес» возглавила рейтинг, получил специальный приз анимационного кинофестиваля. Второе место в списке досталось «Ежику в тумане» Юрия Норштейна, названному в 2003 году лучшим фильмом всех времен и народов, третье — «Винни-Пуху» Федора Хитрука.
В список попали самые известные фильмы мэтров российской анимации: «Аленький цветочек» Льва Атаманова, «История одного преступления» Федора Хитрука, «Малыш и Карлсон» Бориса Степанцева, «Падал прошлогодний снег» Александра Татарского, «Умка» Владимира Попова и другие.

Лучшие фотографии России-2011

Проект включает ежегодный конкурс, по итогам которого отбирается более 300 фотографий, составляющих выставку и альбом. Фотографии разделены по 5 рубрикам: «Люди», «Природа», «Архитектура», «События», «Стиль». Каждая рубрика в экспозиции напечатана в оригинальной технике. Всего в конкурсе 2011 года приняли участие более 30 тысяч фоторабот из всех регионов России.
Проект традиционно открывается выставкой на Винзаводе, а затем из Москвы отправляется по России — Санкт-Петербург, Новосибирск, Пермь, Екатеринбург.
В 2011 году все выставки посетили больше 500 тысяч человек.
Организатор проекта «Лучшие фотографии России» — Центр современного искусства «Винзавод» при поддержке Министерства культуры РФ.

Казимир Малевич: «Знаки происходят от нас»

Ко дню рождения К. Малевича (1879 — 1935) Галерея Нади Брыкиной (Nadja Brykina Gallery) открыла выставочный проект: Казимир Малевич: «Знаки происходят от нас» — своеобразный фокус идей Малевича в пространстве самых разнообразных языков, рассматривающих реальность как структуру, конструкцию и организм.
Квадрат как основа пластической философии Казимира Малевича проходит через всю топографию экспозиции, не теряя своих сакральных смыслов и погружаясь в живые слои сегодняшней визуальной рефлексии.
В проекте приняли участие Юрий Аввакумов, Владимир Андреенков, Игорь Вулох, Юрий Злотников, Франциско Инфанте, Алексей Каменский, Анна Колейчук, Вячеслав Колейчук, Андрей Красулин, Михаил Крунов, Владимир Немухин, Борис Орлов, Александр Панкин, Марлен Шпиндлер, Игорь Шелковский, Александр Юликов, Валерий Юрлов.
Открывать подобную выставку-посвящение в день рождения Малевича, 23 февраля, стало уже традицией для Галереи Нади Брыкиной.

Сергей Борисов. «Голая богема»

Одна из самых эпатажных выставок нынешней зимы прошла в галерее «RuArts».
Перед объективом живого классика советской фотографии и изобретателя жанра «идеологическое ню» обнажились Сергей Бугаев (Африка), Иосиф Бакштейн, Владик Монро, Федор Павлов-Андреевич, Оксана Фандера, Эдуард Лимонов, Жанна Агузарова и другие.
Богема — это люди искусства, которые ведут «цыганский» образ жизни. Каждое мгновение жизни становится праздником. Сергей Борисов открыл новую богему, персонажей перестройки — людей, своим поведением эпатировавших загнивающее общество.

«Искусство и политика» в ГЦСИ

Цикл лекций «Искусство и политика» охватывает период послевоенной истории. Будут рассмотрены различные аспекты взаимоотношений искусства и власти: критический анализ языка власти и социально-художественный «конкордат», опыт политически ориентированных западных художников, общественное служение современного искусства и его диссидентские практики, соц-арт, художественные стратегии консерваторов и «левых», политические манипуляции на арт-рынке и сопротивление нонконформистов.
Сергей Хачатуров в авторском курсе «Кривое зеркало власти» (в пяти лекциях) расскажет о многовековой захватывающей истории взаимоотношений власти и художников. Шуты и монархи, живописцы и церковные иерархи, нонконформисты и власть предержащие — хроники противостояния и сотрудничества от средневековой Европы до современной России.

Шестой открытый чемпионат по интеграции с природой «Бухарт» на Байкале

Этот чемпионат решил провести клуб молодых архитекторов (КМА) при поддержке Иркутской региональной организации Союза архитекторов России 1–5 марта на озере Байкал в районе пос. Листвянка.
Проект «БухАрт» — творческая акция, в рамках которой перед участниками ставятся определенные задачи архитектурно-художественного, социального и философского характера. Свое видение заданной темы они представили на суд специального жюри. Темой шестого чемпионата стал актуальный вопрос популяризации и обустройства активного отдыха на Байкале. В частности, такого его аспекта, как локальная туристическая навигация. Тема «Туристическая информационная сеть» раскрывает систему путеводных знаков, посланий, выраженных в малой архитектурной форме и графическом материале на туристических маршрутах Байкала природными средствами (снег, вода, лед), но участники свободны в выборе дополнительных материалов (ткань, краски и пиломатериалы).

Александр Родченко в Токио

Выставка «Родченко — новатор русского авангарда», посвященная основоположнику конструктивизма и одному из самых известных за рубежом советских деятелей искусства, пройдет в токийской галерее «Ginza Graphic Gallery». В подготовке проекта приняла участие семья Родченко, а кураторы выставки Ирина Урицкая и Гайрат Икрамов построили ее так, чтобы показать основные направления графического дизайна 1920-х годов, в формировании которых участвовал художник.
Представлено более 150 его работ: фотографии, фотомонтажи, книжные и журнальные обложки, плакаты, эскизы для оформления коробок с печеньем, конфетных фантиков, рекламных щитов, образцы первых в СССР фирменных стилей, например, Резинотраста и ГУМа, которые Родченко разрабатывал с Маяковским.

Российский победитель американского конкурса

Контр-тенор из Москвы Андрей Немзер стал победителем национального конкурса Метрополитен-опера, проводящегося среди молодых исполнителей. Немзер, с отличием окончивший московскую Академию хорового искусства им. В.С. Попова, — первый россиянин, победивший в этом престижном конкурсе.

Выставка живописных работ писателя Войновича

Писатель-«шестидесятник» Владимир Войнович почти 20 лет всерьез увлекается изобразительным искусством и даже продает свои работы в Театральной галерее на Малой Ордынке.
Он начал рисовать, едва достигнув пенсионного возраста, и потому называет себя в шутку молодым художником.
В первое время он рисовал на бумаге, потом — на картоне, а затем перешел на холст. Живопись, которую Войнович поначалу воспринимал как хобби, так увлекла его, что совершенно затмила литературную работу.
Источник: РИА Новости

Генри Мур и классический канон современной скульптуры

В выставочном зале Успенской звонницы (Одностолпная палата Патриаршего дворца) с 22 февраля по 10 мая проходит выставка британского скульптора Генри Мура, принадлежащего к числу крупнейших мастеров XX столетия. Его работы хранятся в известных музеях мира, а монументальные скульптуры украшают площади перед главными общественными сооружениями Европы — зданиями парламента в Лондоне и ЮНЕСКО в Париже. В российских музейных собраниях нет ни одного произведения Генри Мура, поэтому московские зрители получили уникальную возможность познакомиться с творчеством великого мастера в разных его проявлениях: от станковой пластики и бронзовых моделей знаменитых монументальных скульптур до графики и гобеленов, сделанных по его эскизам.
Экспонаты предоставлены Фондом Генри Мура, Британским советом, галереей Тейт и частными коллекциями Великобритании. Для выставки в Москве отобраны лучшие работы, позволяющие воссоздать круг тем и образов, волновавших Мура на протяжении всей жизни, продемонстрировать богатство фантазии и инновационность художественного мышления мастера, проследить эволюцию его творческой мысли.

Советская эпоха Маркова-Гринберга

Уникальная ретроспективная выставка фотографа М. Маркова-Гринберга (1907–2006), фотографа, чье имя наряду с А. Родченко, Я. Халипом, Б. Игнатовичем, А. Шайхетом вошло во все энциклопедии и учебники по отечественной фотографии, состоялась в фотогалерее имени братьев Люмьер. Эта первая персональная выставка такого масштаба: 150 фотографий, отобранных кураторами и членами семьи Марка Маркова-Гринберга, московская публика увидит впервые. Все фотографии напечатаны с оригинальных негативов. Кураторы тщательно изучали авторский архив и старались не отходить от авторского прочтения, учитывая приоритеты фотографа в отборе фотографий для выставок и кадрировки снимков.

Фотографии мастера обладали счастливым даром убеждения. Хрестоматийные его снимки, будь то портрет шахтера Никиты Изотова (1934), или диптих, запечатлевший замену двуглавого орла на башне Кремля на звезду (1935), или жанровая сцена «Счастливое материнство» (1935), где идущие в поле колхозницы с вилами, улыбаясь смотрят на голого карапуза на плечах у подруги, стали символами времени. В период глобальных перемен важно было увидеть в настоящем ростки будущего. Это будущее и нужно было снимать. Фотографы переводили унылую натуралистическую прозу жизни на язык героического эпоса. Объективы их фотокамер были своего рода чудесной призмой, имевшей свойство преображать
реальность.

Корона Земли

Выставка современной японской фотографии — работы семи победителей конкурса «Многообещающие молодые фотографы» Общества фотографов Японии (2007–2009) прошла в Галерее классической фотографии. Общество фотографов Японии, членами которого являются около 1700 человек, существует с 1952 года. У каждого участника богатый опыт занятий фотографией — 15–20 лет. Выставку открывает Кен Китано — призер BMW ежегодной выставки Paris Photo (2008, 2009). Его концептуальный цикл «Наши лица» имеет современное звучание и посвящен переосмыслению процесса мировой глобализации.
Другие лидеры японской фотографии, представленные в экспозиции: Наоки Исикава, Такаюки Маэкава, Ясухиро Огава, Синтаро Сато, Тосиро Ясиро, Кадзутоси Есимура.
Выставка «Корона Земли» демонстрирует уникальный феномен современной японской фотографии и является зеркалом тенденций, присущих поколению молодых фотохудожников Японии, вышедших в арт-пространство в 1990-е годы.

Владимир Федосеев представляет музыкальный цикл о власти

Владимир Федосеев, главный дирижер и художественный руководитель Большого симфонического оркестра им. Чайковского представил цикл из четырех концертов, объединенных темой власти. Они состоятся в Большом зале Консерватории.
Первый концерт — 21 февраля — «Власть и судьба — Борис Годунов».
В программе Мусоргский — Пушкин «Борис Годунов», опера в четырех действиях с прологом. В исполнении принял участие хор Государственного академического Большого театра России (главный хормейстер Валерий Борисов).
Второй концерт — «Власть и судьба — Иван Грозный» — назначен на 14 июня: прозвучат оратория Сергея Прокофьева «Иван Грозный» (1942; редакция В. Федосеева; солист Алексей Петренко) и концертная симфония для арфы с оркестром Валерия Кикты «Фрески Святой Софии Киевской» (солистка Эмилия Москвитина).
30 сентября с участием венского хора «Зингферайн» пройдет концерт «Власть и судьба — царь Давид». Прозвучит симфонический псалом Артюра Онеггера «Царь Давид» (1921).
Четвертый концерт цикла «Власть и судьба — царь Эдип» состоится 27 ноября. При участии хора Большого театра (главный хормейстер Валерий Борисов) будет исполнена опера-оратория Игоря Стравинского «Царь Эдип» (1927, 2-я редакция 1948 года).

160 работ Анатолия Зверева

На выставке в Государственном литературном музее были представлены уже ставшие редкими работы А. Зверева 1950-х годов из собрания московских коллекционеров Наталии и Геннадия Гольдиных.
Экспонировались живопись и акварель, графические работы (тушь, карандаш) и эстампы. Это бытовые сцены и портреты, пейзаж и анималисти-

ка, мир 1950-х годов, давно ушедший и многим неизвестный, но запечатленный, а точнее, молниеносно и точно схваченный так, что вызывает огромный интерес и восхищение не только тех, кто был современником художника, но и у нынешнего поколения зрителей. Это редкая возможность увидеть работы удивительного и неповторимого мастера, чья слава еще впереди. Большинство работ экспонируется впервые.

Театр мюзикла во Дворце культуры имени С.П. Горбунова

Первый и единственный в России театр, посвященный жанру мюзикла, открылся в феврале на знаменитой «Горбушке». В творческих планах театра как лучшие лицензионные постановки, ставшие классикой, так и новые произведения отечественных авторов.
«Мы решили соединить российскую традицию репертуарного театра с бродвейским принципом ежедневного проката. В афише Театра мюзикла будет три-четыре названия, как отечественных, так и зарубежных, каждое из которых мы будем играть подряд по 7–10 дней в месяц», — говорит художественный руководитель Театра мюзикла Михаил Швыдкой.
Открыл сезон новый мюзикл «Времена не выбирают», работа над которым началась летом 2010 года в Нью-Йорке в Центре искусств Михаила Барышникова. Второй постановкой станет российская премьера успешного бродвейского рок-мюзикла «Rent», а продолжит сезон премьера «Растратчиков», мюзикла по пьесе Валентина Катаева (авторы Максим Леонидов и Александр Шаврин).

Театр: макеты, эскизы, фотографии и другие картинки

24 февраля, в день рождения Школы драматического искусства, на «внутренней улице» театра, в атриуме, открылась персональная выставка Игоря Попова, главного художника театра, соратника Анатолия Васильева, сценографа с обширным творческим опытом...
Выставка приурочена к 75-летию художника и 25-летнему юбилею театра «Школа драматического искусства». Зрители познакомились с материалами к спектаклям разных лет, в том числе к тем, которые выходили в других странах и мало известны российскому зрителю. Можно было увидеть и эскизы к невоплощенным театральным задумкам.
Практически с самого начала творческой деятельности Игорь Попов работал с режиссером Анатолием Васильевым. Первая их совместная постановка — «Соло для часов с боем» (1973).
Вместе они создали множество популярных в России и за рубежом спектаклей, среди них: первый вариант «Вассы Железновой» (1978), «Взрослая дочь молодого человека» (1979), «Серсо» (1985), «Шестеро персонажей в поисках автора» (1987), «Маскарад» (Франция, 1992), «Дядюшкин сон» (Венгрия, 1994), «Плач Иеремии» (1996), «Пиковая дама» (Германия, 1996) «А.С. Пушкин. Дон Жуан, или Каменный гость, и другие стихи» (1998), «Моцарт и Сальери» (2000) и др.

Во Христе / In Christo

Джотто в Третьяковской галерее в Москве, Рублев и Дионисий в Баптистерии во Флоренции.
Выставки организованы по инициативе Президента Российской Федерации Дмитрия Медведева и Президента Итальянской Республики Джорджо Наполитано под покровительством Патриарха Московского и всея Руси Кирилла в рамках Года российской культуры и русского языка в Итальянской Республике, итальянской культуры и итальянского языка в Российской Федерации.

Этот проект — результат совместных творческих усилий представителей научных центров и музейного сообщества, богословских кругов — результат сотрудничества итальянских и российских специалистов, которые в завершение перекрестного Года Италии — России сделали возможным осуществить беспрецедентный обмен шедеврами.

Фестиваль сверхкороткого фильма

27 января в кинотеатре «35 мм» прошел очередной фестиваль.
Его конкурсная программа включала 60 работ, сделанных на стыке кино, анимации и современного искусства, которые можно было посмотреть всего за час, поскольку главное условие участия в фестивале — хронометраж фильмов не более одной минуты. Никаких других ограничений конкурсантам не выдвигается.
По мнению организатора и куратора фестиваля художника Дмитрия Булныгина, «общий настрой фильмов этого года можно охарактеризовать как визуализированную экзистенциальность "Я и другие"».
Приз за лучший фильм в номинации «Видео» получили: «One way» Александра Пирогова (Москва), «Мебиус и 8» Александра Кузнецова (Москва).
Специального приза от члена жюри Александра Иванова «За талантливое раскрытие связи между трудом и наслаждением» удостоился фильм «Раба любви» Елены Горбачевой (Москва).
А специального приза от члена жюри Владимира Фенченко «За остроумное решение банальной ситуации» — «Старые знакомые» Эрика Лемке (Германия, Берлин); «За остроумное решение простого кинематографического приема» — «Pi/4» Алексея Храмцова (Москва).
В шорт-лист в номинации «Анимация» вошли «Человечек бунтующий» группы «Цветофор» (Москва); «Скачет красная конница» Дмитрия Калашникова (Санкт-Петербург).
Шорт-лист в номинации «Видео»: «Снаружи» Андреа Ломбарди, Клаудио Бонолди (Италия, Милан); «Признание Яна Антиллы» Енаса Макконена (Финляндия, Торнио).

Два императора

Выставка, посвященная взаимоотношениям Наполеона и Александра I, открылась по случаю 200-летия победы России в Отечественной войне 1812 года в Музее декоративно-прикладного и народного искусства.
«Центральная идея экспозиции — история личного знакомства двух императоров, их дружбы и вражды, — объясняет куратор экспозиции Андрей Гилодо. — Это история неиспользованных возможностей, и даже альтернативного будущего Европы».
Один из старейших экспонатов выставки, первое русскоязычное издание о Наполеоне «Наполеон, император французский», относится к периоду заключения Тильзитского мирного договора.
А в 1807 году был создан бронзовый медальон с изображением обнимающих друг друга императоров и неманского шатра, где состоялась первая встреча правителей.
На выставке можно увидеть живопись и графику, медали и монеты, статуэтки из слоновой кости, бронзы, фарфора, табакерки, а также мемориальные вещи, в частности, автограф Бонапарта. Битва под Аустерлицем, Тильзитский мир, Бородинское сражение, вступление французов в Москву, Битва народов под Лейпцигом и взятие Парижа — все это знаковые для европейской истории события, нашедшие отражение в предметах декоративно-прикладного искусства и живописи.
Проект представляет порядка 200 экспонатов, прибывших на выставку из частной коллекции.

От барокко до рока

В январе в Государственном геологическом музее им. В.И. Вернадского, в галерее Яны Баус, прошла презентация фестиваля «От барокко до рока».
В этот день открылся его первый сезон — «Зима». Звучала камерная музыка в исполнении пианиста Бориса Березовского, и состоялось открытие художественной экспозиции «Моя страсть — музыка» французского художника и скульптора Жакомо де Пасса. По замыслу организаторов музыкальная и изобразительная составляющие должны были гармонично дополнять друг друга и создать особую атмосферу для восприятия искусства. Выбор работ Жакомо де Пасса не случаен. Этот французский художник не может жить без музыки, она постоянно звучит в его мастерской. Именно музыка — и есть его муза и одна из основных тем его живописных, графических и скульптурных работ.
В концерте «Борис Березовский. Цвет музыки» вместе с пианистом выступили Ольга Дьячковская (сопрано), Элина Пак (альт), Святослав Мороз (скрипка), Майкл Гутман (скрипка).
В программу вошли произведения И. Брамса, К. Сен-Санса, Ф. Шопена, Дж. Гершвина, Л. Годовского, Г. Гульда, романсы русских композиторов и «Квинтет» А. Аренского. Подбор произведений ярко подчеркивает синтез живописи и музыки.

Цель фестиваля — раздвинуть привычные границы жанров, соединив на одной площадке работы известных художников различных направлений и концерты знаменитых музыкантов всевозможных стилей — от классики и этники до джаза и рока.
Организаторами фестиваля выступили известный скрипач Святослав Мороз (директор фестиваля), оперная певица Ольга Дьячковская (художественный руководи¬тель), галерист Яна Баус (арт-директор фестиваля).
Галерея Яны Баус станет постоянным местом проведения фестиваля.
На протяжении года запланированы четыре фестивальных сезона: «Зима» (24 января — 2 февраля), «Весна» (30 апреля — 9 мая), «Лето» (3–12 августа), «Осень» (12 — 21 октября).

ARCOmadrid 2012

В середине февраля в Мадриде состоялась ярмарка современного искусства «ARCOmadrid».

Крупнейшая испанская ярмарка в этот раз собрала 215 галерей, среди которых отечественные «Anna Nova», «Арка», Галерея Марины Гисич, «Paperworks» и «Триумф». Каждый год ARCO объявляет гостевую страну — в прошлом году фокус был обращен на Россию, в этом — на Нидерланды. Кроме того, в рамках ярмарки традиционно были представлены персональные проекты художников из Латинской Америки. Галерея «Paperworks» выставила часть инсталляции «Moscow Poll» Юрия Альберта, награжденную премией Кандинского-2011 как проект года.

Бурановские бабушки на «Евровидении-2012»

Удмуртская фолк-группа «Бурановские бабушки» выбрана делегатом от России по результатам голосования, прошедшего во время концерта, завершившего национальный отборочный тур европейского телевизионного поп-конкурса.

Коллектив пенсионерок, исполнивший песню «Come on and dance» на смеси удмуртского и анлийского языков, оставил позади таких звезд, как дуэт Тимати и татарской певицы Аиды, а также многократного лауреата «Евровидения» Диму Билана, выступавшего дуэтом с экс-участницей «Тату» Юлией Волковой.

Финал конкурса пройдет в Баку 15 мая.

Регенерация разума/ Regeneration of the Mind

Искусство на стыке с наукой — так вкратце можно обозначить тему выставки в галерее «Black Dog» «Регенерация разума/Regeneration of the Mind», на которой показывают работы художников, использующих неожиданные индустриальные материалы, физические, химические, биологические процессы и технические инновации.

Например, Сергей Катран в своих инсталляциях и объектах исследует принципы ряда Фибоначчи, связанного с построением гармоничной пропорции золотого сечения, а Михаил Молочников создает трехмерные объекты, представляющие собой биологические формы, выражающие диалектику развития биомассы.

В общем, идея сколь красивая в целом, столь и непонятная для дилетанта в деталях, но ограничивать аудиторию одними учеными точно не стоит — любопытных полно в обоих рядах.

Бесплатные экскурсии по историческим местам Москвы

С февраля москвичи снова могут отправляться на бесплатные экскурсии по историческим местам столицы в рамках проекта «Выход в город», сообщается на сайте столичного департамента культурного наследия. В прошлом году широкая публика уже знакомилась с ранее неизвестной для большинства информацией о значимых и важных столичных постройках, архитекторах и стилях. За три месяца работы проекта экскурсии посетили 20 тысяч человек.

«В 2012 году цикл экскурсий расширился и теперь состоит из более чем 30 позиций. Планируется посещение отдельных зданий, особняков, церквей, монастырей. К весне добавятся пешеходные экскурсии-прогулки, объединенные одной темой, например: "Исторические стили в архитектуре Москвы", "Федор Шехтель и московский модерн", "Архитектура авангарда и ар-деко в центре Москвы", "Архитектура Замоскворечья" и другие», — говорится в сообщении.

Посетить экскурсии, как и раньше, смогут все желающие. Для этого необходимо ознакомиться с расписанием экскурсий на официальном сайте проекта, заполнить электронную заявку или записаться по телефону и затем, получив подтверждение, прийти в обозначенное время к месту начала экскурсии.

Memory art / Искусство памяти 19/91

Рубеж 19/91, пересеченный страной двадцать лет назад, не познан и не осмыслен. Погребенный под руинами повседневности, он остается вытесненным, хотя и напоминает о себе тысячей повседневных вещей. Memory art — это политика освобождения памяти от диктата визуальных идеологем двух последних десятилетий. Это искусство *epokhe*, воздержания от присвоения образа, лишь кажущегося знакомым и понятным.

Живопись Вики Шумской и Влада Юрашко, представленная на выставке 19/91 в центре дизайна «Artplay», работает с историческим фотоматериалом, как с ископаемыми останками. Она предлагает отказаться от мнимой убедительности застигнутого врасплох факта и переписать, усовершенствовать целибатную машину фотографии. Искусство памяти — в том, чтобы осмыслять события как переживания, которые всегда истинны, поскольку даны нам сейчас. Сознательно отстранившись от рутинной образности, выдающей себя за «историческую правду», Шумская и Юрашко позволяют зрителю прожить ключевые моменты нашего общего прошлого и обрести тем самым настоящее.

Предчувствие весны

Выставка в музейно-выставочном комплексе «Рабочий и колхозница» приурочена к 80-летию Московского союза художников. Как сообщили организаторы, «этот проект даст старт юбилейному циклу выставок.

Он будет проходить в течение всего нынешнего года на разных площадках».

Объявлены победители премии «Инновация»

Государственный центр современного искусства и Министерством культуры РФ, учредители премии «Инновация», 3 апреля в центре дизайна «Artplay» объявили победителей.

Номинация «За творческий вклад в развитие современного искусства»

Игорь Макаревич и Елена Елагина — приз и денежная премия в размере 600 тысяч рублей

Номинация «За поддержку современного искусства России»

Зураб Церетели, президент РАХ, директор Московского музея современного искусства.

Специальные премии:

Ольга Шишко (каталог-исследование «Расширенное кино») — премия фонда «U-Art: Ты и искусство» и специальный приз центра дизайна «Artplay» — площадка для проведения мероприятия;

Роман Мокров (проект «Бесконечная история», Екатеринбург) поедет в творческую командировку на выставку «Документа» в Касселе от фонда Stella Art Foundation;

Александр Гронский (фотопроект «Пастораль») — поездка на 3 месяца в «Cité des arts» (Париж) от Французского посольства, а также поездка в Wysing Arts Centre и участие в программе Escalator от Британского совета совместно с Wysing Arts Centre.

Номинация «Произведение визуального искусства»

Александр Бродский (инсталляция «Цистерна», выставка 4-й Московской биеннале современного искусства) — главный приз и премия в размере 800 тыс рублей.

Номинация «Кураторский проект»

Виктор Мизиано совместно с ММСИ («Невозможное сообщество» в ГМСИ РАХ) — главный приз и премия 500 тыс рублей.

Номинация «Региональный проект»

Балтийский филиал ГСЦИ совместно с Центром современного искусства «Уядовский Замок» (проект «Анклав», осуществленный в Калининграде и Варшаве) — приз 400 тыс рублей

Номинация «Теория. Критика. Искусствознание»

Андрей Фоменко (книга «Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства») — награда и премия в размере 500 тыс рублей.

Номинация «Новая генерация»

Таус Махачева (проект «Быстрые и неистовые», 4-я Московская биеннале современного искусства).

Лауреаты были выбраны жюри, в которое в этом году вошли Иосиф Бакштейн, комиссар Московской международной биеннале современного искусства, Василий Церетели, исполнительный директор ММСИ, Александр Боровский, заведующий отделом новейших течений ГРМ(Санкт-Петербург), Ирина Горлова, начальник отдела художественных программ ГЦСИ (Москва), Сергей Ковалевский, куратор Красноярской музейной биеннале, Марк-Оливье Валер, сооснователь и директор «Chalet Society» (Париж), Кристофер Гансинг, арт-директор фестиваля искусств и цифровой культуры «Трансмедиале» (Берлин).

У КРАСНЫХ ВОРОТ

Лариса Кашук

ФОТО ДИ/СВЕТЛАНА ГУСАРОВА

Город — это фантастическое существо, спрессованное из многовековых наслоений человеческих идей, художественных образов, реализованных прежде всего в архитектуре, скульптуре и живописи. Город — необозримое пространство для диалога всех видов искусства на протяжении многих столетий. Всматриваясь в художественные памятники, разбросанные в городском пространстве, мы можем прочитать историю своей страны и своего народа. У каждого города свой художественно-исторический облик, свой диалог времен и искусств. Из всех русских городов именно в Москве этот диалог представляется наиболее многопластовым как во времени, так и в художественных стилях. Огромное число архитекторов, художников, строителей, донаторов, меценатов, коллекционеров внесли свою лепту в формирование художественного облика Москвы.
Пожалуй, один из наиболее художественно концентрированных «узлов» Москвы — Басманный район, та его часть, которая располагается вокруг Чистых прудов, Покровки и Мясницкой. Именно здесь в трех переулках — Большом Харитоньевском, Малом Харитоньевском и Фурманном — оказалось спрессованным «художественное» пространство от прошлых веков до наших дней.

ВОЛКОВЫ ПАЛАТЫ.
БОЛЬШОЙ ХАРИТОНЬЕВСКИЙ ПЕРЕУЛОК, 21

Выйдя из метро в районе Красных Ворот, мы поворачиваем направо в сторону Курского вокзала по Садовому кольцу и следуем до Большого Харитоньевского переулка. Переулок назван по церкви Святого Харитония, построенной здесь в XVII веке. Сегодня трудно себе представить, что в XVI столетии эта местность была покрыта дремучими лесами, где любил охотиться царь Иван Грозный.

К XVII веку леса вырубили, и здесь в между улицами Мясницкая и Покровка (от нынешнего Бульварного кольца и до Земляного Вала) уже находилась Огородная слобода, где жили соответственно царские огородники, которые выращивали и поставляли свежие овощи к государеву столу.

При Петре I Мясницкая улица превратилась в главную дорогу парадного царского выезда, а Огородная слобода стала одним из самых престижных мест Москвы. Здесь имели дома царские приближенные князь Юсупов, канцлер Бестужев-Рюмин, располагалась резиденция московского обер-полицмейстера.

Именно в Большом Харитоньевском переулке сохранились наиболее древние гражданские постройки Москвы. Палаты XVI–XVII веков в Москве можно по пальцам пересчитать. Волковы палаты у Харитония — одни из самых старых наряду с палатами князей Долгоруких на Покровке, палатами думного дьяка Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной и Белыми палатами на Пречистенке.

Архитектурное чудо — старинные палаты (Большой Харитоньевский переулк, 21) расположены почти у самого Садового кольца. За небольшим садом в глубине стоит живописная группа красно-белых зданий, украшенных наличниками, колонками, гирьками, увенчанных островерхими крышами с резными подзорами, коньками и флюгерами.

Точная дата возведения палат, ставших впоследствии дворцом князей Юсуповых, и имена строителей неизвестны. Предположение, что это были русские мастера, отчасти подтверждается в воспоминаниях Феликса Феликсовича Юсупова-младшего, опиравшегося на семейную легенду: «Строили этот дом архитекторы Барма и Постник, те самые, что создали в Москве собор Василия Блаженного».

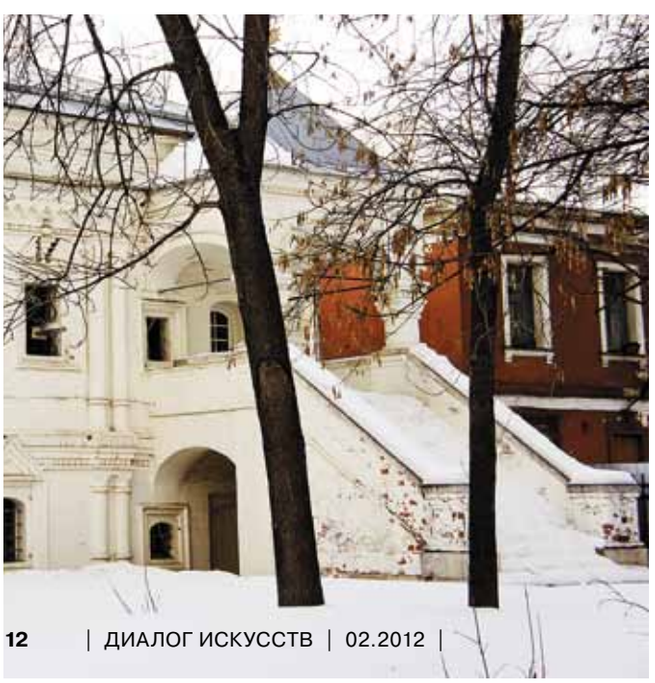
Самая старая часть палат Волкова — нижний этаж крайней правой палаты. Она может датироваться концом XVI — началом XVII века. По одной из московских легенд, тут был охотничий Сокольничий дворец Ивана Грозного с обязательным подземным ходом из Кремля. В конце XVII столетия сформировался комплекс двухэтажных построек (возможно, был и третий дере-

вянный жилой этаж) с характерным для того времени декором в стиле московского барокко. В правой части на первом этаже находилась парадная, «крестовая» бесстолпная палата (около 170 кв. м). Возможно, первым хозяином этих палат был богатый купец Чирьев, а потом ими владел сподвижник Петра I дипломат и вице-канцлер барон Петр Павлович Шафиров. Вскоре вице-канцлер, обвиненный в казнокрадстве, попал в немилость, и конфискованные у него палаты в 1723 году были отданы графу Петру Андреевичу Толстому, который стоял во главе Тайной канцелярии и вел следствие по делу царевича Алексея. В результате дворцовых интриг против князя Александра Даниловича Меншикова граф очень скоро оказался в опале и был сослан вместе с семьей в Соловецкий монастырь, где вскоре и умер.

В 1727 году палаты отошли к новому хозяину — обер-секретарю Военной коллегии Алексею Волкову, ближайшему помощнику Меншикова. Но недолго пришлось Волкову владеть палатами. В том же 1727 году Меншиков терпит поражение в борьбе за власть, и «светлейшего» ссылают. У Волкова как единомышленника опального князя по приказу Петра II имущество отбирают. Но несмотря на то что владельцем палат Волков был меньше полугода, его имя в истории закрепилось за Сокольничьим дворцом, который с первой половины XVIII века в документах стал именоваться палатами Волкова.

В том же 1727 году Петр II подарил дворец князю Григорию Дмитриевичу Юсупову-Княжеву, жившему в палатах до своей кончины в 1730 году. При нем было заложено легендарное богатство рода Юсуповых.

Волковы палаты считались главным родовым дворцом князей Юсуповых в Москве. Расцвет усадьбы пришелся на первую четверть XIX века, когда ее хозяином был Николай Борисович Юсупов (1751–1831). Феликс Феликсович Юсупов, последний представитель рода, писал о своем предке: «Князь Николай — это одна из наиболее примечательных фигур в нашем роду. Он прожил жизнь интеллигента и оригинала: великий путешественник, эрудит, знавший пять языков, был очень известной личностью для своей эпохи. Князь Юсупов проявил себя как меценат науки и искусства и был также советником и другом императрицы Екатерины; жил в царствования Павла I, Александра I, Николая I…» Николай Борисович был также первым директором Эрмитажа, русским посланником в Италии, главноуправляющим Кремлевской экспедицией и Оружейной палатой, а также всеми театрами России.



А.С. Пушкин посвятил Юсупову стихотворение «К вельможе». «П.А. Вяземский рассказывает о Юсупове: «Он был благополучного сложения по плоти и по духу, в житейском и нравственном отношении. На улице его вечный праздник, в доме вечное торжество торжеств. На окнах стояли горшки с пышными, благоуханными цветами; на стенах висели клетки с разными птицами певчими; в комнатах раздавался бой стенных часов с звонкими курантиками. Все у него было светозарно, оглушительно, охмелительно. Сам, посреди этого сияния, этой роскошной растительности и певучести, выставлял он румяное, радостное лицо, расцветающее, как махровый красный пион».

Н.Б. Юсупов в первой половине XIX века был крупнейшим коллекционером России, его собрание насчитывало более 550 произведений. Собирательство для князя было связано с его деятельностью по формированию императорской коллекции. Доверенное лицо Екатерины II и великого князя Павла Петровича, Юсупов через своих консультантов в Европе приобретал произведения как современных художников, так и старых мастеров. Князь провел за границей около 15 лет. В Голландии в 1774–1776 годах покупал первые книги, рисунки и картины. Особый интерес Юсупов проявил к искусству Франции, его французское собрание могло сравниться лишь с императорским Эрмитажем. Князь состоял в переписке с Юбером Робером, выдающимся пейзажистом XVIII века. Итальянский раздел коллекции насчитывал более 200 произведений. Весьма представительной была группа работ венецианской школы XVIII столетия, круг Тьеполо. Согласно описям в нее входило 11 полотен Джованни Баттисты и его старшего сына Джованни Доменико, работы мастеров других местных школ XVII–XVIII веков.

Интересы Н.Б. Юсупова распространялись и на искусство стран Дальнего Востока, это было своего рода данью времени. В 1790 –1800-е годы интерьеры юсуповских дворцов украшали изделия китайских мастеров — фарфор, мебель, лаковые и резные вещи, украшенные перламутром и панцирем черепахи. Подлинный шедевр коллекции — бронзовая буддийская скульптура сидящего Бодхисаттвы XVI–XVII веков.

Коллекция шпалер Юсупова была самым крупным частным собранием в России. Князь приобретал также фарфор Севрской мануфактуры. В 1818 году в своей подмосковной усадьбе Архангельское он устроил живописную мастерскую по росписи фарфора, которая в середине 1820-х превратилась в фарфоровый завод, работавший до 1830-х годов.

До 1810 года Николай Борисович жил в основном в Петербурге либо за границей и часто сдавал свои дома в Москве внаем. Тогда в усадьбе параллельно переулку стояли три каменных здания, и одно из них, так называемый средний дом, в 1801 и 1802 годах взяло в аренду семейство Пушкиных. Впоследствии в 1891 году в доме надстроили третий этаж и тогда же соединили со старыми палатами. Сейчас он составляет крайнюю левую часть современного здания. Семья С.Л. Пушкина прожила в Большом Харитоньевском переулке до 1808 года: сначала в деревянном флигеле дома Юсупова (на месте одного из нынешних корпусов дома № 24), затем в доме графа Санти (на месте № 8) и в доме князя Одоевского на углу Малого Козловского переулка.

Все упомянутые дома и юсуповские сады сгорели во время пожара 1812 года. В «Евгении Онегине» Пушкин «поселил» на углу

Малого и Большого Харитоньевского переулков тетку Татьяны Лариной, достаточно подробно описав этот район.

Сын князя, Борис Николаевич Юсупов (1794–1849), систематизировал коллекцию отца и в 1839 году издал каталог собрания на французском языке. Активно пополнял коллекцию внук, Николай Борисович-младший (1827–1891).

Последней владелицей коллекции была дочь Николая Борисовича-младшего, княгиня Зинаида Николаевна Юсупова, в замужестве графиня Сумарокова-Эльстон (1869–1939). Женщина редкой красоты и душевного обаяния, она не только заботилась о приобретении в коллекцию новых произведений, но и представляла свои шедевры на различных выставках.

На рубеже веков семья Юсуповых в связи с назначением Феликса Феликсовича-старшего, мужа Зинаиды Николаевны, адъютантом великого князя Сергея Александровича переехала из Петербурга в Москву. Для жилья был переделан флигель, во дворце же устраивали приемы, которые поражали иностранцев «византийской» пышностью, чему немало способствовало и архитектурное убранство здания.

При последних Юсуповых началась крупномасштабная реставрация Волковых палат, которым владельцы, не жалея средств, стремились придать дворцовое великолепие. Под руководством архитектора В.Д. Померанцева перестроили западную часть палат, изменили декор фасадов, стилизованный под XVII век, перепланировали помещения, к двухэтажным каменным палатам пристроили третий этаж. По указанию владельцев найденный в бывшей опочивальне подземный ход, ведший к Кремлю, был засыпан.

Далее реставрацию продолжил архитектор Н.В. Султанов. Со стороны двора к палатам пристроили объем с лестницей, соорудили каменную ограду с воротами, где поместили герб Юсуповых, а со стороны переулка поставили ограду, выполненную по образцу решетки XVII веков церкви Николы Мокрого в Ярославле. В интерьерах сохранились изразцовые печи XVIII столетия, резные порталы, росписи, бронзовые решетки, подсвечники и фонари по рисункам художника Ф.Г. Солнцева.

В «портретной» находились портреты династии Юсуповых, начиная с князя Ногайской Орды Юсуф-мурзы. Гербовая комната была декорирована скульптурными медальонами с гербами рода, а ее стены отделаны шелковыми обоями цвета бордо. Украшала ее большая хрустальная люстра, венецианские зеркала в тяжелых резных рамах, старинная мебель — роскошь и богатство сочетались здесь с изысканным вкусом.

Согласно моде конца XIX века во дворце была китайская комната. В кабинете находилась богатая коллекция древнерусского искусства. Когда тетка испанского короля инфанта Эулалия приехала в Россию, Юсуповы дали обед в ее честь в своем московском доме. О впечатлении, произведенном на нее княгиней Зинаидой Николаевной, инфанта в своих «Мемуарах» сообщала: «Более всего поразило меня празднество в мою честь у князей Юсуповых. Княгиня была необычайно красива, тою красотой, какая есть символ эпохи. Жила среди картин, скульптур в пышной обстановке византийского стиля. В окнах дворца мрачный город и колокольни. Кричащая роскошь в русском вкусе сочеталась у Юсуповых с чисто французским изяществом. На обеде хозяйка сидела в парадном платье, шитом брильянтами и дивным восточным жемчугом. Статна, гибка, на голове — кокошник, по-нашему, диадема, также в жемчугах и брильянтах, сей убор один — целое состояние. Поразительные драгоценности, сокровища Запада и Востока, довершали наряд. В жемчужных снизках, тяжелых золотых браслетах с византийским узором, серьгах с бирюзой и жемчугом и в кольцах, сияющих всеми цветами радуги, княгиня была похожа на древнюю императрицу...»

Именно в московском дворце были позднее найдены юсуповские сокровища, которые Феликс Юсупов младший, уезжая с семьей в эмиграцию, припрятал в тайнике под лестницей. В 1925 году тайник обнаружили случайно в подклете под мусором и старой одеждой. Там оказались громадные ценности: 25 колье, 255 брошей, 13 диадем, 42 браслета, скульптура из серебра, 200 чарок и даже скрипка Страдивари. По всему дому было найдено еще более 20 тайников, но все пустые.

Семья Юсуповых всегда отличалась своими меценатскими наклонностями. В 1900 году на средства семьи был создан грекоримский зал нового Музея изящных искусств (ныне ГМИИ им. А.С. Пушкина), который долгое время носил имя З.Н. Юсуповой. Зинаида Николаевна и ее муж еще в 1900 году составили завещание, в котором говорилось, что «в случае внезапного прекращения рода нашего все наше движимое и недвижимое имущество, состоящее в коллекциях предметов изящных искусств, редкостей и драгоценностей, собранных нашими предками и нами и хранящихся в домах наших петербургском (Мойка, 94) и московском (Трехсвятительский пер. у Красных Ворот) и в подмосковном имении «Архангельское», завещаем в собственность государства в видах сохранения сих коллекций в пределах империи для удовлетворения эстетических и научных потребностей Отечества…»

После 1917 года палаты Юсуповых занимали Военно-исторический музей (с 1922), чеховский музей, а с 1928-го Совхозный институт, Институт планирования и экономики, в последние годы президиум Сельскохозяйственной академии.

В настоящее время палаты находятся в частном владении. В 2000-х годах они были полностью реставрированы.

До 1912 года на месте громоздкого доходного дома по Большому Харитоньевскому переулку (№ 14, архитектор И.Г. Кондратенко) стоял скромный деревянный домик с мезонином в три окна, принадлежавший чиновнику Московской управы благочиния титулярному советнику А.И. Федотову. Здесь провел детство его сын Павел, ставший впоследствии художником. П. Федотов писал: «Сила детских впечатлений, запас наблюдений, сделанных мною при самом начале моей жизни, составляют, если будет позволено так выразиться, основной фонд моего дарования». И далее: «Все, что вы видите на моих картинах (кроме офицеров, гвардейских солдат и нарядных дам), было видено и даже отчасти обсуждено во время моего детства: это я заключаю как по воспоминаниям, так и потому, что, набрасывая большую часть моих вещей, я почему-то представлял место действия непременно в Москве».

Рядом с небольшим домиком Федотовых находилась обширная усадьба (№ 12) статской советницы Е.П. Херасковой со старинными палатами в центре и большим прудом, известная уже с начала XIX века. Спустя почти столетие, в конце XIX века, в одном из несохранившихся зданий жил М.А. Врубель, Здесь художник создал прекрасные иллюстрации к стихотворениям М.Ю. Лермонтова.

Продолжение прогулки по Басманному району (Малому Харитоньевскому переулку, Чистопрудному бульвару, улицам Маросейка и Покровка) в ближайших номерах. О сквоте в Фурманном переулке читайте в следующем номере ДИ.

СЕРЕБРЯНАЯ КАМЕРА-2011

Наталья Протасеня

В ЦВЗ «Манеж» прошла очередная отчетная выставка работ участников ежегодного конкурса на лучший фоторепортаж о Москве «Серебряная камера-2011». В 2001 году конкурс был учрежден Правительством Москвы совместно с музеем «Московский дом фотографии» с целью развития российского фотоискусства и стал первым в России конкурсом для фоторепортеров. Одна из главных его задач — оказание поддержки молодым фотографам.

В начале февраля в Московском доме фотографии (он же Мультимедиа Арт Музей) были названы имена победителей. В номинации «Архитектура» Гран-при получил безлюдный московский пейзаж Сергея Румянцева («Улица Марьинский Парк») Главный приз правительства Москвы в номинации «События из повседневной жизни» вручен маститому Анатолию Белясову за «Обычную выставку» гробов на ВВЦ. Юный Илья Батраков за серию на актуальную тему «Перемен» поедет на стажировку в Дюссельдорф. А за черно-белую графичную серию «Казанский вокзал» Дмитрию Звереву достался смартфон и третье место. Портрет дирижера Кента Нагано фотографа Владимира Вяткина — победитель в номинации «Лица».

Еще одну стажировку в Дюссельдорфе получила Ольга Матвеева за портреты простых прохожих на Воробьевых горах. Работы из серии Владимира Мишукова «Близкие люди. Люди с синдромом Дауна» пополнят фонды МАММ.

Кроме того, организаторы поддержали молодые дарования. Анастасия Калеткина с приятным пленочным old-school циклом «В небо» летит в Париж на Paris Foto как лучший молодой фотограф до 30 лет. Приз Prolab Production вручен Софье Гавриловой за проект «Москва/не Москва». Ну а приз зрительских симпатий за серию «Один день из жизни лавочки» — Андрею Колмакову.

ВЛАДИМИР ВЯТКИН

ИЗ СЕРИИ «ВАЛЬКИРИЯ» РИХАРДА ВАГНЕРА В КРУПНЫХ ПЛАНАХ АМЕРИКАНСКОГО ДИРИЖЕРА КЕНТА НАГАНО»

ГРАН-ПРИ ПРАВИТЕЛЬСТВА МОСКВЫ В НОМИНАЦИИ «ЛИЦА»

В России расцвет фоторепортажа пришелся на советские годы, открывшие зрителю таких классиков фотожурналистики, как Аркадий Шайхет, Всеволод Тарасевич, Дмитрий Бальтерманц, Владислав Микоша, Виктор Ахломов, Александр Устинов, выполнявших государственные заказы. Сегодня документальная фотография все больше уходит в тень соперницы — художественной фотографии, хотя зачастую грань между ними полностью стирается. Но именно фотожурналистика донесла до нас историю СССР, эпоху перестройки и бурных 1990-х, а благодаря документальным кадрам анонимных авторов мы можем представить себе Москву конца XIX века.

Любопытно, что к участию в конкурсе допускаются как мэтры, так и новички. За прошедшие годы наравне с начинающими фотографами список призеров украшали имена Александра Абазы, Владимира Мишукова, Ильи Варламова, Юрия Аввакумова, Игоря Мухина, Владимира Вяткина, Георгия Первова, Саши Ауэрбах, Людмилы Зинченко и других признанных мастеров российской фотографии. Ситуация, когда начинающие фотографы-любители соперничают с профессионалами, кажется немного странной, но куратор проекта «Серебряная камера» Нина Левитина так комментирует решение музея: «Профессионал от любителя отличается только тем, что для первого фотография является ремеслом, способом зара-

Анастасия Калеткина
ИЗ СЕРИИ «В НЕБО»
ПРИЗ МОЛОДОМУ ФОТОГРАФУ ДО 30 ЛЕТ

ботка. Мы же верим, что непрофессионалы могут снимать не хуже признанных мэтров».

Член комитета жюри, заместитель директора МДФ/МАММ, ответственный секретарь Союза фотохудожников России Сергей Бурасовский целью конкурса видит архивацию визуальной истории Москвы: «Мы стремимся к созданию нового, современного языка фоторепортажа. Языка, отличного от того, который существовал еще сравнительно недавно — в 1970–1980-х годах. Мы приучаем современных фотожурналистов работать сериями, очерками. Вот почему к участию в конкурсе принимаются репортажи объемом 7–15 фотографий. Также важно отметить, что на сегодняшний день уровень любительской фотографии заметно повысился».

Конкурс проводится в трех номинациях: «Лица», «События и повседневная жизнь«, «Архитектура». Номинантов на премию определяет организационный комитет конкурса, состоящий из кураторов Мультимедиа Арт Музея/ музея «Московский дом фотографии». Работы оцениваются в условиях полной анонимности, что способствует беспристрастной оценке жюри, в число которых входят известные российские фотографы, галеристы, а также главные редакторы журналов. В каждой из трех номинаций вручается Гран-при в размере 5 тысяч долларов и две премии, определяемые жюри. Премией может стать поездка на стажировку в один из европейских центров (Париж, Дюссельдорф), посещение международных художественных форумов или годовой контракт на высококачественную печать с одной из профессиональных фотолабораторий. Работы победителей конкурса приобретаются в фонд музея «Московский дом фотографии». На конкурсе также предусмотрен приз зрительских симпатий, вручаемый по итогам голосования. Анкеты для голосования размещались на сайте конкурса, высказать свое мнение предлагалось и в выставочном зале Манежа, где были представлены наиболее яркие снимки, отобранные из 5 тысяч работ, принятых к участию.

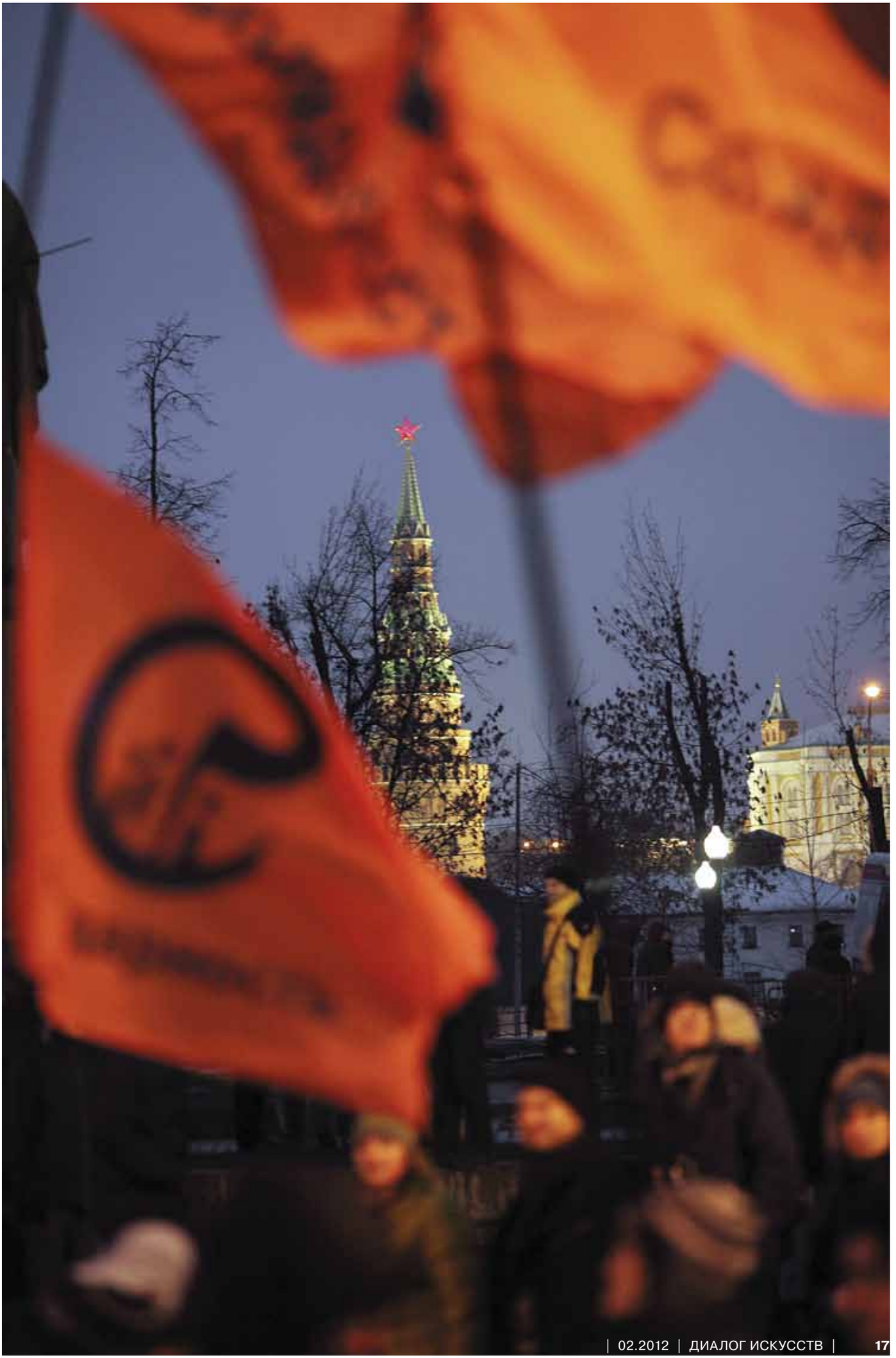
Прозаичные московские дворы, и мельниковская архитектура, и московская ночная жизнь во всех ее проявлениях, и одиозные панки-неформалы, и пациенты НИИ психиатрии им. Сербского, и памятник Дзержинскому, и очередь к поясу Богородицы, и лица московских обывателей — все окутано флером нежнейшего романтизма. Невольно возникает вопрос, как же нужно любить свой город, чтобы за ржавой решеткой забора разглядеть стаю взлетающих птиц, в скучных проводах увидеть кружевной филигранный узор, а в дымовых трубах и вентиляционных люках признать следы внеземных цивилизаций!

Интересных кадров на выставке было немало. Например, серия домов с единственным горящим окном — незамысловато и поэтично. Или серия «Один день из жизни лавочки», отсылающая к фотографическим этюдам молодого Кубрика в нью-йоркском метро. Фотосет «Московские коммуны» предлагает зрителю взглянуть на быт юных обитателей бывших советских коммуналок, где молодые люди живут одной большой семьей в атмосфере свободы и творчества — весьма распространенная практика среди московской молодежи. Здесь же торжественные и загадочные интерьеры старых советских гостиниц «Пекин» и «Советская», чьи таинственные постояльцы походят на героев фильмов жанра нуар. Серия «Московские семьи у телевизоров» погружает в мир абсурда, наводненный телевизионными клише, где голубой экран остается неотъемлемой частью интерьера классической московской квартиры.

Еще одна яркая художественная находка молодых дарований — серия «СССР — Москва». На снимке изображены граждане бывших республик Советского Союза на фоне золотых скульптур одного из символов советской эпохи — фонтана «Дружба народов» на ВВЦ. Портреты проживающих ныне в Москве представителей братских народов и фотографии скульптур сгруппированы соответственно — по национальному признаку. Добавим к этому портреты лидеров оппозиционного движения, а также кадры, сделанные в день исламского праздника Уразабайрам, и получим полную картину современной московской действительности, с ее калейдоскопом лиц, культур, событий и потрясений. Острые социальные проблемы также не могли укрыться от фоторепортера: с футуристическими индустриальными пейзажами соседствуют репортажи из московских тюрем, с митингов и мест политических беспорядков, из реабилитационных центров для больных детей и инвалидов, залов суда и камер предварительного заключения. Несомненно, фотоархивация московской истории как одна из главных целей конкурса «Серебряная камера» полностью себя оправдывает. Здесь мы можем наблюдать, как лучшие приемы мирового фоторепортажа получают новое преломление в сознании следующей генерации фотографов-документалистов.

Иван Михайлов
СЕРИЯ «СЛЕДЫ ВНЕЗЕМНЫХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ»
2011. Приз Росбанка в номинации «Архитектура»

Людмила Зинченко
2011



СВЕТОВАЯ СРЕДА ВЕЧЕРНЕГО ГОРОДА

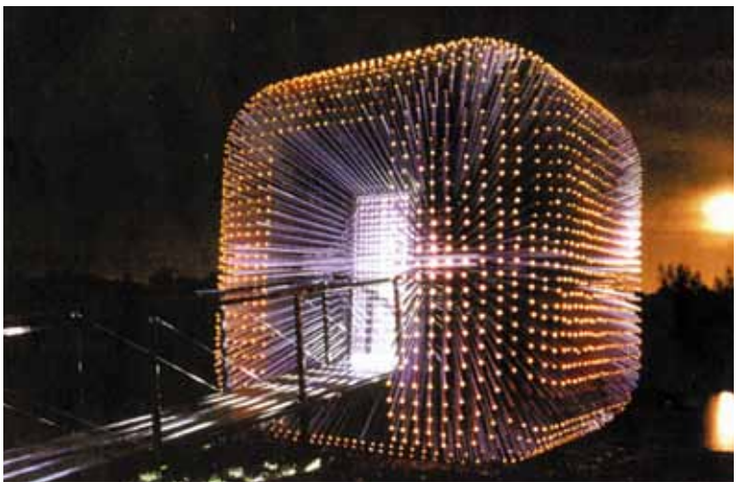
Николай Шепетков

Статья подготовлена на основе доклада прочитанного автором на Международном форуме « Декоративно-прикладное и народное искусство России и стран СНГ в современных реалиях культуры и рынка», проходившем в ноябре 2011 года в Российской академии художеств и во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства.

До недавнего времени эффект искусственного освещения в городе и интерьере назывался световой архитектурой. Этот термин около ста лет использовался в профессиональной литературе, но в практике так и не прижился. Сегодня широко употребляется понятие «светодизайн» как новое творческое направление, для которого необходимо готовить квалифицированных специалистов.

Светодизайнер относится к среде как к полотну, на котором в темноте рисует, словно красками, разноинтенсивным, разнонаправленным, цветным, динамичным светом картину. Эта «картина» создается не на одной плоскости, свет по-разному отражается от поверхностей, формирующих пространственную среду, в результате возникает ее световой образ как в темное время суток, так и днем. Солнце и небо — это источники «глобального» света, который равноценно являет глазу большое и малое, прекрасное и безобразное, далекое и близкое, цветное и ахроматическое. Архитектура как праматерь искусств обязана свету, именно он делает ее образным искусством. Однако дневная среда — ее первая, традиционная ипостась — не всегда одинакова. Для пасмурного дня в открытом пространстве для нее характерен статичный зрительный образ, отрицательный контраст объектов с фоном (темные объекты на светлом фоне облачного неба), минорное впечатление (особенно когда пасмурная погода длится недели и месяцы, что свойственно нашим широтам. Ученые говорят, что в нем — причина массовых депрессий, усталости, плохого самочувствия и т.д.). А в солнечный день господствует динамичный визуальный образ среды (в связи с тем что солнце движется и тени, изменяясь, перемещаются), положительный контраст (освещенные объекты на фоне голубого неба), избыток света, способствующий выработке кортизола (гормона бодро-

ФОТО ДИ/КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ



сти), мажорное настроение. Эти прототипы световых образов среды и ее объектов существуют в нашем сознании генетически.

С помощью рукотворного, полностью прогнозируемого и управляемого искусственного света можно, по сути, сделать все, кроме того, что создает солнце. Невозможно, даже с помощью сотен «искусственных лун», заставить светиться атмосферу, создать полноценный свет небосвода. В пасмурную ночь излучаемый электрическими источниками свет, вместе со светом, отражаемым землей (особенно снегом) от уличных фонарей, подсвечивает облака, и небо над городом уже не кажется бездонным. Космическая тьма, всегда объемлющая половину земного шара, «высасывает» с поверхности земли даже те крохи рукотворного света, которые излучают установки, созданные человеком. Эти эффекты зрительно фиксируются по «засветке» ночного неба. В больших городах, где воздух сильно загрязнен, даже при безоблачном небе свет служит «лакмусовой бумагой», и в ясную погоду атмосфера над ними также может «светиться». Существует Международная экологическая ассоциация «Движение за темные небеса», борющаяся с подобным «световым загрязнением». Однако словосочетание «световое загрязнение» абсурдно. Свет не может быть грязным, он лишь выявляет пыль, копоть, сажу, влагу и другие взвешенные в воздухе крупицы. В ряде городов, например в Праге, принят закон о борьбе со «световым загрязнением». Власти стараются, чтобы излучаемого в атмосферу света было как можно меньше, поэтому многие достопримечательности не имеют архитектурного освещения (это экономит и электроэнергию). Город в итоге выглядит ночью несколько средневековым. Такому примеру мало кто следует.

Вторая, бурно развивающаяся ипостась создаваемой человеком среды — ночная. Мы по мере необходимости и технических возможностей используем искусственные источники, свет которых, фрагментарно и дискретно заполняя обитаемое приземное пространство и отражаясь от земли и архитектуры, создает оригинальную визуальную среду. С помощью прожекторов на фасадах зданий можно создать эффект солнечного света с почти естественными тенями, такое освещение называется заливающим. Но тени при этом нередко направлены снизу вверх, что придает зданиям «рамповый» театральный эффект. Чтобы направлять свет сверху, как днем от неба и солнца, необходимо строить мачты в два раза выше, чем архитектурные объекты, чего обычно никто не решается делать. Если мы хотим, чтобы архитектура «работала», как днем, надо проектировать освещение так, чтобы она выглядела не менее выразительно и не обязательно как при естественном свете.

Итак, первый путь — традиционный, то есть заливающее прожекторное освещение. При этом мы получаем:

— ассоциативно солнечный зрительный образ (статичный или динамичный при использовании программируемого управления освещением);
— положительный контраст освещаемых объектов и фона (темного неба вместе с неосвещаемыми фрагментами окружающей среды);
— мажорное эмоциональное состояние (среда, освещенная прожекторами, выглядит эффектно).

Второй способ — эмпирический, предусматривающий поиск новых выразительных возможностей, образных аналогов которым в природе нет (что и привлекает творческих людей в светодизайне). Для него характерны:

— театрализованно-декоративный зрительный контробраз, непохожий на дневной;
— положительный контраст объектов и фона (при том, что фон темный);
— сильное эмоциональное воздействие — от неприязни до восторга. Наибольший эффект при этом достигается за счет приемов цветного светодинамического освещения.

Среда — это пространственное понятие, точнее, светопространственное, ведь без света не воспринимается ни пространство, ни формирующие его элементы, ни масштаб и эмоциональные визуальные качества этого пространства.

Окружающий мир радикально меняется при искусственном свете по сравнению с дневным. Если взглянуть на снимок ночной Москвы из космоса, мы увидим то, что днем практически трудно рассмотреть — ее планировочную структуру в виде светового «каркаса»: магистрали, площади, узлы их пересечений, освещенные городские доминанты и т.д. На этом световом генплане можно выделить как минимум три параметра света: световой рисунок линий и пятен, интенсивность света в них (где-то более ярко, а где-то менее) и цветность света. Эти параметры могут быть не только описаны, но и точно измерены и рассчитаны. В «ландшафтном» масштабе восприятия (панорамные виды,

«ЭЛЕКТРИЧЕСКИЕ ДЕРЕВЬЯ» В ХАНТИНГТОН-ПАРКЕ, США
(Э. Зиммерман)

«БЕСЕДКА» В ЭССЕКСЕ, ШОТЛАНДИЯ
2004 (Т. Хитервик)

ФЕСТИВАЛЬ СВЕТА В ЛИОНЕ

глубинные перспективы) видны также зоны, которые составляют не только каркас, но и «ткань» города — межмагистральные территории. Здесь свет нерегулярный, много темных и полутемных пространств: земля и зелень, функционально не используемые и потому не освещаемые или минимально освещаемые ночью.

«Ансамблевый» масштаб господствует на средних дистанциях восприятия групп объектов, объединяемых освещением в более или менее гармоничную композицию с иерархическим выделением доминант, акцентов, фоновых элементов и т.п.

При «камерном» масштабе восприятия, когда человек является одним из элементов световой среды и непосредственно участвует в ее формировании, присутствуют даже тактильные ощущения. Световой рисунок, направление света, его распределение в поле зрения и другие параметры в этом случае очень важны для него. Примеры такой среды — световые инсталляции в духе ленд-арта дизайнера К. Тахары или разнообразные ландшафтно-световые композиции. В некоторых из них световая среда интерактивна (Финсбари авеню в Лондоне), свет в полосах мощения меняется по интенсивности и спектру в зависимости от количества пешеходов на площади и их движения. Днем подобной интерактивности добиться крайне сложно.

Светоформы или световые скульптуры — тоже носители света в городе. Я считаю, что это новые и потенциально многообещающие элементы ночной среды, ими надо насытить город, пешеходные зоны в первую очередь. В мире уже существует достаточно много убедительных примеров их применения. Днем эти объекты не всегда привлекают внимание, зато ночью они эффектны. Например, удивительная световая беседка в Эссексе (дизайнер Т. Хитервик), послужившая прототипом национального павильона Великобритании на выставке EXPO-2010 в Шанхае. В ней оригинально использован принцип свечения трубок как полых световодов, «канализирующих» дневной свет в направлении извне — внутрь, а ночью искусственный из интерьера во внешнюю среду.

Свет способен создавать в воздухе и виртуальные светоформы благодаря лучам прожекторов и лазеров. Для таких эффектов вполне подходит городская не очень прозрачная среда. Чем она влажнее и пыльнее, тем зрелище эффектнее.

С 1957 года, с замка Шамбор во Франции, по всему миру распространились стационарные установки «Звук и свет» («Son et Lumiere»). Одна такая установка была создана в 1980-е годы в СССР, в Самарканде на площади Регистан. В этом случае мало что остается от архитектуры, которая служит экраном для световых проекций. Многие знаменитые архитектурные объекты десятилетиями служили и служат этим целям, популярным у туристов – пирамиды в Гизе, древние храмы Египта (Карнак, Луксор, Филе), Акрополь (здесь установку демонтировали во время проведения Олимпиады-2004.), Версаль, Красный форт в Дели и др.

Все более модными становятся фестивали света. Первый был проведен немецким императором Вильгельмом II в 1895 году в Берлине. Сейчас в организации световых фестивалей лидирует французский Лион. Ежегодно мэрия города приглашает светодизайнеров со всего света, распределяет участки и выделяет средства на работу. Каждый дизайнер творит на заданную тему. В начале декабря на это фантастическое шоу съезжаются миллионы туристов. Французский композитор и дизайнер Жан Мишель Жарр в 1997 году был приглашен в Москву, чтобы организовать спектакль к 850-летию столицы России на главном здании МГУ на Воробьевых горах. Подобные светозвуковые шоу требуют немалых мощностей и финансовых средств, поэтому их устраивают не часто.

Существует и такое понятие, как «лучистая живопись» (название дали венгерские дизайнеры Д. Беркес и П. Козма): цветные диапозитивы с разнообразными рисунками проецируются не только на здания, но и на землю. Представьте, что вы гуляете по освещенным дорожкам и площадям, «плавая» в насыщенном цветным структурным светом пространстве и ступая по различным световым рисункам, узорам и т.д. В этом свете все видится и чувствуется по-другому. Человек в такой ситуации теряет контакт с реальной средой, попадает то ли в сказку, то ли в зазеркалье, и неизвестно, как долго он может вынести эту непривычную психологическую нагрузку. Науке еще предстоит выяснить допустимые пределы подобной театрализованной иллюзорности, которая технически сегодня может быть создана, но где и в каком количестве, вопрос остается открытым. Реализованные примеры — это не более чем временные инсталляции, новый жанр светового искусства. Но в любом случае у светодизайна большое будущее.

КУМАЧОВОЕ ПА-ДЕ-ТРУА

Ирина Решетникова

На компактной сцене в легендарном подвале на Поварской, где ставил свои знаменитые спектакли режиссер Анатолий Васильев, в рамках проекта «Открытая сцена» был показан танцевальный перформанс « “Три сестры”. Действие 1» по пьесе А.П. Чехова (режиссер Андрей Бартенев). Название, казалось бы, отсылает к А.П. Чехову, к его хрестоматийной пьесе, но режиссер предупреждает наши ожидания и отбрасывает возможные ассоциации с классиком.

Перед спектаклем он сам вышел на сцену и рассказал историю данного замысла, о том, как однажды в самолете он раскрыл газету и прочел историю трех современных сестер-путан из деревни, расположенной у автострады. Их дети не знают своих отцов. Одна из сестриц оказалась в тюрьме, вторая — в больнице, а третья воспитывает этих детишек, урывая время сбегать к шоссе, подзаработать на хлеб и молоко. Именно так повернулась бы история чеховских героинь, окажись они в нашей действительности, считает Бартенев.

Между тем в изысканном танцевальном шоу/перформансе, даже при самом пристальном увеличении живых картинок, нет никаких следов ни чеховских генеральских дочек, ни тем более житья-бытья наших современниц, зарабатывающих своим телом. И хотя время от времени танцоры озвучивают хрестоматийное «в Москву, в Москву», это смотрится скорее как лейбл, фирменная марка, потому что цитирование подано в отрешенном ключе безвоздушного действа, в прозрачной атмосфере данс-театра.

Белое идеальное закрытое пространство. Лишь на заднике стены возвышается треугольник, напоминающий то ли «треугольник» отношений, то ли родственных связей. Это может быть напоминание об истории и Анны Карениной, и Золушки с сестрами, и «трех девиц под окном», для этого спектакля не важно. Трактовка возможна любая, тем более что программка перформанса (дизайн полиграфии — Вова Шрейдер) — композиция из знаковых элементов — три конуса, три глаза…

Около 20 исполнителей — юношей и девушек — в ярко-красных плавках-шортах и спортивных топах стильно, энергично и изобретательно исполняют серию хореографических пасов (пируэтов, сальто, прыжков и прочей эквилибристики тела) — «танцев на троих», которые делятся на семь эпизодов-новелл, три реинкарнации, смысл которых абстрагирован от заявленной Бартеневым идеи, потому мы вольны воспринимать и интерпретировать ее как душе угодно.

СЦЕНЫ ИЗ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ПЕРФОРМАНСА «3 СЕСТРЫ. ДЕЙСТВИЕ 1» ПО ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА

Режиссер Андрей Бартенев

ФОТО: А. ТАКМАЗИС, А. ХРОМОВ ПРЕДОСТАВЛЕНЫ АНДРЕЕМ БАРТЕНЕВЫМ

ФОТО АЛЕКСАНДР ТАКМАЗИС

Пластическая сторона спектакля, красота телесных «созвучий» пленяет, постановочную завершенность подхватывает не менее выразительная музыка (композитор Феликс Вентурас, США), хотя… хотя что-то в ней порой напоминает фрагменты из «Весны священной» И. Стравинского. Да и минимализм в духе Майкла Наймана совершенно очевиден, как например, в музыке к фильмам Питера Гринуэя. Если говорить об эмоциональной стороне, то мрачная брутальная история, заявленная Бартеневым в прологе, лишь мешает восприятию этого стерильного по смыслам, но страстного зрелища. Первые минуты зритель еще пытается разглядеть сквозь перформанс тени женщин у шоссе или призраки чеховских генеральских дочек… но захваченный действом, просто забывает о режиссерской преамбуле.

Перед нами очередное произведение современного искусства, смысл которого с диктаторской наивностью отдан целиком и полностью на откуп зрителю, и мы сами должны обеспечить увиденное смыслом. Эту особенность, кстати, прекрасно понимала хореограф Лариса Александрова, которая создала едва намеченный хореографический контур как раз для всевозможных интерпретаций движений и поз. Бартенев-художник цветопластически моделирует пространство и находит контрастные и чистые тона зрелища, которое завораживают взор. А уход от литературщины и конкретики озвученного замысла, отринутые картины в духе передвижников, бег от фальшивого сочувствия несчастным дамам эмоционально дополняют чистоту визуального действа, где царит свобода самовыражения. Смысл в симфонизме действия, в слиянии разных уровней эмоции.

Танец, бокс, художественная гимнастика, пластические метаморфозы, знаки согласия и конфронтации в позах и жестах, внезапная агрессия и драматизм, пощечины, доброжелательность рукопожатий, человеческая телесность, эротическая окраска касаний, дух побед, оптимизм спортивного чувства мира, любовь к геометрии марша… Отчасти эти пластические решения объясняют патетическую спортивную символику.

Исток метафорической хореографии, пожалуй, корреспондирует и с визуальными ребусами Роберта Уилсона, и с монументальной живописной лепкой картин Александра Дейнеки, и со спортивными плакатами первой половины XX века. Позволим себе привести знаменательную цитату о том, как рождалась картина Дейнеки «Футбол» (1924): «Игра каждый раз наталкивала меня на желание написать картину. Наделал десятки рисунков, и, набрасывая один из многих неудачных эскизов, я обнаружил — эскиз не укладывается в композиционные нормы знакомых картин. Я компоновал новое пластическое явление и вынужден был работать без исторических сносок». Подчеркнем принципиальную мысль: «эскиз не укладывается в композиционные нормы».

Вот чем, на наш взгляд, в первую очередь озабочены создатели «Трех сестер», поиском новых свежих игровых сочетаний в контрапункте с уже известным, увиденное в зале привлекает красотой и энергией тел, гармонией артхаусного перформанса, чистотой линий… Эквилибристика движений варьируется в широком диапазоне: первый исполнитель карабкается по стене, второй боксирует, третий ползет. Слаженность разнообразия воссоздает суггестивную энергетику советских манифестаций и парадов. В очертаниях элементов проступают то призрак хоровода из картины Матисса, то гимнастические ракурсы Рудольфа Боде, то визуальные схемы Маргарет Моррис или арт-группы AES+F…

Нам продемонстрирована — через танец — глубина эмоций, их непредсказуемость и красота внезапных оживлений. Может быть, только в этом ракурсе выбросы дисгармонии можно трактовать как перекличку с вечной темой бегства человека от самого себя и в этом увидеть минутное совпадение с чеховским умонастроением, с репликами героев «в Москву!». По определению режиссера, это «спектакль живых скульптур». Однако, несмотря на блистательное воплощение телесных видений, посетуем на очевидную ненужность трех сестер с большой дороги, «притянутых» в данный проект, и в очередной раз отметим очевидное наше отставание от мирового мейнстрима в поисках художественного смысла.

Ведь следуя заявленной логической установке — смысл и конструкцию увиденному зрелищу дает публика, — мы можем лишь похвалить самих себя за то, что сумели разглядеть эмоциональный штрих в лабиринте поз, особенно в финале, когда мяч устремится на зрителей, узнаем в этом цитату картины Дейнеки «Вратарь».

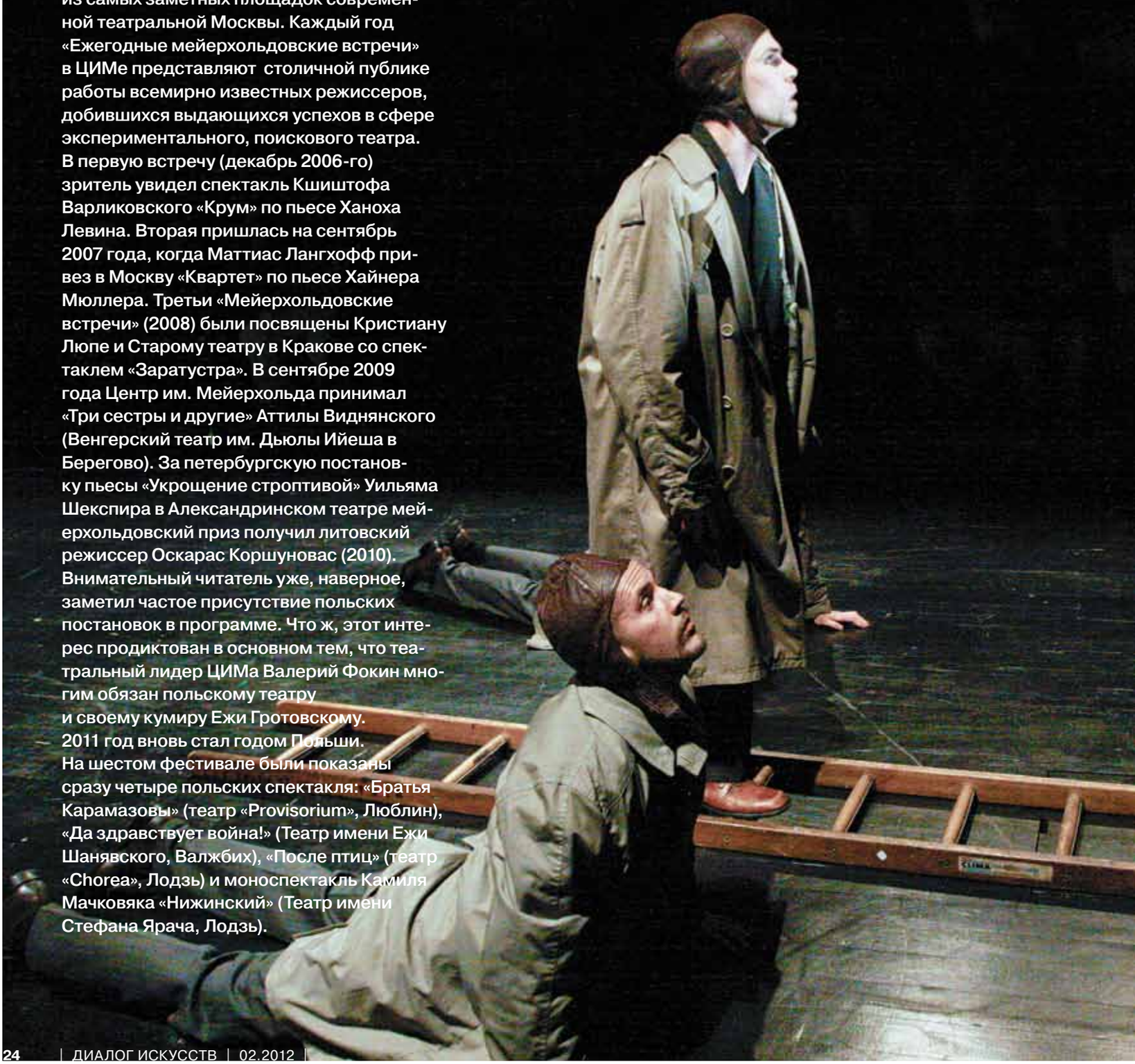
Среди исполнителей перформанса, которые обыграют даже монументальность советских скульптур, на сцене появится и сам Бартенев — некий образ в пестреньком костюме с бахромой, человек о двух головах, этакая неваляшка XXI века, бренд российского искусства. Но появление этого персонажа — лишь материально-смысловая заплатка на поверхности отстраненно-эстетического зрелища, а не концептуальный жест автора.

ФОТО АЛЕКСАНДР ХРОМОВ

НОВЫЕ СТАРЫЕ МИФЫ

Ирина Решетникова

Центр имени В.Э. Мейерхольда — одна из самых заметных площадок современной театральной Москвы. Каждый год «Ежегодные мейерхольдовские встречи» в ЦИМе представляют столичной публике работы всемирно известных режиссеров, добившихся выдающихся успехов в сфере экспериментального, поискового театра. В первую встречу (декабрь 2006-го) зритель увидел спектакль Кшиштофа Варликовского «Крум» по пьесе Ханоха Левина. Вторая пришлась на сентябрь 2007 года, когда Маттиас Лангхофф привез в Москву «Квартет» по пьесе Хайнера Мюллера. Третьи «Мейерхольдовские встречи» (2008) были посвящены Кристиану Люпе и Старому театру в Кракове со спектаклем «Заратустра». В сентябре 2009 года Центр им. Мейерхольда принимал «Три сестры и другие» Аттилы Виднянского (Венгерский театр им. Дьюлы Ийеша в Берегово). За петербургскую постановку пьесы «Укрощение строптивой» Уильяма Шекспира в Александринском театре мейерхольдовский приз получил литовский режиссер Оскарас Коршуновас (2010). Внимательный читатель уже, наверное, заметил частое присутствие польских постановок в программе. Что ж, этот интерес продиктован в основном тем, что театральный лидер ЦИМа Валерий Фокин многим обязан польскому театру и своему кумиру Ежи Гротовскому. 2011 год вновь стал годом Польши. На шестом фестивале были показаны сразу четыре польских спектакля: «Братья Карамазовы» (театр «Provisorium», Люблин), «Да здравствует война!» (Театр имени Ежи Шанявского, Валжбих), «После птиц» (театр «Chorea», Лодзь) и моноспектакль Камиля Мачковяка «Нижинский» (Театр имени Стефана Ярача, Лодзь).



Дом без крыши

Один из наиболее известных и выдающихся в Польше и Европе альтернативный театр «Provisorium» (Люблин), возникший как форма протеста против политической и общественной ситуации, дебютировал в 1976 году. Окончательно утвердил свое имя «Provisorium» лишь с падением советской системы, когда поставил «С небес сквозь землю в самое пекло» (1992), признанный критиками как один из самых ярких польских альтернативных спектаклей конца XX века (1-я премия на Эдинбургском фринджфестивале).

Говоря о спектакле «Братья Карамазовы», следует отметить сотрудничество театра с известным исследователем творчества Ф.М. Достоевского, профессором Цезарием Водзиньским, автором книг «Транс, Достоевский, Россия, или О топорном философствовании» и «Святой идиот». Возможно, именно встреча с академическим подходом стала решающей для взятого тона. Спектакль «Братья Карамазовы» (реж. Януш Опрыньский) вызывает удивление своим традиционным постановочным решением. Казалось бы, для авангардного театра такой ракурс не органичен. Однако по ходу спектакля режиссерский прием оказывается убедительным. Попытки максимально концентрированно представить героев романа, их внутренние конфликты и душевные переживания превращают действие в некую «гоночную трассу», на которой важно проговорить все «проклятые вопросы».

Сценография спектакля тоже как флажки на трассе: плотно заставленное реквизитом пространство, броские остатки материальной культуры в черном контейнере; сценический круг, на который водружен куб — дом Карамазовых. Стоит только кому-то распахнуть стенку — залу открывается вид на внутренний угол комнаты: вот столовая, это спальная, тут гостиная (сценография — Ежи Рудзкий, Роберт Кусьмировский). Эта демонстративная «упаковка» быта в общий объем внушает зрителям чувство униженной скученности и перепутанности семейной жизни.

Почти три часа (без антракта) зритель напряженно следит одновременно за всеми героями, не сходящими с круга карамазовских баталий. Мужские партии (Томас Базан, Яцек Бжезинский, Ромуальд Кренжель, Мариуш Погоновский, Адам Воронович, Марек Жеранский, Лукаш Левандовский) оказались на высоте. Особенно блеснули исполнители ролей Ивана и Федора Карамазовых и Смердякова. Диалоги-споры братьев, ненависть и семейная любовь, дружба и ревность, согласие и раздор исполнены мастерски в тонком и очень страстном психологическом накале. А патологический Смердяков поразил и внутренним зловещим рисунком, какой-то мертвенной неподвижностью внешнего вида — лысый череп, втянутая шея, механический шаг, занудный монстр — блеклый призрак, тихо говорящий что-то в замедленном темпе своим слезливым дискантом, голос тоненький, осторожный, интеллигентный.

Спектакль выстроен как поединок братьев. Дмитрий с широтой, взвинченностью, горячностью вторит темпераменту своего отца, который, как гаер, кается, юродствует и скоморошничает, провоцирует Ивана, подтрунивает над Алешей. Но и бунт смиренного Алеши неожиданно отражает все метания, ошибки и ярость отца. Эти внезапные отражения отца в сыне и сына в отце вносят особую ноту в смятение Алеши перед дилеммой существования Бога.

Беготня, драки, раздоры, разборки поданы, как погода, как нормальная ненормальность жизни в контрастах изнурительного быта и жажды познания божественного.

Если в отношениях «Ракитин — Алеша — Грушенька» яркая картина смятения души и очищения, то в дуэте «Грушенька — Дмитрий» верх берут искажения любви и неверие. Темпоритм нарастает, скорость круга увеличивается, динамика сцен все более уплотняется, обрываясь на крике Ивана, что все «так глупо!»

По словам режиссера Януша Опрыньского, в задачу спектакля входило желание «пробудить братьев Карамазовых, а значит, юродивых, святых, безумцев, старцев, чтобы они заставили нас пробудить нашу духовность».

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ПОСЛЕ ПТИЦ»
Театр «Chorea», Лодзь

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»
Театр «Provisorium», Люблин

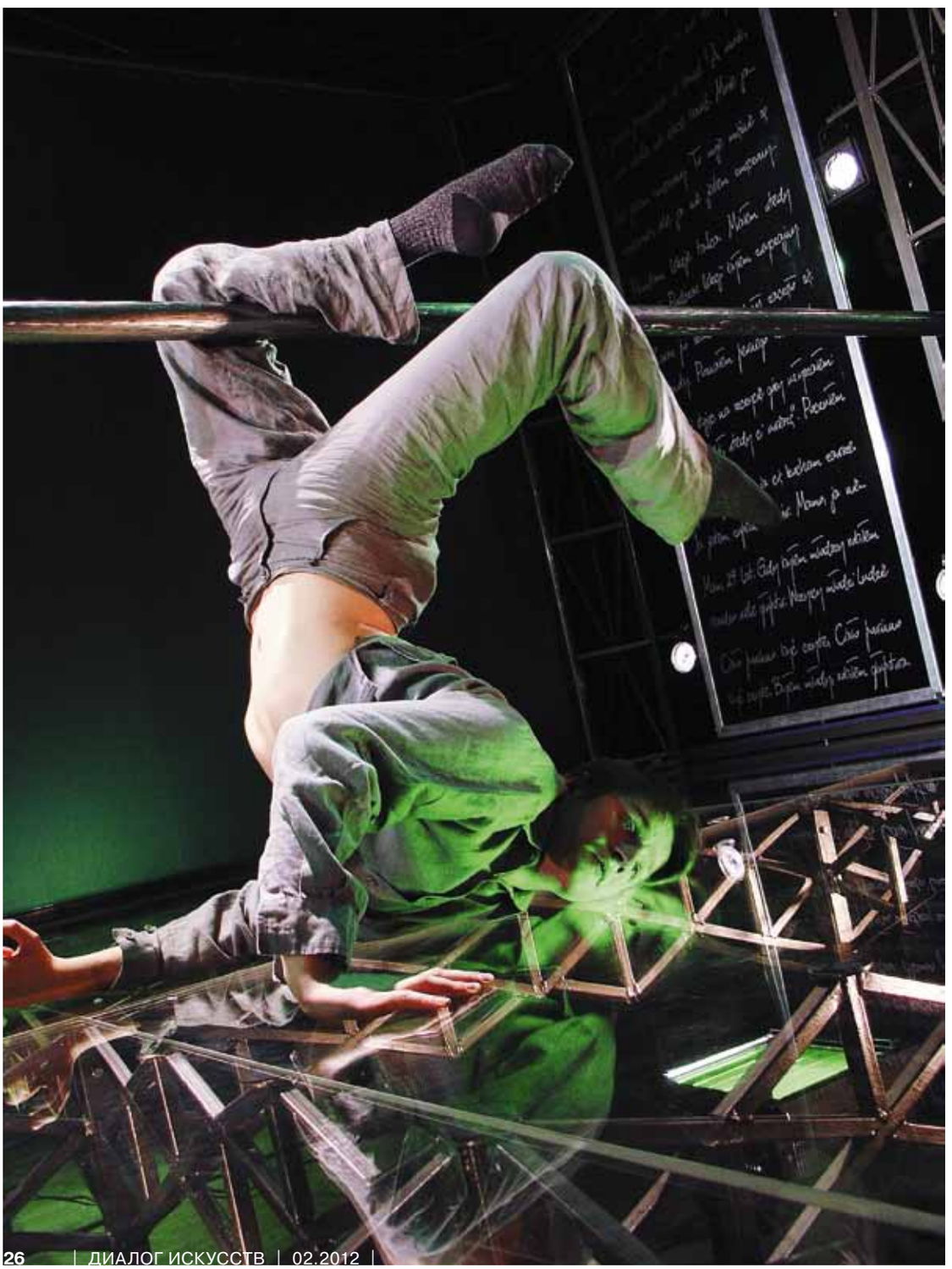
ФОТО ПРЕДОСТАВЛЕНЫ ЦЕНТРОМ им. Вс.МЕЙЕРХОЛЬДА

Упавший Икар

Если карамазовская семья порой и безумствует, все же она не безумна и способна давать оценку своим действиям. А вот герой моноспектакля «Нижинский» (автор сценической концепции, реж. Вальдемар Заводзиньски) уже почти поглощен пучиной безумия. Эту картину погружения смысла в хаос замечательно передал польский актер Камиль Мачковяк… Проблески сознания, прокручивание прошлого, приговор жизни и славы вместились почти в 100 минут. Герой находится внутри стеклянной коробки, где даже сцена-пол из прозрачного стекла, а сбоку написанные им страшные в откровенности тексты. Он весь на виду, он всегда мишень.

Больше Нижинскому ничего не оставлено — лишь балетный станок как призрак былого.

Как выяснилось, танцовщик Камиль Мачковяк мечтал о партиях Вацлава Нижинского еще мальчиком. Уже в балетной школе он станцевал несколько номеров из тех, которыми прославился его кумир. Драматический образ Нижинского актер шлифовал позже и в киношколе, подбирая актерские краски и психологические нюансировки для главной роли своей жизни. И вот наконец решился прожить на сцене дни своего кумира из знаменитых «Дневников» великого танцовщика. Дни, когда Нижинский терял разум.



СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «НИЖИНСКИЙ»

Театр имени Стефана Ярача, Лодзь

ФОТО ПРЕДОСТАВЛЕНЫ ЦЕНТРОМ им. Вс.МЕЙЕРХОЛЬДА

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВОЙНА!»

Театр имени Ежи Шанявского, Валжбих

ФОТО ПРЕДОСТАВЛЕНЫ ЦЕНТРОМ им. Вс.МЕЙЕРХОЛЬДА

«Я играю Нижинского шесть лет. Внутри уже есть специальная полочка, где находится Нижинский. С тех пор как мне исполнилось 25, спектакль очень изменился. Начиналось все с невротического мальчика, а сейчас он повзрослел вместе со мною», — рассказывает Камиль Мачковяк. Актер вкладывает в образ Нижинского столько душевных и физических сил, буквально пропуская через себя, словно электрический ток, жизнь «бога танца», что может играть этот спектакль не чаще двух раз в месяц.

Весь вывернутый, беспощадно откровенный монолог воспоминаний: бесстыдность нахлынувшей исповеди и про свой онанизм, и про парижских проституток, про ненависть к жене, недоверие к дочери и тут же патологическая боязнь оказаться брошенным в одиночестве, изнуряющее душу омерзение к любой грязи и вшам. Вот он думает о матери, смертельно тоскуя, обвисает на перекладине, словно Христос или Петрушка; вдруг это обвисшее ватное тело неожиданно становится упругим и упрямым, концентрируя балетную ярость. И тогда герой поражает своим взорванным изнутри состоянием, а жизнь, суженная до балетной сцены, становится кровавой ареной. Но разве можно выиграть умирая? Остается только тихо обвиснуть, как тряпичный паяц, рухнуть на станок в полной прострации.

«Я бог… танец… тело… кто это сделал со мной… — клочья памяти, радости и физически невыносимой душевной боли — …я работал с Дягилевым, для него Бог — это чувство, а может, сам чудовище с чувствами; не думай о том, кого любит Дягилев, мне надо работать…» Видения нарастают, мысли путаются: «Но я знаю, что я не Бог, хочу заснуть… все бегают, они хотят запереть…» Его внутренний диалог с внешним миром, с близкими, родными, друзьями монотонно сопровождается видеокартиной, где пленника психиатрической клиники властно влекут по коридорам, где крупный план лица становится смазанным, и все кружится каруселью, растворяясь в неразличимости.

Актерски роль Нижинского сделана на высшем уровне психологической убедительности. Идеальная победа Нижинского на сцене оказалась смертельным поражением в жизни…

Миф о великом танцовщике, который долгие годы провел в психиатрической клинике, ужасен, вот в чем мужество моноспектакля. Перед нами еще не душевнобольной, а человек вне границ восприятия. И пусть Нижинского-человека можно по-разному трактовать, но шлейф великого танца до сих пор трепещет и сверкает в балетном мире, и его величие не подлежит сомнению. Нижинский-танцор остается на пьедестале…

Раздетый фетиш

Еще в прошлом театральном сезоне скандальный спектакль «Да здравствует война!!!» Драматического театра имени Ежи Шанявского в Валжбихе (режисер-постановщик Моника Стшемпка) хотели привезти в Москву на фестиваль «Золотая маска» в рамках программы «Польский театр в Москве». Однако не сложилось: российская сторона настаивала, чтобы в столицу обязательно прибыл автор текста Павел Демирский… Что ж, ЦИМ подобных условий не выдвигал, и театр из шахтерского городка — без драматурга — благополучно оказался на «Мейерхольдовских встречах».

В программке примечание: «Спектакль “Да здравствует война!!!” — это наша попытка обрести дистанцию по отношению к польским историческим мифам и политике государства относительно истории, создаваемым очередными государственными и политическими деятелями». Это примечание приводится нами сознательно. Ведь в постановке происходит столкновение и разоблачение двух патриотических мифов разного времени — прошлого (польского кинематографа 1960-х годов) и настоящего (ритуального почитания Варшавского восстания 1944 года, оставленного без поддержки советскими войсками).

В основе пьесы история популярного телефильма «Четыре танкиста и собака», переплетающаяся с темой трагического Варшавского восстания. Этот коктейль эпох устроен намеренно. Перед нами поле абсурда, где встроены друг в друга сразу три временных слоя — 1944-й год (дни Варшавского восстания), 1968-й (студенческие протесты в Варшаве) и сезон 2009/10 (время премьеры спектакля). Авторы спектакля с самого начала раздевают догола своих и без того развенчанных героев. Это Ян Кос, герой-танкист сериала, и премьер-министр польского правительства в изгнании Станислав Миколайчик (на приеме у Сталина 3 августа 1944 года), требующий «чтобы польская армия взяла Берлин!» и получивший издевательский ответ: «Взятие поляками Берлина выходит за рамки бюджета».

Шаг за шагом действо превращается в некий новый сериал — вакханалию эпизодов повального пьянства, густого мата, беспорядочной стрельбы и машинального насилия. В этом сериале сценаристом безумия выступает Сталин, стати-

стом — премьер Миколайчик, а пес Шарик становится офицером НКВД. В эпизодах спектакля доминирует алогизм отношений — посыл о том, что война — всего лишь способ существования, где обнаженные актеры лишь усиливают гротеск происходящего. Границ между персонажами нет. Каждый исполнитель мгновенно меняет свои роли (в ролях: Агнешка Кветневская, Малгожата Лакомская, Ирена Войчик, Анджей Клак, Марцин Пемпуш, Рышард Венгжин, Адам Воланчик).

Но если фигура Миколайчика нам практически неизвестна, то уж сериал «Четыре танкиста и собака», когда-то очень популярный и в Польше и СССР, — это наша общая память. Чем не угодила лихая комедия о славных парнях нынешним критикам? Даже для собаки-актера нашлось место. Старается: воет, лает, повизгивает. А в конце, не выдержав, хватается за пистолет и требует соблюдать минуту молчания. Вышучивать собаку? Раздеть и высечь проигравшего премьера? Но все-таки неубедительно и странно освистывать жанр. Комедия о танкистах не претендует на истину, она всего лишь смешит, и только. Если этот спектакль метит в индустрию квазифильмов о квазивойне, то и тут все мимо цели. Демонстративный прицел свести к нулю роль национальной самоидентификации, жажда высмеять польскость, а заодно потешиться над природой жанра ведет театральное зрелище в эстетический тупик: болтовня в банных халатах, измазанных бутафорской кровью, персонаж в красном джемпере, затаскивающий даму в туалетную комнату, заявление голой особы, что ее обвиняют в нежелании репродуцироваться. Трусы летят в зал.

Эту вакханалию комментируют строгие экранные надписи: «5 августа 1944, Студянки, 1-я танковая дивизия форсирует Вислу»; «Весна 1968, центр Варшавы»… За каждой такой скупой датой встает панорама мирового побоища. И память ежится; не до смеха как-то.

«Война аморальна в любой момент, неважно, сколько времени прошло, и столь же аморально продолжать молчать, продлевая жизнь национальных сказок и героической лжи», — считает автор, драматург Демирский. На его взгляд, навязанные мифы — это террор культуры. Однако существенная разница между обвинением самой войны и ее «культурной производной». Квазикультура времен войны и культурное эхо послевоенного времени несовместимы. И авторский террор от Демирского ничем не отличается от террора официальной истории.

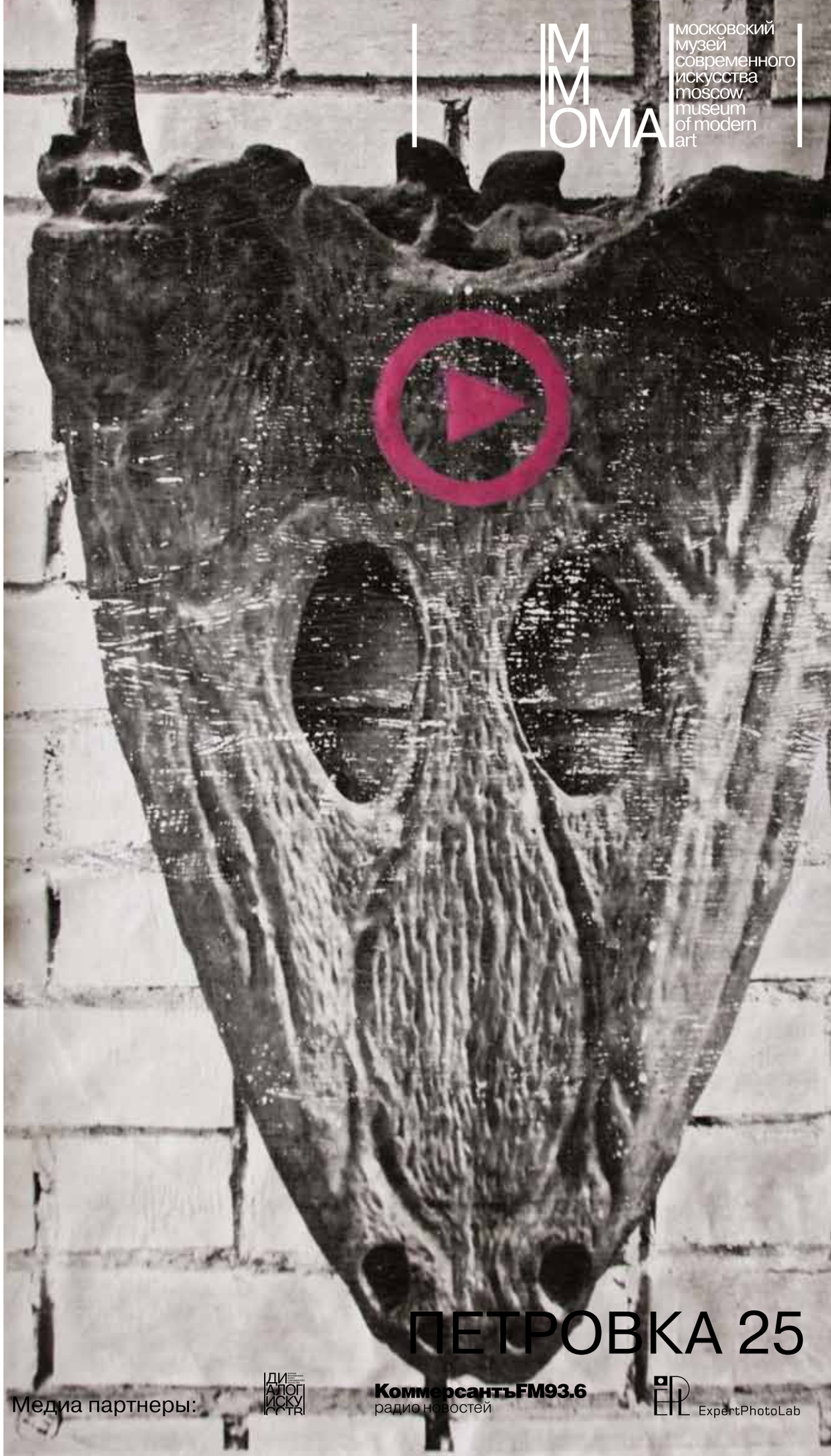
Что ж, смелость, с которой выбрасываются на свалку прошлые победы, заслуги, исторические события, привлекает публику в театр и может даже импонировать кому-то. На самом деле перед нами очередная попытка мумифицировать прошлое только на другом уровне оценки: там Варшавское восстание было трагедией, здесь станет фарсом, там был жертвенный героизм, что ж, сорвем с него все погоны и ореолы… Список таких тенденциозных превращений легко продолжать… просто меняйте плюс на минус…

Семейный тандем Павел Демирский и Моника Стшемпка уже собрал лавры по всей Европе, что не удивительно: радикализм — давно самое любимое блюдо в культурных точках Европы. Между тем всего лишь за неудачную полуминутную шутку «Я понимаю Гитлера» режиссер Ларс фон Триер был изгнан с Каннского фестиваля. А создатель славы парфюмерного дома «Guerlain» — 75-летний Жан-Поль Герлен за одно обмолвленное слово в своем рассказе о духах «Samsara» расплачивается публичными извинениями и судом.

Проблема в том, что сегодня гораздо опасней кого-нибудь или что-либо защищать, чем освистывать, распинать, разоблачать, раздевать донага… Сегодня попытки любой ценой избавиться от прошлых мифов, пожалуй, становятся новым абсурдом, потому что плата за подобные мифические деструкции — успех, известность, аншлаги, приглашение на гастроли, слава революционеров в искусстве.

Но история истинного вызова — это бесконечный мартиролог жертв, вспомним хотя бы Нижинского, его последний танец зимой 1919 года в Сан-Морице в отеле «Suvretta House», когда он, раскинувший руки, словно живое распятие, наполнил комнату страдающим человечеством: «Теперь я покажу вам войну со всеми ее страданиями, разрушениями и смертью. Войну, которую вы не предотвратили и за которую вы тоже в ответе». Меньше всего он хотел крикнуть «Да здравствует война!». И заплатил свою цену.

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВОЙНА!»
Театр имени Ежи Шанявского, Валжбих
ФОТО ПРЕДОСТАВЛЕНЫ ЦЕНТРОМ им. Вс.МЕЙЕРХОЛЬДА



ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

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

ЕКАТЕРИНА ЕМЕЛЬЯНОВА

ПЛОТЬ ' ЛИФТ

Партнер проекта:

25 Kadr
Gallery

18.05. – 10.06.12

Московский музей современного искусства
Улица Петровка, 25
(495)231-36-60
www.mmoma.ru

ПЕТРОВКА 25

Медиа партнеры:

КоммерсантъFM93.6
радио новостей

ExpertPhotoLab

ДРУГИЕ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА

ТОТАРТ
РОДИНА/ОТЕЧЕСТВО
2002. Диптих.
2 цветные фотографии на баннерной ткани

Московский музей современного искусства продолжает марафонский забег по московскому концептуализму. Виктор Пивоваров, Иван Чуйков, Константин Звездочетов, Андрей Монастырский и вот теперь ТОТАРТ. ТОТАРТ — художественный и жизненный проект Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова, длящийся с конца 1970-х по сей день.

Тотальное искусство — несбывшийся сон русского авангарда, вот уже не одно десятилетие то сладкой грезой, то навязчивым кошмаром продолжающий сниться художникам (справедливости ради отметим, не только российским). Впрочем, что касается ТОТАРТа, здесь не все так однозначно. С одной стороны, Абалакова и Жигалов всей своей жизнью демонстрируют полное тождество искусства и действительности, то есть находятся в русле утопического радикализма, а с другой — критикуют его средствами самого же искусства, как и положено концептуализму. Но, пожалуй, лучше всего свою концепцию, которая и была ими принята как руководство к действию, объясняют сами художники:

«ТОТАРТ есть подлинно национальное и интернациональное искусство.

ТОТАРТ — это "тотальное присутствие" в "тотальной ситуации". В условиях этого "тотального присутствия", от которого невозможно уклониться, происходит встреча зрителя с "объектом" или "действием", перед которым или во время которого он оказывается вовлеченным в ситуацию выбора.

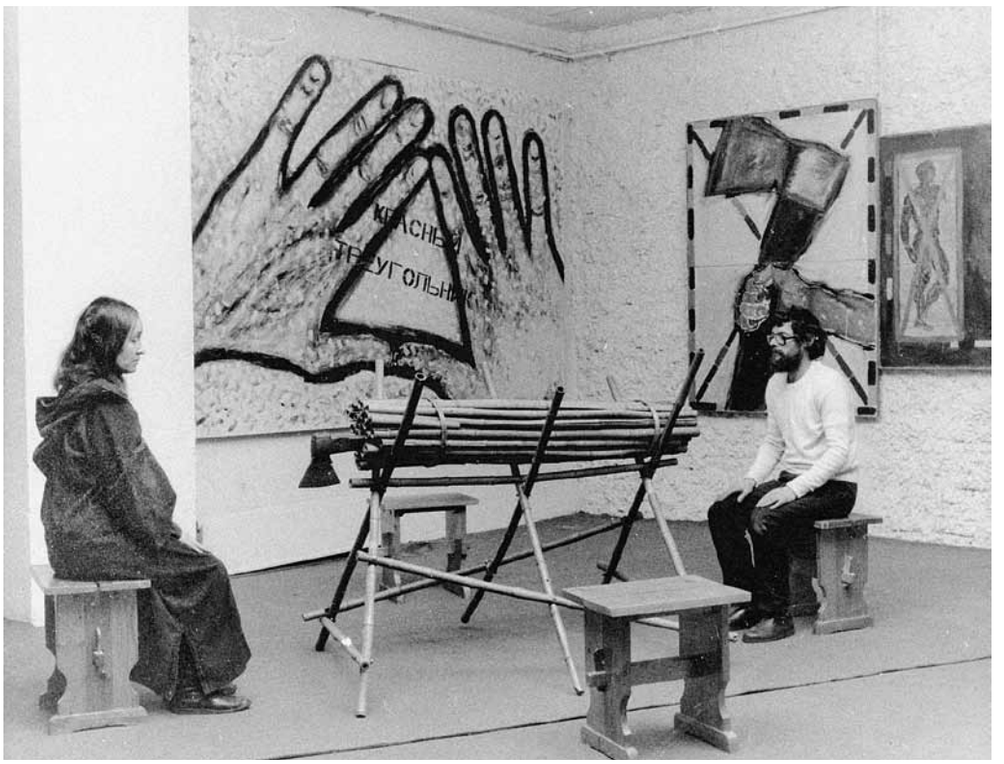
Художник ТОТАРТа не играет открывшимися ему конструкциями идеологического языка и реалиями социальной жизни, соблюдая дистанцию между собой и ими, но входит в них и погружается в питающие их глубинные воды коллективного бессознательного, обнаруживая здесь исконные корни и связи и давая им истинное имя.

В Проекте "Исследования существа искусства применительно к жизни и искусству" (ТОТАРТ) немало внимания уделяется дальнейшим возможностям развития конструктивных элементов в живописи, реальном пространстве, слове и т.д. как принципу формообразующему и социокультурному (знак). Проект связан с русским конструктивизмом, его утопией, однако негативный исторический опыт приводит к антиутопии, к развенчанию технологического пафоса конструктивизма.

"Знаки авангарда" вводятся в экспрессивное пространство картины и сочетаются с фигуративными элементами нарочито "внешне", подчеркивая амбивалентность и амбивалентное к ним отношение, что как бы указывает не на "преемственность", а на "разрыв", но разрыв в "однородной" целостной социокультурной ткани. Экспрессия несет функцию "отношения" и реального времени, а геометрический ("присвоенный") знак — некой культурной координаты, релятивизируемой этим отношением».

Живопись, графика, документация перформансов, инсталляции, кино, видео, тексты, художественные эксперименты со звуком, оккупировавшие четыре этажа выставочного пространства в Ермолаевском и соответственно разделенные на четыре темы — «Нулевая степень искусства», «Золотой Закон», «Путешествие на край Д.», «Улыбка Будды», образуют некое подобие «ветвящегося текста», выстроенного вокруг главных осей проекта: русский авангард, диалог Восток — Запад, гендер, природа и культура, слово и образ.

Но внутренние корреляционные ссылки на всевозможные авангардные направления в культуре фиксируют не только и не столько сходство и параллели, сколько различие. ТОТАРТ — Другой по отношению ко всем ним. И в этом тоже его цельность. Его тотальная ситуация.



ТОТАРТ
СОЗЕРЦАНИЕ ЗОЛОТОГО ТОПОРА
1990. Перформанс/инсталляция
ФОТО: СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВ, ЛЕТИСИЯ СЕСТАРИ

КЛАССИЧЕСКИЙ ТОТАРТ-ОБЪЕКТ (ЗОЛОТОЙ ТОПОР)
1987. Дерево, металл, бронзовая краска
Экспозиция Московского музея современного искусства. 2012

PANEL DISCUSSION (КРУГЛЫЙ СТОЛ)
2005. Инсталляция

НЕ ЗАБУДЬТЕ ВЫКЛЮЧИТЬ!
1995. Триптих. Холст, масло
Экспозиция Московского музея современного искусства. 2012

На вопросы ДИ отвечают художники Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов (ТОТАРТ)

ДИ. Вы оба по образованию филологи. Как стали художниками?

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. Это позиция. Я очень рано стал осознавать себя поэтом и художником. Причем сразу вне официальной культуры. Поэтому поступать в художественный вуз не планировал. Хорошо знал английский язык, вот и выбрал филологический факультет. Я тогда считал, что образование — это одно, а самоопределение — другое.

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. В смысле выбора учебного заведения у меня похожая ситуация. С детства знала французский. Но в МГПИ имени Ленина, куда в пятьдесят восьмом году я поступила на отделение романо-германских языков, работали рисовальные классы, там я и занималась. Поступать в художественный институт у меня намерения не было. Мне никто не мешал рисовать. Более того, я даже преподавала рисование в школе.

ДИ. Анатолий, вы сказали, что изначально мыслили себя вне официальной культуры. А откуда узнали, что есть другая — неофициальная? Как вошли в этот круг? И с чего начался ваш интерес к подобному искусству?

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. Прежде всего, я достаточно хорошо был знаком с историей русского авангарда и современного западноевропейского и американского искусства. Не забудьте, что были Ленинка (Библиотека имени Ленина) и Иностранка (Библиотека иностранной литературы, еще на ул. Разина). С конца пятидесятых в Москве проходили замечательные, я бы сказал, эпохальные выставки современного мирового искусства. Первая и значительная — во время Международного фестиваля молодежи в пятьдесят седьмом; потом французская выставка, американская, английская, выставка искусства стран социалистического содружества. Будучи студентом, я даже писал рецензии о выставках в газету «Комсомольская правда». Об

андеграунде узнал в начале шестидесятых, когда у меня появились первые иностранные знакомые. Один из них привез журнал «Лайф» («Life»), где была статья об Анатолии Звереве, Эдуарде Штейнберге, Владимире Яковлеве, Владимире Янкилевском и других московских художниках. Мой знакомый как нормальный западный любитель искусства интересовался, нельзя ли посетить их мастерские. И тут выяснилось, что с некоторыми из них я был знаком.

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. В шестидесятые годы гуманитарии очень легко друг друга находили. И Анатолий совершенно справедливо сказал, что мы все друг друга знали: художники — поэтов, поэты — художников, философы — художников и т.д. Сейчас это не так. По-видимому, потому, что все очень специализировалось. А тогда дипломов не спрашивали. То, чем человек занимался, было его «верительной грамотой». Мы ходили друг к другу, устраивали показы, философские семинары. Вообще, этот вопрос мне кажется несколько бюрократическим, в те времена, кто и где учился, получил ли диплом, не казалось особенно важным.

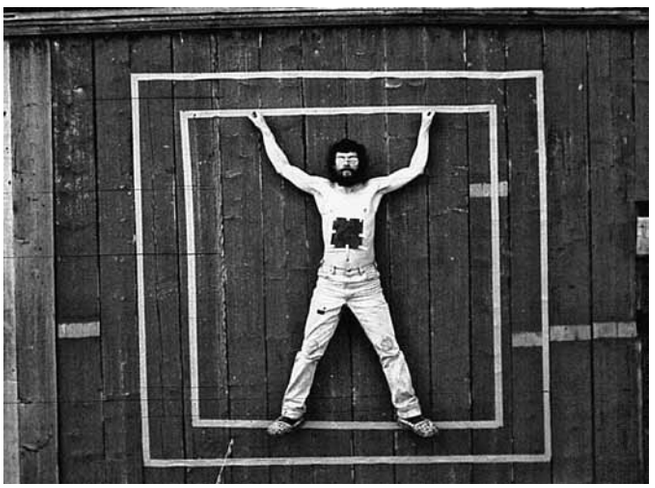
ДИ. Сегодня это не так. Впрочем, у вас тоже была школа — ваш круг. Довольно разношерстный.

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. Да, тогда не было жесткого деления по направлениям. Более-менее жесткая демаркация начинается с так называемой «Сретенской группы», московских художников, которые, на наш взгляд, были объединены скорее местом расположения своих мастерских, чем общим стилем, течением или направлением.

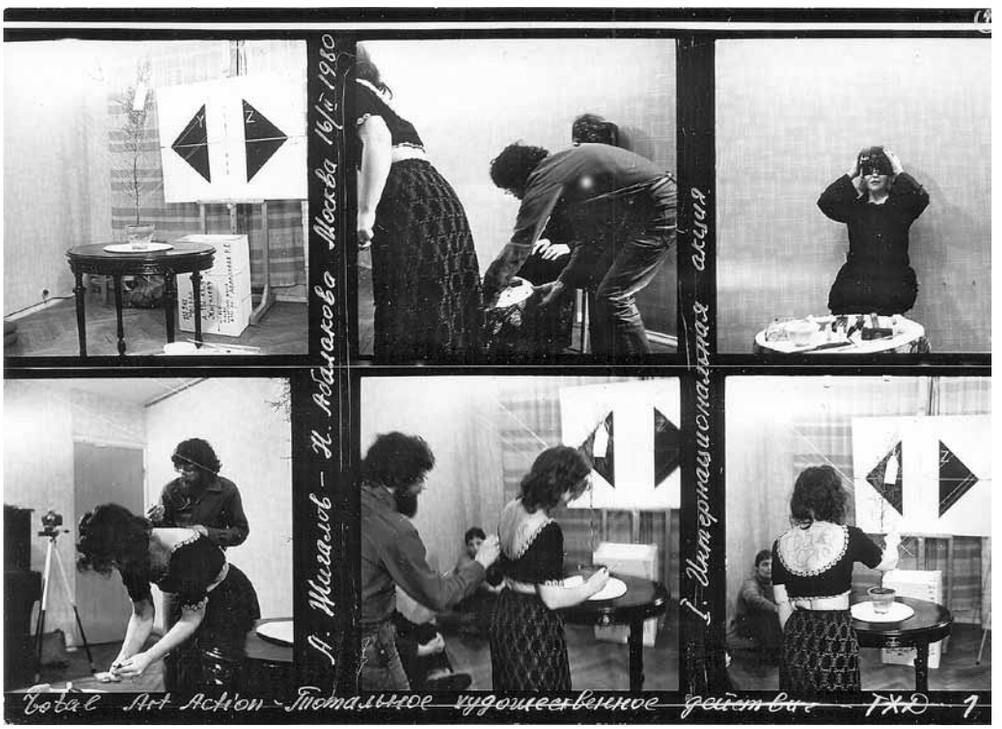
ДИ. Главным вашим объединителем была официальная культура — вы «дружили против нее».

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. Тогда все объединялись, как принято было говорить, на «широкой платформе антисоветизма». Это был короткий период, когда и неославянофилы, и неозападники, художники, поэты, диссиденты пытались найти общий язык перед лицом тоталитарного «новояза», грозившего уничтожением самой культуры.

ДИ. Но после начинаются попытки структурироваться. Очертить круги. Один из них — круг московского концептуализма. Как вы отнеслись к тому, что в «Золотой книге концептуализма», вышедшей в две тысячи пятом году в издательстве WAM, составителями которой были Вадим Захаров и Екатерина Деготь, вас нет?



ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ. ИЗ СЕРИИ «ИССЛЕДОВАНИЕ КВАДРАТА»
1981. Живая скульптура
ФОТО: ВИТАЛИЙ ПОЛЯКОВ



ПОГРЕБЕНИЕ ЦВЕТКА
1980. Перформанс/ Инсталляция
ФОТО: АНДРЕЙ АБРАМОВ, ГЕНРИКАС ДОБКЯВИЧУС, ВЛАДИМИР ПОЛИЩУК, СЕРГЕЙ ШАБЛАВИН

МЕСТО ХУДОЖНИКА
Март. 1996. Перформанс/ видеоинсталляция
ФОТО: ВЛАДИМИР МАЙБОРОДА

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. Круг художников, которые с середины семидесятых разрабатывали новый язык, гораздо шире, чем те узкие границы, которыми его попытались очертить составители этой книги. Там приводится словарь терминов московского концептуализма, где есть определение нашего понимания, что такое ТОТАРТ.

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. На золотом листе написано ТОТ-АРТ, дано описание нашего проекта «Исследование существа искусства применительно к жизни и искусству», излагается его концепция, и на этом все заканчивается. Но хотя Анатолий со мной не согласен, я считаю, если мы утверждаем, что самое главное для человека — свобода, то это означает, возвращаясь к нашим проблемам, что каждый издатель и редактор имеет право делать книги такими, каким он их делает. Вадим Захаров принес нам официальное извинение, сказав, что составители «забыли нас туда включить». Мне это кажется смешным, абсурдным и даже глупым. Потому что книга ничего бы не потеряла, а скорее всего, напротив, только приобрела, если бы в нее вошли наши материалы. Остается только принять эти извинения и пожелать, чтобы в дальнейшем такие вещи не происходили, и не только с нами.

ДИ. На сайте «Московский концептуализм, представленный Вадимом Захаровым» ТОТАРТ уже включен.

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. Натальино представление о свободе издательской деятельности, мягко говоря, странно, потому что есть ответственность перед культурной ситуацией, произвол и вкусовщина не являются достоинствами хорошего издателя, если он претендует на объективное отражение художественного процесса. Впрочем, хотя мы активно и включились в это общее дело концептуализма — со всеми дружили, разделяли ценности культурного андеграунда, участвовали в аптартовском движении, но изначально, вероятно, были другими. В семьдесят восьмом году в мой день рождения наши работы приехали смотреть И. Кабаков, В. Пивоваров, Е. Шифферс, Э. Штейнберг, В. Янки-

НА ТАКОМ ХОЛОДЕ ИСКУССТВО НЕМЫСЛИМО
1984. ТОТАРТ-акция
ФОТО: ИГОРЬ АЛЕЙНИКОВ

левский и другие, тогда это и было «экспертное сообщество». Произошло что-то вроде инициации, что, дескать, мы теперь свои. Мы же сразу повели себя агрессивно. Я имею в виду, естественно, эстетическую агрессию. Выступили против «духовки» в искусстве, потом против соц-арта. И декларировали, что мы другие художники и представляем другое направление. С этого все и пошло: мы все время были какими-то импульсами раздражения. Старшие на нас тут же взъелись, а через некоторое время и младшие.

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. Мы оказались в интересном раскладе: самыми младшими среди старших и самыми старшими среди младших. Вроде бы вполне разрешимая ситуация породила очень много вопросов и коллизий. Достаточно серьезным моментом, вплоть до полного неприятия, было и то, что мы поставили мою фамилию на первое место, а фамилию Анатолия (Жигалов) на второе. По этому поводу все время происходили конфликты. Для нашего художественного сообщества это оказалось совершенно непереносимым. И конфликт до сих пор продолжается. Меня часто спрашивают: «Почему, Наташа, вы так боретесь за первенство?» А мы это воспринимали как нормальную цивилизованную практику — фамилии ставятся по алфавитному порядку, а не по гендерному принципу. И не по имени лидера группы (если таковой имеется).

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. Все еще усугублялось тем, что я был раньше принят в этот круг как художник и поэт. Получалось, что я вроде как главный. То, что фамилия Натальи стояла первой, воспринималось как вызов и нарушение всех традиций.

Но мы с самого начала себя осознавали парадигматической парой, так как вдвоем заявили о едином проекте. Конечно, история искусства знает много пар, но так, чтобы в современном искусстве мужчина и женщина разрабатывали единый концептуальный художественный проект — такое было впервые. И еще. Не обладая в то время теоретическими знаниями о гендерных проблемах, мы их спонтанно артикулировали и актуализировали, так как для нас это было важно. Как, повторяю, в случае с подписью. Это была акция сама по себе.

ДИ. Да, но в ваших работах гендерные проблемы не затрагиваются. С одной стороны, в описаниях концепции той или иной работы вы часто указываете не просто двух художников или людей, а именно мужчину и женщину. Но с другой — на этом все и заканчивается. Вспомним для сравнения перформансы Марины Абрамович и Улая.

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. У Абрамович и Улая не гендерные волнения; в их акциях репрезентирована скорее традиционная для европейской культуры социобиологическая борьба полов. У нас заведомо этого не было.

ДИ. И при этом Мужчина и Женщина.

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. И при этом Мужчина и Женщина. У нас попытка союза, где важна не внутренняя коллизия полов или двух эго, а объединение потенциалов, двух либидо. Двое в единстве перед лицом внешнего мира. Мы вдвоем создаем единое «поле действий».

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. Мы считаем себя наследниками русского авангарда. В том смысле, что интеллектуальное соревнование идет внутри пары и не порождает эту мрачную борьбу полов. Ведь все знаменитые пары — Марина Абрамович и Улай, Вали Экспорт и Петер Вайбель — распались, на наш взгляд, потому, что борьба за выживание художника внутри работающей пары шла на психобиологическом уровне. Художники быстро исчерпывали свой ресурс, после чего не видели возможности работать вместе, как бы красиво они ни расставались. У нас же этого не произошло, потому что работали другие механизмы взаимодействия. Другой баланс сил.

ДИ. И все же непонятно, как вам это удается. Для художника, в котором генетически заложен индивидуализм, субъективизм, приемлемо разве что временное соавторство, и то оно, как правило, сопряжено с конфликтностью.

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. У нас иная позиция — конфликты не между собой, а с внешним миром. Может быть, в этом опыт выживания в советский период. Но выживания, которое позволяет суммировать энергии полю-

ТОТАРТ
ОКНО-1
1983. Перформанс

ОКНО-2
1983. Перформанс
ФОТО: ГЕОРГИЙ КИЗЕВАЛЬТЕР

КУХНЯ РУССКОГО ИСКУССТВА
1983. Инсталляция

сов, а не выявлять их столкновения. То есть единство противоположностей.

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. Художника, который бы не вступал в какую-то коллизию с внешним миром, как и любую развитую личность, я не представляю. Помню, однажды в девяностых был такой разговор, что искусство-де должно быть гармоничным, что оно должно облагораживать или хотя бы скрашивать жизнь. И искусствовед Сергей Епихин, возмутившись, сказал, что самое значительное в искусстве было сделано художниками, которые находились в состоянии крайней фрустрации по отношению и к обществу, в котором живут, и к самой жизни, которую ведут. Я абсолютно с этим согласна. Даже если это разногласия с художественной средой.

ДИ. То есть конфликтность как необходимое условие?

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. Необходимое и неизбежное. Если вернуться к этой «Золотой книге», мне представляется сейчас, что дискурс современного искусства в России создавался художниками. И искусствоведы, и редакторы, которые позднее подключались к нему, фактически являются учениками художников. Коллизии внутри художественной среды, арт-сообщества закономерны. Но иногда художественная конфронтация имеет чисто игровой, карнавальный характер. Допустим, в восьмидесятых годах (в период деятельности апт-арта), когда в Москве кипела художественная жизнь, все участники этого движения в своих работах живо реагировали на работы друг друга. Теперь эта игровая форма конфронтации может совершенно по-другому восприниматься, в других терминах — как неприятие и даже в самых жестких формах — нежелание терпеть в своем сообществе тех или иных лиц. Когда была презентация сайта Сергея Летова «Московский концептуализм», я сделала все, что от меня зависело, чтобы убедить ГЦСИ и участвующих в присуждении «Инновации» лиц, что именно это и есть настоящая инновация — электронный архив московского концептуализма в Сети. Но его проект на «Инновацию» даже не выдвинули, мотивируя это тем, что Летов, дескать, не художник, а музыкант. На презентации сайта Сергея Летова, естественно, были все бывшие «товарищи по оружию», и я в своем выступлении сказала, что московский концептуализм — это не «победа, которая одна на всех». Движения стройными рядами под барабанный бой в нем вообще никогда не было, поскольку все художники, основатели современного искусства в России, в том числе и московские концептуалисты, это яркие личности, и каждый развивал свою программу; и их творчество во многом пересекается с международными движениями и ответвлениями в историческом концептуализме.

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. Любое явление имеет два плана. Внутренний, когда оно только складывается, представляя собой живую ткань, и затем его внешнее социальное оформление. В результате внутренняя борьба художественных позиций и напряжение, порождаемое этими внутренними противоречиями в более или менее едином поле и обеспечивающее динамику явлению и завязывающее все в один узел, рано или поздно получают догматическое регулятивное оформление.

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. Во время Четвертой Московской биеннале фонд «Екатерина» представлял интересный проект «Пять папок МАНИ: опыт моделирования культурного пространства». Там были папки МАНИ и на видео рассказы их редакторов и составителей, в том числе и интервью с нами. Одна из наших ключевых фраз: «Мы делали ставку не на то, чтобы исключать людей, а наоборот, максимально расширить круг художников, которые работали, как нам казалось тогда, в этом направлении».

ДИ. Но ведь против соц-арта выступали.

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. Выступление «против» не означает исключения. Мы очень часто участвовали в одних и тех же выставках. Манифесты — те же артефакты. Это радикализация художественного процесса через провокацию, а не акты вандализма и разрушения современной культуры.

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. Жанр манифеста, таких декларативных заявлений важен. Если ты декларативно и эстетически выступаешь против какого-то художественного явления или художника, это уже (по умолчанию) признание их/его состоятельности. Речь идет о преодолении, о чем-то новом.

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. Любой манифест и любое отталкивание — это всегда место развития.

ДИ. Вы дружите с художниками Денисом Мустафиным, Антоном Николаевым. Это совсем другое поколение. Немногие из «старших» их принимают всерьез. Они работают на пересечении социального и художественного активизма. Буквально внедряются в тело социума. Чем они вам близки? Чем интересны?

ACTION!
2002. Перформанс

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. Своей динамикой.

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. Критики и искусствоведы воспринимают российских художников, вне зависимости от жанров и направлений, как людей, которые существуют в пределах собственной квартиры или мастерской или общего круга друзей. Это восходит ко временам НОМЫ и живо по сей день. Даже художников девяностых зачастую воспринимают вне социального контекста. Молодым художникам хочется заполнить этот вакуум современного искусства. Не то чтобы оно непременно вышло на улицу, но чтобы стало более видимым и значимым в публичной сфере. Мы год делали эту выставку в ММСИ, работа была очень тяжелая, я бы сказала даже, драматичная. Но за последние два дня мы все же создали новое произведение, один из героев которого — молодой художник. Он/она говорит об искусстве, политике, отвечая на вызов сегодняшней жизни. И для нас сейчас это очень важная фигура, долженствующая разорвать герметичный, не способный идти на контакт с обществом мир современного искусства.

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. В современном искусстве, в самих его истоках заложены два противоположных вектора — элитарность, грозящая превратить искусство в культурное гетто, с одной стороны, и растворение в жизни — с другой. Первое понятно в условиях мощного социального давления: жажда элитарности как очищения рядов. То есть центростремительной силе всегда противостоит центробежная. Сейчас ее носитель — молодежь. Никаких четких рядов, никакой вертикали власти. И это может дать новый импульс современному искусству.

ДИ. Вы говорите о желании преодолеть автономию искусства.

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. Да, нам это очень близко. Тема «Искусство и жизнь» — одна из главных для нас. Например, когда я устроился комендантом, это было объявлено искусством. А в рамках этой работы были проведены другие — «Субботник» (1982), «Золотой воскресник» (1985).

ДИ. Получается, вы уже тогда занимались тем, что спустя годы Николя Буррио определит как «эстетика взаимодействия».

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. Кстати, об эстетике взаимодействия. Несколько раз совершенно независимо от нас молодые художники делали повторение нашей акции «Золотой воскресник». В Санкт-Петербурге два года назад на выставке «Золото для народа» и осенью этого года — художественная группировка «ЗИП» из Краснодара.

ДИ. Своим участием в альтернативном проекте в десятом году Дениса Мустафина и Антона Николаева «Пошел! Куда пошел?» вы оказали ему серьезную поддержку как известные художники.

Наталья Абалакова
ПУТЕШЕСТВИЕ НА КРАЙ ДЕМОКРАТИИ 1 (РОССИЯ)
1990. Смешанная техника на холсте (из двух частей)

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. Мне общение с новыми людьми доставило огромное удовольствие. Атмосфера этого альтернативного фестиваля была совсем не похожа на российские вернисажи и очень напоминала альтернативные мероприятия open air, проводившиеся в Восточной Европе, Германии, Чехии в восьмидесятых — девяностых. И еще, по настрою чем-то показалась близкой атмосфере апт-арта. Именно своим акцентом на общение. Что и есть для меня современное искусство.

ДИ. Что именно в русском авангарде вас привлекает?

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. Универсальный язык. Это момент, когда все друг другу были интересны и все признавали друг друга. Татлин едет к Пикассо в Париж, а через некоторое время создает свои гениальные контррельефы. Прямая перекличка, взаимосвязь. Преодолевались границы искусства как студийного, цехового понятия и процесса. Это был порыв просто космического уровня. Мощь и такая необъятная проективная энергия. Пусть даже это звучит как чрезмерная идеализация… Да, мы считаем себя наследниками авангарда. Но здесь все не так однозначно. Мы сами заземляем весь этот пафос «штурма небес» горькой иронией. Крах и невозможность реализации — другая сторона авангарда. Революционный порыв рано или поздно кристаллизуется и говорит языком власти.

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. В перестроечный период в Москву приезжал известный художественный критик, фактически оформивший направление arte povera, — Джермано Челант. На одной из лекций он сказал, что русский авангард по сию пору является определенным культурным кодом для понимания современного российского искусства, после чего очень эмоционально обратился к аудитории: «Прошу вас, только не угашайте огня Малевича!». Для меня в русском авангарде привлекательна его жизнестроительная сторона, мысль о том, что искусство должно раствориться в жизни и «принадлежать народу». Мы как-то написали статью о шестидесятых годах, которую так и назвали — «Искусство принадлежать народу». В «Инфраструктуре» в альтернативном проекте «Пошел! Куда пошел?» мы осуществили live-performance «Это есть!», нацеленный на непосредственное общение с жителями конкретного московского района. И я считаю, что наше мероприятие было вполне в духе русского авангарда.

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. Пафос жизнестроительства в искусстве развивался в двух направлениях. Серебряный век, когда жизнестроительство было скорее литературно-богемного плана. Оттуда, мне кажется, тема персонажности, закрытая игра сологубовского «мелкого беса» в московском концептуализме. А мы все же второе направление — авангард, который почувствовал социальность как таковую, возможность действительного соприкосновения с реальной жизнью. Хотя подлинный авангард возможен только в революционной ситуации. Может, наш игровой конфликт с кругом московского концептуализма пролегает и в этой плоскости. И еще. Илья Кабаков развивал тему невозможности творческого высказывания в искусстве в условиях советского существования. А мы настаивали на том, что креативный импульс и такое высказывание возможны.

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. Сейчас, конечно, этих коллизий нет, потому что все уже находится в «архиве культуры». Но тот нерв, тот оселок, на котором оттачивались языки различных направлений внутри московского концептуализма, внешне не виден, а текстов об этом очень мало; что художники писали о себе, то, по сути дела, и осталось. И очевидно, эти вещи еще ждут своих исследователей. Во всяком случае, мы на это надеемся.

ДИ. Вы довольны выставкой в ММСИ?

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА. Конечно. Музей — не только стены. Это еще и люди.

АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ. У нас по замыслу эта выставка — первая часть большого блока. Есть готовый проект второй части. Столь же масштабной. Там будут совсем другие жанры — больше объектных инсталляций, «бумажных проектов», графики, которой нет в этой экспозиции, хотя ее удельный вес в нашей деятельности очень велик.

Беседу вела Лия Адашевская

ИГРЫ С ПЕРЕМЕЩЕНИЯМИ

Виктория Хан-Магомедова

Огромный квадратный «Невидимый трубопровод» (2011) Джады Рипы захватывает силой звучания зеленых цветовых сочетаний разных экзотических растений и демонстрирует авторское стремление к экспериментам и способности находить неожиданные визуальные ходы. В ММСИ на выставке «Перемещения» Рипа представляет необычный проект (фотографии, видео, тексты), созданный во время путешествий в Китай, Азербайджан, Киргизию, Казахстан, Грузию, Узбекистан. Проект называется «По ту сторону нефтяного пути».

Родившаяся в Лондоне, выросшая в Брюсселе Рипа в 1997 году переехала в Нью-Йорк. В 1999 году она окончила Международный центр фотографии и начала карьеру фотографа, работая художником на международных выставках и фотокорреспондентом в агентстве «Грациа Нери» для влиятельных зарубежных изданий.

С тех пор она странствует по миру, используя разные топографии как задник для своих фотографий, исследующих личность в общественном и приватном пространстве. В 2000 году состоялась ее первая персональная выставка на «улице грудастых» Сан-Карпофоро в Милане. В 2002 году галерея «Бис-арт» в Шанхае и Итальянский институт культуры в Пекине пригласили Рипу участвовать в двух выставках. С того времени ее художественная и документалистская деятельность развивалась в основном в Азии, главным образом в Китае, Средней Азии и на Кавказе.

Рипу интересует пространство как способ выявления идентичности. Отличительными особенностями ее работ стали интроспекция и экспериментирование. Ей нравится посещать самые отдаленные места Азиатского континента и вступать в конфронтацию со старыми обычаями, суевериями и наполнять свои работы культурными, историческими и геополитическими значениями.

В путешествиях по Средней Азии она выбирала героев, места, которым придавали мало значения, поскольку стратегический интерес крупных государств к среднеазиатским странам объясняется их мощными энергетическими ресурсами. Сохранилось очень мало сведений о социологической и культурной жизни народов, живущих в стороне от нефтяного пути. Оказавшись в Казахстане, Рипа даже добралась до селения «Коммуна кришнаитов» (фотографии можно было увидеть на выставке). Ее фотографии прослеживают историю жизни людей в этом месте, она снабжает снимки подходящими текстами: «Мама с дочкой пришли из деревни, чтобы продать молочные продукты», «Духовный лидер Иванов с супругой» (серия «Падающие символы», 2008)...

Перемещения для Рипы означают не только странствия по миру, но и странные метаморфозы автора в пространстве собственных фотографий, она внедряет себя в кадр в образе расплывчатой, призрачной, исчезающей фигуры — «Смерть в Туркестане», диптих.

В представленных в экспозиции работах Рипа размышляет об идентичности. Помещая себя во все новые пейзажи, она как бы теряет индивидуальность, изображение концентрируется на движении, создании магического пространства, где все не так, как кажется.

Проза и поэзия, реальное и придуманное смешиваются во многих фотографиях Рипы. Она использует исключительно женский набор средств, умно соединяет перформанс и фотографию, но без театральных эффектов. И таким образом художник словно воссоздает катарсический ритуал, в котором женщина открывает себя, противопоставляя миру.

Джада Рипа
БЕЗ НАЗВАНИЯ.
ИЗ СЕРИИ «ДРУГОЕ ЛИЦО КИТАЯ»
2008. Печать по процессу С-41

БЕЗ НАЗВАНИЯ.
ИЗ СЕРИИ «ПАДАЮЩИЕ ОБРАЗЫ»
2008. Фотопечать на аллюминии

ОЧЕРК ПУСТОТЫ

Юлия Кульпина

Сравнения всегда говорят больше, чем нужно, они оправданны лишь отчасти; их следует воспринимать как указатели на пути к цели. Эти явления, эти пейзажи не должны рядиться в чужие одежды; поэтические образы не могут подменять собою реальность, их задача — показать, каким образом эта реальность раскрывается и впускает нас в себя.

Филипп Жакоте.
Пейзажи с пропавшими фигурами

В Московском музее современного искусства на Тверском бульваре прошла ретроспективная выставка одного из самых известных испанских художников — Хуана Эрнандеса Пижуана. Он родился в 1931 году в Барселоне. В 1956 году окончил Высшую школу изящных искусств. В 26 лет был удостоен премии генеральной дирекции Музея изящных искусств на выставке в Аликанте. В 1950-е жил и работал в Париже, изучая искусство гравюры и литографии, получил II приз «Peintres Residants» за живописные работы, защитил диссертацию «Живопись и пространство: личный опыт восприятия». В 1980-х руководил мастерской современного искусства при Музее изящных искусств в Мадриде. В 1997 году стал членом мадридской Академии изящных искусств. Умер в 2005 году в возрасте 74 лет. Его работы находятся во многих музейных и частных коллекциях, включая собрание нью-йоркского Музея Гуггенхайма, Бруклинского музея искусств, коллекцию Национальной испанской библиотеки и Национального испанского банка.

Выставка Пижуана раскрывает какой-то особый дар обаяния и притягательности, когда с первого мгновения чувствуешь себя сопричастным тому, что тебя окружает, вовлеченным в насыщенную атмосферу сложных гармоний. Совершенно отчетливо ощущается место действия — маленькая испанская деревня, почти растворившаяся в протяженных пространствах, засеянных пшеницей, с их легкой ритмикой редко встречающихся тополей, с небольшими зелеными островками садов и тонкой лентой реки. Это — Сегарре (в переводе жатва), деревня в Западной Каталонии. Здесь жила мать художника, а во время войны и после нее долгое время и он сам. Эти не знающие границ пейзажи стали лейтмотивом творчества Пижуана. Они воплощались на его холстах со всеми волнующими подробно-

стями, будь то дорога, дерево или дом, сад или поле, мелькнувшая в траве змея или тихо скользящие большие хлопья мокрого снега, тающего на лету.

Когда мы смотрим на какой-либо объект, то воспринимаем также и пространство между ним и нами. Пустоту. Изобразима ли она во всей своей плотности, осязательности, наполненная звуками, отталкивающимися от предметов, с запахами, расходящимися в воздухе, невидимыми энергиями, нашими субъективными впечатлениями? Постижима ли она? Постижим ли след ускользнувшей мысли или след исчезающего из поля зрения предмета, постижима ли пустота ожидания или предчувствия, пустота, помнящая о том, что было с ней и что еще будет?.. Конечно, постижима. И постигаема. И Пижуан среди тех, кто пускается в путь по ее бескрайним всепоглощающим пространствам.

Его работы не метафоричны и не ассоциативны. Они похожи на краткие дневниковые записи о впечатлениях дня, мелькнувшей и полностью не оформившейся мысли, о случайно пробудившемся воспоминании. Легкость и неназойливость их существования не отвлекает от общего течения жизни, на плотности и полноте которой постоянно сфокусировано все внимание.

Живописи редко бывает присуще тактильное притяжение. Это к мрамору хочется прикоснуться. Или к дереву. Но не к краске на холсте. Работы Пижуана в этом отношении — исключение. В них столько естества, что пальцы оказываются обманутыми, желая дотронуться до красной, насыщенной влагой теракоты, до черного вороньего крыла, до темного дерева, кажущего старым комодом или шкафом. Пустота Пижуана — это тайна созвучий, достоверных иллюзий, и стоит лишь ощутить тишину в себе, как она начнет наполняться полузабытыми знакомыми звуками, сопутствующими сельскому обыденному существованию.

Удивительно, какими средствами художник достигает этих ощущений реальности, непостоянства каждого момента, запечатленного внутреннего бытия. Его гравюры — безмолвные знаки строгой гармонии. Они почти документальны по отношению к впечатлениям и ощущениям. Его живописные картины — тихая, не осознающая себя радость бытования. Все они минеральных оттенков. Монохромны. Насыщенны и чувственны. Художник с легкостью наносит на холст краску в несколько слоев, а после процарапывает точки, цветочки, черточки, волны, полосы, будто ловит пустоту в сети, касается ее извивистыми линиями холмов, щекочет сухими стеблями пшеницы. Его художественный язык можно было бы назвать простым, если бы он не был так точен, так совершенен. Начиная от выбора цвета, от наложения красок, от ритмики и траектории линий, от проявляющейся фактуры до теплоты и спокойствия, которые излучает каждая работа — все сливается в поэзию проживаемых нами дней. Пестуемая Пижуаном насыщенная пустота (неназванность) ощущений позволяет каждому причастному к его пейзажам быть самим собой — человеку и вещи, птице и облаку, дереву и дождю. И кажется, что человек, идущий по полю, проходящий вершиной горы, — это ты. И ты равен этому пространству.

Хуан Пижуан
PINTURA BLANCA
2004. Холст, масло

«ИГРА СВЕТА»

Юрий Санберг

Частная жизнь в мегаполисе — суть проекта Светланы Ланшаковой, «прогульщицы», идущей сквозь поток времени, который мало меняет его пространство, — зависит от ракурса и точки, откуда смотришь. Случайные черты легко стираются. Ее работы могут датироваться 1960-ми или началом прошлого века. С давних времен повелось: город мог быть ненавидим прокуратором, но любим горожанами, позволяющими себе частный взгляд на освоенные ими уголки и закоулки и ничего другого не знающими и не признающими. Город любит только себя и сам себе интересен; никто не может им управлять, человек — не дерево; поток подхватывает, несет, и ты называешь это броуновское движение своей жизнью. А городу приходится иногда мириться с твоим существованием,.

Фотоэскизы Москвы 1970-х известного художника Андрея Волкова, с них многое началось. Большая группа фотографирующих людей, у них разные оптика и стиль, они смотрят по-разному, лишь легкая сурдинка по истекающему времени слышится у всех. Необоримая у них тоска-ностальгия по-настоящему. Щемящую тональность Светлана Ланшакова взяла как системообразующую.

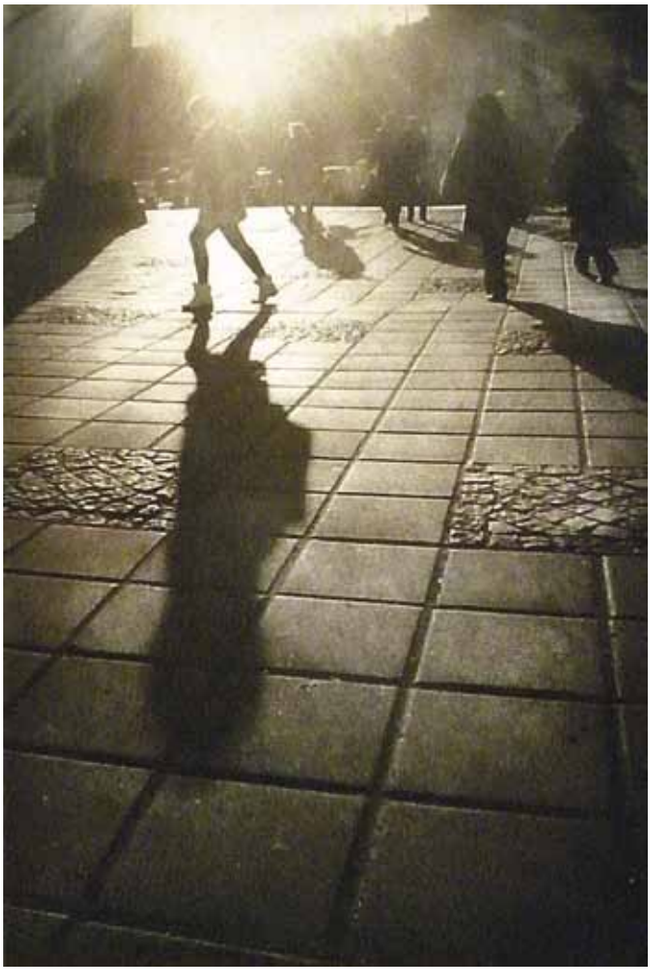
Фотография давно перестала быть документом, она используется как основа для интерпретации пространства многими, начиная с интерьерных дизайнеров и заканчивая, как теперь стало ясно, офортистами. Светлана Ланшакова — офортист, использующий фотографию для создания своих работ. Техника по-своему уникальна.

В начале нулевых основатель дизайн-студии, вокруг которой затем возник издательский холдинг, Денис Козырев и Светлана Ланшакова разработали новую технику печати, пытаясь сохранить искусство оформления книги. Они научились фотоизображения превращать в офорт. Слой полимера на светоконтактной пленке заменил желатин, а дальше — фотомеханика и травление — ноу-хау Дениса Козырева.

Похожие техники освоили все, но ни американцы, ни французы дальше не продвинулись — на их офсетных пластинах нельзя выявить точки с диапазоном один-два процента; диапазон полутонов у них ограничен. Светлана Ланшакова одну краску замещает другой — с определенной глубиной, и использует, что удивительно, не офортные краски, а масляные. Темы и вариации обязательно реализуются прозрачными цветами; присутствие глубокого черного обязательно, а еще умбры и множество оттенков коричневого, вдобавок бордовые тона, не исключены и зеленый, красный, синий.

Ослепительной прозрачностью Светлана Ланшакова, как в «бумажной архитектуре», доводит город до совершенства.

Ее работы лиричны, словно память, обнуляющая несущественные детали и подробности, а движение — всего лишь тени, отринутые от предметов. Игровое название проекта «Игра света» — авторское разъяснение, предложенные правила просмотра — все как бы не всерьез, игра.



Светлана Ланшакова
МЕТРО КРОПОТКИНСКАЯ
2011. Бумага, масло, офорт

Концепция игры удовлетворяет взыскательному академическому вкусу, однако оставляет сторонников Берна или Хейзинги неудовлетворенными. Современная игра динамична, она и правда игра с неясным исходом и с посекундно меняющимися правилами. Ланшакова — психолог по образованию, предложила игру на уровне техники: и четырежды фронтальное дерево, вирированное, как сказали бы фотографы, отсылает к Уорхолу.

На полутоновых офортах Светланы Ланшаковой вполне узнаваемая местность, подписанная, атрибутированная, приземленная. Светлане Ланшаковой удается напрямую обратиться к зрительскому опыту проживания жизни, полузатопленной многими заботами, остановить их в полушаге от окончательного — навсегда — забвения. Тем вольнее и блаженнее вспоминать.

Демонстрация художницей возможностей техники, синтезирующей фотографию и офорт, словно фотографический отпечаток с размотанной катушечной пленки воспоминаний, а дальше — через офсетный станок с большим колесом, и хлопковая бумага выявляет за давностью лет упущенные детали.

Техника демонстрирует освоенный предел, но еще не совершенство. С тщанием и взыскательностью она готовит новый проект — год уйдет, чтобы увидеть, куда она двинулась из цветного сегодня, так похожего на вчера и завтра. Неспешная и кропотливая работа.

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

Правительство Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
Moscow City Government
Moscow City Department of Culture
Russian Academy of Arts
Moscow Museum of Modern Art

ИСКУС-СТВО ЕСТЬ ИСКУС-СТВО ЕСТЬ ИСКУС-СТВО

ART IS ART IS ART

новая экспозиция коллекции московского музея современного искусства

new selection from the collection of moscow museum of modern art

куратор
дмитрий озерков

curated by
dimitri ozerkov

Московский музей современного искусства
Moscow Museum of Modern Art
Петровка 25 / 25 Petrovka Street
www.mmoma.ru +7 495 231 36 60

25.11.2011
– 2.9.2012

ДИАЛОГ ИСКУССТВА
КоммерсантъFM93.6 радио новостей
ARTGUIDE АРТГИД
ИСКУССТВО
культура радио
ExpertPhotoLab

ЗУРАБ ЦЕРЕТЕЛИ: ЭКОЛОГИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ, ИЛИ «ПРАЗДНИК, КОТОРЫЙ ВСЕГДА С ТОБОЙ»

Виталий Паюков

ФОТО ДИ/ИРИНА СОСНОВСКАЯ

Человек растворился и сросся с окружением не только телом, но и духом своим.

Казимир Малевич

Можно ли описать современную реальность с помощью традиционных средств визуальной культуры, опираясь на картинное пространство, рисунок и скульптуру? Подчиняется ли она этим классическим творческим методам? На этот вопрос отвечает ретроспективная выставка президента Российской академии художеств Зураба Константиновича Церетели, открывшаяся в столице Грузии — Тбилиси в новом музейно-выставочном центре, в прошлом известном как здание тифлисского Кадетского корпуса.

Оптика Зураба Константиновича Церетели рассматривает мир во всей его полноте, в состоянии избыточности, постоянно возвращаясь к подробностям и деталям. Это искусство глубоко энциклопедично, его основы лежат в фундаментальных изобразительных системах, но вместе с тем его формы постоянно актуализируются, омываясь феноменальностью времени. Реальность, в которой мы пребываем, обладает сложными неустойчивыми состояниями, ее образность расслоена, как коллаж, ее гармония живет в нелинейном равновесии. Стратегии современной визуальной культуры составляют своеобразную рифму к проявлениям окружающей действительности. Свидетельствуя о реальности, они чаще всего предпочитают стилевое понимание времени, ее культурные коммуникации, не вторгаясь во внутренние измерения и не решаясь на интегральные целостные жесты.

Творчество Зураба Церетели принадлежит к иным технологиям. Художник последовательно и вместе с тем в органичной целостности «переживает» тело нашей цивилизации, ее персональность и образность, не давая автору ускользнуть в информационную декоративность. Академическая инструментальность, виртуозное владение художественной «речью» позволяет Зурабу Церетели легко перемещаться в живых слоях исторического сознания, соединяя на первый взгляд несопоставимое, открывая в горизонтальной системе постмодернизма вертикальные состояния новейшей художественной образности. В каждом сюжете его композиции — портрете, натюрморте, событии или в каноническом диалоге — содержится постоянство творческого кода, универсальные взаимоотношения, связывающие искусство в единый организм. В этой традиции, как абсолютно точно замечает Олег Швидковский, не концентрируется, а, напротив, растворяется идеология стиля, она преодолевается активностью самой художественной реальности, творческой энергии художника, способностью полного преображения объекта внимания, погружением его в среду визуального абсолюта, в парадоксальную творческую плазму.

Образы Зураба Церетели всегда напряжены в чистоте своего высказывания независимо от того, появляется ли произве-

дение в непосредственности увиденного, как, например, портрет «Журналистки», или оно подчиняется процессам подсознания, как «Сон Элизбара». Пространство каждой композиции обладает редким качеством — оно открыто, заставляя зрителей превратиться в участников события. Это свойство художественного сознания в настоящее время является уникальным, именно в нем хранится великая память о детстве человеческой цивилизации, о том времени, когда мир не делился на сцену и наблюдателей, существуя в мистериальной образности. В художественной реальности Зураба Церетели отсутствуют формальные границы, в ее измерениях все предельно сближено, позволяя зрителю входить в живописное произведение, физически погружаться в него, буквально касаться его внутреннего «события», оказываясь рядом с бродячим кинто, тифлисской красавицей или с парижанкой из Латинского квартала. В этой творческой позиции отчетливо выявляются и фольклорные интонации, эффект праздничной культуры, возвышенная карнавальность, где мир теряет свою локальность и иерархию, преображаясь в демократическое единство. Это карнавальная точка зрения сближает творчество Зураба Церетели не только с искусством Раннего Возрождения или с культурой комедии дель арте, но и выявляет его непосредственные связи с такими мастерами XX века, как Жорж Руо, Марк Шагал и Анри Матисс.

Знание истории, принципов и метафор авангардной культуры, понимание ее внутренней драматургии вводит в искусство Зураба Церетели новую составляющую, свойственную художественным стратегиям нашего столетия — феномен рефлексии, интеллектуального комментария. Рефлексия, соединяясь с активным чувственным началом, формирует в пластических координатах художника глубоко личный взгляд на предстоящую перед ним действительность, на присутствие человека в изменяющейся реальности и его экзистенцию. Мир в этом визуальном векторе, где царствует мысль, раскрывается в интеллектуальном единстве, содержащем в себе особый контекст. В его слоях персонаж, герой произведения, становится неотделимым от топографической реальности, от искусства места, как это происходит в композиции «Надежда» (2010). Платье женщины в барочной орнаментальности, ее прическа, поднос с фруктами, который она держит в руках, волнообразный пейзаж с низким горизонтом образуют подлинную модель мироздания, где каждая деталь, где обычный, казалось бы, фрагмент принадлежит не только частным измерениям, но и всему универсуму. Композиции последних лет, сохраняя энергию праздника, эмоциональную взволнованность и восхищение, вместе с тем манифестируют структурное понимание действительности. Явленные в чистоте образа, очищенные от пластических капризов и непережитых случайностей, их формы утверждают невидимые взаимоотношения в информационном поле Земли, транслируя их в пространство человеческой деятельности. Материализуя творческий процесс, они буквально ткут свою незримую ткань, «текст» в традициях гуманистической культуры, наделяя его феноменальностью новых суперсвязей, ставших для нас вторым организмом, своеобразным коконом человека. Их более «плотное» состояние переходит в трехмерный объем, в скульптуру, сохраняя при этом живую поверхность, ее информационную насыщенность. В глубинных мирах скульптурных композиций действуют сверхличные потоки творческих энергий, закрепляя нашу культурную память и расширяя визуальный «текст» художественного объекта. Образ великого наива Нико Пиросмани в творческих ракурсах Зураба Церетели приобретает

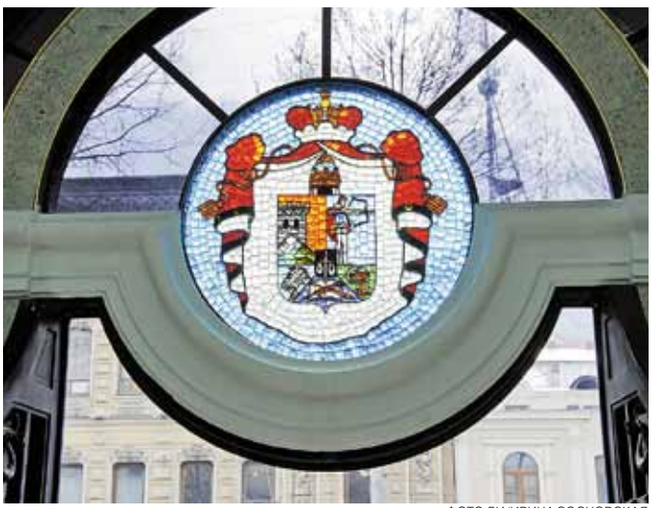


ФОТО ДИ/ИРИНА СОСНОВСКАЯ

Музей современного искусства в Тбилиси

29 февраля в столице Республики Грузия Тбилиси открылся новый музейно-выставочный комплекс. Интересно было бы подсчитать, какой по счету, на пространстве бывшего Советского Союза. В любом случае, думается, что именно это музейное пространство ни в коем случае не затеряется на евразийских просторах.

Новый музей открыт в центре города, на проспекте Руставели, 27. Здание историческое, с конца XIX века здесь размещался тифлисский Кадетский корпус. В Советские годы арендаторами были то госучреждения – профтехучилища и детские сады. Позже его занимали частные учреждения. Зураб Церетели сумел спасти архитектурный памяткик от уничтожения.

На наш вопрос: «Почему вы решили восстанавливать именно это здание?» – художник ответил так: «Я учился в Академии художеств напротив, на переменах мы часто ходили в кафе по соседству; это здание для меня всегда было мечтой…».

В восстановленном здании теперь 3 тысячи квадратных метров выставочной площади. Три этажа, каждый со своим дневным светом и очень высокими повесочными площадями. Есть внутренний дворик, перекрытый световым фонарем и небольшой открытый двор, где рядом с жилым домом разместилась бронзовая композиция «Яблоко», авторская копия работы 2003 года, которая находится во дворе академической галереи в Москве.

Новый музейный корпус станет частью интернационального проекта, в рамках которого будут сотрудничать музеи современного искусства по всему свету. Судя по высочайшей технической оснащенности и удачным архитектурно-дизайнерским решениям внутренних и внешних выставочных пространств, музей способен разместить в своих стенах экспозиции любого уровня и размера: от групповых выставок или, возможно в будущем, ярмарок до персональных экспозиций лидеров мирового искусства. Открылся музей персональной выставкой заслуженного художника Грузии и народного художника СССР, президента Российской академии художеств Зураба Церетели. Триста экспонатов живописи и графики, работ в эмали, скульптурных произведений и объектов; 250 фотографий из семейного архива. Это первая крупная персональная выставка Церетели в его родном городе.

Дмитрий Буткевич

соответствующий ему масштаб, симметричный его гению. В образе этого уникального народного мастера естественно соединяются возвышенность личности и торжественность творческого дара, аристократизм и благородство профессии художника. Строгость и аскетизм пластических форм в скульптуре ведут свой собственный рассказ о судьбе тифлисского мастера, об универсальности его позиции, включающей в себя всю историю мирового искусства. В ее слоях всегда соседствовали авангард и архаика, великий примитив и откровенная радикальность. Чувство этой традиции, ее канонов позволяет в экспозиции выставочного проекта сопоставить образы Пиросмани и Пикассо. Именно так в свое время их соединил пионер грузинского футуризма Илья Зданевич. Маэстро кубизма откликнулся на этот жест двумя рисунками с изображениями грузинского гения. Президент Российской академии художеств продолжает этот исторический диалог, ставя в один ряд скульптурные композиции Пиросмани и Пикассо, завершая его идеей согласия в пространствах современной арт-сцены, наглядно демонстрируя связи национальных культур, единство полярностей художественных сознаний и этические смыслы, скрепляющие мировое артистическое сообщество.

Символический ряд скульптурных композиций, расположенных в залах третьего этажа музея, подчеркивает еще один уровень проекта. Его монументальные формы, его четкие контуры естественно переходят в экспозицию фотохроники. История искусства здесь встречается с личной историей художника, ведя естественный разговор, органическую беседу и переплетаясь, формируя общие «перекрестки», выстраиваясь в единую судьбу. В этой инсталлированной системе единства фотографий и скульптурных конструкций рождается целостный образ, в том же парадоксе, как и сама мысль, превращаясь в мыслеформу. Ее структура при всей своей формальной выверенности раскрывает момент озарения, энергетические скачки и взрывы интуиции, синхронизируя чувства и смысл. Ее внутреннее действие, ее драматургия предлагает новую экологию взаимоотношений пластики и реальности, документа и творческого воображения, наполняясь единством всех форм человеческой жизни — человеческих знаний, социума и прав человека на существование в нем. Она включает в себя бесконечную вариативность, моделируя универсальную целостность согласия художественного и человеческого существования, вводя в визуальную культуру принцип дополнительности. Именно его стратегия, его генетический код фактически определили драматургию экспозиции, позволяя прослеживать основные этапы творчества Зураба Церетели, передвигаясь в выставочных залах биографической тропой художника, проникая в его творческую мифологию, в экзотические измерения легендарного «Яблока» и неоконструктивизм эпоса «Аргонавты». Здесь зритель лишается традиционной созерцательности, присоединяясь к энергии силовых полей проекта и становясь проводником сверхличных сигналов творческого события. «Упаковывая» все пространство вновь возрожденного здания бывшего Кадетского корпуса, Зураб Церетели в реальности его дематериализует, наделяя гармоническими реалиями искусства. Абсолютно живые слои живописной культуры создают собственные коммуникации, сочетающие в себе непосредственность и визуальный анализ, наполняясь обратными связями, определившими многочисленные циклы рисунков. Друзья, коллеги, близкие, случайные знакомые — все они становятся авторской репликой на «странствующих гимнастов», объединяя нас в современную «божественную комедию», рифмуя щемящую грусть с праздником, утирая слезы и успокаивая артистической благодатью. В графических циклах и сериях творческая щедрость художника не знает границ, она абсолютно неотделима от его личного поступка, взгляда, поведения. Художник не только сам «смотрит», его образность рождается из обратной перспективы, когда реальность «смотрит» на нас. В этой визуальной философии творческий процесс совершается непрерывно, регистрируя все колебания этой реальности, ее сдвиги, паузы и ускорения. В непрерывном рисовании восстанавливается божественная миссия художника — быть свидетелем времени, выявляя будущую историю в настоящем.

Ее образы воскрешают нашу историческую память, означивая место искусства, как в данном случае, место, где осуществлялось воспитание человека-гражданина и защитника гуманитарных ценностей.

ФОТО ДИ/НИНА БЕРЕЗНИЦКАЯ

ФОТО ДИ/ИРИНА СОСНОВСКАЯ

ФОТО ДИ/СВЕТЛАНА ГУСАРОВА

ПРЕЗИДЕНТ ГРУЗИИ МИХАИЛ СААКАШВИЛИ НА ОТКРЫТИИ ВЫСТАВКИ

СКУЛЬПТУРЫ ИЗ СЕРИИ «ГОРОЖАНЕ»

СКУЛЬПТУРА ПИКАССО ИЗ КОМПОЗИЦИИ «МОИ ЛЮБИМЫЕ ХУДОЖНИКИ»
2010. Бронза

СКУЛЬПТУРНАЯ КОМПОЗИЦИЯ «АРГОНАВТЫ»
2010. Бронза

ФОТО ДИ/ИРИНА СОСНОВСКАЯ

ДЯГИЛЕВ VS СТАСОВ: ДВЕ СТОРОНЫ ОДНОЙ МЕДАЛИ

Алексей Мокроусов

Дягилев начинал как критик. В середине 1890-х он стал печататься в солидном издании «Новости и биржевая газета», опубликовав там 11 статей. Так он оказался соседом по газетной полосе с главным передвижником в критике В.В. Стасовым. Владимир Васильевич юношу долгое время не замечал, пока тот не осмелился высказаться не только против передвижничества, но и его трубадура[1]. Открытое письмо маститому критику так и осталось неопубликованным, но классик его прочитал. Дягилев сам принес текст оппоненту с просьбой помочь с его публикацией. Стасов опешил, но какие-то усилия все же предпринял. Поговорил, в частности, с редактором «Новостей и биржевой газеты»: «Я стал упрашивать Нотовича, чтоб он напечатал статью Дягилева и с моими коротенькими (но сильными) на нее ответами: он ни за что не хотел. Говорил, что и публике, и газете, и мне это было бы вредно! Я не соглашался, упрашивая снова, говоря, что у меня от того не тронется даже и волосок, а Дягилева я растопчу — нет, ничто не помогало», — пишет он брату Дмитрию 3 февраля 1898 года[2]. Понятно, почему Стасов решился помочь своему противнику: коллизия была близка к ситуации с его собственной публикацией в 1861 году. Он безуспешно пытался тогда напечатать статью «Господину адвокату Академии художеств», где отвечал ректору академии Ф.А. Бруни.

В другом письме критик жалуется, что никак не может решиться начать «качать в печати» Дягилева: все же он племянник его близкой знакомой Анны Васильевны Философовой, да и «лезет всегда с такими почтениями и превенансами». Но вскоре ситуация переменилась: Стасов не упускал случая «проехаться» по взглядам молодого оппонента, которого называл декадентским старостой. Его статьи считал «погаными», их автора — «паршивым поросенком», а людей, перешедших «на сторону декадентов», подозревал в корыстных интересах: дескать, Дягилев их банально перекупил.

Отношения их напоминали противостояние полководцев двух враждующих армий. Поводы для нападок Дягилев предоставлял регулярно, его активность в художественном пространстве Петербурга не знала себе равных. Выставки организовывались одна за другой, появление журнала «Мир искусства» радикально изменило художественный ландшафт: затхлый воздух передвижничества сменил ветер модерна. Стасов воспринимал начинания молодого поколения как вызов, если не личное оскорбление: как критик он долгие годы не знал серьезной конкуренции, гегемонии его идей, казалось, ничто не угрожало. Появление новых людей было ему в радость, но это была радость особого толка: она скорее сродни настроению бойца перед очередной схваткой, чья цель — подтвердить свое превосходство. Летом 1898 года Стасов в письме к архитектору Ивану Ропету уже предвкушает грядущую зиму: она будет «самая трудная, тревожная и полная сражений и боев — Вы понимаете, что речь идет о двух художественных газетах — декадентской, Дягилева и Ко, и нашей. Как-то я в состоянии буду с этим справиться? На кого опираться, с кем советоваться в беседах и совещаниях на бои?»[3].

Стасов не стеснялся в выражениях, когда писал о «Мире искусства», его авторах и выставках. Названия некоторых статей в газете Нотовича за 1898 год провоцируют вызов на дуэль, они свидетельство войны не на жизнь, а на смерть. «Нищие духом» в № 5 — это о сдвоенном номере дягилевского журнала. «Пачкуны» в № 303 — «о новом отряде людей у нас: о тех критиках искусства, которые ужасно бедно, ужасно скудно одарены от природы и понимательной способностью, но не довольствуются тем, что просто выразят в своих статьях всю степень своего непонимания, а тотчас принимаются от глубины души ненавидеть то, то им недоступно, принимаются гнать его, как враг. Но этого им мало: они умышленно искажают его на все манеры, что есть хорошего и важного у этого врага, — то скрывают, чего нет, то выдумывают; наконец, не довольствуясь даже и недостойной этой небывальщиной, употребляют свои плохие силенки на то, чтобы по крайней мере испачкать и перемарать ненавистный им объект».

А в следующей статье, опубликованной 8 февраля под хлестким названием «Подворье прокаженных», Стасов не удерживается от выпадов в адрес ближайших друзей (впрочем, Левитана он скорее недооценивал). Ругая в целом выставку, устроенную «мирискусниками» в музее барона Штиглица, он вдруг замечает: «Есть, правда, на выставке по какой-то странности несколько произведений русских художников, не

декадентов, и потому их надо выделить в особую группу. Это: Репин, Серов и Левитан. Но на этот раз картины этих замечательных русских художников одни недостаточны, другие неудовлетворительные, и потому я считаю за лучшее о них промолчать»[4]. Здесь проявляется типичная стасовская черта — мигом отдаляться от тех, кого он еще недавно считал своими единомышленниками, как только критик чувствует у былых соратников попытку самостоятельного и независимого суждения. Именно по этой причине он подверг обструкции творчество Е.Д. Поленовой: художница стала сотрудничать с «Миром искусства».

Дягилев использовал схожую лексику затяжной борьбы, устраивая с товарищами «конспиративные» завтраки и обеды. Приемы, к которым он прибегал, не всегда выглядели безукоризненно. Так, он издал объемный труд «Русская живопись в XVIII веке. Д.Г. Левицкий. 1735–1822», который стал прорывом в художественной критике, изменив отношение академической среды к веку Екатерины. Помимо дягилевского описания наследия Левицкого том содержал и статью В. Горленко «Жизнь Д.Г. Левицкого», не преминувшего напасть на Стасова, назвав его «своеобразным историком нашей живописи». В качестве мишени для критической стрелы использовался повод настолько давний, что даже странно было читать о нем 40 лет спустя: полемика велась со стасовской статьей о лондонской выставке, опубликованной в пятой книжке «Современника» за 1863 год («После всемирной выставки»).

Но в дягилевском отношении к Стасову не было личного неприятия, разве что понимание, что одну эстетику в истории всегда сменяет другая (это понимание текучести жизни, быстрой смены эпох сильно облегчит ему существование в 1920-е годы, когда он станет заказывать музыку и декорации для «Русских сезонов» молодому европейскому авангарду).

Отчасти как дягилевскую можно рассматривать позицию Дмитрия Философова (тем более что он был, вероятнее всего, автором программной статьи «Мира искусства» «Сложные вопросы», подписанной Дягилевым). В статье по случаю смерти Стасова он хоть и отмечает «некоторую узость умственного горизонта» критика, но пишет о нем с симпатией: «Резкость, даже грубость тона иногда раздражала его собеседников. Но это раздражение быстро проходило. Не хотелось сердиться на это доброе, наивное дитя. В конце концов, его жизнерадостность всегда заражала. Нельзя было не удивляться его огромной жизненной силе. Он «воевал» до самой смерти»[5].

В обоюдном неприятии Стасова и Дягилева многое определяла их внутренняя схожесть. Современники пишут о близости двух антагонистов: в середине 1890-х оба в живописи ценили Ленбаха и Либермана, недооценивали французский импрессионизм и ненавидели брюлловщину. Да и внешние проявления их эмоций были схожи. Вот как современник описывает приезд эстета в «столицу мира»: «Он привскакивал на сиденье извозчичьей пролетки, особенно его восхищали кружева, как называл он решетки балконов, оглядывался во все стороны, вскрикивал, вздыхал и не переставал говорить, громко выражая свою радость, со слезами восторга. Париж он знал давно и в совершенстве»[6]. Можно подумать, написано о Дягилеве, но нет, это его главный противник по эстетическим спорам, Владимир Васильевич Стасов.

А самое удивительное — это триумф «кучкистов»[7] в Париже, прежде всего Мусоргского, которого Дягилев благодаря Шаляпину сделал героем парижской публики и за что Репин в 1910 году публично славил самого Дягилева. Подобного развития событий Стасов не мог и вообразить, утверждал Репин[8]. «Однако близость не возникла — слишком различны были сущностные эстетические позиции. Идее гражданского долга и воспитательной, социальной миссии искусства противопоставлялась альтернативная»[9].

Насколько важной в противостоянии Стасова и Дягилева стала борьба за печатный рынок? Единственным конкурентом «Мира искусства» в ту пору был журнал «Искусство и художественная промышленность», выходивший под редакцией близкого знакомого Стасова, историка искусств Н.П. Собко. Исследователь утверждает, что этот «журнал Общества поощрения художеств получил настолько солидную субсидию казны, что мог ассигновать 100 тысяч рублей для обновления оборудования типографии Р. Голике с целью повышения качества репродукций, печатаемых в журнале»[10]. То есть Собко получал субсидий не меньше, чем Дягилев, тем более что источником благополучия последнего было решение императора Николая II выдавать «Миру искусства» ежегодно 15 тысяч, а затем 10 тысяч рублей в год из личного бюджета, то есть финансовым интересам Собко и вдохновлявшего его идейно Стасова это никак не угрожало.

Борьба могла идти скорее за рынок идей, но здесь обе стороны оказывались в неравных весовых категориях. Кризис передвижничества, метко названный Сергеем Маковским тупиком, хорошо осознавали в самих передвижнических кругах, модерну же принадлежало будущее.

После недолго забвения наследие Стасова превратилось в шаблон для советского искусствознания. Дягилев же пространство печатной критики покинул, изобретя для себя уникальный жанр продюсера-соавтора. Сам он слово «продюсер» ненавидел, а «соавтором» его не называли даже те, кто охотно прислушивался к его советам, от Стравинского до Пикассо. Но любопытнее всего не трудности с обнаружением слова, способного описать роль Дягилева в искусстве, но то, какую роль сыграла в его жизни полемика в молодости. Чтобы обрести собственную эстетику, полезно вовремя встретить учителя или противника. Повезет, если учителем станет противник. Дягилев встретил Стасова.

[1] Дягилев объявлял между делом, что время Стасова ушло: «Подумайте над советом молодежи умолкнуть и перестать бить в набат» — Стасов приписал рядом: «нет, не подумаю» (об этой приписке упоминал Д.В. Философов).

[2] *Стасов В.В.* Письма к родным. М., 1962. Т. III. Ч.1. С. 207.

[3] Цит. по: Сергей Дягилев и русское искусство: в 2 т / сост. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. Т. 2. С .159.

[4] *Стасов В.В.* Избранные сочинения. М.., 1952. Т. 3. С. 261.

[5] *Философов Д.В.* Слова и жизнь. СПб., 1909. С. 320.

[6] *Репин И.* Далекое и близкое. М., 1961. С. 289.

[7] Речь о композиторах, входивших в творческое содружество «Могучая кучка».

[8] См.: В. Серов в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Л., 1971. Т.1. С. 494.

[9] *Леняшин Владимир.* «Мир искусства» — миссия искусства // Дягилев и его эпоха. СПб., 2001. С. 9.

[10] *Кауфман Р.С.* Очерки истории русской художественной критики. М.: Искусство. С. 278.

БОРОВСКИЙ
ОБ ИСКУССТВЕ, КРИТИКЕ И НЕМНОГО О СЕБЕ

Первый день нового 2012 года для руководителя отдела новейших течений ГРМ оказался не просто новогодним, юбилейным — Александру Давыдовичу исполнилось 60 лет. В преддверии этого события редакция ДИ обратилась к Александру Боровскому с просьбой ответить на несколько вопросов.

ДИ. В прошлой беседе, которая состоялась два года назад, вы отметили, что ваши представления о современном искусстве развиваются, не стоят на месте. За минувшие время произошло ли что-то, что повлияло на ваше видение ситуации?

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Запоминающегося случилось много. Однако то, что я заметил, меня не очень радует. Дело в том, что сложились некие типологии в отношении к искусству, к молодым художникам. Мне представляется, что слишком много внимания было уделено властным отношениям в сфере кураторства и критики. И эта борьба за участок, за свою делянку привела к дисбалансу в понимании искусства молодыми художниками — очень многие двинулись в сторону левого дискурса и художественного активизма. Высшей точкой была акция «Х.й в плену у ФСБ», за которую я сам ратовал. Но я прекрасно понимаю, что это пик активизма в наших условиях на грани социального и художественного. Активисты в провинции слишком политизированны и, кажется, управляемы. Все эти «монстрации», да, все это мило и интересно, но что от них останется через десять лет? Персонажи, критики уйдут уже чисто физически, и все это станет неинтересным. Вспоминаю, когда я был у Лени Сокова, моего друга. У него есть вещи, рассчитанные на огромный период — «Сталин — Монро», «Джакометти — Ленин», и полно вещей… про Черненко, например. Я сказал ему: «Леня, где Черненко и где ты?» Это же кончилось через год, даже не начавшись. Мне кажется, что часто злоба дня довлеет, и все персонажи, вокруг которых организуют акции, того не стоят. Как говорил великолепный скульптор Александр Матвеев, «не надо тревожить скульптуру по пустякам». Так вот, не надо социальное искусство беспокоить по пустякам. В сущности, один большой пустяк — то, что с нами происходит в историческом плане. И отдавать свои силы этому мне кажется нецелесообразным. Лучшие вещи уже сделаны, трудно придумать что-то лучше в социально активном искусстве, более новое… Может, я не прав.

Закончилась игра в художников при олигархах, исчезла надежда на то, что подогретый рынок коснется сорокалетних художников. Основные коллекции сделаны. Новое поколение коллекционеров вряд ли пойдет по тому же пути. Многие из них стали интересоваться западными вещами. Это радует, но и тревожит, потому что ущемляет русских художников. Все эти тактики, стратегии, журналы как-то оказались «мимо кассы»… Но это, так сказать, практическая сторона деятельности. Институциональная сторона сейчас такова, что каждый молодой художник моментально попадает в объятия галеристов, музеев и особенно кураторов современного искусства. Каждая девушка называет себя куратором. Уже есть кураторы поколения двухтысячных годов. Кураторы уже есть, а искусства еще нет. Сейчас период бесконечного мусоленья, что должен делать художник, где пределы его онтологии и т.д., т.д. А результатов нет. Меня во-

Иллюстрации из календаря, выпущенного отделом новейших течений ГРМ к юбилею А. Боровского. Дизайн Ю. Александрова

обще несколько пугает слишком маленький разрыв между тем, когда художник «вылупился», и тем, когда его подхватывают. Должен быть временной разрыв лет в десять, чтобы художник проявил себя. А теперь он только появился, его подхватили, оглянуться не успеешь, ему уже сорок, и где он? Кто он? Никто! Его использовали галереи, как расходный материал. Что, его сильно покупали? Ну втюхали двум-трем западным кураторам-туристам.

ДИ. У нас есть влиятельные галереи, которые как-то могут определить судьбу художника?..

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Я думаю, что влиятельность галерей сильно преувеличена. Была смешная борьба: вот это богатые галереи, а эти некоммерческие… Кризис показал, что и те и другие могут быть прижаты на уровень плинтуса. Все преувеличено…

ДИ. Недавно мне довелось беседовать с одним художником, как раз из сорокалетних. Он весьма критично относится к вашей роли: говорит, Боровский нанес непоправимый ущерб потребительскому искусству, искусству России за те годы, пока возглавляет отдел новейших течений, потому что не видит художников в упор, считает, что их здесь нет и что соответствующая этому политика отдела не позволяет художникам формироваться и достойно быть представленными на международной художественной сцене.

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Да, может быть. Не знаю… Но даже приятно, когда к тебе относятся хоть как-то. Дело в том, что когда мы работали с первым поколением художников, с поколением Тимура, Африки, Егельского, некрореалистов, мы бросались с ними в бой и за них и заменяли собой другие институции: галереи, рынок, менеджмент… И этому поколению грех жаловаться: все их шаги были сделаны с Русским музеем. Когда же более-менее нормализовался художественный процесс, стало ясно, что музею не надо вмешиваться в современную художественную борьбу и выступать на чьей-то стороне. Я тут совершенно спокоен: героический период закончился. Сейчас вообще какой-то межсумочный период. Назначать новых гениев — время такое прошло, а новое не настало. Сорокалетние художники попали в зазор: у них есть понимание, что такое современное искусство, амбиции несомненные, но в то же время они не могут осознать, что это усредненный вариант: в любой стране, Финляндии или Америке примерно такое же поколение сорокалетних. И что-то делать для них? Не представляю. У них есть свои критики, пускай они о них трубят и пишут.

ДИ. В Петербурге существует объединение галерей актуального искусства. Вы как-то с ним взаимодействуете? Там такие энергичные девушки…

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Вот именно, это дело девушек, их дело — тянуть своих молодых художников. Все естественно… Попробуйте к Гельману пройти напрямую. У него там десять «прослоек», прежде чем он посмотрит на художника. И это правильно. А я себя вижу уже больше как писателя об искусстве, чем как активного деятеля арт-сцены и куратора. Вообще, слово «куратор» сейчас обесценено: на каждого пескаря есть две щуки-куратора. Другое дело, что без какой-то генерирующей идеи и мощного выплеска.

А среди молодых художников, в свою очередь, наблюдается недооценка роли музея: нам сегодня некогда дать работу на выставку, мы же сейчас выставляемся в галерее такой-то и такой-то! У них сместились понятия, потому что музеи слишком много вмешивались в текущие дела, и наш, и московский. И вот теперь, я думаю, Третьяковка своей очень серьезной выставкой «Пленники пустоты» заявила о необходимости дистанцироваться от любой злобы дня. Есть музеи только современного искусства, музей Церетели например, там можно хоть каждый день делать выставки современного искусства.

ДИ. ММСИ действительно ведет активную выставочную деятельность. Приглашенные кураторы проводят тематические реэкспозиции основной коллекции с включением работ новых авторов. Последнюю яркую акцию такого рода проводил в ММСИ Дмитрий Озерков, заведующий отделом новейших течений Государственного Эрмитажа. Интересно, как вы оцениваете работу Эрмитажа в области новейшего искусства и роль в этом Дмитрия Озеркова.

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Я очень хорошо отношусь к Диме Озеркову и жду от него искусствоведческих и критических трудов, интересных кон-

цепций. Прекрасно понимаю, что соблазнов очень много — светской жизни, бесконечного выездного кураторства. Штамп Эрмитажа, как и штамп Русского музея, не только много дает, но и ко многому обязывает. Но молодые кураторы должны пробовать все.

ДИ. Что, по-вашему, может предъявить Эрмитаж публике, когда завершится реконструкция и отдел новейшего искусства откроется?

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Не знаю, ведь собрания современного искусства там нет, и вряд ли есть возможность делать серьезные приобретения. Такого собрания, как у нас — коллекция Людвига, — там не может быть физически, финансово. Нет сейчас такого человека, который может сделать такое собрание. И вообще, мне часто говорят коллеги, что в России интерес к искусству носит слишком гламурно-светский характер: открытие выставки, тусовка… А много ли людей ходят смотреть в Русском музее работу Кунса или одну из лучших работ Поллока? Не знаю, не видел. Даже на наши выставки, если не организовать поезд со всеми «прибабахами», с виски, с прилетом московской тусовки, критики особенно не ездят, не смотрят. Этот гламур, к сожалению, у нас захлестнул многие серьезные начинания. Я понимаю, что людям надо встречаться, тусоваться, выпить бесплатно шампанского, но как-то этого много всего, а результаты пока что…

Что же касается Эрмитажа, то, полагаю, Пиотровский ведет абсолютно правильную политику. Он делает разовые серьезные выставки, например, выставку Сая Твомбли. Не думаю, что отдел новейших искусств будет дублировать нас в плане закупок работ современных художников. Их оптика должна быть настроена на более значительные имена. Иначе они погрязнут в текущей практике. Выставки они могут делать какие угодно, но я представляю себе коллекцию Эрмитажа, состоящую из считанных имен такого масштаба, как Кабаков.

ДИ. Очень интересен опыт работы с современным искусством киевского Пинчук-арт-центра. Ориентируясь в выставочной деятельности, условно говоря, на ТОП-20 мировой арт-сцены, проводя раз в два года международный конкурс работ молодых художников с солидным призовым фондом, центр с такой же регулярностью организует конкурсы и для молодых украинских авторов. Очень внятная политика, способствующая интеграции украинского искусства в мировую художественную жизнь. У нас подобных институтов нет.

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. А кто может здесь пестовать? Парадокс Питера состоит в том, что у нас нет ни меценатов, ни собирателей современного искусства. В Москве пять-десять есть, возьмите Бондаренко того же…Музей не должен пестовать художника, это не галерея. Да и Пинчук не пестует, он просто выбирает. Пестовать художника должна галерея, арт-агент. Вы что думаете, Марат Гельман, мой друг, работает на художников? Марат Гельман в большинстве выставок стремится работами художников проиллюстрировать какие-то свои идеи. Это и «Русское бедное», и «Ночь музеев». Это не значит, что он тянет художников и готов часть жизни отдать, чтобы они изменились в ценообразовании. А сейчас он вообще сменил амплуа и стал директором музея. Это вообще уникальная ситуация. Мне очень нравится, как он работает и с собирателями, и с людьми. Но когда он выступает как галерист, это немного другое качество. Он культуртрегер, это хорошее слово для него. Я с ним солидарен и помогаю ему, часто езжу в Пермь.

ДИ. Недавно в Петербурге состоялся международный форум «Искусство и реальность», организованный фондом Петра Кончаловского. Он был посвящен теме критики. Вы были участником, каковы ваши впечатления?

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Разговор о критике мне кажется очень своевременным, потому что сейчас критики как-то боятся говорить.
Вот выступил Дима Гутов и, бросил камень в воду, сказав: зачем нужны критики, если они не способствуют ни ценообразованию, ни престижу, ни продвижению художника на арт-рынке. На что ему новый руководитель АИКА ответил, что есть два типа отношений художника и критика: одни художники ждут от критика продвижения, капитализации, властных каких-то отношений и прочее, а другие ищут в критике собеседника, соавтора, в известном смысле просвещенного зрителя, человека, который способен дать интеллектуальный импульс, и что ему, в частности, более симпатичен второй принцип отношений. Я нахожусь где-то посерединке, потому что мне совершенно не интересны сейчас никакие властные отношения, тем более в России. Меня беспокоит то, что называется художественной критикой. И это гораздо интереснее, чем все эти попытки борьбы

за власть на этой маленькой делянке, вся эта суета. Пятьдесят самых влиятельных людей!.. Смешно смотреть на эти назначения: кто больше заплатил, тот и самый влиятельный (кто больше внес на искусство). Нужен список людей, в наибольшей степени способствующих капитализации русского искусства. Тогда это будет честно. Потом должен быть список людей, которые больше всего вложили в менеджмент русского искусства. А то самые влиятельные… Был ли Стасов самым влиятельным? Или Бенуа? Да, в известной степени, каждый в свое время. Потом пришел Бурлюк и сказал: «галдящие Бенуа и новое русское искусство».

К чему я веду? К тому, что каждый должен подумать, отрефлексировать понятие критики. Для меня критик — это скорее писательское, авторское начало. Мне интереснее писать. Критика сейчас под давлением властных отношений: надо прокукарекать — защитить своих. Трайбализм такой: наше племя лучше. Или второй вариант — ценообразование. Критик тянет своих в этом плане. Мне все это неинтересно, я считаю, что о художниках надо писать, о любых. В этом плане быть достаточно эклектичным.

Прежде всего должен быть интересен сам критик, его видение не только искусства, но и жизни, ситуации…

Поэтому крупные критики — самые ненавидимые, не раз промахивавшиеся, не раз попадавшие в дурацкие ситуации, но авторские, писательские. Как тот же Стасов, до сих пор читаемый. Всюду промахивался, а тексты такие, что все время хочется цитировать.

То же самое с Бенуа и Пуниным. Это литература, это их образ в искусстве и роль. Со студенческих лет помним: пишешь о ком-то, смотришь сопутствующую литературу, она тебя питает, ведет — аура интересов, кругозор, драйв. Исторически, хочет художник, не хочет, критика живет рядом. И это интересно и важно. Все это исторически откладывается, как некая парность. Эта какая-то часть литературы, часть культуры, часть интеллектуального поля нации.

Что мешает, что подрывает это?

Ну, во-первых, Интернет. Потому что для Интернета письмо не важно, там нужны драйв, наскок, провокация… Это сужает литературное поле критики. Во-вторых, критике мешает ее вечная апроприация другими видами культуры. Она апроприируется неофрейдизмом, неомарксизмом, постструктурализмом, чем угодно. Эта апроприация методологиями очень плоха, она приводит к писанию по дискурсу. Любая девочка может: вот художница Иванова, посмотрим, кто что писал по феминистскому дискурсу? — и начинает шпарить цитатами. Художники, кстати, тоже прекрасно осваивают философскую псевдотерминологию, и пошло… Это со времен, когда еще молодыми были Гутов и Осмоловский. Они прекрасно владеют терминологией и ввели такую терминологичность, все они знают, все они читают…

ДИ. А как возможно вообще не впадать в дискурсы, как может возникнуть критическое письмо, неапроприированное этими дискурсами?

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Просто необходимо личностное начало, твои чувства, переживания. Ты неизбежно используешь дискурсы. Но ты их используешь, а не они тебя! Оглянись, не пользуется ли тобой Бодрийяр или Жижек. И надо понимать, что все Жижеки дают немного для понимания искусства. Они много дают для понимания настроений времени… Но я знаю целую плеяду искусствоведов — у многих я вел дипломы или диссертации, — которые никогда не отличат из трех работ лучшую, зато про каждую скажут все, связанное с дискурсами. А копию от подлинника не отличат никогда, потому что это не их — визуальное не их! Их — это чужая словесная ткань, с ней они работают прекрасно. Поэтому они так малоинтересны.

Критик должен хорошо писать, хорошо видеть, быть насмотренным и рождать свой образ, так или иначе соотносящийся с интенциями художника. Вот тогда его любят и просят писать предисловия.

ДИ. На форуме у вас были серьезные оппоненты…

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Там было очень смешно… Я выступил со своим мнением об убогом состоянии критики и о том, что теснит ее внутреннюю территорию и апеллировал к великим именам, тем, которые хорошо писали. Более того, я подчеркивал, что деление по группкам — этот пишет об этих, а другой о других — смешно. Потому что критик может писать о самом плохом художнике и высказать больше, чем в тексте о Кабакове.

Кабаков и сам все о себе может высказать, как в интервью с Гройсом. Любопытный факт, что профессиональному критику можно писать о спичечном коробке и делать это интересно. Мы сейчас с увлечением читаем великих критиков двадцатых, не помня уже художников, о которых они писали. Но есть некое презрение к хорошо излагающим критикам и зависть к ним (и на Западе тоже). Одно дело, как пишет Артур Данто или мой дорогой Роберт Сторр, и другое дело, как какой-нибудь университетский аспирант в журнале «Art in America».

И важна ориентация на себя. Потому что если ты ориентируешься на великих современных философов, ты просто становишься их иллюстратором, иллюминатором. И высокого уровня критической литературы мне не хватает. Может быть, она и вовсе не нужна? Какой-нибудь художник может сказать: мне вообще не нужно! Мне нужно, чтобы критик показывал меня, встраивал меня в иерархии и структуры и придавал осмысленность моим бессмысленным занятиям. Последнее, правда, обычно художника и не волнует, он сам себе кажется глубоко осмысленным. Ну и критики есть такие: человек приделал две лампочки к решетке, и находится критик, который пишет, что это образ нашего времени, проигранных выборов, невозможности реализовать себя… Интерпретаторов всегда достаточно. Для чего делаются интерпретации? Чтобы приблизить художника, завербовать, повести за собой. Многие критики и не скрывают этих намерений. Помню, говорил с кем-то: «Ведь это плохие художники, зачем ты их мобилизуешь?» — «А мне не важно, они должны играть по

моей партитуре». Такой вариант есть, но мне он не интересен. Во-первых, я изменил свое отношение к самому термину «актуальное искусство», потому что понимание актуального искусства в духе девяностых годов уже ушло, это во всем мире. Там интерес к параллельным каким-то вещам. Посмотрите, как сделана в музее Виктории и Альберта выставка «Постмодернизм», уже и с юмором, и с включением каких-то нарративов. То есть серьезно биться за право цитировать уже смешно. Мне кажется, надо вернуться к понятию «современное искусство». Концептуальное — тоже уже неудачный термин, потому что не все искусство полемично, грубо говоря.

ДИ. Да, это хотелось бы уточнить, вы и в прошлой беседе говорили, что не все держится на активизме.

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Сейчас очень смешно — ряд критиков напали на людей, которые не работают в формате злобы дня, активизма, левого дискурса и суда над современностью, социального отношения к современности, прямо как в шестидесятые годы девятнадцптого века, когда ругали Тургенева.
Так с каждым поколением. А потом к сорока годам они смотрят: все вроде правильно двигались, делали, но скучно как-то… На самом деле есть прекрасные ценностные категории — понимание качества, масштаба личности и вкус, все это осталось. Масштаб личности критика определяется начитанностью, насмотренностью, пониманием ситуации в искусстве, способностью писать.

ДИ. А чем определяется масштаб художника?

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. К художнику сохраняются пластические и прочие требования. Но сейчас довольно смешно: все понимают, каким должно быть современное искусство, и это ведет к типологичности мышления.

ДИ. Взаимодействие искусства с массовой культурой — проблемное поле.

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Да-да, конечно, там проколы вкуса вполне очевидны, но есть и какой-то драйв, который привлекает туда множество людей. Сейчас очень действенен примитив и вообще outsider art, надо его вводить в круг современного искусства. А сегодня появилось много критиков, которые называют искусство вне пределов крайней социологизации дизайном. Об этом пишут и Ковалев, и Ерофеев, и Катя Деготь. У них дизайн звучит с презрением.

ДИ. Да и Борис Гройс это слово употребляет как приговор.

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Во-первых, их любимые двадцатые — это дизайн в известном смысле, логика самоосознания. То, что они называют дизайном — это формализм. Идет самоосознание и саморазвитие формы. И вот это встречается в штыки: где нет злобы дня, где нет прямой социальной критики, что же это за искусство?

ДИ. Мы же нормально относимся к тому, что в MOMA есть отделение дизайна. Это важная грань современной визуальной культуры…

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. К дизайну не надо узко относиться, дизайн — это способ мышления. Поэтому в постмодернизме столько дизайна, что доказывает и выставка в музее Виктории и Альберта. Но я не о том, а о том, что совершенно не ценят и не понимают искусство формообразования: там нет борьбы. Критики не способны понять и писать об этом, это своя культура, немножко дзенская. Гораздо проще связать ее с политической ситуацией, с фиксацией «свинцовых мерзостей капитализма», вот за это бьются. Сплошной соц-арт, неправильно понимаемый. А рынок и музеи, как назло, показывают линию Сола Левитта, Дисадда, Капура. Вот Капуру совершенно не нужен ваш пропеллер социальный. Он сам гораздо более драматичен, чем любой репортаж.

ДИ. Вы видите и цените эту сторону дела. Но в практике Русского музея этого, по сути, нет.

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Да и в практике современного русского искусства этого очень мало.

ДИ. Русский авангард — дизайнерский по природе — одна из немногих ценностей отечественной художественной культуры.

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. С авангардом работают все день и ночь. Там был дизайн с социальным подтекстом — будущее. Но сейчас понятно, что это просто саморазвивающаяся мощная форма. Но написать об этом не умеют, нет ощущения. Я не хочу сейчас развивать тему презрительного отношения к дизайну. Так о нем пишут люди, которые мыслят терминами и знаками, а визуальное переживание для них мало значит. Это такая профнепригодность.

ДИ. То есть это вы ввели бы как индикатор профессионального соответствия?

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Несомненно. Человек, который видит форму, откуда она идет, как развивается, где берет свои истоки, и если он не видит этого в том же Капуре, если не понимает значения медитативного, оптического, фактурного, тактильного, то какой же он критик. Надо тогда писать критику идей.

ДИ. Но время воспитало именно таких. Эпоха социальных перемен.

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Это время уходит. Критика идей опасна, на мой взгляд, в нашей профессии. Потому что идеи хороши, а реализация, как всегда, кое-какая. Если смотреть широко, то у нас вообще не любят художников-перфекционистов: АЕСов, Брускина, которые доделывают то, что называется ikons. Их физически не любят…

ДИ. Там близко гламур, там близко…

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Вот-вот, нет понимания, что гламур — это питательная среда, как любой визуальный язык. А идей там, которые можно интерпретировать и бросить на баррикады, нет. Хотя любой грамотный человек видит, что гламур может быть таким же материалом для формообразования, как и антигламур, как и «русское бедное». Это важная способность людей моего поколения, мы старались этому учиться. Беседуя с молодыми критиками, я, например, вижу полный провал в этом плане.

ДИ. А вы не чувствуете поколенческого разрыва? Среди художников и

галеристов актуального направления бытует представление, что время искусства дискретно: время тех, кто производит, кто в фокусе — это двадцать-сорок лет. Выходящие за эту временную рамку уже менее интересны. Согласны ли вы с этим?

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Нет, тогда сейчас надо закрыть стариков времени Бойса. А что после Бойса сделала молодежь, сравнимое с революцией флюксуса и Бойса? Ничего…

ДИ. А можно ли попытаться описать, хотя бы очень обще границы современного искусства?

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Я думаю, сейчас видны две линии, пусть это банально: одна идет от Малевича, другая — от Дюшана. К этому добавляем фигуративную линию, которая идет от двадцатых.

ДИ. Но если практику Дюшана и Малевича поддерживала критика, то фигуративная линия, которой сейчас вы коснулись, не имела выхода в выставочных проектах и не обсуждалась профессионалами.

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. На аукционах пользуется спросом Лактионов. О чем это говорит? О том, что чувствуется недостаток оптического начала, сомнамбулического, где не сюжеты важны… Сейчас идет процесс реактуализации.

Флюксус же и Бойс — это индивидуальные мифологии, размывшие статус искусства не как архетипа, но как канона. Они сделали огромный шаг, определивший на сорок лет развитие современного искусства. Но, разворачиваясь, эта парадигма теряет энергию, есть некая предсказанность, это становится все более вялым и неинтересным. Это не только мое ощущение, это ощущение многих. И в области того, что мы называем бедным, и в области геометрического проекта — от Джадда к пост-поп-арту. Очень трудно заявить себя с принципиальной новизной. В чем интерес всех от Кунса до группы Саатчи? Они попытались делать синтез бойсовского пути, геометрического пути и новой массмедийности, причем оставаясь в основном в русле фигуративизма, то есть в области миметического, имеющего отношение к жизни. Потому это так интересно для всех. Возвращаясь же к критике, опять отмечу, что в мире сейчас есть всего несколько критиков — авторитетов. Не в том смысле, что по их слову цены поднимаются, и не в том, что они что-то особо критикуют, а в том, что их интересно читать. У нас же состояние в этом отношении плачевное. Возьмите «Коммерсант» — лучшая критика у нас в «Коммерсанте», — все сработано по одним колодкам: нужна ирония и хлесткий, убийственный заголовок. Кто их там пишет?! Стиль «Коммерсанта» — не надо вживаться в искусство, переживать его, не быть online, — и все с такой высокой иронией бесконечной. Никто не позволяет себе такого в критике «Нью-Йорк таймс», потому что там высококлассные, профессиональные критики.

Когда Катя Деготь писала в «Коммерсанте», она действительно была лучшим критиком, потому что хорошо писала. А когда критик типологично выполняет свои обязанности: кто лучше, кто хуже, ему невозможно проявить себя. Какой же он критик? Он журнальный поденщик. Когда Бенуа писал фельетоны, люди на почте ждали газету «Речь».

ДИ. А ваши интересы лежат сегодня не в области крупных литературных форм?

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. Сейчас должна выйти моя книга, с которой я связываю большие ожидания — «История искусства для собак». В ней я пытаюсь расширить аудиторию современного искусства беллетристическими приемами, не снижая уровня разговора об искусстве. Потом я хочу то же самое сделать на нескольких темах, это литературные вещи, например, «образ негра в русском искусстве». Хочу сделать книгу о художественной жизни, которую я застал, своеобразную историю повседневности, сейчас во всем мире это главный бренд. Кажется, что и в искусстве эта тема тоже заслуживает внимания. Здесь история жизни Союза художников, смена курсов, смена парадигм, фактура какая-то… Мне кажется интересно. Было много людей потрясающих.

ДИ. Для вас наступает время мемуаров, итогов?

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ. А я уже в нескольких книгах использую мемуарные куски. Что же касается возраста, то я его не чувствую. Сейчас изменилось понятие возраста, можно начинать все сначала несколько раз. Но, в общем, все несколько грустно в современном искусстве: доигрались во властные отношения, и Андрей Ерофеев, и Катя Деготь, породили прожорливых птенцов, а кормить нечем…

Беседу вел
Александр Григорьев

Константин Бохоров

ОПЫТ ДИСПОЗИТИВЫ АМЕРИКАНСКОЙ АРТ-КРИТИКИ: ИММАНЕНТНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Розалинда Краусс — американский критик, которого по долгу службы должен знать каждый, кто занимается современным искусством, в том числе и в России. Она центральный представитель школы американской арт-критики, группирующейся вокруг журнала «October», основанного и руководимого ей. Влиятельность этой школы трудно переоценить, однако следовать ее методам анализа и описания искусства представляется весьма проблематичным, особенно в условиях переменчивого интеллектуального климата нашего времени. Чтение Бенджамина Бухло, Хола Фостера, Ива-Алена Буа, Сильвера Лотрингера, Дугласа Кримпа, самой Краусс — это захватывающее интеллектуальное приключение, заканчивающееся, однако, скорее под знаком большого вопроса, чем выходом на новые уровни познания и понимания. Что-то подобное заставляют пережить и французские авторы, создатели структуралистических и постструктуралистических методов исследования современной культуры, на которые, кстати, и опирается искусствоведение американцев. Впрочем, последние у нас известны гораздо лучше, и можно сказать, что уже нет ни одной области гуманитарной науки, проигнорировавшей их влияние. Что касается американской арт-критики, то она в еще большей мере открыта для интерпретации, особенно в условиях не так уж и формализированной науки об искусстве, которая существует у нас. И главное, в отличие от французской теории она исчерпывающе обосновала именно предмет современного искусства. Так вот, то, что я намереваюсь предложить здесь, это частный опыт чтения и интерпретации американских постмодернистских критических теорий в контексте моих скромных кураторских и искусствоведческих потребностей, не вполне академический, терминологически не выверенный, но интеллектуально неравнодушный и вовлеченный.

Эпоха, к которой принадлежит рассматриваемая школа критики, зарождается в конце 1950-х годов как иное ощущение мира, характеризующееся открытостью, чувством целого, многообразия, широкого и бесконечного пространства. Человечество устало нести груз истории, в том числе и истории искусства. В 1961 году музыкант и математик Генри Флинт придумал концептуализм, и случайно или нет в этом же году Клемент Гринберг, критик, считающийся столпом американского модернизма, опубликовал одиозный том «Искусство и культура», после чего перестал писать критику.

Критическое кредо Клемента Гринберга гласило, что на данном историческом этапе, при капитализме, изобразительное искусство (то есть изображающее мир в его собственных формах) невозможно, поэтому надо поддерживать искусство об искусстве или искусство «имитации имитации», занимающееся исследованием собственно художественных средств (теория media-specificity). Отношения искусства и капитализма решались им следующим образом. Он постулировал, что они находятся во взаимной зависимости и связаны «золотой пуповиной», поскольку богатые на протяжении веков поддерживали искусство, и эти рыночные отношения вполне достаточны, чтобы сохранять нейтралитет (за что Гринберга упрекали, ставя ему в вину обоснование коммерциализации искусства). В 1950-х годах Гринберг вообще отошел от исторического материализма и перестал рефлексировать момент противоречия, сведя все к общегуманистическим соображениям: богатство содержит искусство, потому что так устроена культура.

Гринберг был основателем влиятельной школы арт-критики, применившей метод формального анализа в искусствоведении, запершей искусство в башне из слоновой кости, оторвавшей от действительности, изолировавшей внутри его собственных игр, а ее последователи, их называли гринбергианцами, столкнулись с новой реальностью и новыми общественными настроениями, далекими от чистого эстетизма воспринявших модернизм элит. Одни, как Майкл Фрид, попытались выработать новые критические позиции, но оказались в двусмысленном положении. Другие, отрефлексировав свою позицию, использовали двусмысленность как метод, адекватный ее актуальности. Это были критики журнала «October», о которых немного позже.

Уже в 1950-е не только в искусстве, но и в критике появляются серьезные несистемные явления. Англичанин Лоренс Элловей объявляет искусство «коммуникацией в расширенном поле». В конце 1960-х американская писательница Люси Липпард заявляет о произошедшей дематериализации объекта искусства. Крэйг Оуэнс обосновывает право на репрезентацию Другого (то есть место в искусстве только на том основании, что Другой имеет равное право на представительство в

языке). И так далее. Это движение реализуется и в печати (журнал «Artforum»), и в выставочной практике. Дуглас Кримп курирует выставку «Картины», ставя под сомнение «оригинальность» произведения искусств, святая святых буржуазной культуры. Обобщение и обоснование эти теории получают в деятельности критиков журнала «October», основанного одним из гринбергианцев — Розалиндой Краусс.

Краусс импортировала в американскую арт-критику методы французского постструктурализма и деконструкции, уточнив при этом структуралистические основания формальной школы. В своих сочинениях (в частности, во введении к «Оригинальности авангарда и другим модернистским мифам»[1], книге, собравшей ее теоретические статьи 1970-х — начала 1980-х годов), она описывает комплекс идей, позаимствованных у французов.

Во-первых, теория языка Соссюра в интерпретации Ролана Барта. Это не значит, что Соссюр был известен Краусс в каком-то пересказе или искаженном виде, но Барт был тем французским структуралистом, который ввел его в научный оборот. В его теории существенным для науки об искусстве оказалось прежде всего изъятие «позитивности терминов». Соссюр отмечал, что вопреки убеждению, смысл конструируется как сравнение двух позитивных терминов, в случае языка «есть только различение без позитивных терминов». Смысл, по Соссюру, возникает не благодаря тому, что существует корреляция между звуком и объектом, а потому, что какое-то слово функционирует в системе языка иным образом, отличным от других слов. Различение его употребления в разных языковых конструкциях и создает смысл, который для структуралиста не что иное, как система замен.

Во-вторых, Краусс вводит понятие идеального структуралистического объекта, которое объясняет во введении к «Оригинальности авангарда» на примере истории аргонавтов, которым боги велели совершить путешествие за золотым руном, не меняя корабль, и те выполнили это, хотя их «Арго» был конструктивно уязвим для воздействия стихий. Во время странствий они заменяли пострадавшие части корабля, так что в результате под именем «Арго» домой вернулось совершенно другое судно. «Арго» в приведенной истории — это «идеальный структуралистический объект», который конструируется системой замен по мере возникновения новых обстоятельств, сохраняя при этом только объективность номинации. Выяснение его смысла окончательно невозможно, ведь «Арго», ассоциирующийся с именем Гомера, иной, чем ассоциирующийся с Малларме, и при этом Гомер, как известно, всего лишь биографический конструкт. Его смысл может явиться только как производное метода, в котором он вспыхивает и гаснет опять, когда обстоятельства его странствий изменяются.

В-третьих, Краусс указывает на синхронность как суть структуралистического смыслополагания, а именно на то, что смысл появляется одновременно с системой, его экспонирующей (по-английски это выражено еще более отчетливо — displayed), как вспышка или просветление, возникающее в определенный момент, в определенном месте и с определенным индивидумом. Причем, освещая огромное пространство в ширину, он не претендует на глубину, и Барт лелеял свою модель «Арго» за «прозрачность до дна», характеризовавшую также теорию языка Соссюра, отвергавшую означивание по принципу темпоральности, диахронизма, историцизма и т.д., но зато открывавшую дорогу синхронности сигнификации.

Демифологизация предмета искусства в структуралистическом анализе, виртуозно примененном к нему в текстах Краусс, произвела противоречивое впечатление в кругах американской арт-критики 1970-х годов. Впрочем, этот эффект был частью ее метода, эпатировавшего все академическое сообщество: и формалистов, и историков искусства, к тому времени открывших для себя обаяние авангарда. Ее анализ буржуазного искусствоведения был суров: в результате догматизации дисциплины оно извратило смысл модернизма в многочисленных мифах о нем, которые особенно размножились в связи с тем, что его проект подошел к завершению. Догматизм формалистов, возглавляемых Гринбергом, она видела в оценочности их суждений, основанной на декларативном утверждении инвариантности концепции искусства и его основных форм — живописи, скульптуры и т.д. Таким образом, искусство наделялось ими неким высшим авторитетом, а критик превращался в носителя абсолютного вкуса, судившего новые формы на основе неких незыблемых критериев качества. Краусс указывала, что такой подход использует вековой авторитет истории искусства в своих целях, что он закрыт для рациональной критики, а его оценки носят характер мистификации.

Но ее особенно возмущал тип критики, заявившей о себе в искусствоведческой литературе, возникшей в связи с нью-йоркской выставкой Пабло Пикассо в 1980 году и придерживавшейся уже вообще «недалекого» подхода, что было особенно очевидно в связи с неоднозначным характером явления, которого он касался. О Пикассо писали, пользуясь искусствоведческими шаблонами анализа сюжета, биографии автора, истории создания произведения, техники исполнения и т.д. Там, где автор «Авиньонских девиц» играл со своим авторством, создавая сложный визуальный пастиш, эта критика не видела дальше мифологичности персонажей, исторической обусловленности образов и их бытовой символики.

Краусс показала, что традиционный критический аппарат, анализирующий качество, глубину, форму и содержание, внешнее и внутреннее, детали биографии автора, эстетические интенции, психологический контекст, личные ассоциации и т.д., уже никуда не годится, поскольку, пользуясь его категориями, критики еще больше мистифицируют и мифологизируют предмет анализа. Адекватная критика должна соответствовать современному художественному процессу, ибо он неизбежно экспонируется вместе с возникновением критического смысла. Краусс называет его постмодернизмом, употребляя это слово, чтобы обозначить американскую разновидность искусства, не предъявляющего готовые формы для оценки в критериях художественного вкуса, а изобретающего каждый раз новый метод создания художественного качества. Критическая методика, более или менее описываемая понятием «концептуалистская», становится принципом и для текстов самой Краусс.

Чтобы наглядно пояснить особенности понятия концептуалистской критики, следует обратиться к творчеству Люси Липпард конца 1960-х годов, утверждавшей, что «концептуальное искусство построило мост между вербальным и визуальным»[2]. Липпард рассказывала, что, еще будучи писательницей, она перемежала пиктографические и вербальные «абза-

[1] См: *Krauss Rosalind* E. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. — Cambridge etc.: The MIT Press, 1985. P. 1–6.

цы» в ходе повествования, а поскольку критика, которую она писала до 1967 года, то есть до момента активного сотрудничества с художниками, раздражала ее своими стилистическими нормами, она стала экспериментировать со своими критическими текстами. «Мне никогда не нравился термин "критика". Узнав все, что можно, об искусстве в мастерских художников, я идентифицировала себя с ними и никогда не рассматривала себя как их оппонента. Концептуальное искусство в процессе своей трансформации из практического занятия в исследование сделало само искусство содержанием моей деятельности. Был такой период, когда я рассматривала себя как писателя, сотрудничающего с художником, и время от времени художники приглашали меня для такого сотрудничества. Если искусство — это все то, что решит сделать художник, размышляла я, тогда критика — это все то, что решит сделать писатель. Когда меня обвинили, что я стала художником, я отвечала, что просто делаю критику, даже если ее формат может показаться неожиданным». Результатом ее критического метода стал, например, текст для выставки Марселя Дюшана. Ее пригласил Кинастон Макшайн, к тому времени уже сделавший себе имя как куратор концептуализма, написать текст для каталога этого художника в MOMA, и Липпард составила его из «реди-мейдов», выбранных из словаря по «случайной системе», и, к ее удивлению, Макшайн его использовал.

Краусс продолжила эту линию дематериализации критики уже на ином этапе развития, когда в родовых схватках концептуализма из куколки модернизма появилось активное и самостоятельное художественное явление, экспонировавшее другую структуру смыслополагания. Поэтому если метод Липпард был и методом, и результатом, то Краусс, если так можно сказать, развила ее иконичность в символизм, сведя метод к индексу, то есть к тому, что указывает на искусство, само им не являясь. По крайней мере так можно понять фотографию большого пальца на обложке ее «Оригинальности авангарда...».

Еще одной наглядной иллюстрацией к критическому методу Краусс может служить пересъемка фотографий сына Эдварда Вестона постмодернистской художницей Шерри Левайн, участницей кримповской выставки «Картины», являющейся, во-первых, актом указания, а во-вторых, разоблачением оригинальности и авторства как структурирующих метанарративов модернизма. Краусс тоже не пересказывает то, что известно и очевидно относительно искусства, а указывает на то, что скрыто, и на мотивы этого сокрытия. В акте письма она создает такую нарративную конструкцию, где, во-первых, сама выступает как участница, во-вторых, встраивает предмет своего повествования в весьма противоречиво очерченную историческую рамку (как бы указывая на то, что история — тоже конструкт), в-третьих, мастерски привлекает к его объективизации некий научный или философский «девайс» (как Левайн технику пересъемки). Ее личный опыт оказывается глубоко укорененным в культурный текст, конструктом которого он является и против которого действует как перформативный агент. В этом качестве ей удается невозможное — держать критическую дистанцию, при чтении переживающуюся эмоционально и превращающую акт чтения критики в интеллектуальную драму.

Едва ли постмодернистская критика везде достигает краусовской имманентности, хотя, например, ее степень у Дугласа Кримпа тоже высока. Однако принципиальные структуралистические положения, перечисленные выше, в том или ином виде разделяются представителями этой школы. Постмодернистский критический текст — это система структуралистических и постструктуралистических предиспозиций. Структуралистическим является радикальное недоверие к сообщению, осуществляющемуся с помощью языка, к тому, что Соссюр называл позитивностью терминов.

Поясняя эту предиспозицию, позволю себе еще раз сослаться на Краусс, рассказывавшую[3], как, посещая семинары Барта в 1970-х годах, она услышала от него про структурный анализ Брехта речей фашистского лидера Геринга. Так вот, Брехт еще в 1930-е годы, отделив «позитивность терминов» от того, как структурировался язык высказывания, разоблачил лживость нацистской пропаганды, и хотя его неоднократно обвиняли в формализме, он исповедовал его структуралистский метод в своей литературной деятельности. Этот тип формализма фундирует (наряду с исследованиями русского формального литературоведения и др.) подход к анализу авангардных художественных экспериментов постмодернистскими критиками. С этих позиций они отрицали гринберговский формализм, вменяя ему в вину абсолютизацию художественных средств.

Подобная инвектива лежала уже в русле постструктуралистического критического диспозитива, гораздо более радикального в его отрицании смыслополагания в языке, рассматривающегося этой теорией вообще как конструкт, искажающий смысл в силу своей идеологической обусловленности. Концептуальный художник Сол Ле Витт, распространяя положения этой теории на искусство, например, показал, что оно как производное языка является заложником его фиктивной, иллюзорной природы, уязвимой для логических ошибок[4]. Выход постмодернистам виделся в том, что я уже отмечал как характерный момент метода Краусс, а именно синхронизации смыслополагания с его структурированием. Тогда смысл возникает как вспышка, как просветление и не искажается темпоральностью. Он то, что он значит, не как момент истории искусства, а как история искусства, явленная в моменте, как синхронность здесь и сейчас, как то, что называется непереводимым словом «contemporary». Хотя последнее привязалось к искусству гораздо раньше (в конце 1940-х годов, когда в Бостоне был создан Contemporary Art Centre), но теоретически этот терминологический конструкт был обустроен в постмодернистской критике. Причем его структурирующим оппонентом был «историцизм» модернизма, непрозрачность которого снималась в понятии «contemporary». Аргументация выстраивалась по следующей логике: история — дискурс, оставивший глубокий след в языке и продолжающий обусловливать его непрозрачность, так же как историцизм гринберговского формализма в области искусства. Действительно, Гринберг отстаивал формалистическое право суждения, апеллируя к авторитету истории искусства, а себя объявляя ее жрецом. Но в соответствии с постструктуралистическим диспозитивом это была очень уязвимая позиция, поскольку ни о какой объективности истории говорить было невозможно. История пишется и, значит, является заложницей языка, имманентного ее эпистемологической структуре. История это — дискурс, а значит, в логике постструктурализма — конструкт, сам же создающий условия для своей деконструкции.

Постмодернистская критика последовательно и виртуозно деконструировала историю искусств, и в этом проявилось ее эпистемологическое своеобразие, этим она отличается от всех других критик искусства. Фантом истории искусства она под-

меняет актом письма (в лучших своих образцах доходящего до степени автоматизма, то есть открывающего путь в бессознательное), который она совершает как уже совершенный до нее в модернизме, тем самым его демифологизируя; она исходит из того, что искусства нет и не было, а есть некие документы смыслополагания или индексации, обусловленные развитием изобразительных средств, а искусство — это работа метода в эпистемологической структуре, который синхронен акту критического письма и не материализуется в его памятниках. Если позволительно использовать здесь аналогию Барта, то искусство для нее — это «Арго», корабль-призрак, на котором боги увлекали аргонавтов за фантазмом золотого руна, на самом деле являющийся системой замен и номинации, которого, по сути, нет, как нет искусства.

Изъятие искусства из парадигмы постмодернистской критики и есть основной результат моей интерпретации ее диспозитивов (обусловленной, как я уже сказал вначале, моей повседневной практикой), на чем я бы хотел пока закончить, однако считаю необходимым сделать еще одно замечание. В академической среде как на Западе, так и у нас ее метод вызывает раздражение такой силы, что ей готовы приписать любые смертные грехи. Например, лет пять назад санкт-петербургский философ А.В. Рыков защитил докторскую диссертацию[5], доказывающую, что американская постмодернистская критика — это «радикальный консерватизм». Возможно, кто-то истолкует и мою интерпретацию этого явления в подобном ключе. Действительно, какой может быть гуманизм в концепции, снимающей искусство в его теоретической дематериализации наподобие той, которой оно подверглось в концептуализме, дематериализовавшем его как объект. На это замечу только, что если постмодернизм создал теорию, релевантную своей современности, то есть надежда, что человеческий разум способен будет ее превзойти в методе, а не в номинациях.

Михаил Косолапов
НЕПРЯМОЕ ПОЛИТИЧЕСКОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ
2012. Монументальная узелковая скульптура
ПРЕДОСТАВЛЕНО XL ГАЛЕРЕЕЙ

[2] *Lippard Lucy R.* Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. — Berkeley etc.: University of California Press, 1997. P. x.

[3] См: *Foster Hal, Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, Buchlo Benjamin H. D.* Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. — London: Thames & Hudson, 2004. P. 33.

[4] *Stiles Kristine.* Language and Concepts // Theories and Documents of Contemporary Art/ A Sourcebook of Artists' Writings / Kristine Stiles and Peter Selz, 1996. — Berkeley etc.: University of California Press. P. 805.

[5] См: *Рыков А.В.* Постмодернизм как радикальный консерватизм. — СПб.: Алетейя, 2007.

КРУГЛЫЙ СТОЛ «СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ АРТ-КРИТИКИ»

На форуме «Искусство и Реальность», посвященном проблемам художественной критики в современном мире, состоявшемся в ноябре 2011 года в Санкт-Петербурге, участники диспута вспоминали о круглом столе, состоявшемся в редакции журнала «October» в декабре 2001 года, поднятые там вопросы не потеряли своей актуальности и сегодня. В архиве ДИ оказался перевод текста круглого стола, опубликованного в №100 журнала «October» за 2002 год.
Мы предлагаем вниманию читателей его сокращенный вариант.

ПЕЧАТАЕТСЯ С РАЗРЕШЕНИЯ MIT PRESS JOURNALS, США

ДЖОРДЖ БЕЙКЕР, профессор истории искусства в Университете Калифорнии в Лос-Анджелесе. Один из ведущих исследователей модернистского и современного искусства.

БЕНДЖАМИН БУХЛО, профессор современного искусства в Гарварде, историк искусства, один из самых известных исследователей искусства послевоенного периода, эксперт по европейскому и американскому модернизму. В 2007 году на Венецианской биеннале получил «Золотого льва» в номинации «История и критика современного искусства».

ДЭВИД ДЖОСЛИТ, как исследователь и критик работал над изучением поворотных моментов в современном искусстве, в диапазоне от дадаизма до новых средств выражения в искусстве последнего десятилетия. Автор книги «Обратная связь: телевидение против демократии» (2007).

РОЗАЛИНДА КРАУСС, крупнейший американский аналитик современного искусства, куратор, профессор Колумбийского университета, член американской Академии искусств и наук, член научного общества Института гуманитарных наук в Нью-Йорке. Среди ее работ «Железные клеммы: скульптура Дэвида Смита» (1971), «Оригинальность авангарда и другие модернистские мифы» (1985), «Фотографическое» (1990), «Оптическое бессознательное» (1993). С 1965 года Розалинда Краусс регулярно публикуется как критик и теоретик в журналах «Artforum», «Art International», «Art in America» и др. Главный редактор журнала «October», основанного ею в 1975 году совместно с киноведом и культурологом Аннет Майклсон.

ДЖЕЙМС МЕЙЕР, критик и историк искусства, с 1994 года преподаватель истории современного искусства и критической теории в Университете Эмори в Атланте. Известный специалист по минимализму, американскому искусству 1960-х и современной институциональной критике. Автор статей в «Artforum», «The Artist's Magazine», «Flash Art», «Parkett».

ДЖОН МИЛЛЕР, профессор истории искусства факультета Барнард Колумбийского университета с 2000 года, художник и критик. Его эссе посвящены современному искусству, а также роли эстетики в масскультуре. В 2011 году получил премию Вольфганга Хана музея Людвига в Кельне за достижения в области современного искусства.

ХЕЛЕН МОУЛСВОРТ, историк искусства, куратор, с 2010 года главный куратор Института современного искусства в Бостоне. Ранее, будучи главой отдела модернистского и современного искусства Музея искусства Гарварда, организовала ряд важных выставок, включая «Длинная холодная, белая жизнь: фотографии Мойры Дейви».

РОБЕРТ СТОРР, критик, декан факультета искусства Йельского университета, консультирующий куратор актуального искусства в художественном музее Филадельфии. Долгое время был куратором MoMA. Как независимый куратор организовал SITE — 5-ю Международную биеннале в Санта-Фе. Пишет для журналов «Art in America», «Artforum»,«Parkett», «Art Press» и «Frieze».

ХОЛ ФОСТЕР, автор книг о постмодернизме («Антиэстетика: эссе о постмодернистской культуре», 1983; «Новая кодификация», 1985; «Возвращение к реальности», 1996). В книге «Дизайн и преступление» анализирует все большее проникновение дизайна в современную жизнь. Исследовал сюрреализм, опираясь на психоаналитическую теорию в искусстве. По этой теме опубликовал исследование «Принудительная красота» (1993) и книгу «Боги с протезами» (2004). Регулярно пишет статьи для «London Review of Books», «Los Angeles Times Book Review», «October», является одним из редакторов журнала «October». Его последняя книга «Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism» в соавторстве с Краусс, Бухло, Буа.

АНДРЕА ФРЕЗЕР, художник, перформансист, получила известность прежде всего своей деятельностью в сфере институциональной критики, живет в Нью-Йорке.

БЕЙКЕР. Поль де Ман в эссе «Критика и кризис» проводит различие между новаторским подходом в критике и методами, получившими распространение в конце 1960-х годов. …ситуация кризиса, например, проявляется в неоправданно быстром чередовании противоположных тенденций, которые мгновенно устаревают… Редко опасное словечко «новый» использовалось столь щедро... Сегодня почти каждая недавно вышедшая книга торжественно провозглашается новаторским видом «новой-новой критики».
И в наши дни мы не встречаемся с обновлением критических дискурсов, о которых говорил де Ман. Казалось, обновление было возможно, критик демонстрировал знания в различных областях: от философии до социологии, от структурной лингвистики до антропологии, психоанализа. Однако междисциплинарный подход привел к еще большему распространению эзотерических языков и отказу от ограничений, которые художественная критика всегда защищала. Как подчеркивает де Ман, критика и кризис всегда сосуществовали параллельно. Но занятие критикой никогда не было таким трудным, как сейчас. Какие еще причины порождают кризис художественной критики сегодня?

КРАУСС. Дилеры обычно понимают, что бытование произведения искусства частично обусловлено критическим дискурсом. Однако в последние десять лет сходит на нет традиция издавать серьезные каталоги. Художник регулярно показывает работы в солидных галереях, и для него этого вполне достаточно. И в престижных журналах по искусству ушло осознание того, что художник должен находиться внутри определенного дискурсивного пространства, чтобы произведение приобрело большее значение.

БУХЛО. Сейчас превалируют институциональные и экономические интересы. Суждение критика больше не значимо в результате доминирования в сфере культурной индустрии куратора и допущения коллекционера в область функционирования произведения искусства на рынке. В чем мы сегодня нуждаемся, так это в компетентных суждениях и высоком уровне знаточества.

ФРЕЗЕР. Полагаю, необходимо выявить различие между разнообразными видами критических дискурсов и публикациями по искусству. Мы определяем художественную критику как публикацию, имеющую критическую направленность. Удовлетворяют ли этому критерию эссе в каталогах галерей, которые, безусловно, являются инструментами маркетинга? Они играют меньшую роль в формировании рейтинга художников, нежели публикации в популярных массмедиа, более значимые для признания.Сегодня в США журналы мод играют намного большую роль для карьеры художника и его продвижении на рынке, чем профессиональные издания по искусству.

МЕЙЕР. Получает распространение традиция, идущая от таких авторов, как Дэн Флавин и Де Кунинг, открыто заявлявших, что им безразлично мнение критиков, и в то же время проявлявших большой интерес к тому, что о них пишут.

СТОРР. Вы должны осознать, что многие молодые художники были разочарованы тоном критических высказываний, доминировавших в семидесятые — восьмидесятые годы и начале девяностых годов. Поэтому большое значение имеет, под каким углом зрения вы рассматриваете проблемы искусства и ваша манере изложения.

ФОСТЕР. Критические статьи Хики* привлекают тем, что он использует тип неолиберальной эстетики, созвучной тенденциям рынка. Многие читатели/зрители также находятся под большим впечатлением от статей Артура Данто, представляющего релятивизм философии, что также созвучно устремлениям рынка.

СТОРР. Я не считаю, что в критических статьях мы должны ориентироваться на рынок. Но надо быть откровенным — критики всегда пишут ради гонорара, стараются воздействовать на общественное мнение или повлиять на возможных покупателей произведений.

ФРЕЗЕР. Есть экономический, коммерческий рынок. Но есть и интеллектуальный художественный рынок, включающий институции — академии, музеи, фонды. Необходимо дать аргументированное обоснование не только экономической, но и исторической ценности произведения искусства. Для меня самая серьезная проблема — взаимосвязь этих рынков их относительная власть и автономия внутри искусства.

МИЛЛЕР. Авторы статей по искусству не всегда пишут ради гонорара, значение имеет и статус в академических институциях. Престиж таких критиков возрастает, если они занимают негативную позицию в отношении рынка. Так они набирают символический капитал, который всегда может превратиться в реальный.

СТОРР. Специалисты, вовлеченные сегодня в критическую деятельность, полагают, что главные сценарии разворачиваются за пределами академических кругов, но это сомнительная позиция.

БУХЛО. Одна из стратегий концептуализма – привязка вторичного дискурсивного текста к творчеству. Будем учитывать, что компетенция зрителя и читателя достигла такого уровня. Поэтому мы должны занять более диалектическую позицию. Другая сторона этого исторического феномена — могут вернуться рапсодические суррогаты критики, подобные текстам Дейва Хики, который возродил устаревшую практику, предлагая нам нечто, не имеющее ни социальной функции, ни дискурсивной позиции, воздействующее лишь как критическое плацебо.

СТОРР. Я думаю, что Дейв стремился вернуть зрителям некоторую власть, которая, по его мнению, была захвачена академией и музеями. Работая для музея, я понимаю, как автономия публики может быть скомпрометирована институциональной практикой. Но как член академии я остро осознаю, что художественные критики также могут злоупотреблять своей властью.

МОУЛСВОРТ. Одна из причин популярности Дейва Хики в том, что он откровенно говорит о рынке, об отношениях между рынком, миром искусства и музеем. Но что мы вкладываем в понятие «арт-критика»? Так, Рэйчел Харрисон создает произведения, непонятные зрителям, с которыми она пытается вести диалог.

БЕЙКЕР. Вы проводите дифференциацию между арт-критикой и историей искусства? Опираясь на вашу концепцию, можно рассматривать интерпретацию как вид деятельности историка искусства. В таком случае вновь возникает проблема специализации критики. Арт-критик вовсе не обязан говорить о проблемах визуальной культуры в широком смысле.

МИЛЛЕР. Да, большинство концептуалистов первого поколения попались в ловушку, полагая, что, если они откажутся от высказываний критиков по поводу своих произведений, публика сможет более непосредственно воспринимать их намерения и понимать смысл произведений. В действительности же это привело к понижению квалификации критика в проведении исследования, например, изучения творчества Дюшана. Но творчество Дюшана предполагает понижение уровня мастерства художника, так как ситуация в критике сопутствует его дисквалификации. А утрата навыков в творчестве ведет к разрыву с прежними традициями и отменяет сформулированные в течение длительного времени виды компетенции.

БУХЛО. Но позвольте, вы художник, пишете критические статьи и преподаете курс «Как художник занимается критикой». Однако, видимо, существует тонкая связь между вашим творчеством и вашей критикой. И сколько бы я ни читал ваши тексты, я все время полагал, что упустил нечто очень важное в художественном проекте. Вы работаете и выстраиваете критические положения, исходя из собственного опыта. Углубляясь в творчество других художников, вы погружаетесь в проблемы художественной практики, в культурный проект, который по основным пара-

* Дейв Хики – американский арт-критик, много писавший для «Roling Stone», «Art News», «Art in America», «Artforum», «Harper's Magazine», «Vanity Fair».

метрам совпадает с вашей практикой. Для меня понятия «вызов», «противодействие», «колебание», «скептицизм» — интегральные элементы критики. Иначе говоря, до того как миф становится слишком могущественным, я должен попытаться исследовать его. Вряд ли вы когда-либо стремились разрушить эстетические качества рассматриваемого вами произведения. Ведь главное для вас — привнести нечто новое, передовое в вашу критику, не так ли?

МИЛЛЕР. Думаю, что и исключительный скептицизм, и тщательный анализ или проведение опроса могут функционировать как подтверждение компетенции критика. Тем не менее все в конечном счете зависит от того, насколько глубокими профессиональными качествами он обладает.

БЕЙКЕР. Некоторые ваши критические статьи очень высокого уровня. И в них есть различие между позициями критика и художника и академического критика или журналиста. Ваша позиция представляет определенный вызов традиционным функциям критики начиная с шестидесятых годов. Вы не отказываетесь от компетентности, не стремитесь к трансформации критики, созданию нового типа. Но на практике не произошло стирания границ между художником и критиком, куратором и академиком.

МОУЛСВОРТ. Но если мы согласимся с тем, что функция критики в настоящее время — выносить критическое суждение, противостоящее интерпретации, что же тогда подразумевать под суждением? В каких терминах следует давать определение «хорошее» это искусство или «плохое», соответствует ли оно какому-то канону? Или суждение надо определять в терминах, подобных критерию «интересности» Дональда Джадда?

ФОСТЕР. Один из принципов моего поколения критиков — выступать против идентификации критики с суждением. Это последствия продолжающейся в течение многих лет реакции на критику Клемента Гринберга. Главная задача критика в наши дни — дисциплинарная или антидисциплинарная. Критик должен решить, как определить границы между категориями искусства и категориями визуальной культуры или как они пересекаются. Это похоже на академическую задачу, но для вас — это задача критика.

ДЖОСЛИТ. Приведу пример. Недавно я писал о выставке в музее Уитни «Погружение в свет». Я отмечал, что выставка потерпела фиаско в попытке показать историю видео и инсталляций. Вряд ли в ее провале повинен куратор. Скорее, она свидетельствует о сложности превращения столь эфемерного средства (свет) в предмет исторического исследования.

БЕЙКЕР. Я бы хотел, чтобы более подробно высказались о проблеме критерия «после качества». Одна из важных задач — включить в публичные дискурсы практики, по разным причинам не ставшие достоянием гласности. Целое поколение людей, вовлеченных в художественную практику шестидесятых — восьмидесятых годов, старались игнорировать американские журналы и арт-галереи. Когда мне было двадцать — двадцать шесть лет, я подробно изучал каждый номер немецкого журнала «Texte zur Kunst». Сразу обратил внимание, насколько узкими, ограниченными были определения искусства и культуры в американских журналах. Поэтому критик должен писать как об известном художнике, так и о творцах, мало знакомых широкой публике, и всегда опираться на определенный критерий качества произведения. Но поскольку старые критерии в арт-критике потерпели крах, рождается новый подход, обусловленный обстоятельствами художественной практики.

ФОСТЕР. Это старая задача. Различие заключается в том, что сегодня отсутствует взаимопонимание между критиками по поводу статуса продвинутого искусства. Критик появился в общественной сфере в девятнадцатом веке, чтобы противостоять буржуазному правопорядку. В буржуазном обществе существовало пространство для искусства и критической практики, чтобы художники и критики могли функционировать без конфликтов и противоречий, присущих этому обществу. Еще совсем недавно, в шестидесятые годы, был достигнут консенсус в отношении продвинутого искусства и продвинутой критики. В настоящее время какую бы интерпретацию ни давали критики современному искусству, представителей властных структур искусство не интересует.

СТОРР. И мы также оказались в ситуации, когда нас одновременно отталкивают и притягивают люди, которые, как мы полагаем, способны понять наши позиции, но чьи эстетические, социальные или политические взгляды во многом не совпадают с нашими.

БУХЛО. Не думаете ли вы, что Музей современного искусства под руководством Уильяма Рубина в конце шестидесятых — середине семидесятых годов был напрямую связан с государственной буржуазной сферой и они прислушивались к голосу критика?

СТОРР. Однако не всегда связь между критиками и музеем была плодотворной. Во многих случаях Рубин нес ответственность за узкую, ограниченную политику музея, созданного Альфредом Бэрром. Бэрр основал мультидисциплинарный музей, несовершенный, но исключительно интернациональный, который стремился скорее сгладить противоречия в художественной практике, нежели сосредоточить внимание на доминирующем течении.

У более молодых поколений критиков возникло желание сделать музей более представительным, чем модель модернистского искусства, придуманная Бэрром. Результаты деятельности этого музея можно связать с дискуссией о состоянии критики, что мы проводим. Бодлер в конце концов писал свои «Салоны» для обычной публики. Существует различие между критиками, кои обращаются к массовой публике или к категории зрителей, их понимающих, и тем, кто пишет для профессионалов и практиков в сфере искусства.

ФРЕЗЕР. Не потерпели ли мы фиаско из-за того, что начали соревноваться с поп-культурой, глянцевыми журналами и коммерческими видами развлечения публики? Мы сделали вложения в систему, определяемую количественным критерием и поисками визуальности. Это призыв не к возврату к элитарности, а к осознанию того, что произошел исторический поворот. Всевозра-

стающие амбиции по привлечению публики в художественные музеи, для удовлетворения которой музеи получили значительную часть государственного финансирования в семидесятые годы, были крайне важны. И частные музеи начали признавать, что у них есть публика и ответственность перед ней. Но когда в следующее десятилетие государственное финансирование уступило место корпоративному, государственные структуры превратились в рынки, а понимание музеями своей ответственности перед обществом рассматривалось прежде всего через потребности институционального воспроизведения и расширения. Мы должны задаться вопросом: почему искусство или художники, или музеи, или критики должны иметь более широкую публику? И как тогда привлекать эту публику? Если же говорить о формировании более высоких требований к нашей продукции и обслуживанию, тогда, действительно, мы потерпели фиаско.

ФОСТЕР. Бодлер неоднозначно относился к салонной публике. В наши дни многие критики открыто идентифицируют себя с клиентурой.

ДЖОСЛИТ. Вы думаете, можно быть художником, не погружаясь в дискурсивную критическую практику, разработанную арт-критиками?

ФРЕЗЕР. Ирония в том, что мой способ погружения в критику приводит к формированию радикальной позиции: арт-критика не должна существовать. Я идентифицировала себя с представителями радикального направления, опирающимися на наследие концептуального искусства. Моя позиция такова: художники несут ответственность за способы представления самих себя; в каталогах выставок следует не рассказывать о художнике, а информировать о проектах; каталоги не должны включать биографии и эссе о художниках. В противном случае все перечисленное низводит каталоги до рыночных, маркетинговых инструментов. Конечно, это вовсе не означает, что в каталоги нельзя включать эссе писателей, рассказывающих о проекте.

МОУЛСВОРТ. Я в растерянности. Что же произошло с идеей, что одна из функций произведения искусства — быть предметом для обсуждения? Что случилось с нашей верой в обсуждение предмета искусства, а не художника?

ФРЕЗЕР. Я имела в виду совсем иное. С точки зрения институциональной критики я определяю критику как этическую практику саморефлексивной оценки способов, с помощью которых мы можем доминировать. Для меня это означает монополию использования своей компетенции и других форм институционализированной власти. Критики и кураторы могут заниматься институциональной критикой, но критик не должен ограничивать себя признанием подобных иерархий, он должен осознавать, что художники, писатели и кураторы сотрудничают в работе над общим социальным и культурным проектом.

БУХЛО. Луиза Лоулер двадцать лет назад заявляла, что вся художественная и историческая практика представляет собой совместные проекты. Думаю, что в наши дни глупо утверждать, будто мы занимаемся совместным проектом. Продолжать так думать в современной ситуации жесткого распределения сфер деятельности и в условиях разделения труда — в значительной степени фальсифицировать историю.

ФОСТЕР. Искусство стало более непрозрачным для зрителей за пределами узкого круга специалистов. То же самое произошло с моделью сотрудничества. Оно кажется открытым, но это привело к герметизму, путанице в практике, а об интересах публики вообще забывают. Как будто кто-то играет в адвоката дьявола. В действительности публика всегда исключалась из дискурсов об искусстве и всегда занимала ошибочную, антихудожественную, антикритическую, антиинтеллектуальную позицию.

СТОРР. Я не принимаю вашу точку зрения. Действительно, публика не уверена в себе, тем не менее зрители и читатели способны проводить некие параллели, устанавливать связи, многое понимать, при условии что проводится качественный дискурс. Вот почему важнейшая функция критиков — писать серьезные статьи для этой публики. Если же идти на поводу у нее, это означает уступать антиинтеллектуалам, поощрять антиискусство.

МЕЙЕР. Я должен встать на позицию арт-критика, пишущего для некоторых левых глянцевых журналов по искусству. Каждый испытывает определенное давление, стремясь освободиться от модели Хики, которую я бы назвал беллетристической или состязаться с ней. Это очень старая модель. Но определение «в писательской манере» используется для характеристики критики с претензией на литературность. Ее ценят за проникновенные интонации и способность соблазнять читателей, чтобы журнал купили. Эта манера критики не имеет ничего общего с настоящей критикой в бартовском понимании. Беллетристический стиль помогает поддерживать существование журнала. Все хорошо, но какой ценой?

БЕЙКЕР. Эти «писатели» не являются арт-критиками. В определенном смысле настоящая критика зависит от преодоления, разрыва с традиционными определениями, положениями, мнениями.

СТОРР. Лучшей критикой прошлого были рецензии или «случайные», даже «беллетристические» тексты практиков или авторов, пишущих для других сфер. Можно привести в пример даже колонки Гринберга дл «Partisan review» или «The Nation». Существует также традиция и у авангардных художников заниматься критикой, например, Дональд Джадд в «Arts Magazine» и Роберт Моррис в «Artforum». Разве Ролан Барт не писал эссе для «Mythology», современного журнала по культуре, и не приспособил свой стиль к журналу?

КРАУСС. Я бы хотела вернуться к определению критики как «суждения о качестве».

ДЖОСЛИТ. Или только суждений.

КРАУСС. Хорошо, суждений. Я как писатель всегда рассматривала критику в более широком историческом смысле, когда большая группа людей, занимающихся искусством, заявляет о происходящих в художественной практике изменениях. Работа критика — в некоторой степени «сканирование горизонта», чтобы выявить новую звездочку. Хороший критик

не только сотворяет нечто новое, но и информирует.

ФОСТЕР. Я хочу подчеркнуть различия в подходах критиков. Возьмем, например, отношение Лео Стейнберга к Раушенбергу и Джонсу или отношение Розалинды к минимализму и постминимализму. Независимо от того, соглашались вы с ними или нет, вы должны были учитывать их позиции. В наши дни все иначе. Нет консенсуса в том, какие подходы считать значительными, какие — нет.

БЕЙКЕР. Я не уверен, что вы правильно употребляете термин «консенсус», Хол. Именно из-за отсутствия консенсуса критика все еще нужна. Большинство представителей мира искусства отказались поддержать Розалинду Краусс, когда она выступила в защиту минимализма. И сегодня существуют разногласия. Думаю, что это хорошо.

МИЛЛЕР. В наши дни понятие значимости и монолитных художественных трансформаций заменила зачарованность молодежной культурой, и она становится почти обязательной для критика. Андреа хорошо проанализировала это на примере стиля коллекционирования Чарльза Саатчи в статье «Хроника “сенсации”».

МОУЛСВОРТ. Возрастание роли альтернативных пространств и появление новых музеев современного искусства изменило роль куратора. Теперь он сам ищет «новый талант» и не хочет получать информацию от других. К голосу критика уже не прислушиваются в музее, которому важно легализовать как можно больше произведений и сделать это быстрей. Такие действия приводят к кризису суждения как в критике, так и в сфере истории искусства. Любой неспециалист может заниматься в наши дни организацией проектов или больших групповых выставок. Мы все присутствовали на грандиозных международных биеннале, где видели гораздо больше художников, чем были в состоянии запомнить. О каком критическом суждении может идти речь? Ирония заключается в том, что многие изменения произошли именно в результате деятельности художников и критиков, стремившихся открыть музеи для публики.

МИЛЛЕР. Проблема состоит в том, что художники не могут игнорировать биеннале, участие в них престижно и повышает профессиональный статус. Существует группа интернациональных художников, доминирующих на всех биеннале, независимо от того, где они проходят.

СТОРР. Питер Скьедал написал «Комплекс праздника», развенчивая феномен биеннале.

БУХЛО. Слишком уж сильны возрастные различия среди критиков, много различий в наших позициях. Я надеялся, что наша беседа прояснит, каким образом должен действовать каждый критик в ситуации разрыва между поколениями.

БЕЙКЕР. В некотором смысле разрывы действительно произошли. В результате, например, дать характеристику постмодернизму возможно лишь при условии обозначения разрыва с прошлыми художественными практиками. Сегодня критика может не соглашаться с тем, что публикуется в некоторых журналах по искусству. Независимо от изменений в обществе критик обязан поддерживать некоторые перспективные проекты. В нынешних условиях институциональная критика превратилась в упражнения в академическом жанре или того хуже — в стиль.

ФОСТЕР. Допустим. И поэтому сегодня мы выполняем археологическую, исследовательскую, мнемоническую функции и обозначения парадигмы. Но никакой дифференциации поколений не происходит.

ДЖОСЛИТ. Я не уверен в существовании разрыва между поколениями в беньяминовском понимании. Ваше поколение осознало себя критиками институций, а затем вы стали писать для академических изданий ради выживания.

СТОРР. Некоторые по-прежнему остаются свободными писателями или редакторами изданий либо работают в институциях, музеях и т.п. Вы говорите об определенном типе критического дискурса. Существуют другие виды критики, предусматривающие иные типы повседневной работы.

МОУЛСВОРТ. Главный критерий серьезной критики — чтобы статьи могли читать художники. Считаю, что хорошая критика невозможна в массовых изданиях. Там критик функционирует как интерпретатор, собеседник, разъясняющий публике содержание и значение произведений.

СТОРР. Если речь идет о специфическом роде интеллектуально жесткой и отточенной критики, то для нее больше нет места. Что же происходит?

МЕЙЕР. Писатели сейчас находятся в иной ситуации, определяющим фактором стало отсутствие клиентуры и понимающей публики. Вы ничего не знаете о читателях, для которых пишете. «Artforum» две тысячи первого года нельзя сравнивать с «Artforum» семидесятого, когда вы знали, для кого писали, тогда ваши статьи имели определенную ценность. То же самое можно сказать и об «October» восемьдесят первого года по отношению к «October» две тысячи первого. Мы уже не пишем статьи с чувством оптимизма и доверия к нашей работе. У нас нет уверенности, что критика сама по себе — ответственная и важная деятельность. Я говорю об исторических изменениях. В работе «Критика и кризис» де Ман заявляет, что природа критики такова, что она скрывает внутри себя существование в постоянном состоянии кризиса. Однако критика де Мана вовсе не предусматривает исследование проблем, обусловленных экономическими или социальными обстоятельствами. Но сегодня ситуация иная.

ФРЕЙЗЕР. Думаю, что любой критик должен учитывать, какова его аудитория. Следует ориентироваться на реальных людей, понимать круг их интересов, и что они могут извлечь из публикаций.

СТОРР. Даже внутри четко классифицированной группы читателей существуют большие различия. И одна из прерогатив критики — использовать эти знания позитивным образом и заранее прогнозировать, как читатели воспримут те или иные критические высказывания, положения, стратегии, а не писать статьи, игнорируя экономические, социальные интересы читателей. Поэтому надо учиться писать в разных форматах, по-разному выражая свои позиции, чтобы передовые идеи стали доступны и для аудитории, к которой вы ранее не обращались. Важно избавиться от высокомерия и не зацикливаться на одной манере письма.

БУХЛО. Пожалуй, мы скорее восстанавливаем более ранние модели написания статей в манере фельетона или беллетристической критики. Почему же мы должны удовлетворяться различными заменителями, которые уничтожили сферу культуры и институций?

ФОСТЕР. Бенджамин, я не уверен, что в вашей деятельности вам поможет позиция «все или ничего».

БУХЛО. При определенных обстоятельствах я был бы намного счастливее с «ни с чем».

ФРЕЙЗЕР. Думаю, речь идет о тех же возможностях критики, которыми могли наслаждаться художники и критики в таком контексте, где доминировала бы относительная автономия.

СТОРР. Мы должны четко отделять себя как от утопических интерпретаций, так и апокалиптических. Речь о том, как могли бы мы ориентироваться в потенциально двусмысленной ситуации, и о том, насколько перспективны предлагаемые нами возможности. Каждый критик может себе сказать: вот возможность выбрать нужный тип публикации, подходящей к данному типу читателей. В другой ситуации вы захотите встать на защиту художника и охватить более широкую аудиторию. Но если вас поддерживает и представляет система, вы получаете возможность использовать свою власть как критика и свою публикацию, чтобы сказать: обратите на это внимание! Однако здесь таится опасность, так как легко потерять ориентиры. Существует много возможностей для маневра.

ФРЕЙЗЕР. В прошлое десятилетие различия между некоммерческими институциями и коммерческими галереями, между академическими изданиями и глянцевыми журналами, наполненными рекламой, сильно сгладились. Поэтому, считаю, еще меньший смысл имеет определение той или иной художественной практики. Более важен выбор критического метода.

МЕЙЕР. Журнал «October» был создан в конце семидесятых годов, когда позиция «Artforum» всех разочаровала. Возникла идея создания журнала, в котором отсутствовала бы реклама галерей и давался бы более серьезный анализ текущей практики. Поэтому у меня и вызывает интерес позиция «October» в две тысячи первом году. В чем, например, различия с «Artforum»?

БЕЙКЕР. Различия бросаются в глаза. Однако я с большим энтузиазмом буду искать способы для увеличения аудитории «October», опираясь на первоначальные идеалы. Журнал был составной частью серьезного кризиса в сфере культуры, одновременно провоцируя этот кризис и отслеживая его. Как редактор я уверен, что с помощью публикаций в «October» будут не столь четко выражены различия между эссе по истории искусства и критическими статьями о современном искусстве.

МЕЙЕР. И вы сможете разработать такую стратегию?

БЕЙКЕР. В эссе по истории искусства, предназначенных для опубликования в «October», необходимо прослеживать более тесную связь с современной художественной практикой. А авторам статей по актуальному искусству следует разрабатывать модели, ориентированные на историю искусства. Этому журналу нужно освещать как сферу арт-критики, так и историю искусства, используя логические и прагматические методы. Важно публиковать в «October» больше статей арт-критиков, противостоящих позициям историков искусства, больше статей художников, больше новых типов статей, касающихся перспектив развития современной культуры.

СТОРР. Было бы исторической ошибкой, да и с теоретических позиций неверным полагать, что специфический орган, любая институция может осуществить изменения без учета более широкого культурного и социального контекста, общего климата и дебатов. Эффективность деятельности институций, изданий зависит от того, насколько серьезные потрясения произошли в обществе и смогут ли они стать мощным импульсом, чтобы позволить институциям, занимающимся критической деятельностью, таким как «October», стать местом, где рождаются новые идеи.

ДЖОСЛИТ. Но это уводит функционирование критики за пределы мира искусства. Конечно, мы должны думать об эрозии самого института критики и пытаться понять, в чем ее причина. И мы обязаны также найти способы информировать об этом публику, не ограничивая себя жесткими рамками истории искусства. Я часто указываю на телевидение как на одно из фундаментальных средств привлечения новой аудитории. И тогда возникает вопрос: как могут новые общественные пространства развиваться внутри коммерческих пространств коммуникации? Этот вопрос относится ко многим современным художественным практикам, но не ограничивается ими. Я думаю, что наша культура переживает кризис, все более углубляющийся.

СТОРР. Нам необходимо помочь осознать этот кризис. Но прежде чем в отчаянии восклицать: «Будущего нет!», следует проанализировать процессы, происходящие в более длительные исторические периоды. Сомнения и вызов должны быть составными частями критического мышления. Однако если вы обратитесь к истории двадцатого века, то увидите, что, когда людей заставляли отказываться от устоявшихся привычек, точек зрения и вынуждали занимать более радикальные позиции, никому не удавалось получить поддержку у большинства публики. Надо признать, что мы не можем действовать, заниматься критикой, не принимая во внимание крупные события, происходящие в обществе.

ФОСТЕР. Вы предполагаете, Дэвид, что нам следует использовать профессиональные навыки в других сферах?

ДЖОСЛИТ. Если искусство все-таки маргинализируется, то визуальная культура играет все более важную роль в разнообразных видах нашей деятельности, от досуга до политики.

БЕЙКЕР. Возможно, маргинализация искусства недостаточно исследована.

ФОСТЕР. Вы, Джордж, полагаете, что функция критика — защищать художественную практику. А Дэвид желает, чтобы критика была открыта для критического анализа визуальной культуры.

ДЖОСЛИТ. Я не усматриваю противоречия в этих моделях. И все же, несомненно, существуют и другие возможности.

Перевод с английского
Виктории Хан-Магомедовой

ТРИКСТЕРСКИЙ КОММЕНТАРИЙ

Артур Данто

Ирина Цезарь

СЕРИЯ ФОТОПОРТРЕТОВ «ЛЮДИ ИСКУССТВА, КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА»

Ирина Цезарь, художник, с чьими фотографиями я был знаком по Фэйсбуку, обратилась с предложением сделать мой портрет для ее сравнительно новой серии. Она решила показать людей искусства как объекты искусства. Несколько лет назад у Катлин Гилдж была в некоторых аспектах близкая к этому идея создания живописных портретов известных людей мира искусства как субъектов произведений искусства, которые они напоминают. Так случилось, что мое лицо удивительно напоминает лицо Сократа, так что у Катлин не возникло проблем выбора похожего персонажа из богатого арсенала художественных образов. Но было гораздо менее понятно, что будет определяющим для Ирины Цезарь, когда она решила изобразить меня в духе некоего художественного произведения, так как ее проект не мог основываться на простой похожести. Предположительно работа должна была говорить что-то о портретируемом. Допустим, Ирина Цезарь решила бы показать меня как «Писсуар» Дюшана. Она могла бы сказать, что есть известная пословица Уильяма Блэйка, в которой утверждается, что цистерна содержит, а фонтан затопляет. Это крайне лестно, но как она изобразила бы меня в качестве «Фонтана» Дюшана, особенно если он отсоединен от источника воды? Конечно, я мог бы выплевывать воду, подражая хорошо известной ранней работе Брюса Наумана. Науман, выплевывающий каскад воды, — было бы это удачным попаданием? Это критикам решать. У меня не было никакой идеи, каким произведением искусства могла бы меня представить Ирина Цезарь.

Ирина приехала с огромным пластиковым мешком. В нем был поднос из алюминиевой фольги для духовки, который обычно используется в тех редких случаях, когда запекается индюшка, и который с легкостью выбрасывают, как только птица готова. В мешке также было несколько пакетов с какой-то сухой желтоватой едой типа хрустящих палочек, которые имели форму орехов арахиса. Я не знаю, как их подают к столу. Ирина наполнила поднос для жарения этими хрустящими палочками, проинструктировав меня, как подбрасывать их в воздух. Я был не уверен в себе и подбрасывал их недостаточно высоко в воздух, в основном потому что они производили ужасный шум, когда обрушивались вниз на алюминиевый поднос. Ирина была одета в очень привлекательный наряд и быстро делала снимки, выкрикивая команды, чтобы я запускал «орехи» все выше и выше. «Выше! — кричала она. — Выше!» На окончательной фотографии я получился с немного кислым выражением на лице, поскольку «орехи» имели довольно навязчивый запах. Ирина сказала мне, что это произведение искусства является продуктом поп-арта. Проблемой было то, что явное выражение неудовольствия не соответствовало моему отношению к «поп-арту». Я как раз энтузиаст «поп-арта» с той минуты, как увидел его, тогда как выражение, которое у меня на фотографии Ирины, более похожее на реакцию Клемента Гринберга на поп как китч.

Гораздо более успешной, с моей точки зрения, была следующая поза. Ирина наполнила алюминиевый поднос одинаковыми пластиковыми яйцами разных цветов. Опять от меня требовалось, чтобы я подбрасывал эти яйца в воздух, и снова, стоя на коленях на полу, Ирина кричала: «Выше, выше!» и щелкала затвором. Эти яйца разрывались в полусферы, и еще до того как я это осознал, они стали отскакивать от алюминиевого подноса, покрывая пол блестящими полусферами. В этот раз я действительно был способен вложить всю душу в роль. Некоторые снимки походят на двумерные картины, где мотив цветных круглых пятен напоминает то, как Дэмиен Херст представил фармацевтическую подачу яда змеи. Я выглядел очень значительным, неслучайно Ирина преклонила колени среди летающих полусфер. И я думаю, что образ, который получился, ставит человека искусства в подлинные отношения с произведением искусства. На фотографии я выгляжу как алхимик. Серия поразила меня, как трикстерский комментарий на критиков и произведения искусства. Она действительно демонстрирует определенную связь с искусством человека из мира искусства. Хотя было бы бесполезно просить кого-либо, кто выглядит, скажем, как сама Ирина Цезарь, походить на Сократа. Я предполагаю, что я в каком-то смысле уж слишком увлекся процессом создания произведения Ирины Цезарь. Возможно, со всеми этими разлетающимися вокруг полусферами и тем выражением на моем лице я мог бы вполне быть учеником.

Перевод с английского Ирины Цезарь

Артур Кольман Данто

Выдающийся американский философ, аналитик, эстетик-арт-критик, который полвека преподавал в Колумбийском университете. Более 20 лет назад в эссе «Конец искусства» Данто заявил, что искусство закончилось в 1960-е годы. С тех пор он на передовом фронте радикальной арт-критики, исследующей природу искусства в наши дни.

Ирина Цезарь

СЕРИЯ ФОТОПОРТРЕТОВ «ЛЮДИ ИСКУССТВА, КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА»

Картер Рэтклиф

Вырос в Мичигане, получил степень бакалавра по английской литературе в Чикагском университете. С 1967 года обосновался в Нью-Йорке. Впервые его стихи были опубликованы в 1969 году в журнале «World». Вскоре он присоединился к нью-йоркским поэтам, избравшим арт-критику второй профессией. С этого времени его тексты стали регулярно появляться в крупных журналах по искусству в США и за границей и в каталогах, изданных американскими и европейскими музеями.

Среди его книг по искусству «Джон Сингер Сарджент» (1982); «Судьба жеста: Джексон Поллок и послевоенное американское искусство» (1996); «Энди Уорхол: портреты» (2007).

В 1969 году Рэтклиф получил грант Фонда поэтов, в 1972 и 1976 годах — грант арт-критика от NEA, Национального фонда по искусству. Он активно занимался редакторской практикой в «Art News», «Art International». С 1992 года по настоящее время работает редактором «Sculpture Magazine».

Аллан Дуглас Кольман

Когда критика фотографии еще не существовала, Кольман уже писал о ней вдохновенные, порой противоречивые статьи и издал несколько книг. Писал статьи для многих журналов: «Camera arte», «Brirish Journal Photo», «Art News», «Arts Magazine». Он опубликовал 8 книг и более 2 тысяч статей по фотографии и новым технологиям. В 2002 году получил премию за заслуги в сфере культуры от немецкого Фотографического общества, первый критик, удостоенный такой чести.

Кольман — неутомимый пропагандист обучения искусству фотографии. Недавно в Интернете он запустил проект «Новые глаза», предназначенный для преподавания фотографии молодежи. На сайте — планы лекций, статьи, форум. Умный и блистательный писатель Кольман также является фотографом.

Дэн Камерон

Арт-критик и независимый куратор (р. 1956), живущий в Нью-Йорке, опубликовал более 250 статей по искусству в разных журналах, включая «Artforum» , «Parkett», «Frieze», «Flash Art». Сотни его эссе изданы в музейных каталогах для Королевской академии художеств, Музея современного искусства Сан-Франциско... Он также читает лекции по современному искусству в разных уголках мира.

С 1995 по 2006 год был главным куратором Нового музея в Нью-Йорке, где организовал выставки Дэвида Войноровича, Ксю Бинга, Франческо Веццоли, Уильяма Кентриджа, Сильдо Мейрелеса…

В 2003 году Камерон являлся художественным директором 8-й Стамбульской биеннале. А в 2006-м стал одним из соорганизаторов 10-й Биеннале в Тайбэе «Грязная йога». В 2008 году в качестве приглашенного куратора подготовил для городского музея Оранж ретроспективу Питера Саула, охватывающую 50-летний период творчества.

В 2011 году его назначили куратором городского Музея искусств Оранж (OCMA). Камерон планирует провести в 2013 году калифорнийскую биеннале, организовать масштабную выставку из коллекции модернистского и современного искусства музея Оранж.

Греди Тернер

Сорокатрехлетний арт-критик, куратор живет в Нью-Йорке. Его публикации регулярно появляются в журналах «Art in America», «Flash art», «Art News, «New York Times», «Bombe». Он был куратором многочисленных выставок, включая «Без святилища: линчевание фотографии в Америке», в Музее секса в Нью-Йорке «Ник секс: как секс трансформировал жизнь в Америке», автор книги с тем же названием.

ГОГОЛЕВСКИЙ 10

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

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

ЛЕОНИД СОКОВ

угол зрения

Куратор:
Андрей Ерофеев

Государственный музей
современного искусства
Российской академии
художеств
Гоголевский бульвар, 10
(495)231-36-60
www.mmoma.ru

23.05.12 –
01.07.12

Спонсор проекта:
Tsukanov Family
Foundation

Tsukanov Family Foundation

Стратегический медиапартнер: ART ХРОНИКА

Медиа партнеры: Диалог искусств, КоммерсантъFM93.6 радио новостей, Искусство The Art Magazine, Культура радио 91.6 FM, ExpertPhotoLab

БОРЬБА ЗА МЕСТО В ИСТОРИИ

Беседа о художественной критике Константина Бохорова, куратора, культуролога, автора статей по современному искусству, с Анатолием Осмоловским, художником, основателем журнала «База».

КОНСТАНТИН БОХОРОВ. Есть два возможных подхода к проблеме произведения: подчеркивающий его уникальность, и постмодернистский, критикующий непрозрачность понятия уникальности и призывающий придерживаться процедур рациональности. Современное искусство тяготеет к последнему. Причем мы сейчас находимся в той же ситуации, которая сложилась в Америке в шестидесятые годы, когда правила устанавливал рынок, когда на искусство пролилось богатство, когда возникла «попса» и т.д. Мне попался текст того времени художника Алана Секулы, где буквально описывается наша ситуация и где он призывает противопоставить ей критику с левых позиций, которые он понимает как рациональные и постструктуралистские. Сейчас, как ты считаешь, что могло бы быть противопоставлено кризису искусства? Или, по-твоему, никакого кризиса нет?

АНАТОЛИЙ ОСМОЛОВСКИЙ. Кризис искусства — постоянный троп мысли на протяжении последних ста пятидесяти лет, начиная с Курбе, и я бы не стал его здесь обсуждать. А теперь по поводу постмодернистской критики, Она стала смотреть не на искусство, а на внешние по отношению к нему вещи — выискивать в произведении иллюстрацию к психоаналитическим, политическим и каким угодно другим аспектам нашей жизни. Пятьдесят процентов текстов Розалинды Краусс посвящены не разбору произведений искусства, а какому-то квазифилософскому трепу на психоаналитические и разные другие темы. Огромный дефицит современной художественно-критической мысли заключается в том, что она отказывается квалифицировать произведение искусства, объяснять, почему оно хорошо или плохо. Квалификация стала исходить из внешних категорий. Например, произведение хорошо, потому что оно поднимает проблему геев и лесбиянок или оно адекватно отражает события на площади Тахрир в Каире. Таким образом, произведение погружается в актуальный контекст, и это делается в высшей степени поверхностно или, говоря словами советских искусствоведов, вульгарно-социологически. В этом социаль-

АНАТОЛИЙ ОСМОЛОВСКИЙ. ФОТО АЛЕКСЕЯ ГУЩИНА

ном контексте оно превращается в разновидность иллюстрации, сменяющейся другой иллюстрацией, когда происходят какие-то другие социально-политические события. Актуальная постмодернистская критика характеризуется тем, что она вообще воспринимает произведение искусства не как искусство, а как предлог потеоретизировать или поразмышлять по поводу внешних для искусства событий. Это, кстати, очень видно по материалам, если мы будем говорить о российском контексте. В «Художественном журнале» все время публикуются философские манифесты, политические анализы или социологические исследования, но об искусстве там никакого разговора нет. А из-за дефицита определений удачности художественного объекта возникает хаос, очень выгодный различным спекулянтским группам, занимающимся надуванием пузыря современного искусства и высасыванием из него прибыли.

БОХОРОВ. Описанный тобой критический метод соответствует тому искусству, которое мы имеем. Девяносто процентов искусства, производимого сейчас и участвующего в биеннале и других рейтинговых мероприятиях, создается по этому принципу. Он адекватен сегодняшнему искусству! О каком произведении искусства сейчас можно говорить, когда оно предполагает не произведение, а актуализацию происходящего.

ОСМОЛОВСКИЙ. Я так не считаю. Искусство производится разное. Сейчас, как и всегда, существует плюрализм — стили и направления перемешаны, так же как и во времена самого радикального авангарда. Шестидесятые и семидесятые годы — время господства минимализма и поп-арта. Наряду с авторами, которые находились на гребне волны моды и внимания коллекционеров, работали совсем другие художники, например фигуративист Леон Голуб, получивший известность в восьмидесятые, хотя родился он в двадцать девятом и в семидесятые годы был на пике своей формы. В искусстве всегда существовали разные тенденции, они есть и сейчас.

БОХОРОВ. Проблема в том, что время их еще не пришло. Так что же, по-твоему, критика должна сохранять спокойствие по отношению к тому, что на поверхности, и работать на опережение?

ОСМОЛОВСКИЙ. Дело в том, что искусство разделяется как бы на два сегмента. Один — это постоянное броуновское движение и обслуживание всяких биеннале, национальных и коллективных выставок. В нем происходит очень быстрая ротация, поскольку ценностью в нем обладают молодые, готовые за небольшие деньги производить мобильные остроактуальные артефакты, связанные с репродукцией. Там процветают видео, фотография, инсталляция in situ, реди-мейд. Но есть второй сегмент, имеющий дело с произведениями искусства, часто затратными работами, и те, кто пробивается в этот сегмент, пребывают в другой весовой категории. Это не значит, что они не попадают на биеннале — наоборот, их очень часто приглашают, но не как иллюстраторов актуальных проблем, а в качестве ярко проявленных индивидуальностей. Например, плохо известный в России Керри Джеймс Маршалл, выставляющийся уже на третьей «Документе». Это живописец, у которого качественные и изысканно сделанные картины, но на них изображены черные люди, причем абсолютно черные, как дырки в холсте. Однако выглядит это реалистически: люди садятся в машину, пьют дома чай…Традиционная живопись, только с некоторым налетом наивного искусства. Он участвует в крупнейших биеннале и считается важнейшим представителем постколониального дискурса. А фишка его в том, что он воспроизводит код европейской картины, с вниманием к мелочам, в которую интегрированы черные люди, что вызывает определенный эффект остранения. Другой яркий представитель — Герхард Рихтер, который участвовал во всех «Документах» с шестьдесят пятого года, и актуальность для него всегда опосредуется формой, формальными поисками.

БОХОРОВ. Можно ли сказать, что «База» ориентируется именно на этот тип искусства и разрабатывает релевантный ему метод художественной критики? Еще в первом номере ты опубликовал Гринберга, Бюргера, Леманна, то есть критиков, концепции искусства которых срабатывают именно в обозначенном тобой сегменте «тяжеловесов?»

ОСМОЛОВСКИЙ. Задача «Базы» — создать критический аппарат (хотя, возможно, это звучит слишком амбициозно и нам не удастся это сделать), который будет анализировать искусство как искусство, а не как некую распространенную норму, описываемую «Художественным журналом» или представляемую в кураторских проектах Екатерины Деготь, построенных на репродукциях и работах для контекста. Я на самом деле ниче-

КОНСТАНТИНБОХОРОВ. ФОТОДИ/КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ

го против этой тенденции не имею — это очень хороший компост. То, что можно назвать суетой актуальной художественной жизни. Молодые художники, конечно, находят в нем возможности для внимания к себе и самореализации. Но проблема в том, что в России просто нет этого второго этажа, нет высокого искусства. И нет квалификационных механизмов, могущих показать, почему тот или иной художник должен на нем находиться, и происходит его замена медийными механизмами или связями с большим бизнесом. Репутация Кулика, Дубосарского и Виноградова, АЕС сложилась в результате работы этих механизмов.

БОХОРОВ. Ты хочешь сказать, что возможна какая-то критика, способная квалифицировать этих художников так, чтобы они заняли место в высоком искусстве?

ОСМОЛОВСКИЙ. Да наоборот, их можно бы было дисквалифицировать. Хочу уточнить: я не утверждаю, что названные художники всех обманывают, что они на деле пустое место, совсем нет. Скорее, массмедийная система создает трудно проницаемую завесу и не дает выявить в этих художниках что-то действительно стоящее. То есть на самом деле нельзя адекватно их оценить сейчас. Впрочем, в подобном положении пребывают все российские художники и я в том числе.

БОХОРОВ. А «База»?

ОСМОЛОВСКИЙ. В идеале должна быть научно-исследовательская группа, занимающаяся созданием этого критического аппарата, связанная с международными институтами с теми же задачами. Но здесь малое количество кадров. Мы сейчас будем делать нашу школу, «База Education», возможно, из нее выйдут какие-нибудь люди и смогут принять в этом участие. Но на это уйдет энное количество лет. Здесь даже нет понимания, что это необходимо. Я эту задачу вижу с политической точки зрения. Отсутствие искусства как искусства делает Россию примитивным социальным контекстом, неспособным воплощать государственные амбиции.

БОХОРОВ. По-моему, наоборот, именно потому, что Россия такова, она относится к искусству по остаточному принципу. В России недоверие к искусству компенсируется усилением религиозно-духовных исканий. Твой проект «Хлеба», будучи, конечно, субверсивным, актуализирует эту общественную тенденцию. Не считаешь ли ты, что художественная критика тоже могла бы реактуализировать хотя бы какие-то элементы этого дискурса?

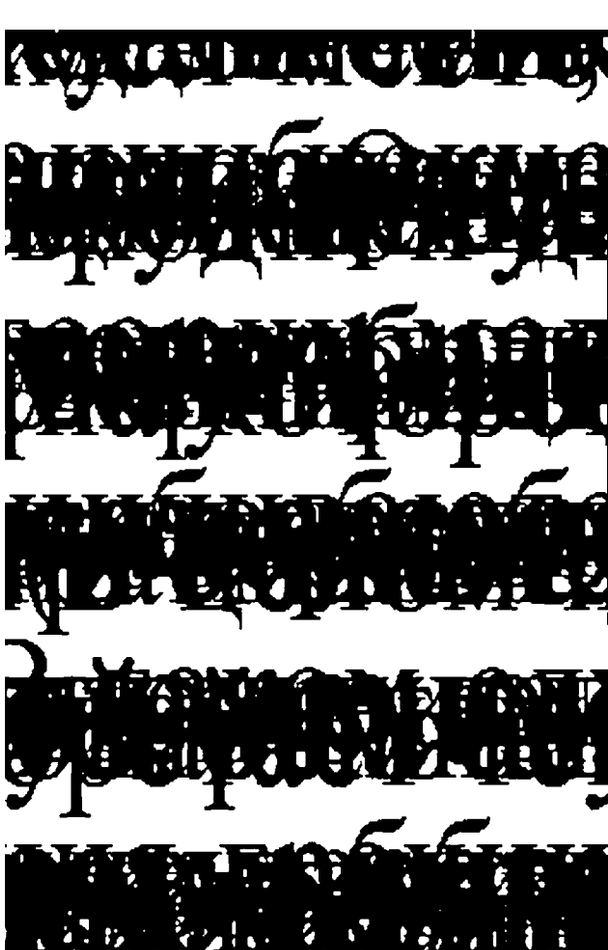
ОСМОЛОВСКИЙ. Думаю, что это был бы неправильный подход. Реактуализировать надо скорее формальный метод Шкловского, Якобсона, Тынянова и т.д. Они, правда, крутили вокруг романа, пытались понять, как он структурируется. Сейчас критика могла бы анализировать проблемы уникальности предмета, ауры, которую он создает, его формальные аспекты. Никакие метафизические рассуждения нам здесь не помогут. Это будет уход в сторону. Я сторонник рационалистического дискурса.

БОХОРОВ. В первой «Базе» появились Гринберг, Бюргер, а собирается ли она дальше освещать процесс развития критической мысли?

ОСМОЛОВСКИЙ. Сейчас делается номер «Базы», посвященный критике, где будут напечатаны наши семинары по морфологии произведения искусства, проводившиеся в две тысячи девятом году, и материалы конференции, организованной в Германии Гари Леманном, в центре обсуждения которой был вопрос, что такое современная критика и какова ее функция. Леманн считает, что в ближайшем будущем значение художественной критики будет неизменно повышаться. Постмодернизм исторически размыл все категории, а сейчас они будут определяться заново, потому что в этом море безоценочной критики абсолютно непонятно, что является ценным, а что мусором.

БОХОРОВ. Вопрос в том, какие ценности будет отстаивать эта новая критика? Новое произведение?

ОСМОЛОВСКИЙ. Во-первых, новое произведение. Во-вторых, хотя я и не знаток английской критики, мне близка идея, высказанная Питером Фуллером, что, поскольку человек за последние две тысячи лет не изменился, нет никаких причин, почему мы должны отказываться от фигуративного изображения и вообще от реализма. Раз мы говорим о возврате произведения искусства, то следующий шаг — возвращение антропоморфности. Подлинной моделью искусства является человек. Он симметричен по вертикальной оси и закрыт на себя: левая рука / правая рука, левое ухо / правое ухо, и, таким образом, он обладает границами. Произведение искусства должно обладать границами, и для него очень важна вертикальная ось симметрии, предполагающая раму вокруг и формальным образом отстраняющая его от окружающего контекста. Антропоморфная модель как предмет для изображения очень важна. Но здесь приходится перепрыгивать через периоды, потому что искусству свойственна работа на опережение. Когда я начинал делать портреты революционеров*, то понимал, что этап, который я проходил в нулевые годы, еще не закончен. Сейчас для продвижения этого этапа надо делать хлеба, и хлеба с разными конфигурациями. Но поскольку здесь реализация запаздывает, я должен переходить



к следующему этапу. Но это вообще проблема русской культуры.

БОХОРОВ. Вторая «База», где ты опубликовал материалы по французскому «Тель-келю», заставляет предположить, что она актуализирует интерес к языковым играм.

ОСМОЛОВСКИЙ. Нет, название «База» подразумевает, что даются непреложные базовые вещи. У нас полное отсутствие знаний о классическом авангарде шестидесятых — семидесятых годов, и это незнание очень вредит художественному производству. Возврат к произведению искусства во всех смыслах (например, если мы будем говорить о поэзии, то к силлабо-тонической системе и т.д.) не может состояться на новом этапе, если он не будет трансцендирован через авангард второй половины двадцатого века. Силлаботоническая поэзия, сюжетные рассказы, романы у нас и так существуют, но, не трансцендированные через авангардизм, они представляют просто архаизм, за некоторым исключением. Но, повторюсь, в основании нового произведения искусства стоит авангардное искусство, как в изобразительном искусстве абстракция, так в литературе новая парадигма возврата к поэзии и роману опирается на Соллерса и, конечно, на «Тель-кель» и эту языковую практику. Вообще, мне представляется, что для критики очень важен комплексный подход, не следует замыкаться на изобразительном искусстве. Поэтому в журнале надо рассматривать в том числе и литературный аспект.

БОХОРОВ. В каком состоянии здесь литературная критика и нет ли у нее новых идей для концепции нового художественного произведения?

ОСМОЛОВСКИЙ. Нет, она в еще худшем состоянии, чем художественная. Критики у нас по большому счету нет — в лучшем случае арт-журналистика.

БОХОРОВ. Ты говоришь, что наука об искусстве здесь не развита, что у нас нет академических институтов, но я бы с этим поспорил, потому что многие наши коллеги трудятся в институтах и имеют академические звания, например, Бобринская, Андреева.

ОСМОЛОВСКИЙ. Но это капля в море. Безусловно, Бобринская — специалист по футуризму и концептуализму. Но таких людей должны быть десятки, а монографий должно выходить сотни в год. У нас пять человек выпускают в год пять монографий. Очень мало. При этом никакой конкуренции между ними нет.

БОХОРОВ. А что нам ждать от молодой критики?

ОСМОЛОВСКИЙ. Есть Мария Чехонадских из ХЖ. Но повторяю, у нас нет академической критики, нет академических институций. В моем понимании эта работа должна в обществе нормально оплачиваться, это первое. Второе, у этих академических институций должна быть своя издательская политика, свои каналы распространения, так возникает влияние. В это дело надо закачивать довольно много денег. Но даже деньги ситуацию не спасут, потому что нет кадров. А пять критиков, о которых ты говорил, эти деньги не смогут освоить.

БОХОРОВ. Возникновение влиятельных течений в критике связано в том числе и с позиционированием критиков в политической борьбе. Гринберг начинал в левом дискурсе, постструктурализм — результат борьбы с политикой империализма и во Франции, и в Америке. Как ты думаешь, сейчас в связи с последними событиями есть ли шанс актуализации критической мысли? Что по этому поводу думает «База»? Позиционирует ли она себя политически?

ОСМОЛОВСКИЙ. Я считаю себя человеком перестройки, и хотя она провалилась, в ней был определенный левый вектор, нереализованный исторический шанс. Так вот, я считаю себя наследником советского государства, советского умонастроения. Мне кажется, что наш опыт довольно ценен и его не стоит терять. Другое дело, что мы находимся в глубочайшей оппозиции, в тотальном вакууме. Волна, которая сейчас идет, я имею в виду Болотную площадь, по сути, режиссируется путинскими амбициями. Я недавно отвечал на вопрос, не похоже ли то, что сейчас происходит, на события шестидесятых годов во Франции. Может быть, и похоже. Но если во Франции гуру студенческих волнений были Сартр, Дебор, Делез и Пикассо, то у нас во главе протестантов стоят Борис Акунин, Шевчук, Божена Рынска и Парфенов. Каковы лидеры, таково и движение. Это волна либерального, довольно наивного протеста, который сам себя не осознает. В лучшем случае у него есть элемент современности.

БОХОРОВ. Должен ли проявляться левый критический элемент в современной критической теории?

ОСМОЛОВСКИЙ. В этом отношении я считаю очень важным актуализацию Гутовым Лифшица, торпедирующего изнутри левый дискурс вульгарного социологизма, «вшитого» в него буквально с момента его возникновения. У Маркса этого, конечно, не было, но уже у Беньямина проявилось в полную силу, хотя его никто не критикует, потому что он стал священной коровой, в том числе и по причине своего мученического самоубийства. И в левом дискурсе уже на современном этапе присутствует страшная поверхностность, элемент деградантской глупости и даже карьеризма. Когда человек не смотрит в суть дела, а занимается производ-

СТР. 74–75
РАЗВОРОТ ЖУРНАЛА «БАЗА»
ОБЛОЖКИ №1 И №2 ЖУРНАЛА «БАЗА»

ством симулякров и знаков левого. Позиция Лифшица — очень важное противоядие против этого. Я, конечно, не согласен с многим, что говорит Лифшиц, но то, что авангард разрушает искусство, это вполне справедливо и об этом можно прочитать у самых авторитетных критиков прошлого века. И я считаю, что в левую художественную критику этот антидот надо инъектировать. Борьба с вульгарным социологизмом важна и при этом полностью исключена из современного левого дискурса. Лифшиц выполняет роль тормозов, без которых этот левый кабриолет полетит в канаву с огромной скоростью.

БОХОРОВ. «База» инициировала новый образовательный проект. А сторонником какого подхода в учебном процессе ты являешься?

ОСМОЛОВСКИЙ. Людям нужно дать историю логического развития искусства: почему из абстрактного экспрессионизма вышли минимализм и поп-арт, почему из поп-арта вышел постмодернизм? Это не значит, что искусство может быть описано только таким образом. Существует множество исключений из правил, существуют Леон Голуб и Люсьен Фрейд, работавшие в шестидесятые годы, но должна быть основа, из которой вырастают другие ветви и направления, даже отрицающие присутствовавший в искусстве двадцатого века метанарратив. Поэтому учебный процесс должен основываться на изучении исторического развития искусства, а потом уже можно придумывать программы.

БОХОРОВ. А тебе не кажется, что если все сводить к истории, то студент попадет в ситуацию безальтернативности, авторитета абстрактных схем, как рабфаковец, который в тридцатые годы изучал краткую историю ВКП(б)? Буржуи начинали выглядеть абстрактно…

ОСМОЛОВСКИЙ. Но это совершенно не отменяет историзма. Вот когда мы входим в актуальный процесс, то история вообще оказывается в наших руках и мы ее можем двигать по-своему, от нас зависит, куда пойдет искусство.

БОХОРОВ. Мне кажется, цель обучения студента, интересующегося современным искусством, — включить его в реальную борьбу идей.

ОСМОЛОВСКИЙ. Я с тобой согласен, но история современного искусства здесь вообще не преподается. Постмодернизм построен на полной дискредитации исторического нарратива. Но только с помощью истории и можно объяснить, чем этот объект хорош или плох. На премии Кандинского девяносто процентов того, что там выставляется, вообще не искусство.

БОХОРОВ. Правильно, это такой художественный менеджмент, когда художник не понимает, что он борец. Он умеет себя пиарить, делать художественные провокации, но с единственной целью — менеджмент своего маленького дарования.

ОСМОЛОВСКИЙ. Так вот, эти работы как раз и не вписаны в исторический процесс.

БОХОРОВ. А что такое исторический процесс? Исторический процесс — это борьба!

ОСМОЛОВСКИЙ. Искусство модернизма воспринимало себя в историческом потоке, и это давало ему силы. Например, Ротко в течение тридцати лет был невостребованным. Человек писал свои монохромы двадцать лет. Какой надо было обладать силой воли и нерушимой верой, что то, что он делает, важно, тем более с такими минималистическими формами, какими он занимался. Ему эти силы и веру давало именно осознание себя в историческом процессе. Это отмечал еще Гринберг, что художники абстрактного экспрессионизма себя вписывали в исторический процесс. А искусство, которое выставляется на премии Кандинского, вообще никак не связано с историей.

БОХОРОВ. Хорошо, молодой человек выучит историю, и что, он вступит в диалог с Поллоком или Ротко?

ОСМОЛОВСКИЙ. Нет не с Ротко, а с Дэмиеном Херстом или с Куликом и с Осмоловским.

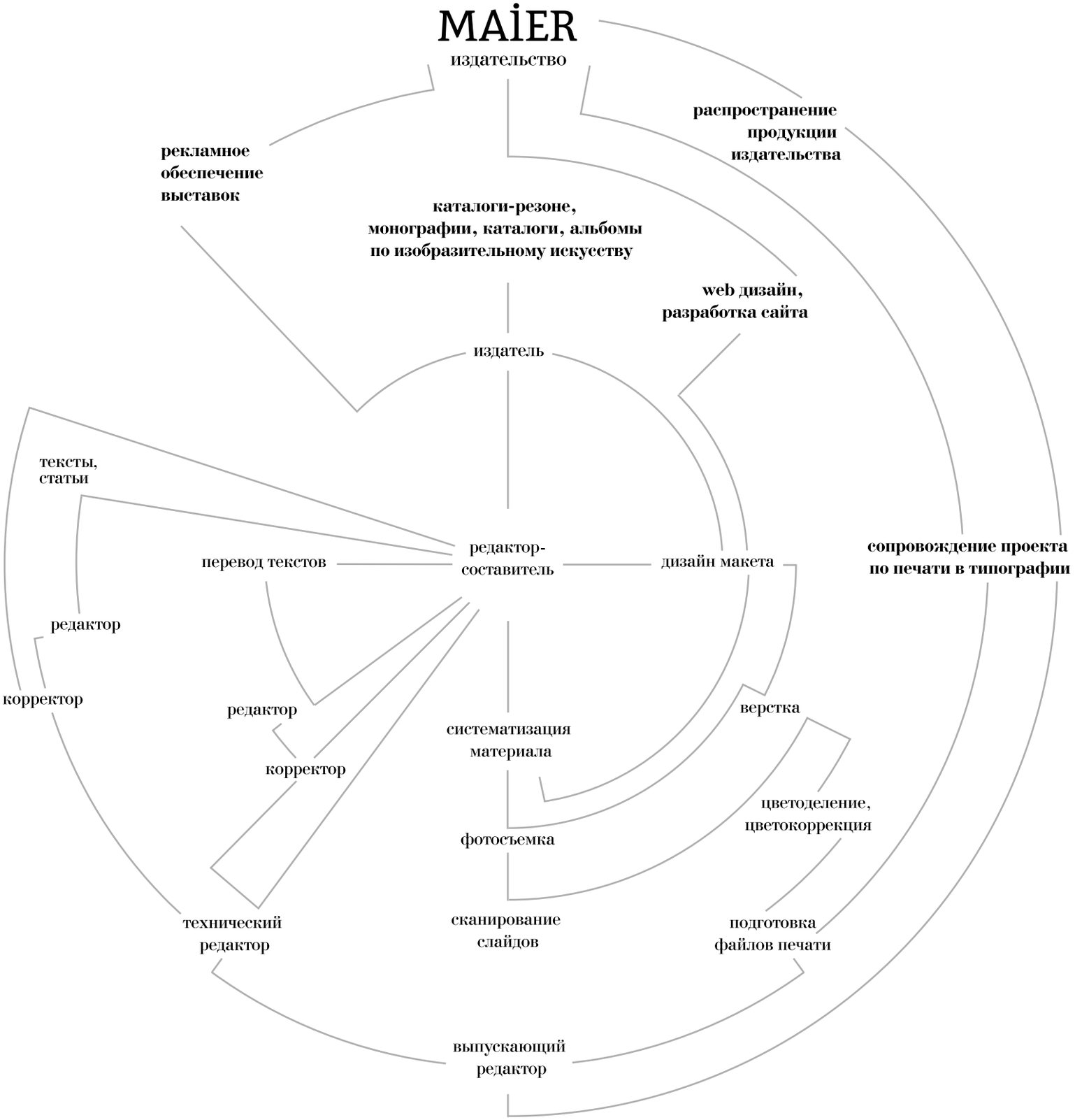
БОХОРОВ. Но для этого классового сознания не требуется, а учить надо, по-моему, классовому сознанию.

ОСМОЛОВСКИЙ. Но разговор идет о том, что будет происходить борьба с постмодернистской теорией, а это возможно только через исторический нарратив.

Я даю исторический нарратив как винтовку. И художник, который заканчивает «Базу», должен себя изначально вписывать в исторический процесс, так же как я себя в него вписывал, начиная с работы «После постмодернизма остается только орать». Когда в восьмидесятые годы я читал литературу по авангарду, то понимал, что он вписан в исторический процесс, а социалистический реализм при всей своей сложности в него не вписывался. Я же на протяжении всей своей деятельности вписывал и осмысливал себя в истории искусства, и это фундаментальный момент.

БОХОРОВ. Согласись, что каждый акт вписывания сопровождался у тебя отрицанием истории.

* А. Осмоловский сейчас работает над серией скульптурных портретов революционеров, которая, по его словам, развивает его «хлебную серию».



Москва 125104 Б. Палашевский пер., д.9 +7(985)227 59 30 www.maier-publishing.ru info@maier-publishing.ru

+ТРИ

Валентин Дьяконов

Публицистика надоела. И про жизнь, и про искусство, и про арт-критику. Убеждать кого-то в том, что арт-критика в России есть, бессмысленно. Поэтому я расскажу о трех конкретных вещах, которых не хватает в Москве. Созданием двух из них, если хватит сил и времени, я займусь в будущем. Одна вне моей компетенции. С нее и начнем. У нас нет места (архитектурного сооружения с соответсвующей инфраструктурой), в котором профессионалы в области искусства чувствовали бы себя как дома. Необходимость такого места я в очередной раз остро почувствовал в Мадриде, на пятачке внутри нового здания Музея современного искусства Рейна-София. Это площадь в виде треугольника, закрытая со всех сторон корпусами музея. С одной стороны — старым (корпус Сабатини), с двух других — новым (корпус Нувеля). Площадь эту придумал, собственно, автор новой Рейны-Софии Жан Нувель, без преувеличения, великий французский архитектор, построивший в Париже Музей искусства Африки и Азии на набережной Бранли. Эстетически эта площадь — шедевр минималистской скульптуры в калифорнийском духе. Над ней крыша с прямоугольными прорезями. Сквозь прорези на корпус Сабатини падает солнечный свет, образуя ритм геометрических узоров, разный в зависимости от времени суток. Красота, в общем, неописуемая. Но это ладно. Главное на площади — библиотека и кафетерий.

Архитектурно библиотека представляет собой котлован, уходящий на несколько метров в землю. Первый уровень застеклен, так что с площади можно заглянуть глубоко внутрь. В библиотеку с десятками тысяч томов по искусству может зайти каждый по предъявлении паспорта. Не надо заводить карточек и заполнять анкет. Это, впрочем, не предел открытости. В Центре Помпиду, например, надо только сумку показать на предмет всяческих опасных предметов. Но не в этом суть. В библиотеке Рейны-Софии также не надо заполнять требования и ждать выдачи книг. Берешь с полки том, работаешь с ним, потом кладешь на полочку, откуда его потом забирают сотрудники. Здесь бесплатный вай-фай. Курильщики могут в любой момент выйти на улицу, не сдавая особый листок на входе и не вызывая у тетушек на входе возмущения, как это часто бывает в наших библиотеках. Наискосок от библиотеки — кафетерий. Это набор самых разнообразных сидений, низких, высоких, за столом, отдельно. По меркам Мадрида здесь чуть дороже, чем в совсем демократичных кафе, но зато есть опять же вай-фай и ощущение, что сидишь под капотом знаменитого «Ситроена DS» — потолок сделан в виде обтекаемой красной конструкции, явно отсылающей к автомобильной промышленности Франции.

В этом бермудском треугольнике может потерятся любой профессионал. Здесь хочется провести весь день, листая книги, встречаясь с друзьями и занимаясь деловой и личной переписки. А можно просто смотреть сквозь окна в пол на прохожих, то есть заниматься тем, для чего и придуманы современные города. В принципе, это место открыто всем, но поскольку площадь — все-таки часть музея, чувствуешь себя увереннее, когда занимаешься чем-то близким музею (XX век и современное искусство). Таких мест в Москве нет. Что-то близкое пытались сделать в Гараже, но там не было библиотеки, а кафе — не по вине Гаража, конечно — было дороговато для среднего студента. К тому же Гараж ориентировался на всех и каждого и ставил перед собой задачу сделать искусство модным времяпрепровождением. Других «заточенных» под энтузиастов мест у нас нет. Что с этим делать — непонятно. Вернее, начинать можно с любого конца. Например, разделаться с мифом о целевой аудитории «молодых успешных профессионалов», которым надо срочно продать часы, машины и современное искусство в придачу. В общем, если строительство нового здания ГЦСИ все-таки начнется, с его будущим архитектором надо в первую очередь — до хранилищ, кондиционеров и так далее — обсуждать возможность такого пространства. Там, где хорошо профессионалам, будет хорошо всем.

Другая вещь, которой у нас нет, доступ к литературе. В библиотеках обновления ассортимента случаются редко. А в гуманитарных науках и искусствах начитанность и осведомленность на вес золота, без нее невозможно ставить четкие и интересные задачи. В Москве насчитывается двадцать-тридцать интеллектуалов, постоянно пополняющих полки своих квартир привезенными из зарубежных поездок книгами. Интересными изданиями заставлена и мастерская Кабакова. Кое-что есть в ГЦСИ. Необходима интернет-база данных о книгах в наших личных библиотеках и институциях, и я первый, кто готов обнародовать свои запасы. Каждый студент-искусствовед должен знать, что книга, на которую он облизывается в Amazon.com или Google Books, может оказаться и в Москве. Вряд ли владельцев книг очень затруднит давать их почитать дипломникам и аспирантам на неделю-другую. Еще лучше найти помещение в какой-либо художественной институции и заносить книги туда по заказу интересующихся. Так надежнее.

И наконец, третья вещь, которой нет — деньги на исследования и создание произведений искусства. Писать, рисовать, лепить на чистом энтузиазме можно, но зачем? Это же квалифицированный труд, и он должен оплачиваться. Грантов много, но международные получить не так-то просто, а с российскими лучше не связываться: как и в библиотеках, бумажек здесь столько, что можно потратить на них полжизни. Статья в каталог выставки стоит в среднем 1000 долларов. Исходя из этой суммы, следует создать систему накопления средств по типу уже зарекомендовавшего себя сервиса Kickstarter.com, только для критиков и историков искусства. Есть база, в ней каждый желающий оставляет тему, на которую хотел бы писать. Или проект, или отдельную работу, или, скажем, необходимую для продолжения исследований или творчества поездку. Соответственно каждый желающий может по карточке или с помощью платежных систем поощрить понравившуюся тему. Причем ради высшей справедливости из отправленных им денег половина идет на ту статью, которую он выбрал, а остальные деньги определяются в банк проекта, откуда на ручном управлении уходят на выбранные администраторами инициативы.

Вот конкретные вещи, которые нужны лично мне, и, думаю, не только мне.

ИСКУССТВО, РЕАЛЬНОСТЬ, КРИТИКА И КРИЗИС

Осенью прошлого года в Асунсьоне (Парагвай) прошел 44-й конгресс Международной ассоциации арт-критиков (AICA). Его тема «Искусство и критика во время кризиса» позволила участникам обсудить ситуацию в сфере искусства и дать оценку экономических и социальных обстоятельств, влияющих на культуру. Вопросы, обсуждавшиеся на конгрессе, затрагивали специфические проблемы регионов – Африки, Азии, Латинской Америки, Карибов, и стран Европы. В эру глобализации обмен информацией возрастает, но условия функционирования произведений искусства, их сохранение и распространение имеют в разных странах большие различия. То же самое происходит с критическими оценками, возможностями их публикации и презентации в СМИ, внутри специфического контекста, определяемого культурной традицией, экономическими и политическими реалиями, оказывающими влияние на арт-сцену, а также связанного с особенностями иконографии и формальных решений, предлагаемых художниками, живущими и работающими в разных условиях.

Один из аспектов, активно обсуждавшихся на конгрессе, – медиализация искусств и роль информатики в создании и презентации произведений. Современные технологии предоставляют художникам новые творческие возможности. Они же обеспечивают доступ к искусству большему числу зрителей, включая тех, кто не может посещать музеи и галереи.

Арт-критики обращаются к особой публике, когда публикуют рецензии в Интернете: пользователи сети, как правило, не читают газет и журналов. При этом и искусство, созданное и распространяемое исключительно по Интернету, и отклики на него в сетях требуют новых терминологии и подходов для его представления и оценки.

Некоторые виды современной художественной практики выходят за пределы эстетики и индивидуального проявления. Это коллективные работы зачастую используют подходы экологии, социалогии, экономики, юридического права и других сфер, не представленные в художественных исследованиях по истории искусства.

В дискуссиях на конгрессе затрагивались вопросы перспектив искусства в условиях изменения отношений между художниками, критикой и обществом и понимания ответственности критика перед обществом.

Впервые AICA представила две награды. Одна — за вклад в арт-критику – была присуждена Тисио Эскобару из Парагвая.

ФОТО ДИ/ИРИНА СОСНОВСКАЯ

ФОТО ДИ/ИРИНА СОСНОВСКАЯ

ФОРУМ «ИСКУССТВО И РЕАЛЬНОСТЬ»

Ноябрь 2011 года. Президентская библиотека имени Б.Н. Ельцина, Санкт-Петербург

ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ

Лауреат международной премии Петра Кончаловского в номинации «Художественный комментарий»

Вторая премия – для молодых арт-критиков, ее вручили Фрэнку Эрманну Экра (Кот-д'Ивуар – Берег Слоновой Кости).

О 44-м Конгрессе ассоциации арт-критиков расказывал на первом ежегодном форуме «Искусство и реальность» доктор искусствоведения, президент ассоциации арт-критиков AICA USA Марек Бартелик. Форум был организован в Санкт-Петербурге фондом Петра Кончаловского и собрал профессионалов и экспертов для обсуждения роли художественной критики в современном искусстве и мире.

Участие в форуме приняли более 300 российских и зарубежных искусствоведов, кураторов, галеристов, дилеров, меценатов, маркетологов, представителей музейных, аукционных и выставочных организаций, а также журналистов и арт-блогеров, художников и студентов творческих вузов. Кроме того, осуществлялась онлайн-трансляция форума на сайте www.aifaar.com. В ходе дискуссий высказать свое мнение имели возможность не только докладчики, но и слушатели. Бурные обсуждения кипели и в Интернете. Мероприятие в таком формате проводилось впервые и не только у нас в стране, зарубежные гости также отметили его уникальность.

В рамках форума также была учреждена международная премия Петра Кончаловского, на этот раз ее вручили лучшим арт-критикам, блогерам и журналистам.

Статуэтка премии выполнена в виде миниатюры краскотерочной машины, которую использовал Петр Кончаловский. Денежные призы составляли по 400 тысяч рублей.

Номинации 2011 года:

«Лучшее произведение «большой формы» (монографии, сборники статей и т.д.), посвященное современным проблемам искусства». Приз вручен двум лауреатам: коллективу российских и зарубежных авторов из Университета Ка-Фоскари (Венеция), института искусств Курто (Лондон), Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург) за издание «Dmitri Prigov: Dmitri Prigov» и коллективу авторов НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ за серию сборников «Искусство в современном мире».

В номинации «Художественный комментарий» (цикл статей одного автора, посвященный современному художественному процессу) победил Валентин Дьяконов.

«Лучший веб-блог (личный, коллективный или корпоративный), посвященный современным проблемам искусства» – Hyperallergic, США (hyperallergic.com).

«Лучшей квалификационной работой выпускника высшего учебного заведения по проблемам художественной критики» названа дипломная работа Залины Маршенкуловой «Журнал «Арт-Хроника» – типологические характеристики» (научный руководитель С.Н. Павлова, преподаватель кафедры периодической печати факультета журналистики МГУ).

Подводя итоги форума, Валентин Дьяконов отметил:

«Здесь много прозвучало метафор и мало конкретики, и за эти три, черезвычайно насыщенных дня я осознал, в чем моя позиция критика... Но я совершенно не согласен с тем типом мышления, которое я бы назвал “взгляд в нечто”, когда речь состоит из очень далеко идущих обобщений. И слушатель, который пытается противопоставить этому рацио, логику, оказывается в замкнутом кругу.

Кроме того, есть еще установка на слово “нет”, очень русская установка. Нет арт-рынка, нет критики, нет интереса. Хотя есть и критики, и рынок, и продажи, и художники, но почему-то легче сказать “нет”. Я думаю, всем нам (я имею в виду русских участников) нужно отучаться говорить “нет” и переводить все, что существует в реальности, в сторону негации, так как это один из способов уйти от личной ответственности за то, что происходит, за состояние арт-рынка, за свои высказывания.

Мне бы хотелось, чтобы мы отказались от слова “нет”, проявив тем самым ответственность за свои суждения, за то, что происходит. И если для большого числа участников этого форума именно это будет выводом, я буду счастлив».

Hyperallergic

Логин «Hyperallergic» представляет собой нечто вроде издания, которое придумал пользователь Уильям Эверстон для представления серии «Бюллетень мейл-арт». «Гипералергик» позиционирует себя как форум для серьезного и мобильного обсуждения искусства в современном мире. Блог создала супружеская пара Векен Гюикян и Крэг Вартанян. Вартанян — редактор блога, куратор, критик, автор постов. Гюикян — его издатель. Он отказался от карьеры в химической инженерии и медицине, чтобы удовлетворить свой интерес к интерактивному маркетингу.

Официально блог был запущен в октябре 2009 года. Он сочетает в себе лучшие качества арт-блога и журнала по культуре, искусству, отличается качественным дизайном, изображениями, профессиональными статьями, продуманной подачей материалов, их высокой информативностью с определенной долей провокативности.

Это один из самых крупных арт-блогов на тамблере, своего рода визуальная лаборатория, в которой еженедельно обновляются произведения искусства, появившиеся в Интернете. Сообщения по искусству из разных точек планеты здесь бывают обстоятельными, в формате статьи или, наоборот, очень краткими, но всегда содержательными, емкими и точными.

«Hyperallergic TV» проводит видео- и аудиодискуссии по искусству, художественным течениям. Важное значение организаторы блога придают социальному контексту.

Один из самых популярных постов 2011 года посвящен египетскому музею: «Национальный музей оказался в опасности во время египетской революции». Здесь, как и в других случаях, поражает оперативность в подаче материала («Разрушены две мумии», «Синайские древности украдены»). В то время это была единственная в мире информация о ситуации с музеем в Каире, которую повторили на первой полосе британской «Гардиан». Ссылки на публикацию появились также в газетах Польши, Венгрии и в изданиях других стран.

Когда в сентябре 2011 года началась акция «Захвати Уолл-стрит», блог первым прокомментировал события с точки зрения культуры и искусства.

Один из любопытных материалов блога — «20 самых невлиятельных людей в мире искусства. Выпуск-2011». В список включены руководители «Сотбиса», авторы арт-проектов, художники мейл-арта, учителя государственных школ по искусству. Авторы стремились показать, насколько абсурдны такого рода рейтинги, поскольку это лишено смысла и не соответствует реальному положению вещей.

Часты в блоге краткие сообщения, например: «Как выглядит американское сообщество по искусству? Некоторые разъяснения по этому поводу дает исследование, осуществленное Национальной организацией по искусству (NEA). В США 2,1 млн «художников», и многие из нас ничего о них не знают. Когда NEA привела демографические показатели в стране, мы подвели итог и представили свое мнение. Например, знали ли вы, что художники составляют 1,4% общего числа всей рабочей силы в стране и 6,9% профессиональных работников?»

Повседневная тематика по искусству в блоге включает как глобальные выступления, протесты, пертурбации в мире искусства, так и дискуссии об авторском праве, начиная от разного рода информации по искусству до меморандумов.

Кремль.
Неслучившееся будущее.

МА

Государственный научно-исследовательский
музей архитектуры имени А.В.Щусева

Модель Большого Кремлевского дворца архитектора Василия Баженова

Вт. –Вс.
с 11:00до 19:00,
касса до 18:00

Воздвиженка, д. 5/25
Метро Арбатская,
Библиотека
им. Ленина

Постоянная экспозиция в Музее архитектуры открыта с 23 мая

ПУТЕ ШЕСТВИЯ КРЫЛАТОГО

Александр Балашов

Георгий Щетинин
САТИР
Без даты (1970-е). Бумага, тушь

ВОЛХВЫ
Без даты (1990-е)
Бумага, тушь, коллаж

«Художественное произведение, которое нельзя назвать одним словом "Родина", вряд ли имеет право жить».

Если бы в середине 1970-х эти слова прозвучали с трибуны съезда Союза художников, если бы они были опубликованы в центральной печати и им аплодировали видные деятели культуры, сегодня вряд ли мы обратили бы на них внимание. ….Ведь тогда они были бы продиктованы стремлением оправдать лицемерие и формальность демагогического искусства позднесоветского периода и стали рядовым проявлением цинизма; они бы обессмыслились уже тем, что могли быть произнесены в потоке множества речей, каждая из которых только утверждала фиктивный характер видимого слоя культурного пространства русского искусства и обращена к среде, которая не проявлялась в собственных речах и текстах, а скрывалась за ними, чем и определялась суть фасадной культуры России второй половины XX века; они были бы интегрированы в разраставшуюся систему подмены смыслов и делали бы все более очевидным разрыв между действительностью и фиктивностью. В России не верят тому, что говорится с высоких трибун. Но эту мысль в 1970-х годах Георгий Щетинин записал для себя, в стол, среди других личных размышлений и наблюдений. Эти слова звучали непривычно, они не были созвучны модному артистическому диссидентству и всепронизывающему космополитизму.

Все определяет контекст: одни и те же слова имеют противоположный смысл, когда записываются, чтобы быть опубликованными, то есть стать публичными, или чтобы обозначить неучастие в работе систем трансляции общих смыслов. Щетинин эти слова обращает к самому себе. И говорит это художник, занимающийся книжной иллюстрацией и преподаванием, не участвующий в выставках живописцев, но мастерская его заставлена большими черными картинами. Говорит в одиночестве. Позже, в 1990-х, эта запись появится в рукописном сборнике коротких заметок, который автор назовет «Горькие мысли».

«Если про то или иное явление нельзя сказать "это было всегда" и "это будет всегда", то оно недостойно быть темой», — продолжает Щетинин свою запись. В таком контексте слово «Родина» приобретает значительно больший масштаб; художник говорит о самых глубоких, первостепенных и основополагающих, пусть даже не всегда достаточно определенных вещах, о происхождении всего, из чего складывается культурное намерение человека. Россия и русская культура — сквозная и центральная тема Щетинина. Эту тему он поднимает уже во время работы над дипломом на графическом факультете МГХИ, в результате которой появилась серия офортов «В оккупации».

Уже тогда Щетинин заявляет, что искусство — это глубоко индивидуальная точка зрения и личное переживание всякого исторического события, пусть даже в данном случае речь идет о таком всеобщем бедствии, как война. Война уже победоносно завершена. И в этот момент он чувствует необходимость подчеркнуть, что недопустимо содержанием победы вычеркнуть из культурной памяти страшные смыслы войны. Он избегает быстро возникающих культурных клише, переводящих повествование о войне в формат почти карикатурных патриотических лозунгов и стереотипов. Он сторонится больших тем — подвиг, героизм, победа, слава. Художник не позволяет себе забыть о горе, страхе и унижении тех, кто оставался на оккупированных территориях, о принесенных жертвах, которым нет и не может быть ни разумного объяснения, ни оправдания.

В современном мире и в том языке, которым говорит сегодня искусствознание, тема серии более конкретно могла бы быть определена как Холокост. Это то, что происходило не с кем-то из нас, не с кем-то одним и не с кем-то другим, а со всеми нами. Это общая трагедия, не знающая разделения на народы и национальности, одна Россия, одна беда, один народ и одна история. Но общая история состоит из личных историй и трагедий, которые и есть ее содержание.

В короткой автобиографии Георгий Александрович Щетинин сообщает, что своим единственным учителем считает Тимофея Ермиловича Пустовалова, у которого учился в рабочей студии 1-го Автозавода, художника, репрессированного и бесследно исчезнувшего, оставшегося в истории только благодаря воспоминаниям нескольких своих коллег и учеников. А ведь в 1940 году была встреча с Павлом Николаевичем Филоновым, многолетняя дружба с Верой Ефремовной Пестель, чье влияние сказывается на работах Щетинина. Как будто художнику было важно оставаться учеником того, кто стал

изгоем, как будто ему было важно пойти дальше и повести искусство путем изгоев, путем отверженных, начисто вычеркнутых из истории и памяти.

Следующим шагом в исследовании темы Родины стала долгая работа над иллюстрациями к роману Александра Малышкина «Люди из захолустья».

В жизни молодых людей встречаются книги, которые становятся открытием своей эпохи, ее эстетики и содержания и в конечном счете открытием самих себя. Такой книгой для Щетинина стал роман Александра Малышкина. В нем рассказывается о глубоких переменах, происходивших в России 1920-х годов, о том, как ломаются судьбы людей, попавших в мясорубку этих перемен.

Георгий Александрович оформил более 80 книг. Но два самых значительных цикла иллюстраций остались неопубликованными. Один из них — «Люди из захолустья». Он читал этот роман о неоднозначном и сумрачном времени, погружаясь в неприглаженную сбивчивую русскую речь; художник увидел в книге настоящее, открытое вечности и перед вечностью. «Гробовщик глянул опять на плакат, на эту красивую, веселого вида пассажирку, которая облокотилась на автомобиль, в играющей по ветру вуалетке, на белые дверцы за ней, на синее, как жар-птица, море. И страшно ему стало, что есть где-нибудь на свете такая легкая жизнь».

Страшно от того, что жизнь может быть легкой? Не это ли характеризует чудовищно исковерконное сознание, в котором все время родится русская жизнь, язык и пространство русской культуры? О ней и говорит Щетинин, когда создает серию графических эквивалентов смыслов танца, любви и дороги. По его замыслу они соединяются с текстом, как жесткая арматура, отделяя каждую новую главу от предыдущей. Художник идет от натурных наблюдений к циклу графических знаков, эмоциональных дефиниций, которые вместе с текстом образуют сложное художественное пространство книги. Книга не увидела свет. Но из этой работы стала появляться Россия Щетинина. Россия как реальное пространство и метафора несвободы, изгнания и заключения, отверженности и испытаний, человеческого унижения, темного, мутного пути, метафора насилия и противопоставления ей воли к жизни. Это пространство полно противоречий. Люди, которых изображает художник, не могут больше выносить свою жизнь, но вдруг, вопреки желанию мстить за бесконечные многовековые унижения, в них просыпается чувство, находящееся между немощью и нежностью, и его умеет сделать видимым художник. Это Россия исковерканных, но живых людей. Возможно, их жизнь — это бесконечное заучивание опыта физической смерти и вскармливание страха. Но одновременно это беспамятство и освобождение, то самое помышление о чем-то, «что будет всегда». Они живы, и художнику нет нужды ковыряться в политических схемах, потому что все это — личная история и личная жизнь каждого русского, какой бы национальности он ни был.

Россия — метафора состояния космоса и человечности; человечности как покинутости, оставленности, отверженности и переживание космоса как наказания, громадной пенитенциарной системы, в которой жизнь превращается в подтверждение вины, в кафкианский процесс с неизбежной казнью в конце.

Работа Щетинина с текстом Александра Малышкина стала отправной точкой в многолетнем труде художника над собственным литературным произведением, романом «Марфа и Мария». Этот труд не был ограничен форматом литературного творчества, создаваемый художником текст постоянно визуализировался и, кажется, часто происходил из того, что видел и рисовал художник. Точнее, художник и писатель в одном лице

Георгий Щетинин
В БОЛЬНИЦЕ
1970-е. Картон, гуашь

наблюдал и обдумывал события русской жизни, и появлялся ряд изображений, появлялся ряд слов, они переплетались. Он рисовал то, что говорил, и рассказывал о том, что рисовал.

Этот труд художник продолжал до последних лет жизни. Работы, возникшие в процессе написания романа, он называл «черными картинами». Это не иллюстрации к роману, это и есть роман — изображение панорамы жизни России, современной и канувшей в историю, но все равно продолжающейся, длящейся, оставшейся здесь навсегда. Работы разных форматов — от совсем небольших до двухметровых, выполненных театральной гуашью, как правило, на бумаге, наклеенной на фанеру или сколоченные доски, реже на картоне, оргалите или ДСП, иногда действительно черные, но чаще сложное сочетание оттенков серого, холодных и теплых, образующих эффектные объемы; изображения — портреты и сцены жизни людей, населяющих пространства не то барачные, не то тюремные и одновременно космические, открытые всем ветрам, холодные, неуютные, родные; и люди, много людей, родившихся здесь, длинный ряд лиц, каждое из которых стремится стать лицом России нового времени.

Материал работ очень некачественный, случайно подобранный, хотя бы во дворе рядом с мусорными баками, и в этом видится принципиальный эстетический жест: мусор, отбросы человеческой деятельности становятся частью художественного высказывания, возвращаются в искусство после того, как были использованы, отвергнуты и удалены из повседневной жизни. Этот жест может стать метафорой искусства Щетинина. Художник считает, что всегда существует неконвенциональная и даже какая-то запретная основа существования человека, что он говорит о себе, когда пишет картины и книги, и в этом, может быть, есть какая-то неразрешенная и невысказанная тайна. То, что происходит — за гранью нормативности и намерения следовать каким бы то ни было внешним законам, за границей культуры, которая может быть понята как система подчинения требованиям общественного порядка.

Вернее, картина не предполагает никакой завершенности. Художник пишет по высохшей краске, не выдерживающей прикосновения мокрой кисти. В результате предыдущие слои начинают разрушаться и вместе с ними гибнут последующие, более поздние. Вся картина осыпается и предстает в ужасном незаконченном и продолжающемся деланием уничтоженном состоянии. Она как будто умирает все время, когда живет; изменяясь, приближается не к совершенству, а к старости и гибели, повторяя путь человека. Одновременно это еще одна метафора русского культурного ландшафта, всегда недостроенного и уже подверженного разрушению.

Георгий Александрович Щетинин известен как художник книги, мастер промграфики, педагог; он автор интересных мемуаров, в том числе воспоминаний о Павле Филонове. И сегодня отечественное искусствознание делает первые шаги к пониманию значения творчества этого художника в искусстве XX века. Его работы 1960–1980-х годов стали для русского изобразительного искусства тем, чем для отечественной словесности оказались в то время произведения Александра Солженицына и Варлама Шаламова; открытие в искусстве безусловного, как будто нехудожественного, внеискусственного пространства, не рассказ о правде, а сама правда, тяжелая, некрасивая, создающая новые форматы эстетики художественного высказывания, становящаяся способом видения неэстетизированной реальности, этикой жизни русского художника. Он все время вглядывается в пространство, в котором переживает оставленность, но где от его личного усилия зависят образ и понятие человечности; он наблюдает за усилиями людей, в результате которых они только и становятся людьми, хорошими или плохими — не об этом пока речь; они живые, они происходят и рождаются. Это искусство в высшей степени уважительное к человеку, пусть он весь из грязи и пороков, он все еще остается человеком; оно не ограничено расчетом на экспонирование в специально отведенных для искусства местах, оно не для профессиональной среды и не для культурного досуга. Оно больше, масштабнее, оно серьезнее и страшнее.

Художник принадлежит этому миру отверженных. Он как будто решается быть, как будто нащупывает ступени на пути к бытию. Он выбирает из опыта и наследия искусства то живое, что чувствует, и он далек от всякого стилизаторства, формальных игр и маньеризма. Это то, что он считал пошлым и то, что в первую очередь ставил в упрек массовой продукции модного артистического диссидентства.

В работах Георгия Щетинина искусство спускается на землю и проваливается куда-то глубже, в хаос и ад. Он открывает в себе безмерную, по выражению Льва Шестова, ответственность за всякое художественное высказывание о мире. Он говорит о том, чего стыдится и сторонится культура, от чего она открещивается.

Рисунки к стихам Франсуа Вийона — второй неопубликованный цикл графических работ, появившийся из замысла серии иллюстраций и развившийся в многолетний труд и самостоятельный концептуальный проект.

Личность Вийона удивительным образом становится референтной фигурой в отечественной культуре на протяжении всего XX века, и особенно в 1960-х годах, переводящих культуру Серебряного века в формат самиздата. Переведенная Николаем Гумилевым и Ильей Эренбургом, прокомментированная Осипом Мандельштамом и цитируемая Владимиром Маяковским поэзия Вийона проходит сквозь столетие как выражение оппозиции «культура — власть», когда культура проводит строгую линию раздела между собой и политической властью и отказывает последней в праве говорить от лица культуры.

В России XX века Франсуа Вийон становится почти глашатаем смеховой культуры, той культуры мира наизнанку и перевернутых смыслов, которая на протяжении столетия была обещанием свободы мысли и локацией живого, нерегламентированного искусства.

Смеются многие герои «черных картин», сама темнота смеется. В этом смехе появляется и жизнь, смеющаяся над самою собой. Может быть, это смех назло смерти, но одновременно все-таки смех над жизнью. Этот смех тревожит и угрожает.

Вся творческая жизнь художника прошла в диалоге с Вийоном. Когда он обдумывал возможность проведения выставки к 80-летию со дня рождения в 1996 году, в его записках появляется название «50 лет с Вийоном». За несколько лет до смерти он уже говорит о выставке «60 лет с Вийоном». Но до этой даты он не дожил. Тем не менее именно этот поэт и эта поэзия стали для Щетинина ключевыми элементами понимания и строительства отношений с миром. Вопросы, которые заставлял своего читателя задавать Вийон 60 лет назад, никуда не делись. Сегодня мы задаем их, стремясь понять, из какой

культуры происходим, какие события принимаем как свою историю, что в нашем прошлом вызывает наш стыд и чем мы гордимся. Культура — постоянное осознание того, что мы становимся теми, кто мы есть.

В 1960-х художник рассматривал возможность создания иллюстративного ряда в плане развития от белого к черному, от света к тьме как последовательного нисхождения от светлых листов в начале книги к совершенно темным в финале. Гуаши конца 1960-х и еще 1970-х годов сохраняют сбалансированность черного и белого. В 1980-х и позже, в 1990-х, белый, пусть даже очень грязный, почти полностью покидает поверхность работ, и изображение погружается в кромешный мрак. «Кромешный» — не случайная фигура речи: художник все дальше уходит в этот мир, и видит здесь многое, видит все, кроме света.

То, что казалось имеющим смысл, важным и существенным при свете упорядоченной жизни, в темноте оказывается поверхностным и несущественным. Другие вопросы поднимает искусство, когда опускается в ночь человеческого бытия, на темное глубинное дно человеческой жизни и самой человечности. Человек со всей своей культурой и историей стоит перед смертью и все еще остается собой. Каким он появляется в этот момент? Кто он и что такое культура этого предельного человека? Что он говорит о жизни и как говорит о себе?

Другим приемом структурирования иллюстративного материала была выбрана разработка нескольких сюжетных линий образов, нескольких тем, которые могли бы существовать как истории, параллельные поэтическому тексту. Складывается впечатление, что художник жил намерением представить поэтический текст парижского преступника и саму его жизнь как откровение и событие космического масштаба. Художник говорил о жизни и трагедии одного поэта, то есть о пришествии поэта в мир и его гибели как о трагедии, равной другим величайшим трагедиям в человеческой истории — изгнанию из рая, концу «золотого века», распятию Спасителя на кресте, грядущему и уже виденному Иоанном и описанному в Откровении концу времени человека. «В мире был, и мир через Него начал быть, и мир его не познал». (Ев. от Иоанна 1, 10). Быть поэтом и жить в мире, который построил человек – это катастрофа, равнозначная самым страшным катастрофам. Таков вывод художника.

Неужели есть такой закон, который в состоянии положить предел бесконечному злу? Или это наивная вера? Или всякое упование в этом мире на кого-то, кроме самого себя, и попытка переложить на власть, на закон, на церковь или на кого бы то ни было ответственность за состояние мира и человека и все, что составляет его историю — самообман?

Вийон не стремится к бунту, но становится преступником. Сама система превращает поэта в преступника и изгоя, то есть быть поэтом, осознавать жизнь как единственный свой и собственный путь — значит стать на путь преступления. Так художник говорит о фундаментальной оппозиции, которой описывается историческое пространство XX века — оппозиции культуры и власти, о противопоставлении культуры и власти, что явилось смыслом всей культурной жизни России прошлого столетия. И в то же время и вийоновский цикл, и черные картины говорят о противостоянии человека всегда побеждающей тьме, какому-то суммарному мраку, в котором человек исчезает. Только в своем личном опыте и своей жизнью он отрицает всякое чужое знание о предрешенности исхода столкновения с тьмой и смертью. Откуда эти силы? Откуда такое намерение и такое незнание? Это и есть человек.

История искусства России с точки зрения власти с ее дисциплинированной наукой и историей искусства в контексте реальной культуры — очень разные вещи. Щетинин убежден, что искусство появляется, только если говорит на языке, которым объясняются в любви и проклинают. Нет ничего, что бы примирило одну культуру с тем, что ею не является, одно состояние мира с другим.

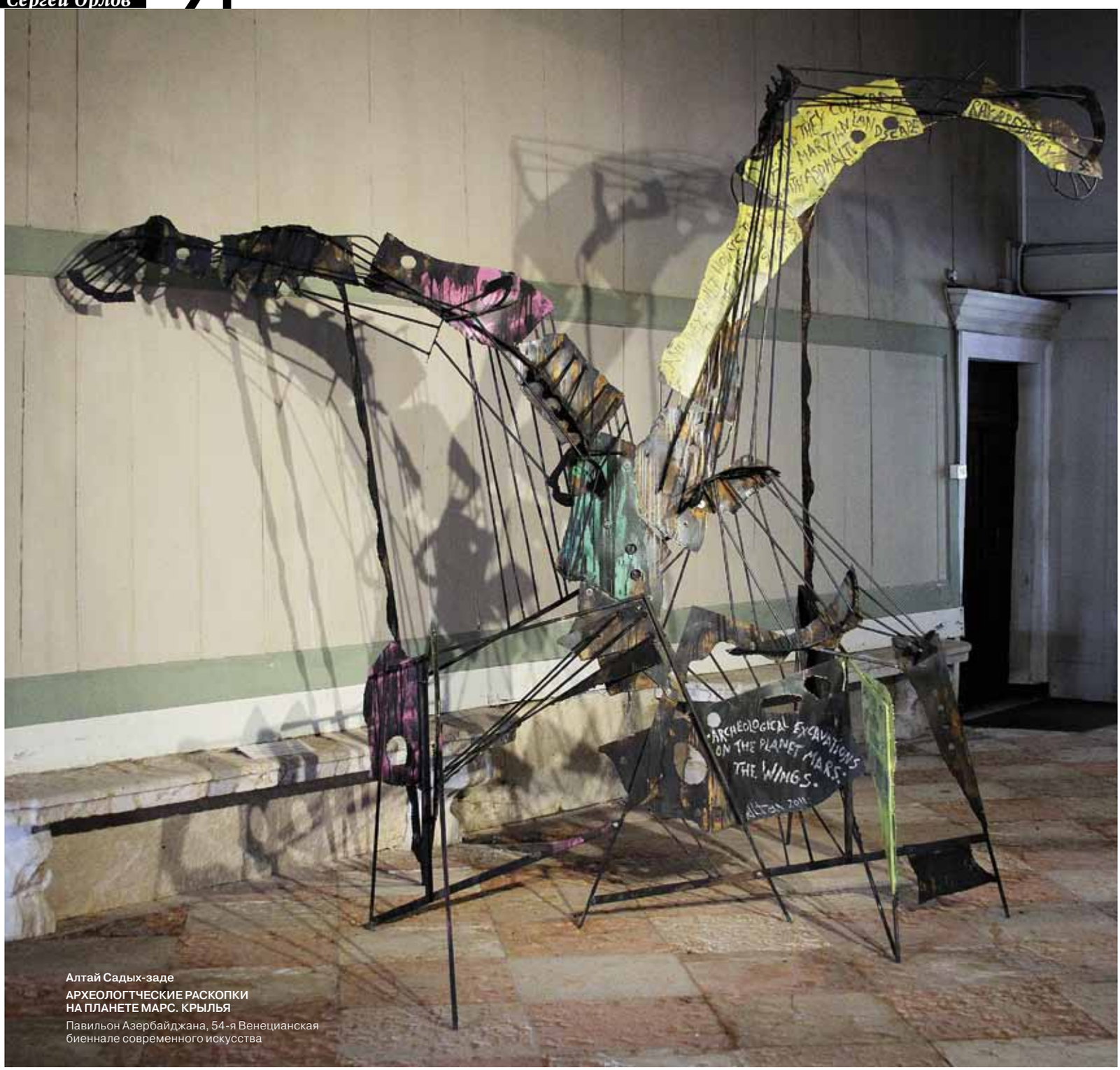
До настоящего времени произведения художника не нашли пути к зрителю, но непременно и очень скоро найдут. И как ярко проявится тогда огромное и подлинное культурное значение художественного наследия Георгия Щетинина.

Георгий Щетинин
МОЧИТСЯ
1960-е. Бумага на дереве, гуашь, белила

В ТОЛПЕ
1970-е. Бумага на картоне, гуашь

БУЙНЫЙ ВЕТЕР С КАСПИЙСКОГО МОРЯ

Сергей Орлов



Алтай Садых-заде
АРХЕОЛОГТЧЕСКИЕ РАСКОПКИ НА ПЛАНЕТЕ МАРС. КРЫЛЬЯ
Павильон Азербайджана, 54-я Венецианская биеннале современного искусства

В живописных полотнах бакинского художника Алтая Садых-заде — карнавал улиц, городов, морей и океанов. Дома с остроконечными крышами раскачиваются, как колпаки скоморохов, многоэтажные корабли, как свадебные торты, сервируют залитые солнцем бухты, заливы, гавани. Все страны, пальмы и океаны участвуют в красочном шоу. Весь мир — танец.

Все колеблется, клонится, окрыляется буйным ветром с Каспийского моря. Алтай Садых-заде — художник неиссякаемой фантазии и энергии. С равным успехом он работает в скульптуре, живописи, станковой графике, создает объекты, проекты, инсталляции. Его персональные выставки проходят во Франции, Англии, Турции, США. Он принадлежит к именитой творческой династии, его родители — Октай Садых-заде и Эльмира Шахтахтинская — народные художники Азербайджана.

В марте 2009 года в Баку открылся музей современного искусства*. Он создан по инициативе президента Фонда Гейдара Алиева, Посла Доброй Воли ЮНЕСКО и ИСЕСКО Мехрибан Алиевой и при поддержке Фонда Гейдара Алиева. В основе коллекции — произведения лучших азербайджанских художников всех направлений второй половины XX — начала XXI века. Представлено творчество мастеров авангарда и классиков фигуративного искусства: Таира Салахова, Саттара Бахлул-заде, Микаила Абдуллаева, Гусейна Алиева, Таги Тагиева, Надира Абдурахманова, Эльмиры Шахтахтинской, Надира Касумова, Октая Садых-заде, Токая Мамедова, Тогрула Нариманбекова, Омара Эльдарова и др.

Скульптура, живопись, архитектура, дизайн формируют единое зрелищное пространство, среду ярких пластических идей.

Идея и осуществление этого масштабного и оригинального проекта принадлежат Алтаю Садых-заде, воплотившему концепцию музея современного искусства как единого организма, пространства метафор, парадоксов и вечных истин. Основные и вечные мотивы проекта — творчество и свободное дыхание, пространство и время, космос и ритм. Комплекс музея овеществляет идею неофутуризма, он кажется огромной инженерной инсталляцией, всепланетным «интегралом». Единое двухуровневое пространство рассекают металлические фермы, подобные стрелам высотных кранов. Всюду трубы, лестницы, карнавальные конструкции. Со всех сторон зрителя охватывает звенящий и трубящий кинетический оркестр. Кажется, сама среда чудесным образом воссоздает скульптуры, картины, объекты. Все собранные произведения чрезвычайно активны, энергичны, достойно принимают вызов футуристического пространства. Главный объединяющий пафос — креативное формотворчество и обращение к традициям европейских живописных школ.

В обычном театре зритель видит сцену, но не скрытые сценические конструкции. Здесь же сцена и инженерия совместились в едином ансамбле. Это также геометрические письмена, пространственная книга на языке открытом и всем понятном. Магические письмена — тема многих вошедших в экспозицию картин.

Лидер неофутуризма, автор знаменитого «Танцующего дома» (комплекс «Джинджер и Фред») в Праге (1995) и музея Гуггенхайма в Бильбао (1997), архитектор Фрэнк Гери считает, что все выглядит великолепно, пока стройка в разгаре, и ужасно, как только снимут леса.

Эстетика недостроенности, или непрерывного становления и разрастания форм, в полной мере выражена и в бакинском музее.

Владимир Маяковский однажды нарисовал себя в виде шагающей башни. Поэту принадлежит крылатая фраза: «А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб?» Футуристический вопрос. И столь же футуристический ответ Алтая Садых-заде. В интерьере музея трубы превращаются в скульптурные объекты, в джунглевые хитросплетения, в пространственные ребусы и иероглифы. Иероглифическое письмо затопляет подвесные потолки и наклонные стены. Стены как факт и понятие исчезают, становятся многогранной изгибающейся картиной.

В центре кинетической среды — гений и властелин музейного пространства — подвешенный к потолку самолет-велосипед («Вперед и вверх»). Это APPARATUS — серебристый объект, детище эры зарождения дерзкого воздухоплавания (начало XX века). APPARATUS — не просто проект летательного устройства, но формула изобретения как такового, индикатор законов равновесия. Многочисленные колесики и пропеллеры из металлической проволоки, как воздушные самописцы, прочерчивают основные линии и направления в пространстве, так же как в полотнах Хуана Миро.

Внизу, на уровне первого этажа, еще один объект — протосамолет с гребным винтом и граммофонным фюзеляжем. Рядом аллея двух героев, гротесковые скульптурные портреты пионеров воздухоплавания, возможно, Михаила Ефимова и Сергея Уточкина.

APPARATUSам посвящена большая серия графических композиций и полотен Садых-заде. Это романтическая проектная лаборатория, область генерации идей. Артистическая среда колесиков, пропеллеров, линий, отпечатков, тропинок словно аккумулирует энергии будущих свершений человечества.

Другой центральный персонаж экспозиции — белая металлическая лестница на второй этаж, белоснежная, как невеста в бальном платье. У Садых-заде своя танцующая лестница, ведущая к телескопу, а значит, к небу и звездам. Есть и другой, живописный вариант. «По лестнице вверх» устремляются Адам и Ева в карнавальных костюмах. После изгнания они получили приглашение на бал.

Здание музея окружают созданные художником монументальные скульптурные объекты, все высотой более трех метров: «Наблюдатель звезд», «Механизм пространства», «Жизнь в пространстве», «Небесные часы» (все – металл, 2010).

Это вырезанные из металла силуэтные и пространственные коллажи — атланты, стражи, посланцы вселенских сил. В них новая техногенная антропоморфность на перекрестье Земли, неба и космоса. Садых-заде отдает дань уважения Александру Колдеру и Жану Дюбюффе и открывает свой путь силуэтных, графических монументов.

Первый — «Наблюдатель звезд». Это конструктивный человек-телескоп, апостол Млечного пути, прибор утопической астрономии. Невероятный персонаж наблюдает звезды всем телом, всем своим существом. Возможно, он придет на смену знаменитому телескопу «Хаббл» и станет новым созидательным зрением человечества на лунной орбите.

«Механизм пространства» — абстрактные пурпурные и алые протуберанцы, в их очертаниях зашифровано множество мотивов: бедуин, ведущий караван в космической пустыне,

стратонавт, приветствующий народы Земли, гастроли марсианского оркестра…

«Жизнь в пространстве» — огромные изогнутые стебли агавы. Стволы, ветви, стебли придают среде объем, дыхание и цвет. Конструкция «Жизнь в пространстве» напоминает знаменитого гиганта Александра Колдера — «Фламинго» (1973).

Самый впечатляющий объект — «Небесные часы». Коллаж из сотни солнц разных форм и конфигураций: диагональных, продолговатых, ленточных. Для земных часов доступно лишь время, равномерно текущее и невозвратное, для небесных — разбегающееся во всех направлениях, с разными скоростями. Можно войти внутрь механизма «Небесных часов», в непрерывный лабиринт изогнутых форм, стыков, узлов и выступов. Объемную конструкцию венчает маятник-метроном, задающий всеобщие ритмы.

Другой фундаментальный проект — альбом, авторская футуристическая библия «Painting & Sketch», изданная в 2006 году. Идея, макет, подбор текстов, воспроизведенные картины и графика — все результат творческой фантазии художника. Альбом «Painting & Sketch» прошел презентацию в Центре культуры и искусства Жоржа Помпиду и ныне находится в престижной книжной коллекции этого музея.

В альбоме собраны все живописные и графические серии Садых-заде. Есть картинки с названиями и без названий, но нигде нет даты создания. Все произведения существуют в едином временном пласте, все события одновременны — пример футуристической симультанности.

В разворотах книги живопись и графика окружены автоматическими письменами – размноженные и многократно дублированные на компьютере рукописные латинские буквосочетания. Это тексты без подлежащих и сказуемых, точек и запятых. Непрерывные знаковые регистры, нерасчлененный межгалактический язык.

Из графически линейного океана, как вулканические острова, вырастают изречения, афоризмы, крылатые фразы великих людей. Изречения рассыпаны, как роскошные цветы в первозданном саду безъязычья. Они рождают картины. В соответствии с формулой Юнга («Художник весь во власти своего демона»), «Курильщик» Садых-заде славит демона творчества, извергая из недр своей хилой груди потоки вулканического дыма, пепла и лавы — возможности индивидуальной свободы ничем не ограничены. Его примеру следуют многочисленные остроголовые и остроносые «курильщицы».

Многие скульптуры Садых-заде решены как пространственная живопись. Воображаемые красочные слои, цветовые формы и пятна разделяются, расходятся в пространственные планы. Каждый план — самостоятельный коллаж из металла. Таковы скульптуры «Эротические формы», «Клетка художника».

Садых-заде собрал все лучшие на свете прогулки. Водные, автомобильные и пешие, по Босфору, Средиземному морю, по набережным Стамбула, Монако, Монте-Карло, Ниццы, по побережью Флориды, по улицам Лондона. Но самые продолжительные и красочные — по улицам Баку.

На наших глазах проспекты и площади становятся многолюдными райскими садами. Вот набережная Баку с четырехбашенным Домом Советов. Представительное здание советского ампира превращается в цветок из «Тысячи и одной ночи». Четыре помпезных башни крутят головами вслед за солнцем, как подсолнухи. Бесчисленные яркие машинки — как цветы на колесах, их можно дарить, как букеты. Машинки портретные, в каждом окошке, как в рамке, лица и профили счастливых пассажиров. Мельтешение пестрых автомобилей вскружило головы нефтяным вышкам и представительному офису «Азнефть». В альбоме «Painting & Sketch» целая серия портретов Дома Советов и «Азнефти».

Каждый эпизод, каждый мотив фиксируется в быстрых карандашных рисунках. Контурные, круглящиеся, они кажутся скрученными из проволоки. Таких зарисовок море, они стремительны, как волны и корабли на Босфоре.

Художник часто рисует на листах с рваными, неровными краями. Их стиль как поиск клада по старым, чудом сохранившимся картам. На одной из «карт», названной «Твоей тропинки нет ни тут, ни там», мы вновь видим Адама и Еву. Они ищут путь в лабиринте неразборчивых текстов, стрелок, отпечатков. Это универсальная креативная постмодернистская среда.

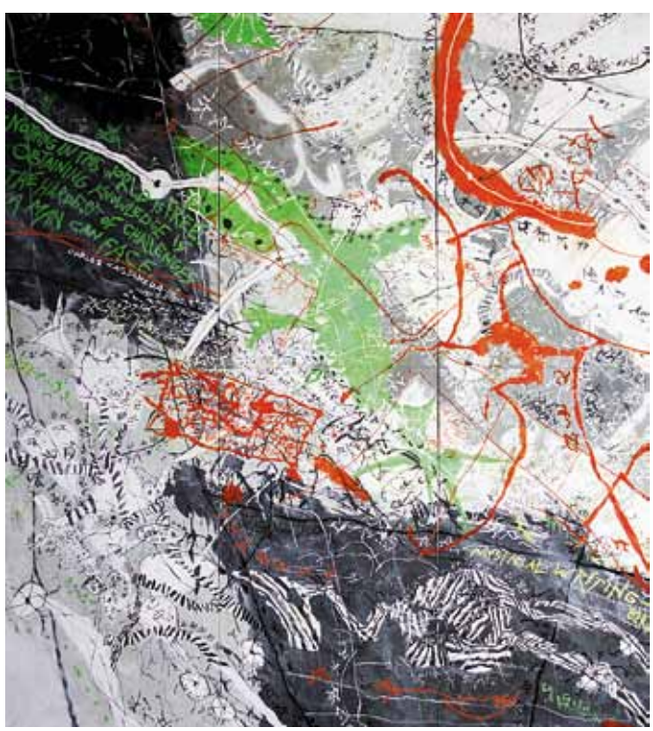
Садых-заде собрал все лучшие в мире пальмы. Они вырастают под сенью изречения из «Painting & Sketch»: «Мое детство грезило пальмами. И вот я стою перед ними». Жан Жене.

История человечества и история пальм начались одновременно. На их зеленом фоне Адам и Ева курят кальян. Где пальмы, там и море, и корабли, и обнаженные купальщицы. Купальщицы загорают у пальм, и их тела обретают гибкость стеблей. Где море, там мечты и медитация.

Картина «Баку» — роскошная панорама города с высоты птичьего полета. Все колеблется, клонится, окрыляется буйным ветром с Каспийского моря. Вслед за Шабустари* мы открываем величие мира вокруг нас.

* Шабустари Махмуд — поэт, философ-пантеист (1270–1320), писал на фарси.

Алтай Садых-заде
МИСТИЧЕСКИЕ ПИСЬМЕНА – 82RH
2011. Холст, акрил



ЭКЗОТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ
2010. Металл, эмаль. Музей современного искусства, Баку

ХУДОЖНИКИ, БРОСАЙТЕ ВАШИ КИСТИ!

Азиза Гусейнова

Эрон
MINDSCAPE
2011. Холст, спрей

Следить, как рождаются образы у художника Давиде Сальвадеи (псевдоним Эрон), — истинное удовольствие. С маской на лице (чтобы не вдыхать вредные испарения), с банкой спрея с краской в правой руке и очень редко с крохотным наброском будущего изображения в левой он располагается перед мольбертом. Рядом на столе множество баночек с распылителями различных красок. Вот он берет одну баночку и начинает с поразительной быстротой и точностью заполнять поверхность холста простыми изображениями. (Сначала появляются дом, солнце, затем на первом плане возникает сидящая на скамейке женщина спиной к зрителю. Кажется даже, что она, как завороженная, созерцает солнце). Или хаотичным образом в манере spray painting изображает беспорядочные черные круги, напоминающие воронку, затем на первом плане помещает фигуру мужчины в оранжевом жилете, и мы понимаем, что перед нами вход в тоннель и спасатель. Таким же невообразимым и невероятным образом он живописует закат, солнце, отражающееся в воде… Возникает нечто, рождающее в памяти романтические пейзажи в духе Каспара Давида Фридриха. Но сотворяет эту живопись художник с помощью обыкновенного распылителя краски.

Давиде Эрон Сальвадеи родился в 1973 году в Римини, учился в Институте искусства в Урбино. В 1988 году начал заниматься стрит-артом и живописью с помощью спрея. В 1994 году журнал «Аэль» назвал его лучшим итальянским стритартистом.

В 2006 году городское управление Римини заказало Эрону плакат для туристического сезона в городе. Впервые такой заказ получил стритартист с мировой славой. «В этой картине, сделанной с помощью живописи спреем, на холсте 170x175, — комментирует художник, — главная тема — написание слова «Римини», которое интегрируется в морской пейзаж как реальный элемент, освещающий вечер, как физически, реальным способом, так и концептуально». Так впервые уникальным героем в туристической афише стало море.

В своих произведениях Эрон размышляет об острых проблемах современности и об акте рисования как врожденном челове-

ческом инстинкте общения. На выставке «Внутри вашей головы» в Музее современного искусства на вилле Франчески в Риччоне в августе 2011 года демонстрировались работы из серии «Пейзажи в голове». Сон — руководящая нить выставки. Согласно теории сновидений Дарвина сны могут порождать новые идеи, если происходит случайное изменение мысли. Название выставки можно понимать как место, где завершается процесс компоновки фигуративного произведения, которое зритель воспринимает по-своему, фильтрует и конкретизирует на основе архива чувств и личных воспоминаний.

Ментальные пейзажи Эрона — это материальное воплощение его мыслеформ. Спонтанность жестуального знака уживается с определенной структурой реальности, с воспроизведением физических элементов предметов с точностью фотореализма с помощью пульверизатора, распыляющего краски на поверхности холста.

Серия «Пейзаж в голове», над которой он работает несколько лет, продолжает цикл работ «Инстинктивное искусство», персонажами которых были мальчики, занимающиеся рисованием. Серия состоит из пейзажей, напоминающих места, где родился художник, сотворенные из неба, облаков, городских панорам, воспроизведенные с фотографической точностью. Здесь вступают в игру один или несколько элементов, написанных в стереоскопической манере. Чаще всего это изображения единичных предметов, которые взаимодействуют с реалистически воспроизведенным пейзажем.

Воображение, бессознательное, состояние души, мысль обретают таким образом форму через наивный знак, который инкорпорируется в реальность, чтобы вступить в диалог с миром. Своеобразный вид метаязыка, когда воспроизводится реальность в ее физическом и символическом наполнении, порождая совершенно новое пространство.

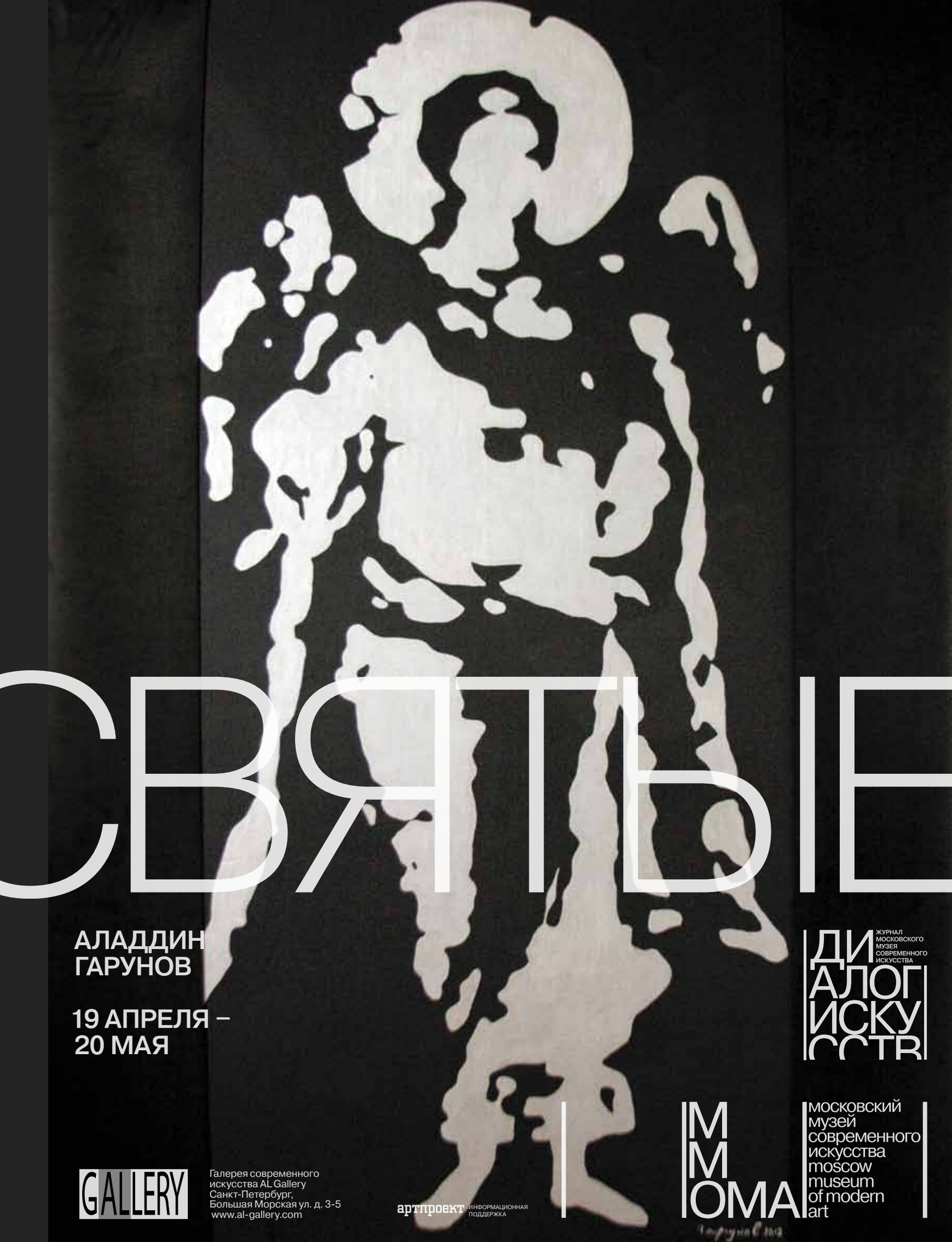
Помимо специфической атмосферы, меланхоличной и суггестивной, характерная черта творений Эрона — постоянная взаимосвязь разных элементов, реалистическая манера письма, стилистика детского рисунка и современная техника исполнения, присущая граффитистам.

Экспериментирование на холсте не нарушило стрит-артистских принципов вмешательства Эрона в городскую среду. При рассматривании его произведений ощущаешь, что автор всегда учитывает контекст, крайне необходимый для восприятия его работ, осознаешь, что он фокусируется на социальных темах и на акте рисования как врожденном инстинкте человека для обмена своими мыслями.

На стилистическом уровне работы серии «Пейзажи в голове» порождают парадоксальную связь между стилизованным штрихом и почти фотографической точностью и особой живописной субстанцией, которая своей поверхностью напоминает современные высокотехнологичные принты. Этот парадокс входит в содержательные смыслы произведений: они навевают ощущение меланхолии и тоски и в то же время волевого и эмоционального напряжения, исходящего от необычной экспрессивной жестуальной манеры исполнения.

В Риччоне на вилле Муссолини на выставке «В вашей голове» помимо живописных работ демонстрировалась видеоинсталляция «Когда-либо и навсегда. Из столетия в столетие», документирующая создание Эроном росписи в интерьере церкви в Римини с помощью аэрозольной краски. Создав эту работу в 2010 году, Эрон нарушил эстетические каноны традиционной религиозной иконографии. Так современный стиль стрит-арта оказался востребованным в храме, преодолев таким образом этнические, стилистические, сюжетные и религиозные ограничения, бытовавшие на протяжении столетий. Произошла сакрализация искусства, которое вплоть до сегодняшнего дня вызывало всеобщее пренебрежение.

Эрон
РОСПИСЬ В ЦЕРКВИ



СВЯТЫЕ

АЛАДДИН ГАРУНОВ

19 АПРЕЛЯ – 20 МАЯ

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

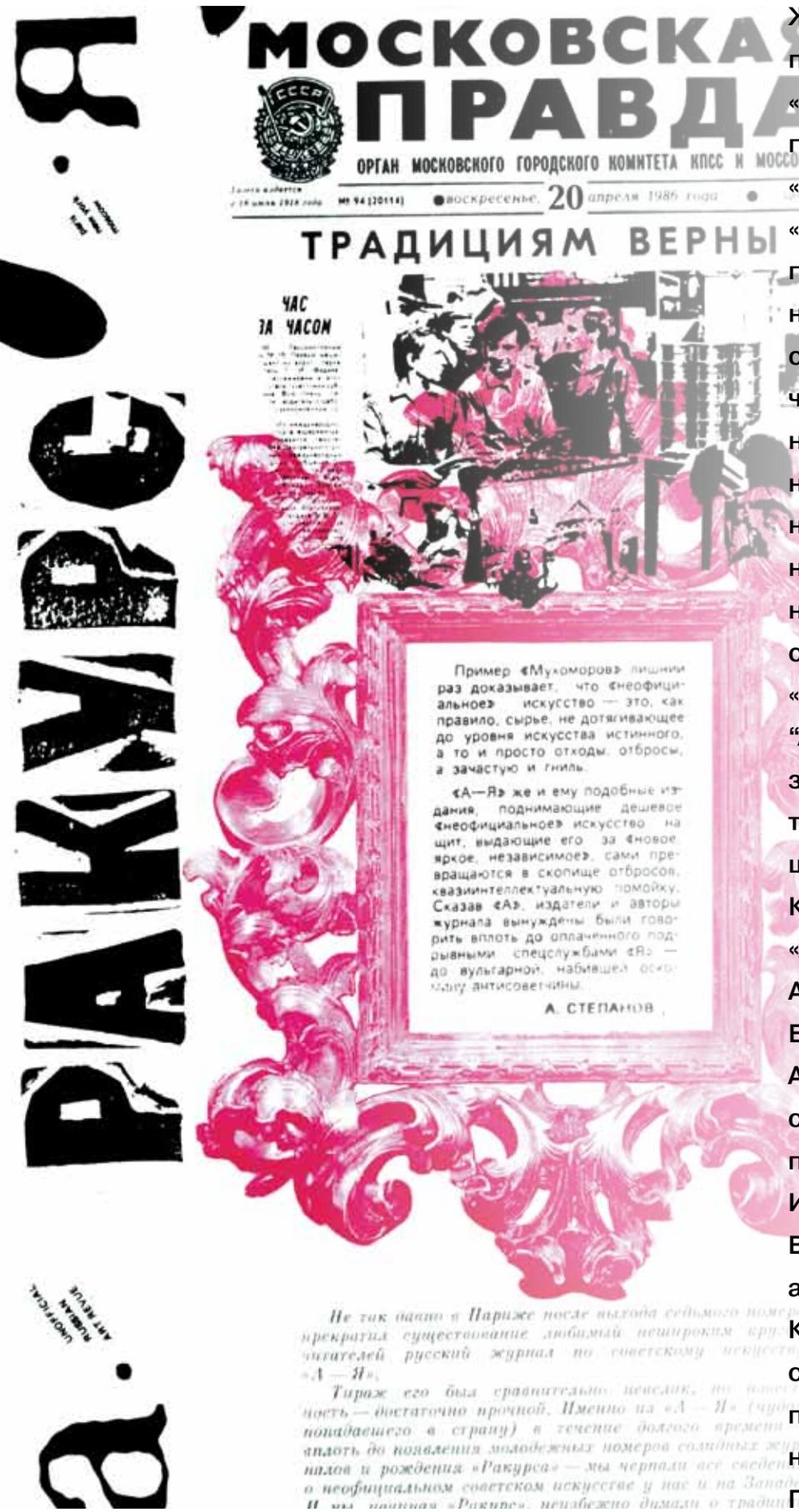
ММОМА

московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

GALLERY

Галерея современного искусства AL Gallery
Санкт-Петербург,
Большая Морская ул. д. 3-5
www.al-gallery.com

артпроект ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА



Журнал «Диалог искусств» продолжает публиковать материалы журнала «Ракурс», выходившего в 1989–1990-х годах как вкладка в журнал «Декоративное искусство СССР». «РАКУРС — А–Я» был посвящен эмигрантскому изданию «А–Я» и нападкам на него в официальной советской прессе. В редакционной статье отмечалось, что «именно из “А–Я” (чудом попадавшего в страну) в течение долгого времени — вплоть до появления молодежных номеров солидных журналов и рождения “Ракурса” — мы черпали все сведения о неофициальном советском искусстве у нас и на Западе. И мы, начиная «Ракурс», неизбежно думали о традиции “А–Я”. И не только думали, но и воспользовались однажды опубликованным там текстом Кабакова» (И. Кабаков. «В будущее возьмут не всех». «Ракурс–6»). Кроме статьи Игоря Шелковского «Журнал на подоконнике» в «РАКУРСе – А–Я» была опубликована беседа И. Бакштейна с И. Макаревичем и А. Сидоровым (ее можно прочесть на сайте www.fondartproject.ru) и фоторепортаж из парижской мастерской И. Шелковского.

В разделе «Ракурс» также читайте актуальное интервью с художником Андреем Кузькиным, заключительный текст цикла статей Стаса Шурипы, материал о питерской группе «СВОИ» и продолжение авторской рубрики Елены Петровской «Казусы транслитерации».

ЖУРНАЛ НА ЛОДКЕ

Игорь Шелковский

Отвезти текст в набор, получить корректуру, отвезти фотографии фотограферу, забрать клише, отвезти слайды, сдать макет в типографию, съездить за пробными оттисками — изо всех свалившихся на меня обязанностей — редактора, макетиста, корректора, секретаря, художественного редактора, технического редактора, ответственного за выпуск и пр., пр. — больше всего утомляла работа курьера. <...>

Как и многие другие явления в мире, журнал «А–Я» создался по чистой случайности: один из моих знакомых еще по Москве иностранцев — бизнесмен и отчасти коллекционер — предложил деньги на его издание. По его проекту художники в Москве (со многими я его познакомил еще до моего отъезда) готовили бы содержание номеров, я в Париже делал бы макет и занимался печатанием, сам он был связующим звеном между этими двумя пунктами. Журнал должен быть дорогим, полноценным, на уровне аналогичных западных изданий, — таково было его предложение, восхитившее меня и наполнившее энтузиазмом.

Такой же случайностью, как зарождение журнала, было и мое участие в нем. Я хорошо знал положение неофициальных художников: в Москве я сам был одним из тех, кому должен был быть посвящен этот журнал. Сейчас я в Париже, и я немного знаком с издательским делом, так как еще в Москве когда-то подзарабатывал на жизнь печатной графикой (забегая вперед, должен сказать, что эти навыки не сыграли никакой роли, абсолютно всему пришлось учиться заново, в конце работы я уже почти овладел такими специальностями, как печатник, фотограверр и наборщик). Конечно, мой отъезд на Запад был связан совсем с другими целями: работать, выставляться — я художник, скульптор, — наверстывать упущенное. Наконец, у меня есть ателье — большое, с удобствами, светлое, настоящее ателье скульптора...

<...> Да, это так, но… <...> Чем я могу помочь друзьям, оставшимся там? Я мало что мог сделать прежде, но теперь в свободной жизни и когда появилась, наконец конкретная, реальная возможность дела, можно ли ее упускать?

Около года ушло на предварительную работу, на поиски и определение самого типа издания, его объема, формата, обложки, шрифта, манеры размещения материалов, рубрик, заголовков, периодичности — первоначально предполагалось выпускать четыре номера в год — и т.п. Надо было создать макетную сетку, которая позволила бы строить много номеров без ломки и нововведений и в то же время не впадая в монотонность. В Москве в это время усиленно велась работа по сбору материалов: писались статьи, фотографировались работы, проводились интервью с художниками. Счастливо придуманное и сразу всем понравившееся название «А–Я» тоже пришло из Москвы.

Эмиграция разбросала художников по миру, те, кого прежде соединяли личные и творческие связи, работали теперь не только в Москве, но и в Нью-Йорке, Лондоне, Париже, Мюнхене, Иерусалиме. Журнал должен был преодолеть это географическое разделение, на его страницах они вновь предстали бы вместе. И эмигрантам, и оставшимся в Союзе было бы интересно следить за развитием творчества друг друга. <...>

К великому сожалению, ни один номер «А–Я» не был спланирован идеально и сделан так, как задумывался. Постоянно приходилось идти на компромисс между тем, что надо бы для

идеального номера, но недоступно в настоящий момент, и тем, что есть в наличии. <...>

Начиная со второго номера, когда меценатствующий иностранец прочно исчез из поля моего зрения и у журнала не было никакой твердой материальной базы, каждый номер выпускался как последний. Я никогда не знал заранее, будут ли средства издать хотя бы еще один. Как следствие — в каждый номер надо было стараться втиснуть как можно больше материалов, откладывать на потом было рискованно (так и оказалось после последнего седьмого номера). Макет трещал, статьи урезались, фотографии мельчились, работы, эффектно смотревшиеся бы на обложке, шли на обычные страницы, постоянно не хватало цветных страниц, так как стоили они в четыре раза дороже черно-белых.

Не было выпущено ни одного из задуманных тематических номеров, ибо для их выпусков требовалось отложить более актуальные материалы. Один из таких номеров должен был быть посвящен цвету в живописи.

Из Москвы шла масса интереснейших материалов. Вся заслуга в их сборе, обработке и пересылке принадлежит московскому редактору журнала «А–Я» А. Сидорову (в журнале под псевдонимом Алексей Алексеев). Его роль в зарождении, организации, развитии журнала невозможно переоценить, без него журнал «А–Я» просто не существовал бы. Вся его работа проходила под постоянным давлением со стороны КГБ, в условиях преследований, угроз, при многочисленных обысках с изъятием уже подготовленных материалов. Активным сбором материалов среди русских художников в Нью-Йорке занимался А. Косолапов. <...>

Важен был вопрос доверия. Обычно содержание номера во всех деталях не знал никто, кроме меня, до выхода его из типографии. Это было необходимо, чтобы оградить художников от шантажа со стороны КГБ, с его постоянным требованием письменного отказа от публикации в журнале. <...>

Вопрос, интересовавший и, может быть, интересующий и сейчас людей, знакомых с журналом, — почему в нем были опубликованы те и те художники и не опубликованы другие? Первоначально планировалось сделать охват художников как можно более широким. Возможно, что так и было бы, если б удалось реализовать задуманное и выпустить не 7 номеров, а 70. Но и в вышедших номерах в разной степени представлено около 50 художников самых различных, вплоть до противоположных, ориентаций. Хотелось сделать журнал подчеркнуто плюралистичным, чтобы он был тем пунктом, тем перекрестком, где самые различные направления встречались бы и скрещивали шпаги, отстаивали свою точку зрения. Журнал «А–Я» должен был быть прежде всего журналом о художниках и для самих художников.

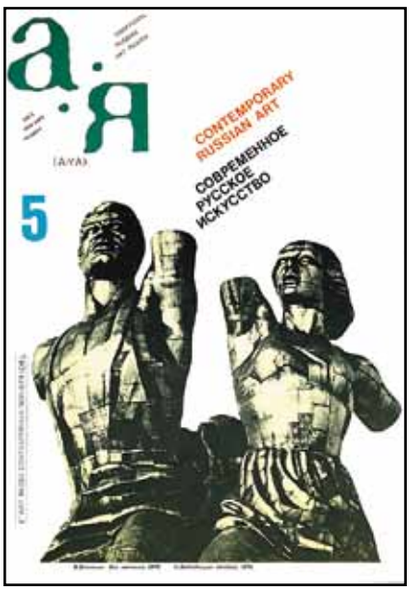
<...> Как сделать так, чтобы те интереснейшие разговоры, споры, дискуссии, которые ведутся в мастерских по чердакам и подвалам между художниками, между художниками и их друзьями, не исчезали бы бесследно, но стали доступны другим, сохранились для потомков? Наибольшую ценность, на мой взгляд, имеет <...> тот журнал, который самим своим существованием вызывает к жизни произведения иначе бы не созданные, стимулирует авторов к высказываниям и полемике. То, что на его страницах опубликованы статьи критиков и искусствоведов, а также самих художников, в других условиях просто не родившиеся бы, я считаю наибольшей заслугой нашего журнала.

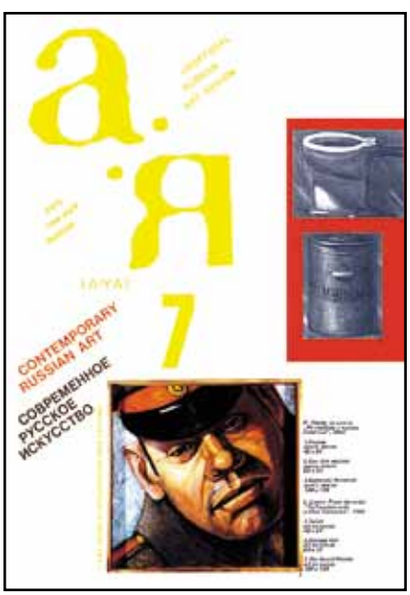
«А–Я» — журнал неофициального русского искусства.
(A–YA) UNOFFICIAL RUSSIAN ART REVUE (англ.назв.)

Нелегально готовился в СССР и издавался в Париже с 1979 по 1986 год. Редакторы: Александр Сидоров (под псевдонимом «Алексей Алексеев»)/Москва, Игорь Шелковский/Париж.
Распространение в США: Александр Косолапов/Нью-Йорк.
60 страниц, формат А4, тираж 3000 экз.
(первый номер — 7000).

Журнал «А –Я» в 1980-е годы открыл всему миру современное российское неофициальное искусство, в нем впервые прозвучали имена Эрика Булатова, Олега Васильева, Ивана Чуйкова, Игоря Макаревича, Риммы и Валерия Герловиных, Франциско Инфанте, Ильи Кабакова, Комара & Меламида, Копыстянских, Дмитрия Александровича Пригова, Константина Звездочётова, Александра Косолапова, Леонида Сокова, Вагрича Бахчаняна, Владимира Сорокина, Вячеслава Сысоева и многих других.
Всего вышло 7 номеров

В 2004 году в Москве было выпущено репринтное издание всех номеров журнала. А –Я. Журнал неофициального русского искусства. 1979–1986. Репринтное издание/под ред. Игоря Шелковского и Александры Обуховой. — М.: АртХроника, 2004.





Другой причиной отсутствия многих художников в журнале, помимо немногочисленности выпущенных номеров, была трудность в сборе материалов. Журнал делался на общественных началах, многое зависело от инициативы самого художника: имеет ли он слайды со своих работ, способен ли он написать текст, может ли он попросить кого-нибудь переслать все эти материалы за границу. (Часть этих материалов безвозвратно терялись при пересылке). Журнал никому не выплачивал гонораров, за исключением некоторой части иностранных переводов (все тексты журнала переводились на английский и французский языки), написание статей было добровольным делом их авторов, зависело от их расположенности и свободного времени. Это приводило к неимоверным затяжкам в сроках, многое так и осталось несделанным. Так, например, не меньше трех добровольных авторов обещали журналу статью о художнике В. Яковлеве; я уже воображал очередной номер с цветной репродукцией его работы на обложке. Среди обещавших был такой замечательный человек, как коллекционер Георгий Дионисович Костаки, статья которого представляла бы особый интерес. Но отсутствие свободного времени, занятость этих людей другими делами привели к тому, что я так и не получил ни строчки. Не было у меня и слайдов с работ художника.

С самого начала всеми участниками был поддержан общий этический принцип журнала: избегать оценочных и хвалебных статей, делать упор на информационной стороне, писать не столько о самих художниках, сколько об идеях, развиваемых в их творчестве. Очень хотелось, чтобы журнал был как бы вне художественной моды, в конце концов мода — то, что стареет. Если его номера и сейчас не утратили некоторой свежести, это доказывает ненапрасность подобных устремлений.

Журнал слишком недолго существовал (не по времени, а по количеству номеров), чтобы выработать и свой литературный стиль, но попытки к этому делались. Одного из авторов я убеждал стремиться к ясности и прозрачности, писать статью так, как он писал бы письмо знакомому — от скольких ненужных иностранных слов тогда можно было бы отказаться, насколько изменился бы стиль фраз. Трудно писать о сложном просто, но это не значит, что подобная задача не может ставиться. <...>

Журнал «А–Я» начался с художников 1970-х годов, статья Бориса Гройса «Московский романтический концептуализм» открывала первый номер. Очень разные художники, условно названные концептуалистами, стали к этому времени в Москве наиболее активной группой. Художники предыдущего десятилетия были уже известны на Западе, и их известность доходила до того, что складывалось впечатление, что только они и составляют неофициальное искусство. Журнал подвергся резким нападкам, некоторые голоса протестовали против «искажения картины»: вместо того чтобы публиковать уже призванных мастеров, журнал подтасовывает факты, предоставляя свои страницы самозванцам. С недоумением отнеслась к журналу старая эмиграции, деятельность которой была посвящена в основном сохранению образа старой России — в нашем журнале по искусству не было картин ни Айвазовского, ни Левитана; почему новые русские художники так похожи на американских?

Западная пресса встретила журнал восторженно и доброжелательно, появились статьи во многих крупнейших газетах мира, таких как «Нью-Йорк Таймс», «Ле Монд», «Либерасьон», «Нойе Цюрхер Цайтунг», сообщения во многих немецких газе-

тах. О нем писали также журналы по искусству, начиная с американского «Арт-форума», кончая французским «Каналом». Приветствовался прежде всего сам факт выхода в свет столь информативного издания о столь малоизвестном предмете, как неофициальное советское искусство. Однако это не значит, что эстетика новых художников была сразу же оценена как что-то самостоятельное и значительное, скорее всего, она вызывала недоумение, и любопытство перешло в признание и более глубокий интерес, сначала интеллектуальный, затем коммерческий. За большинством западных журналов стоят определенные коммерческие силы, такие как крупные галереи и фонды искусства, поддерживающие журналы, в частности, через публикуемую в них рекламу, и проводящие через них свою художественную политику. Стали искать, какие силы стоят за журналом «А–Я», у меня раздавались телефонные звонки с вопросом, где, в какой галерее можно купить картины или скульптуры, воспроизведенные в журнале? Я отвечал, что для этого надо поехать в Москву и посетить мастерскую художника, большинство работ находится там. <...>

На какие средства издавался журнал «А–Я»? Первый номер был оплачен иностранным бизнесменом, № 2,3 и 5 печатались на деньги парижской галерейщицы Дины Верни, хотевшей таким образом поддержать московских художников, среди которых у нее было немало друзей, остальные номера были изданы на средства, полученные от продажи работ художников, как московских, так и эмигрантов, пожертвованные журналу с целью его поддержки. <...>

Наиболее отчаянным моментом был период после выхода первого номера. <...> Примерно в таком же положении находился тогда другой эмигрантский журнал «Синтаксис», и чтобы иметь возможность выпускать свой журнал, его издатели решили оборудовать типографию в собственном доме. Купленный ими небольшой типографский станок не годился для печатания нашего журнала с его цветными страницами, но наборная машина IBM была именно то, что нужно. Мы пошли на обмен услугами: я бетонировал пол в подвале, предназначавшемся под фотолабораторию, взамен мне делали набор статей о художниках.<...>

Уже после исчезновения иностранного финансиста я задавался вопросами наподобие следующего: работа должна была вестись в полуподвальных условиях и была связана с некоторым риском. Какие мотивы могли побудить не склонного к авантюрам гостя Москвы, преуспевающего торговца, к подобным шагам.<...> Интересы последнего могли сводиться по меньшей мере к двум пунктам: сгруппировать наиболее активных и талантливых художников для еще большего контроля за ними (аналогичная операция была проделана с литературным альманахом «Метрополь» — охранное ведомство вынуждено придумывать себе работу для поддержания штатов и окладов), но также и прозондировать почву на Западе, имеют ли там работы неофициальных художников какую-либо эстетическую и, главное, валютную ценность для возможной последующей торговли ими <...> если подобная игра велась, то в какой-то момент эта организации почувствовала, что ее переигрывают, что журнал работает не на ее интересы. <...>

Была ли у журнала какая-либо политическая программа? Никакой, если не считать общих расплывчатых либеральных позиций: дух воли и свободы, кому же, как не художнику, их защищать? Большинство материалов журнала, особенно пересылаемых из Москвы, были полностью аполитичны и касались только искусства. Если советский цензор того времени убрал бы из текстов некоторые фразы и запретил бы публикацию двух-трех фотографий, то современный, возможно, не обратил бы на них внимания. <...>

Важный момент в жизни каждого издания — его распространение. <...> Оставшись в одиночестве после выхода первого номера, я оказался перед дальнейшим выбором: либо делать журнал, либо заниматься его распространением — и то и другое требовало полной отдачи времени. Естественно, я выбрал первое, пустив второе — распространение — на самотек. О журнале узнавали в основном из газетных статей — я просил журналистов указывать в конце заметки мой адрес — и от знакомого к знакомому. <...>

Со времени выхода первого номера прошло 10 лет, и можно подвести некоторые итоги. Журнал пробудил еще больший интерес к неофициальному искусству на Западе, к этому искусству стали относиться без снисходительности. <...> Работы художников, печатавшихся в «А–Я», попали в лучшие музеи мира, наиболее серьезные галереи Запада ищут возможности работы с этими художниками.

Общие политические перемены в Союзе, вызванные кризисом системы, изменили также климат во многих областях культуры, и, возможно, одними из первых выигравших от этого оказались неофициальные художники. Если бы в начале движения художников-нонконформистов был составлен полный список претензий этих художников к власть имущим, то теперь можно было бы видеть, что по большинству пунктов эти требования как бы наконец и удовлетворены: художники могут беспрепятственно выставляться, организовывать группировки, ездить за границу, продавать свои работы иностранным галереям, не числясь, как прежде, в тунеядцах и не боясь репрессий. Неофициальные художники, выйдя из запретной зоны, перестали быть «неофициальными», но стали ли они от этого «официальными»? Исчезла ли разделяющая их граница? Не из Парижа об этом судить. <...>

Ничто в истории не приходит само, за любыми общественными эволюциями стоит деятельность поколений, групп, отдельных людей, иногда долгая и бесконечно трудная работа без какой-либо надежды на успех. Диссидентская деятельность, индивидуальные и коллективные письма протеста и выступления, западные радиопередачи, сам- и тамиздат, квартирные выставки, наконец, и многое-многое другое были теми действиями, которые подготовляли и подготовили возможность происходящих сейчас перемен. Хочется верить, что не остался в стороне и внес свой посильный вклад в этот процесс и наш журнал. С большим трудом проникая на родину, он тем не менее самим своим существованием давал некоторому кругу людей надежду и оберегал от отчаяния в наиболее трудный и безрадостный период.

Если со стороны журнал производил впечатление «настоящего», солидного журнала со средствами и штатом сотрудников, то для меня он был обреченным на недолгую жизнь любительским изданием, осуществимым лишь благодаря энтузиазму отчаявшихся участников: дело по спасению утопающих было делом рук самих утопающих. Одним из тех многочисленных эмигрантских журналов, о которых иногда говорят, что «он делался на подоконнике».

Статья печатается с редакционными сокращениями, полностью ее можно прочесть на сайте www.fondartproject.ru

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

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

ПЕТРОВКА 25

NOVRUZ — НОВЫЙ ДЕНЬ

27.03.12 — 08.04.12

марьям алакбарли

куратор:
ольга свиблова

Московский музей современного искусства
Петровка, 25 | (495) 231-36-60
www.mmoma.ru

Диалог искусств
КоммерсантъFM93.6 радио новостей
Культура радио 91.3 FM
ExpertPhotoLab

СТРАТЕГИЯ УСКОЛЬЗАНИЯ

На вопросы ДИ отвечает художник Андрей Кузькин

ДИ. Вы лауреат премии «Инновация», трижды — премии «Соратник». Вы как-то сразу пришлись ко двору. И критики к вам весьма доброжелательны, и кураторы не обходят вниманием, и художники уважают. Вне сомнения, все это заслуженно. Но вас не смущает такая всеобщая любовь?

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. Это вопрос времени. До того как заняться современным искусством, я работал дизайнером. И в какой-то момент мне это стало неинтересно. Возникло ощущение рутинности жизни. И мои ранние работы об этом. Они были созданы исключительно от невысказанности, пустоты жизни и желания поделиться собственными эмоциями с окружающими. Я хотел быть услышанным, поэтому не делал никаких отсылок, реминисценций, а просто пытался найти наиболее адекватный язык именно для своих мыслей. И естественно, был тронут, когда мои работы кому-то понравились. Это значит, что я добился того, чего хотел. Первое ощущение отсутствия любви и невысказанности было удовлетворено. Но в дальнейшем вопрос, кому нравится и что нравится, встал более остро. И я опять пытался делать вещи, которые бы работали в том или ином контексте, потому что, на мой взгляд, именно контекст выставки определяет, производит работа впечатление или нет. А так как благодаря дизайнерскому образованию приучен думать о конечном пользователе или потребителе продукта, я ставлю себя на место зрителя и прихожу в роли зрителя на собственную выставку. То есть программирую некоторые реакции. Другое дело, что сейчас мне все менее интересно создавать работы, которые бы нравились большинству.

ДИ. Ваши перформансы очень энергетически заряжены. В них чувствуется не то чтобы насилие над собой, но преодоление.

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. Мне никогда не нравилось слово «перформанс» применительно к тому, чем я занимаюсь. Если его все же перевести с английского, оно означает «представление». Я же всячески дистанцируюсь от театра. Предпочитаю более широкое понятие — опыт. Опыт проживается не для того, чтобы непременно быть представленным, он делается ради самого опыта, ради проверки себя и каких-то внутренних вещей.

ДИ. Но вы же представляете. Взять хотя бы перформанс «Все, что есть — все мое», показанный вами на прошлой Берлинской биеннале. Вы лежали не-

АндрейКузькин
ЯВЛЕНИЕ ПРИРОДЫ 1
2010. Бургланд, Вена, Австрия

сколько часов в стеклянном саркофаге обнаженный и весь исписанный диагнозами на латинском языке не у себя в мастерской.

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. Место, где это было представлено — не главное. Хотя контекст, конечно, играет роль. Но в данном случае для меня важнее преодоление в себе страха смерти. Это было не физически, а психологически сложно. Я эти болезни как будто на себя принял. И в своих перформансах я проходил через подобные опыты, чтобы понять себя в конечном счете. Для меня перформанс — проверка. Как производят какие-то приборы и проверяют их в агрессивной среде. Потом ставишь точку и с этим опытом живешь дальше. Когда сталкиваюсь с перформансистами из других стран, у меня возникает ощущение, что в основном они выходят как бы на сцену, то есть люди работают. Они профессионалы своего дела, развивают пластические или еще какие-то вещи, стараясь сделать представление более ярким, качественным и так далее. А я не называю то, что делаю, работой. Я вообще не профессионал ни в одной области. Скорее то, чем я занимаюсь, сродни поэтическому творчеству, которое невозможно назвать профессиональным. В работах, которые я сам считаю наиболее удачными, первоначальный посыл был поэтический, именно как внутренний опыт.

ДИ. К таковым, очевидно, относится и ваш первый и наиболее известный перформанс «По кругу».

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. Возможно, если бы он так громко не прозвучал, я бы дальше занимался чем-то другим.

ДИ. У эстонского художника Яана Тоомика есть видео «Без названия (Мужчина)». Там обнаженный мужчина, привязанный за гениталии к вбитому в землю посреди грязного осеннего поля колу, медленно движется по кругу. Допускается множество прочтений.

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. Чем лаконичней работа, тем больше интерпретаций она предполагает. В основе моей личной работы очень простая идея — проживание жизни. Жизнь-то состоит в основном из очень монотонных, повторяющихся вещей.

ВСЕ ЧТО ЕСТЬ — ВСЕ МОЕ
2010. Кройцберг, Берлин, Германия
FOTO UWE WALTER.
ПРЕДОСТАВЛЕНО ОТКРЫТОЙ ГАЛЕРЕЕЙ

СТР. 105
ЛЕС
2012. Битцевский лесопарк, Москва

ДИ. Достаточно грустный взгляд.

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. Я представлял свою жизнь в то время именно так. И не видел возможности эту перспективу изменить.

ДИ. Одно из прочтений видео Тоомика — как бы ни хотелось человеку преодолеть границы и разорвать цепи, которые суждены ему от рождения, он не в состоянии этого сделать и обречен топтаться на месте, идти, но так ни к чему и не приходить.

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. В моем случае, когда перформанс задумывается, он всегда имеет очень четкий сценарий. Хотя это отчасти и противоречит тому, что я говорил про опыт. Но работа продумывается пластически — как это будет выглядеть. Если говорить конкретно об этом перформансе, то он придуман точно так же, как работа, где веревка, а на ней висит рубашка. То есть я не делаю пластической разницы между перформансом и этой инсталляцией. Они порождены схожими размышлениями и ощущениями по поводу нашей жизни. То, что одна — это перформанс, а вторая — инсталляция, в тот момент не играло никакой роли. Единственно я понимал, что данный перформанс может быть интерпретирован и в политическом контексте.

ДИ. Но вам этот контекст, как я понимаю, не интересен.

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. Политический совсем не интересен. Социальный — постольку поскольку.

ДИ. Итак, вы добиваетесь, чтобы вас услышали, признали. И после этого вдруг делаете проект «Все впереди», в ходе которого запаиваете все наличное имущество в металлические ящики и как бы декларируете «опять сначала». Это символический жест? Или вы действительно хотели все начать с нуля, новую жизнь?

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. История этого проекта такова. Мне в наследство осталась мастерская от моего рано умершего отца — художника Александра Кузькина. Со всем содержимым. Я переделал ее полностью для себя. Создал то, что тогда можно было назвать личным пространством: много полок, стеллажей, которые за пять лет творческой активности заполнились разными работами, графикой, какими-то частями инсталляций и так далее. На момент реализации проекта я понимал, что должен по опыту других концептуалистов заняться архивированием и структурированием всего этого хаоса, попытаться вычленить из него, что является ценным, а что нет. Да, пожалуй, невозможность сделать выбор — основное. Почему одно важно, а другое нет? Это заняло бы колоссальное количество времени, а хотелось делать что-то дальше. Я понимал, что не справлюсь с задачей. А выбросить невозможно, рука не поднималась. Это если говорить о личностных вещах. И мой проект был придуман прежде всего исходя из этих посылов. Все говорят: вот ты теперь начнешь новую жизнь. Но у меня не было подобного представления. Я собирался оставить себя ни с чем. Во всех смыслах. Опустошиться. И что будет? И как я буду думать? И что буду чувствовать? Именно в этом заключается опыт — ты не можешь до конца прогнозировать, что будет. Когда запаковываешь вещи, которые были для тебя своего рода фетишами — книги, письма, фотографии… У каждого своя биография, и у каждого наверняка есть подобные вещи. Любой дом позволяет человеку самоидентифицироваться. Это место, где можно быть самим собой. Эти вещи тебя греют и составляют как бы

часть тебя. Глядя на них, понимаешь, кто ты такой. В данном случае, отказываясь от них, я проживал опыт, который неизвестно к чему бы привел. Мне это психологически было интересно.

ДИ. И что вы испытали? Сожаление? Облегчение?

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. И то и другое. После началась какая-то безумная жизнь. И ностальгия по утраченному. То есть те проблемы, которые не были решены — сбора, самоанализа, — так и остались нерешенными. Но кроме внутренних ощущений, которые первичны, мне интересна и ситуация арт-рынка. Какой-то листочек, на котором стоят три цифры, я продаю за двести баксов, например. А вот эта чашка не продается. А почему, собственно? И вот это люди могут купить. Мне интересен биографический момент. Ящики можно вскрыть через двадцать девять лет. Это не случайное число. Через двадцать девять лет с момента упаковки последнего ящика моему сыну будет столько же лет, сколько моему отцу, когда он умер. Я сам сейчас фактически в том возрасте, когда его не стало, и для меня это определенный рубеж. Мне хотелось до этого возраста сделать что-то, чего он не успел. Может, я после этого действительно все брошу и займусь чем-то другим.

ДИ. У каждого, конечно, своя мотивация для занятий искусством. Так, Артюр Рембо, будучи невероятным романтиком, полагал, что искусство может изменить мир. Когда же понял, что это не так, забросил стихи и не написал больше ни строчки.

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. В моем случае это, конечно, красивые слова. Никуда я не денусь от искусства. Что касается Рембо, есть люди идеологии. Они приходят к тому, что полезней делать что-то другое. Я, например, считаю, что полезней лечить людей, чем заниматься искусством. Но причина моего разочарования не в этом. Дело в том, что контекст, образовавшийся на сегодняшний день вокруг меня, не радует, не очень устраивает. Когда я начинал, мне было все равно. А вернее, я просто не понимал многих вещей. Сейчас появилось ощущение машинности, системности происходящего. И это угнетает. Ты понимаешь, по каким схемам все развивается. У меня была симптоматичная история. Например, я делаю здесь на русской почве от всего сердца проект с хлебными фигурами. Потом это вывозится в Европу, а затем приходит предложение из Нью-Йорка — слепить голову из хлеба не больше двух метров, и желательно, чтобы она походила на голову рабочего, отвалившуюся от советской статуи. Если идти по этому пути, то я превращаюсь в тренд — художник, который «лепит из хлеба». И что? Зачем? Понятно, что потом это продается за бешеное бабло. Но чисто пластические занятия, если я не вижу в них дополнительного смысла, мне неинтересны. Проект с хлебом на момент создания имел для меня концептуальный, экзистенциальный смысл, но его тиражирование… Я вылепил маленькие фигурки. Но делать из этого тренд… Мне один из моих старых друзей говорил: да, из этого можно сделать художника. Если взять тему и дальше развивать ее, тиражировать. Вот из этого тоже можно было сделать художника, но такой путь мне настолько ясен и понятен, что мне совершенно неинтересно.

ДИ. Не возникало мыслей попробовать открыть «хлебопекарню» — для прокорма? Промысел. А параллельно заниматься искусством…

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. Вы верно определили всю эту систему функционирования, с которой непонятно что дальше делать. Я люблю, например, Монастырского. Вот сейчас ему сделали выставку в Венеции. Он сказал, что ему по фиг эта выставка и вообще выставки его не интересуют. Подняли человека с дивана, привезли, показали… Отношение к творчеству, на мой взгляд, должно быть примерно таким.

ДИ. У вас ведь уже покупали работы?

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. Я сейчас благополучен, потому что мне галерея платит стипендию. Они там что-то продают.

ДИ. Психологически человеку, который уже получает дивиденды за свои труды, тяжело от них отказаться. Быстро привыкаешь. Монастырский никогда не был богат. И с чего ему вдруг теперь меняться?

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. Мои представления достаточно наивны, но я как раз думал по поводу того, чтобы зарабатывать хлебом. Я бы, может, и лепил эти фигурки и продавал их на улице обычным людям. Но не за те «накрученные» галереей деньги. Будут их покупать или нет? И за сколько?

ДИ. Так это же готовый проект. Где-нибудь на Крымском или на Арбате.

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. Я об этом думаю все время. Опыт был похожий. Акция называлась «Левитация». Она предшествовала проекту «Герои левитации». Ребята арендовали несколько палаток на рынке на Пушкинской недалеко от «Макдоналдса». И натащили в них всякого искусства. Дело было под Новый год, шла бурная торговля. И среди палаток со всякой провизией и шмотками было несколько напичканных искусством — живопись современная, объектики. Все довольно мусорное и неорганизованное, нетоварного вида. Мне они тоже дали одну палатку. Я накрыл стол простыней и расставил человечков, посередине жостовский поднос, на котором белой эмалью было написано: «Хороший художник — мертвый художник», бутылка водки и два граненых стакана. Каждый желающий мог выпить с художником и закусить хлебом. После того как я выпивал с человеком, я брал его за талию, поднимал вверх и кружил какое-то время. То есть совместное распитие символизировало дружбу, потом дружеские объятия, после чего я человека приподнимал над действительностью. Кончилась эта акция, конечно, тем, что я напился и грохнулся на стол, фигурки посыпались в снег. Такой вот результат. Но люди приценивались к фигуркам. Меня это мероприятие — непосредственное общение с людьми, взаимодействие — очень порадовало само по себе. Потому что это не было организовано откуда-то сверху, а живое, настоящее.

ДИ. Но ведь это так, шалость. При том, что есть как бы рента в виде стипендии от галереи. Но элементарная от-

ветственность перед близкими часто не позволяет нам полностью нырнуть в свободу и настоящесть.

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. Да. У меня семья — жена, двое детей. И была ситуация, когда я вытащил сто один доллар из рамки премии «Соратник» и отнес им. Но все эти опыты должны тебя в итоге привести к тому, чтобы ты понял, кто ты, что ты, перестал этого стесняться и стал говорить от первого лица.

ДИ. Часто ли вы посещаете выставки не в дни вернисажей?

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. Сейчас вообще очень мало посещаю. Мне это неинтересно. Скучно. «Свежака» нет. Все это внутриконтекстуальные игры. Я пытался быть вне тусовок, вне мейнстримных направлений. И до поры до времени мне это удавалось. Но бесконечное реагирование на внешние факторы утомляет. Я тут написал стишок, в котором сравнил себя с мячом. Тебя пинают, и ты летишь в одном направлении, потом опять пинают — летишь в другом. Но если попадаешь в ситуацию вне игры, то вообще не понимаешь, ни кто ты, ни что ты и чего ты, собственно, сам хочешь. Если бы какая-то ситуация не произошла, то, возможно, ты бы делал что-то другое. То есть твои внутренние устремления нечетки, неопределенны. И на тебя влияют внешние раздражители. Тер-Оганьян звонит и говорит: ты такой человек, который может придумать что-то охренительное с ходу. И ты придумываешь. Мы делали с ним работу, в которой изначально был экзистенциальный посыл, но в результате она «выстрелила» контекстуально. Моя идея была в том, чтобы выстроить ситуацию опоздания на вернисаж. За день до выставки проводится вернисаж, на который приглашается один состав участников. Они пьют, веселятся, дебоширят — все как положено. А потом, когда люди приходят уже на настоящий вернисаж, им показывают документацию того, что происходило накануне. Они ходят, смотрят, но им ничего не наливают, короче, невесело. Так мы обыграли эту ситуацию, что все ходят на вернисажи потусоваться. В режиме быстрого реагирования можно просуществовать какое-то время, но потом оказываешься в ситуации истощения. И самоидентификации никакой нет. Проект с ящиками был нацелен также и на это. Я наблюдал своих более молодых друзей, которые живут в хрен знает каких квартирах, ничего не имеют, все время какая-то «движуха» происходит, а я тут на своем скарбе засел, такой старикашка уже. И вот я жертвую всего себя ради искусства, ради этой «движухи». Я пожил год такой жизнью и устал. Это рок-н-ролл. Поэтому хорошие рок-н-рольщики долго не живут. То есть ты должен выступать постоянным провокатором, и на тебя работает рынок, и кто-то начинает на тебе зарабатывать, а ты понимаешь, что делаешь это уже не из-за какого-то юношеского, честного, настоящего драйва, а весь коммерцией пропах изнутри.

ДИ. А что сейчас? Какой заказ?

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. Заказа никакого. Ну разве что Ерофеев задумывает групповую выставку. Я ему сказал: оставь мне белый бокс, я там поживу. Не надо мне никакой гостиницы. А так в принципе два месяца ничего не делаю. Сплю, читаю и пишу стихи. Но опять же ты входишь в какую-то систему, твоя деятельность дискредитируется. С дизайном происходило то же самое. Я, когда окончил институт, был свеженький, и у меня имелись какие-то идеи, которые существовали независимо от заказа. А потом, когда понял, как эта вся система функционирует, что никому твои идеи не нужны, а нужно просто правильно нажимать на кнопки, стало скучно. И я ушел из этой области. Это продолжалось четыре-пять лет после института. А сейчас четыре-пять лет, как я занимаюсь современным искусством, и уже понимаю какие-то подводные течения, и мне это становится не очень интересно. Возможно, и со стихами так же получится.

ДИ. Вы не мячик, вы — колобок. «Я от дедушки ушел, я от бабушки ушел и от тебя уйду…»

АНДРЕЙ КУЗЬКИН. Да, точно. В одном интервью для какого-то индийского журнала был вопрос о любимой сказке. Я сказал — «Колобок». На самом деле это стратегия ускользания, которая у Кабакова и Монастырского, да и вообще у московских концептуалистов пользовалась большой популярностью. Они об этом много писали. Никогда не ставить точку, постоянно уходить от четких определений. Всегда иметь возможность ускользнуть через черный ход или подшутить над самим собой.

Беседу вела
Лия Адашевская

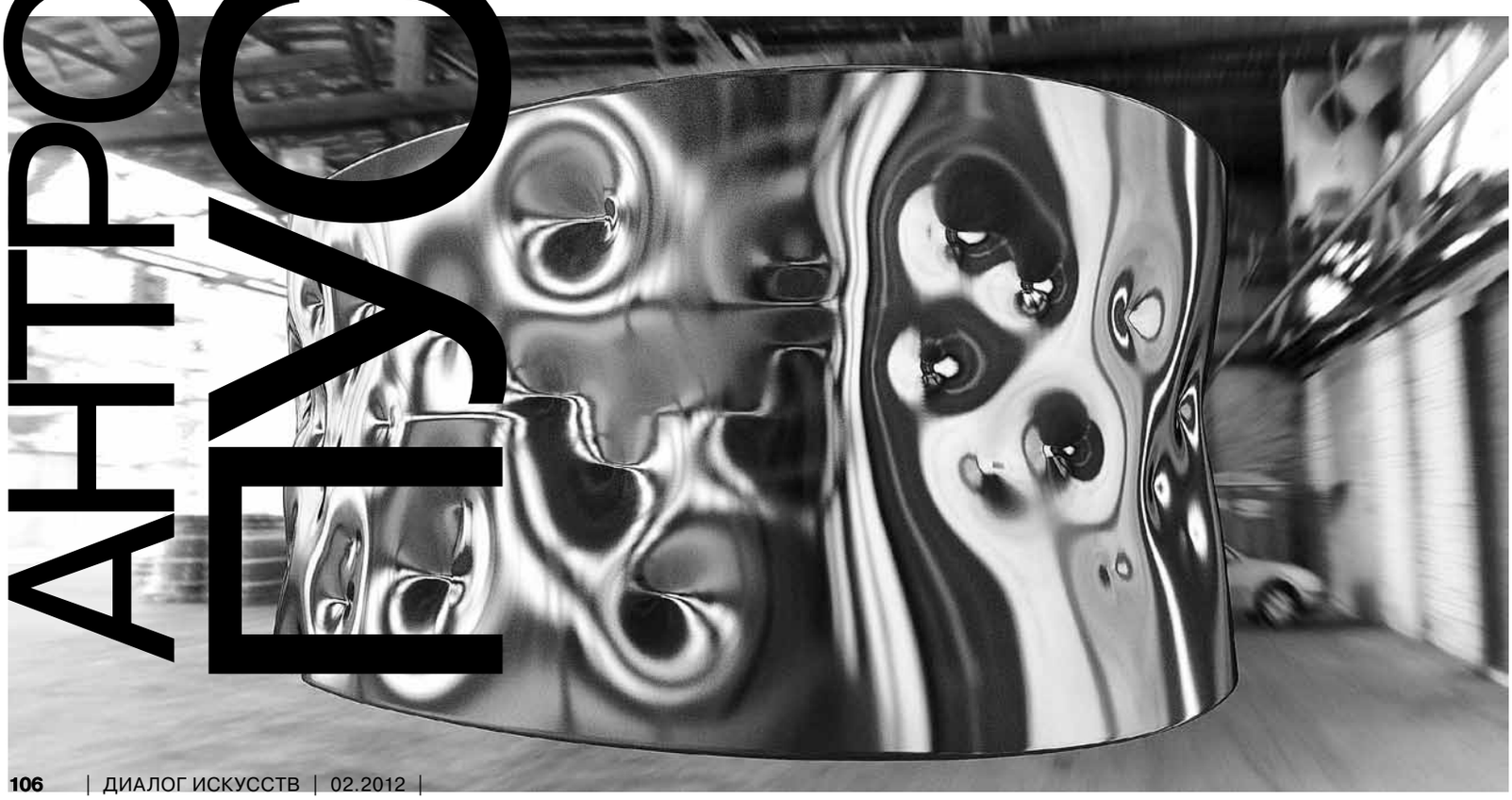
Антропология пустоты

Стас Шурипа

В гостях у Полифема

Граница искусства и так называемой жизни продолжает таять. Не надеясь больше на универсальную систему критериев оценки, мы полагаемся на гипотезу о существовании минимального различия между художественной и повседневной оптикой взгляда. Ограничений нет никаких, и тем не менее от художника ждут какого-то смещения смысла, хотя бы и едва ощутимого. Расплывчатая топография культурного пространства делает основным средством работы художника рефлексию собственной включенности в наблюдаемое. В этом искусство приближается к этосу антропологического исследования, стремящегося дать своим объектам быть тем, что они есть — субъектами. Традиционные роли и нормативы теряют адекватность; сквозь каноническое и системное в зрителе, эксперте, художнике все неотступнее заявляет о себе человеческое. При этом сам человек, скрепа мира, остается неразличим вне эффектов своего присутствия; должно быть, так и сновидец не может увидеть себя в сновидении.

Говорят, раньше было проще. Искусство отличалось от неискусства, как эстетическое от функционального. Для человека было важно уметь сопрягать эти два начала, по возможности сакрализуя эстетическое. Сегодня жизнь немыслима без эстетизаций, а искусству почти не удается ускользать от превращения в инструмент нехудожественных интересов. Функциональное и эстетическое, эффективность и эффект легко превращаются друг в друга. Граница искусства и жизни переходит в различия события и системы, в два варианта ответа на последний неразрешимый вопрос: есть ли ничто? Рассудок здесь не поможет, это вопрос выбора или решения. Можно считать вслед за Аленом Бадью, что пустота существует в элементарном событии, до наблюдения и смыслов. Остальное — реальность с ее системами, структурами, идеологиями, объективациями мирового духа и распределениями чувственного — избегает пустоты.



Здравый смысл, это сердце системности, подсказывает: чтобы быть, ничто должно было бы быть чем-то, — немыслимо. Поэтому ничто недоступно для систем, чувствующих лишь условную логическую пустоту подлежащего освоению «немаркированного пространства. Из того, что еще двадцать лет назад было тенью молчаливого большинства, сегодня возник новый мир — глобальные системы коммуникаций. Чем больше мнений и точек зрения, тем труднее говорить без помощи стандартов, перепостов и общих мест. Новый прорыв технологий в повседневность сопровождается шоком от распада привычных связей между явлениями и вещами. Каждая волна новых медиа в истории переопределяет ключевое для искусства и мысли понятие присутствия. Если сто лет назад телефон отделил голос от тела, то сегодня присутствие обозначается кликом «like».

Пустота — это элемент, чья единственная связь с системой состоит в отсутствии связей. Чтобы совладать с пустотой, система окружает ее, заключает в контур и наполняет проекциями собственных различий, превращая ее в объект. Локализация и интеграция; чужое, другое, собственное — поглощение пустот — необходимая часть жизни систем. Мумии арестованной пустоты наполняют зал славы массмедийного успеха художника: находчивый попутчик капитала, светская звезда, анфан террибль, смутьян и провокатор… Эти стандартные роли не имеют отношения к самому важному, блуждающему избытку несвязности, к ничто, разделяющему персонажа и субъективность. Идентификация с навязанными контурами изгоняет пустоту, а с ней и возможность неожиданного. Проблема эта не нова; достаточно вспомнить Одиссея, на вопрос циклопа «кто ты?» хитроумно отвечавшего: «Никто».

Повторение и вычитание

Нет более явной манифестации пустоты, чем повторение. Повторение потенциально открыто в бесконечность, по отношению к которой оно выступает знаком без сходства, тем, что в эстетике Канта называлось негативной презентацией. Похожая на метонимию, представляющую целое через часть, негативная презентация — это испытанный способ обозначать бесконечности. Если в Новое время ее видели только в природе и математике, то для эпохи глобальных коммуникаций бесконечность становится частью культуры — мы живем в толще нескончаемых потоков цифр. Примером негативной презентации могут служить руины: будучи частью тотальности общественных отношений ушедшей эпохи, они негативно указывают и на мимолетность настоящего. Сегодня человек не только способен быстро считывать, реконструировать и домысливать неявное, но и предпочитает делать это самостоятельно, утверждая таким образом свою свободу. Фрагменты и осколки часто говорят нам больше, чем целое; когнитивная руина становится лучшим средством трансляции опыта.

Настоящее состоит не столько из ростков нового, сколько из обломков прошлого, из остатков стратегий и практик, правил и форм жизни. Сингулярности обживают каркасы универсалистских проектов, созидание сливается с разрушением, системы контроля впиваются в растущее многообразие. Когнитивные руины становятся точками перехода между пространствами. Ключевое значение в искусстве приобретает эксперимент с новыми способами означивания. Примером здесь могут служить работы Ани Титовой. Подобно элегантной формуле ее скульптура «Съем» сопрягает три различных реальности.

Дмитрий Филиппов
ГРАНИЦА
2011. Нержавеющая сталь
Предоставлено ЦСИ «Винзавод»

Аня Титова
СЪЕМ
2011. Металл, фанера, найденный объект, звук

Металлическая конструкция намечает контур дверного проема; на ручке без двери зависла куртка с капюшоном — обычная вещь и вместе с тем символ атомизации общества. В кармане плеер и наушники, там рычат «napalm death». Сквозь пустоту проступает схема пороговой ситуации, столкновения общественного и экзистенциального. Геометрия дистанций обрамляет след идентичности, спрятанный в mp3-файле, как игла в яйце. Вещи и звуки свидетельствуют о событии побега.

Работы Ани Титовой, Александры Сухаревой, Дмитрия Филиппова, Натальи Зинцовой и других молодых авторов показывают, что подражание не является ни необходимым, ни достаточным условием для репрезентации. Изображение переносит избранные черты объекта в другую систему смысловых координат, где сходство может исчезнуть. Если идентичность — это постоянство относительно того, чем является предмет в пределах организации своего мира (Нельсон Гудмен), то обычные предметы, знаки, образы при переносе в произведение способны обретать непредсказуемые смыслы. Ожидающие от искусства отражения своих ментальных схем и привычного восприятия недоумевают: вместо трансфигурации обыденного им видится бессодержательность. Но то, что опознается как содержательное, чаще всего производится уже широко доступными способами означивания. Так на концептуальном уровне в искусство приходят стандарты развлекательной культуры быстрых смыслов. Сопротивление ей начинается с отказа от подражания в пользу скользящих ассоциаций; тотальность рынков коммуникации отступает при использовании «отношения – неотношения» между референтом и смыслом.

Глубинная структура любого представления — образа, идеи, интерпретации — подчиняется закону счета, фрейдовскому принуждению к повторению. Поскольку репрезентация включает лишь избранные и переосмысленные черты оригинала, она состоит из учтенных и упорядоченных элементов. Несвязность не включается в репрезентацию; то, что на входе существует как простая множественность, внутри изображения образует систе-

му связей. Неподдающееся учету непредставимо и потому обращается законченной репрезентацией в ничто. Бытие-ничем так же отличается от небытия, как «вот здесь» отличается от бытия, напоминает Бадью. Оно содержит утопический импульс, будучи при этом сущностью без идентичности, неразличимой для систем знания-власти. Когда блуждающий избыток несвязности изгоняется из представления, оно обретает законченность, из «вот этого» становится «еще одним». Без этого «присутствия отсутствия» образ девальвируется, превращаясь в прагматическую ложь плюс ретинальное удовольствие.

Между строк

Граница пустоты — это имя без объекта. Чистая несвязность, дом пустоты, непредставима, но ей можно дать имя и тем сделать частью ситуации искусства. Называние связано с жестом указания, как время с пространством. Поворот от производства образов к изобретению имен необязательно обращает произведение в слова, как это бывало в концептуальном искусстве 1960-х. Любой предмет, ситуация, атмосфера может именовать множество сущностей, включая пустоту: отсутствие референта не означает отсутствия смысла. В случае имени пустоты смысл конструируется зрителем на продолжении логики произведения, не предлагающего готовых интерпретаций. Между именованием и отсутствующим объектом разверзается освобожденное от перцептивных процедур время. Мы следим за указующим жестом, смотрим в его направлении, ищем и не находим референта, чтобы вернуться к имени, которое теперь занимает место в системе знаков, ведь, последовав за указанием, мы подтвердили, что имя именует. Наше внимание не затемняется специфичностью объекта, наоборот, его отсутствие освещает сцену, на которой действует имя.

Место пустоты везде и нигде. Включаясь в глобальную систему обмена, любая локальность открывает в себе не-место. Этим термином французский антрополог Марк Оже называл безликие среды глобального капитализма: супермаркеты, аэропорты, офисы. В отличие от мест не-места порывают с историческими, социальными и культурными контекстами. Они возникают и в отливах морфогенеза: в разрушении, создающем пустыни и заброшенные города, в ресайклинге, реконструкциях. В каждой ситуации есть элементы, не имеющие своего лица; не то чтобы скрытые, а скорее не представленные. О том, что их невозможно локализовать, говорит математика. В ней вводится аксиомой существование пустого множества, отличного от всех остальных тем, что у него нет элементов. Пустое множество является элементом любых других множеств, поскольку оно умещается между любыми сколь угодно близкими друг другу числами. Это отличный от всех остальных тип существования, одно имя, без тела и места. С точки зрения математики именно пустое множество является условием возможности изображений. Без этого рассеянного присутствия пустоты, проявляющего себя в дымке развоплощения, в мерцании не-мест сквозь места репрезентация угасает.

Нулевой градус эстетики: удерживать дистанцию между именем и присутствием, между коммуницируемостью вещи-объекта и «таковостью» вещи-места. Переходы между местами и не-местами образуют сюжетную канву инсталляции Александры Сухаревой «Эурарага». Загадочное название отсылает к обрядам жителей острова Пасхи, какими их видел агент западного разума Тур Хейердал. Описанная в его мемуарах встреча предстает несостоявшимся событием. Местные разыграли фиктивный ритуал, и заезжий наблюдатель решил, что доискался тайного знания. Взаимодействие с воображенным Другим обернулось установлением дистанции. В выставочном пространстве эта сеть неузнаваний продолжена системой барьеров. Зигзаги серых стен (строительство или раскопки?) переходят в едва заметные структуры из натянутых над полом веревок. Это лишь видимая часть лабиринта, центр которого, как у глобальных коммуникаций, везде и нигде. Рядом вотивные псоглавцы на карауле у среза другой реальности: взлетевшая в воздух соломенная шляпа поймана витриной, как сачком. Чья это шляпа, Хейердала или ацефала? Ответ найдешь на полпути между именем и ментальным образом.

Непонятное, ускользающее от интерпретации обретает значение этического принципа. Оно обращает знаки в вещи и не дает произведению раствориться в коммуникационных потоках, удерживая возможность ауры как эффекта события встре-

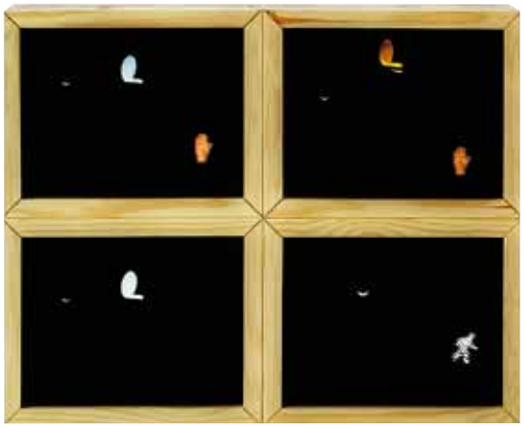
Александра Сухарева
ЭУРАРАГА
Инсталляция.
2011

СЛУЧАЙ ЛЕТАЮЩЕЙ ГОЛОВЫ

чи. Непонятное может быть связано и с внутренним миром, поскольку он полностью расположен снаружи, в общественной реальности. Режимы неявного означивания, которые в прошлом веке называли бессознательным или идеологией, существуют материально — в предметах, правилах, условностях, сценариях, склонностях, обычаях. Согласно Розалинде Краусс искусство прошлого века обращалось к оптическому бессознательному. Сегодня базовые условия визуальности смещаются в область цифрового бессознательного; процедуры счета пронизывают и видимое, и подразумеваемое. Оцифрованное воображение управляется простыми структурами, рядами бинарных оппозиций; аналоговые процессы вроде смещения и сгущения уступают арифметическим действиям. Видимое становится легким и как следствие поливалентным.

Изначальное опоздание

Человек — это название белого пятна на картах системной экспансии. Его следы угадываются в ошибках, сбоях, задержках. Ситуация искусства — взаимодействие работы, места и зрительницы — определяется такими моментами неузнавания. «Видишь эту жестянку? А вот она тебя не видит!» — ликует маленький Жан из лакановой притчи о сияющей банке из-под сардин. Лакан не стал объяснять ему, что если бы отраженный от банки солнечный луч не был взглядом, то ее бы и не заметили. Она увидела их первой, но взгляды банки, Жана и Жака всегда уже разминулись, разделенные первичным опозданием человека на встречу с событием мира. Сознание похоже на зеркало заднего обзора; смыслу не догнать факт, настоящее всегда запаздывает к самому себе, расслаиваясь на «еще не» и «уже не». Полураспад настоящего сопротивляется представлению;



Наталья Зинцова
GO THROUGH A LIGHT
2010

как разглядеть в пене дней постоянно рвущуюся связь времен? Вокруг этого изначального опоздания вращается все человеческое — галактика знаков и взаимодействий. В нем и заключается исток художественного творения: в задержке, дистанции, двусмысленности в эпицентре присутствия.

Новое искусство возникает на фоне общего кризиса корпоративности, наполняющего социальными энергиями публичную сферу. Художественные высказывания часто содержат рефлексию принципов производства дискурса в обществе. В двойном зажиме коммуникации и контроля говорящие сталкиваются с эффектом афазии, напоминающим поражение речевых функций.

Афазия проявляется в двух измерениях языка. Когда теряется способность строить синтаксические конструкции, речь становится обрывочной, фразы сокращаются до отдельных слов. Другая форма афазии затрудняет подбор нужного слова из набора аналогов. Названия вещей смешиваются и опускаются, в пределе стремясь к указательным местоимениям. Афатический субъект перекраивает, дробит и сжимает высказывания так, как будто в своих симптомах невольно продолжает редукционистские логики искусства прошлого века — вычитание и разрушение. Так минимализм из художественного принципа превращается в свойство естественного языка, в синтаксический строй повседневной реальности.

Из прошлого известны два основных типа этики, отношения художника к признанию. Во-первых, отказ от претензий на немедленный успех во имя будущего признания «историей», или на более современной лад, академическими институциями. В пределе это похоже на проекцию протестантской этики, мотора фордистской души. Второй путь утверждался через оппозицию ригоризму: живем один раз, да и вообще esse est percipi. На сегодня обе позиции — несгибаемых и оппортунистов — исчерпаны. Отказ от навыка и сделанности, некогда выражавший антирыночный этос, уже не мешает быстрому успеху на сегодняшних символических рынках. Здесь законы циркуляции искусства и неискусства переходят друг в друга, а главная ценность — семиокапитал, способность аккумулировать смыслы. Действие художника принадлежит сфере нематериального труда, порой неотличимого от досужего жеста или замкнутого на себе ритуала. В любом случае делать искусство означает связывать вещь с произведением. Связь эта аналогична связи тела и сознания в человеке: точные закономерности ее неизвестны, но результат всегда налицо. Это воплощение смысла в предмете. Оно так или иначе задействует пустоту, будь то отсутствие оригинала или афатический разрыв с контекстами. Несоизмеримые силы наполняют привычные отношения: труд и награда, знак и смысл, единичное и множественное становятся местами встречи бесконечности и пустоты. Отсюда главный вопрос: какой быть новой этике?

ПРОСТЫЕ ДЕЙСТВИЯ

Александр Подобед

Философия «СВОИх» проста и очевидна, она восходит к вечной истине — все люди братья. Все мы здесь скорее свои, чем чужие. Поэтому различия имеют значение. Различия и есть то важное, неповторимое и ценное, что нас всех объединяет. Таковы и «СВОИ» — каждый из них замечательный художник, обладающий собственным видением и самобытным творческим стилем, но все вместе они необъяснимая сила, тайна, магия и волшебство. То, что они делают, с одной стороны, очевидно, но с другой — всегда не до конца понятно. Как служение в храме, как создание мандалы буддистами, как праздник сотворения мира у австралийских аборигенов. Речь о чем-то простом и важном, но это не вмещается в слова.

СВОИ
Перформанс на Пушкинской, 10. Серебристая девушка с красным ведром – Маня Котлин

Человек бесконечно мнет
и мелко режет бумагу.

Человек монотонно пишет любые слова
на пустых листах.

Человек входит в круг света, включает
и выключает прожектор.

Человек застыл у сияющего монитора
и симметрично двигает мышью.

Человек упорно борется с линией шланга,
пытаясь победить бесконечность.

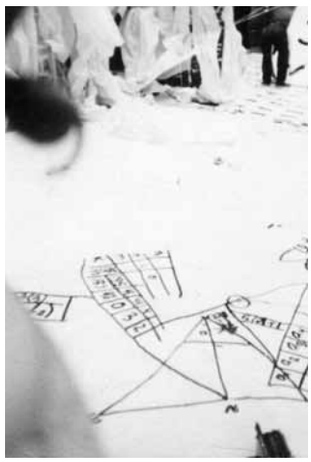
Человек украшает белыми конусами
и бутонами огромный торт-люстру.

Эта бесконечная азбука простых действий «СВОИх», чем-то удивительно похожа на список инструкций у Кобо Абэ. Пустые модели для описания абсолютных возможностей мира, где ноль всегда и неизбежно равен всему. Образы и цвета рождаются спонтанно и потому совершенно естественны. Все складывается из больших и маленьких деталей, не слитых воедино, но подчиненных единому ритму. Как симфония грозового оркестра, где и молнии, и ливень, и литавры, и даже тишина перед бурей — одно целое.

Новое увлечение 1990-ми пришло неожиданно, как мода на белые кроссовки, большие очки, научную фантастику и романтический интеллектуализм. В моде опять умные герои, страстные революционеры, неизученные тайны и события недавнего прошлого.

Феномен группы «СВОИ» на художественном небосклоне 1980–1990-х сродни падению Тунгусского метеорита — до сих пор не очень понятно, что это было. Сформировавшись как творческий коллектив во время обучения в ЛВХПУ имени В.И. Мухиной на экспериментальном курсе профессора Е.Н. Лазарева, «СВОИ» неожиданно появились на художественном горизонте, долгое время будоражили профессиональное сообщество необычными выставками и перформансами и, казалось, так же неожиданно исчезли. Однако следы их присутствия, как частицы редкого метеорита, обнаруживаются сегодня не только в фотоархивах и воспоминаниях современников, но и во многих музейных собраниях и коллекциях Старого и Нового мира.

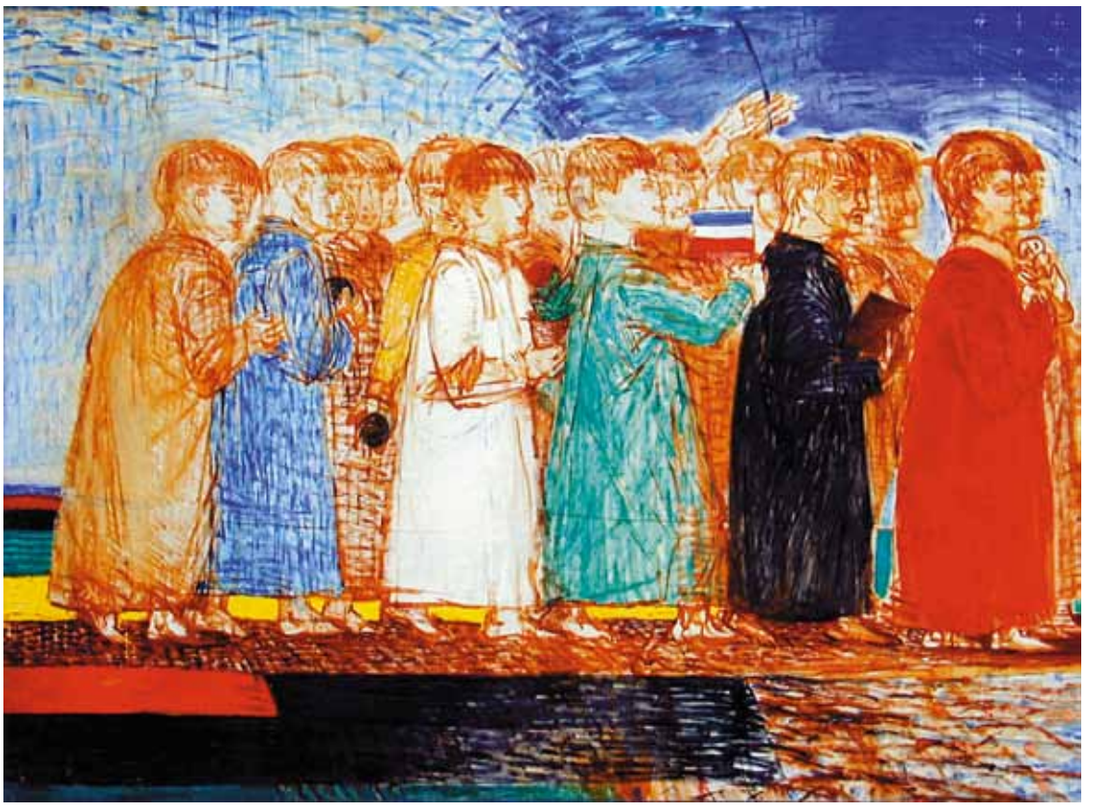
Первая свободная выставка, прошедшая в «Мухе» бурной весной 1987 года, заявила о рождении нового художественного явления, не связанного привычными рамками питерской традиции и местного культурного ландшафта. Не вступая в состязание с маргинальными направлениями, «СВОИ» стали одними из первых вестников постмодернизма на отдельно взятой территории СССР. Принцип объединения группы как братства разноплановых художников с ярко выраженным авторским видением отражал основной тезис постмодернизма о параллельности множественных миров и равнозначности художественных интенций. Вместо единой концепции и общего сти-



ПЕРФОРМАНС «КАБИНЕТ ДОКТОРА КАЛЛИГАРИ»
1990. Пушкинская, 10

ПЕРФОРМАНС «ИЗГНАНИЕ ИЗ РАЯ»

ПЕРФОРМАНС «ТУНГУССКИЙ МЕТЕОРИТ»
ДК «Правды»



Александр Подобед
ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ
1989. Холст, масло

Гипер Пупер
ТАНЕЦ С СОБАЧКАМИ
1993

Александр Менус
СТУЛ
1991

лизма, привычно объединявших многие группы, «СВОИ» представляли некий живой организм, где каждый участник играл совершенно особенную, не похожую на другие роли, без которой нормальное существование группы было просто невозможно. Именно понимание уникальности всякой личности легло в основу названия группы, изначально полагавшей, что все вокруг скорее свои, чем чужие. Эта идея общечеловеческого братства, получившая наиболее точное выражение в англоязычной версии «СВОИх» — «Our own people» («Наши собственные люди»), совсем не укладывалась в привычные схемы противостояния «Восток — Запад», «ТЭИИ – ЛОСХ», «соцарт — некро» или «черное — белое», предлагая иное видение — абсурдное, разное, непонятное, жизнерадостное, цветное.

Казалось, «СВОИ» появились одномоментно и как бы ниоткуда. Не было никакого пути, никакой борьбы, никакого противостояния, никакого восхождения к славе — их признали сразу все участники художественной сцены, и они без особого труда попали в эпицентр «красной волны» 1980–1990-х. Тогда еще ничего не знали о смерти живописи, красили большие и яркие полотна и выставляли пахнущие свежей краской холсты в лучших галереях и на аукционах. Снобы и простая публика, галеристы и искусствоведы, коллекционеры и, как ни странно, художники совершенно разной направленности с удивлением приветствовали совсем еще молодых ребят. Первым снял родную бескозырку броненосец «Митьков» Митя Шагин («От неофициального искусства к перестройке», Гавань,1989), потом сдалась первая партийная галерея «АННА», без боя взяты ДК пищевиков, областной выставочный зал на Литейном, 57, и Мраморный дворец (1990), затем следуют аукцион «Дрюо» в Париже и фестиваль абсурда «Сизиф Камю» в Дрездене.

Кроме художественных выставок «СВОИ» успешно занимались анимацией, получая призовые места на фестивалях в Прибалтике, снимали свое-кино, читали псевдолекции о предметной сущности искусства. Но наиболее важной отличительной особенностью «СВОИх» стало создание коллективного художественного действия — они одними из первых развернули искусство перформанса в открытых пространствах города. «СВОИ» создали, по сути, совершенно новый, уникальный мир — мир театра художников, некоего магического, таинственного, завораживающего представления. В каком-то смысле перформансы были естественным продолжением давней дружбы художников с актерами и режиссером театра «Дерево» Антоном Адасинским. Приглашенные Адасинским сначала для оформления спектаклей «Дерева», проходивших в 1988–1989 годах в ЛДМ (Ленинградский дворец молодежи), «СВОИ» вскоре начинают собственные выступления.

Первые спектакли «СВОИх» «Самолет», «Кабинет доктора Каллигари», «Гадина и птица» проходят на Пушкинской-10, которая уже тогда представляла собой колонию художников и музыкантов, именовавших себя андеграундом. К тому времени «СВОИ» обосновались в большой коллективной мастерской № 53, где в основном и проходила подготовка к представлениям и выставкам. Вода, свет и водка были почти бесплатными, на кухне жил ежик, гонявший местных крыс и фотографа Пешкова, который фотографировал всех тоже просто так, приходили и уходили составы, груженные французами, немцами и прочими долларами, и все это создавало определенно праздничную обстановку. Перформансы стали наиболее точным воплощением праздника абсурда 1990-х, развернувшегося на территории огромной страны. Обычно в выступлениях груп-

пы принимали участие как профессиональные актеры и музыканты (Алексей Меркушев, Владимир Волков, Дима Тюльпанов, Женя Рожков), так и просто хорошие знакомые и друзья художников (Ксюша Астафьева, Зарема, Катя Замали и другие).

Наибольший вклад в немеркнущее дело «своизма» внесли Александр Менус, Гиппер-Пупер/Виктор Кузнецов, Герман Петровых, Дима Дудник, Маня Котлин/Мария Рузина, Макса/Люба Максютина, Михаил Ткачев, Павел Вещев, Света Носова и Саша Подобед. Особенно отличились в этом смысле Гиппер-Пупер и Саша Менус, которые, однажды уединившись в пространстве 1990 года, создали перспективный проект культурного центра «Пушкинская-10» во главе со всей его администрацией, выставочными залами, Музеем нонконформизма, Новой академией изящных искусств и ALT-галереей 103, она же «Клуб электрика Карабутова», она же «Пушкинская обсерватория», она же «КиноФотМедиа», она же нынешняя «АртЛига». Затем они вызвали из небытия дух Сергея Ковальского, Тимура Новикова, братьев Орловых, Светы Козак и, назначив их эманации на соответствующие должности, приняли решение о самоликвидации группы «СВОИ» в связи с тяжелым материальным положением...

К счастью, не все в нашей власти. Говорят, если хочешь насмешить богов, расскажи им о своих планах. Искусство как бизнес-проект стало делом вполне привычным, понятным и почти осязаемым. Бюллетени, рейтинги, райдеры, правильное CV, шорт- и прайс-листы уже не столько необходимые, сколько обязательные пункты любого выставочного проекта. Политические и социальные арт-лозунги, визуальные фокусы и виртуальные загадки, интерактивные ловушки и массмедиа-скандалы — не более чем бессильные, вялые попытки реанимировать дряхлеющее тело актуального искусства, впрыснуть в этого бесформенного монстра наркотик хоть какого-нибудь потребления. Однако даже попытки выстраивать открытия выставок как шоу, сегодня уже не спасают: залы все чаще остаются пусты и унылы в дни после вернисажей. За всей этой суетой и правильной бухгалтерией как-то совсем быстро стала исчезать и забываться неизбывная сущность искусства как праздника души, праздника творения мира.

Выставки и перформансы «СВОИх» — сегодня большая редкость, как всегда редки ценные находки и настоящие события. На поле современного искусства они по-прежнему собирают полные залы. Может, потому, что, как говорят профессионалы, талант не пропьешь. Здесь все без обмана, без имитаций, подделок и симулякров. Просто хорошая живопись. Просто настоящая графика. Просто их любимый жанр — праздник. Праздник искусства и жизни. Праздник краски, движения, музыки, линии, огня, танцев, воздуха, пуха, бумаги и света. Праздник живописи и перформанса. «СВОИ» без перформанса — все равно, что перформанс без «СВОИх». Жизнь как праздник — забытое ощущение. Выставки «СВОИх» всякий раз напоминают, что только так и может быть. Казалось бы, совсем ниоткуда и почти неважно из чего. Это как приготовление торта: сначала долго готовишь, а потом раз — и всем раздал. Просто любовь.

P.S. *Все мы вокруг скорее свои, чем чужие. Эта пронзительное чувство вопреки всему делает нас людьми, одним народом Земли, будущим человечеством. «Искусство — это не то, что человечество есть, а то, каким оно будет», — сказал кто-то из великих, и всем сразу стало легче. В этом смысл и правда искусства: объединять людей, делать нас добрее и ближе друг другу.*

КАЗУСЫ ТРАНСЛИТЕРАЦИИ

Елена Петровская

ТРИУМФАЛЬНОЕ ШЕСТВИЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Почему в России так не любят постмодернизм? Наверное, можно предложить такое объяснение: мало того, что лозунги его сомнительны (куда деваются истина, история, субъект, автор и прочие «общечеловеческие ценности»?), это веяние, пришедшее *оттуда*. Это импортный товар, но, заметьте, не колониальная пряность, а пряность скорее колонизирующая — по крайней мере, именно так воспринимаются посягательства постмодернистов на интерпретацию современного культурного контекста. А здесь есть что интерпретировать.

Мое недоумение усиливается тем, что дебаты о постмодернизме отгремели еще в 80-е годы прошлого века. Иными словами, если этот термин, использованный для характеристики современной социокультурной ситуации, мог еще вызывать эмоции тогда, то сейчас его употребление, конечно, никого не задевает. Но это опять-таки *там*. А вот здесь, у нас, это слово наполнилось новым, поистине захватывающим содержанием на переходе от 2011 к 2012 году. Теперь раздражение, которое оно регистрирует, становится откровенно политическим.

Прежде чем перейти к этому свежему сюжету, позволю себе напомнить читателю о том, что постмодернизмом помечались разные явления. Конечно, само слово спорадически употреблялось и до 1980-х годов, но по-настоящему интерес к нему привлекли архитекторы (Ч. Дженкс, Р. Вентури и др.), для которых постмодернизм был прежде всего новым *стилевым* явлением, несмотря на то что единство стиля ими отрицалось. Теоретической вехой стала книга Ж.-Ф. Лиотара «La condition postmoderne» (1979), в которой современное — постмодернистское — состояние схематически определялось через недоверие к «большим повествованиям», или «метанарративам». К числу больших теорий, претендующих на всеобщность, Лиотар относил исторический прогресс, познаваемость мира с помощью науки и возможность абсолютной свободы. Крах метаповествований вовсе не декларативен. Он связан с беспрецедентными событиями в истории XX века, и прежде всего Холокостом, которые ставят под сомнение как гуманистические ценности, сформированные Просвещением, так и само рациональное (спекулятивное) мышление. Эпоха «микронарративов» требует внимания к частным и плюралистичным жизненным практикам, бросающим вызов любым формам универсальности, будь то этика всеобщих предписаний или сам язык.

Еще одной заметной вехой в обсуждении новой исторической реальности стали сочинения Ф. Джеймисона, позднее объединенные в книгу «Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism» (1991). Особенность подхода Джеймисона состояла в том, что как теоретик-марксист он попытался выделить *доминанту* в развитии современной культуры; эта доминанта и была определена как постмодернистская. Анализ Джеймисона оставался сугубо историческим: постмодернизм, обладавший набором отчетливых культурных признаков, связывался им с новой, мультинациональной, стадией развития капитализма. Этот способ анализа был тем более «вызывающим», что под подозрение тогда подпадала любая тотальность, любая обобщающая схема, позволяющая дистанцироваться от культурного многообразия. Но именно на этом и настаивает Джеймисон: да, постмодернизм в целом характеризуется утратой дистанции — мы не можем отстраниться от переживаемого опыта, мы утратили историческое чувство, то есть способность этот опыт *представлять*, однако теория постмодернизма призвана помочь нам уловить некие закономерности, а значит, посмотреть на происходящее со стороны. В этом плане даже постструктурализм — философский эквивалент постмодернистских практик в искусстве — является для Джеймисона лишь симптомом мировых общекультурных изменений.

И вот по прошествии более двух десятков лет постмодернизм возвращается в Россию. Но в каком обличье! Оказывается, в декабре на улицы города вышел… «креативный постмодерн»[1]. Валерий Фадеев, директор Института общественного проектирования, рассуждая об уличных протестах и их участниках, напирает на новый креативный класс, который определяется не больше не меньше как «стержень эпохи постмодерна». Надо признать, что для Фадеева постмодернизм — это эпоха, в которую живем мы все, включая архитекторов, дизайнеров, брокеров и вообще всех тех, кого принято относить к креативному классу в собственном смысле. Но дальше начинается тонкая работа различения. Креативный класс как «носитель духа постмодерна в России» не следует путать с тем, что называют средним классом. Первый, по Фадееву, — лишь узкая прослойка, второй — «на порядок больше». Первый, как сказал бы Ленин, несет свое сознание в средний класс (у Фадеева — транслирует «идеи и ценности»), второй же оплодотворяется им. Наконец, «представитель среднего класса — почвенник, человек постмодерна — космополит».

Оставляю в стороне неожиданные — славянофильские — коннотации российского среднего класса. Присмотримся к космополитизму. Он связан с тем, что «постмодерн в современном мире обладает гегемонией», покрывая все поле культурного производства (здесь приводится ссылка на левого теоретика П. Андерсона). Но эта гегемония — не простая констатация современного положения вещей. Гегемония постмодерна, утверждает автор, «не даст стране ничего построить, поскольку эпоха созидания — это модерн», а он Россией полностью не пройден. Модерн, по-видимому, связывается Фадеевым с экономической модернизацией. Почему она невозможна в эпоху гегемонии креативного класса, автор никак не объясняет. Правда, ранее, разбирая основные черты людей постмодерна, Фадеев отмечает их укорененность в структурах капитала, преиму-

РИСУНКИ ГЕОРГИЯ ЛИТИЧЕВСКОГО

щественно транснационального. Этот убийственный классовый диагноз, освященный именами таких авторитетов, как Джеймисон и Андерсон, должен недвусмысленно продемонстрировать, кому в действительности служит новая интеллигенция-с Болотной.

Но если вы еще не поняли, что постмодернизм — лишь способ прикрыть глубокое раздражение теми, кто сегодня осуществляет прямую демократию в России, то вот вам и подсказка: «Постмодерн, кстати, не реализован политически ни в одной развитой стране». Здесь ключевое слово «политически». Постмодернизм — вроде как общая для всех современность, только не надо думать, намекает Фадеев, что с политикой все в порядке даже у них. За приведенной фразой следует что-то вроде разъяснения: «Он [постмодерн] используется внутри стран для манипулирования политической и социальной структурой, а также, конечно, на экспорт для внедрения в менее развитые страны культурных элементов, полезных для продвижения капитала». Ах вот оно что! Постмодернизм — это новейшая отечественная версия вмешательства из-за границы, то есть теории заговора. Мало того, что постмодернисты замышляют против своих, они, как дискурсмонгеры Пелевина, идейно атакуют слаборазвитые страны. О том, как именно им удается внедрить свои «культурные элементы», Фадеев не распространяется. Это действительно темное дело, ведь если взять базовые ценности людей постмодерна, то их «даже и сформулировать трудно».

Что же все-таки стоит за всеми этими псевдотеоретическими рассуждениями? Страх. Страх господствующей власти и ее идеологов перед растущим недовольством граждан. Страх, что это недовольство может выйти из-под контроля — отсюда и типичная проекция вовне, непременно сопровождаемая словом «экспорт». Постмодернисты, даже если они с Болотной, все равно *оттуда*, их задача — что-то вывезти, не дай бог революцию. Но кто они такие? Вот версия Фадеева. Люди постмодерна сидят в Интернете (Интернет — это зло, зло мировое), они непрагматичны (чего стоит один Кудрин!), а главное, они утратили всякое чувство истории. Впрочем, забудьте о Джеймисоне. Никакой погруженностью в настоящее и неспособностью от него отстраниться тут и не пахнет. Так что же это в понимании Фадеева? А это просто критическое отношение к собственной стране и в первую очередь к ее властям. Такое, конечно, можно объяснить только глубоким беспамятством — если история чему-то и учит, то прежде всего конформизму. Но это не все. Утраченное чувство истории — это еще и ориентация на общественно-политическую и экономическую систему развитых стран. То есть постмодернизм оборачивается последовательным западничеством, желанием интегрировать страну в современное мировое сообщество, причем в самом что ни на есть высокотехнологическом виде (но наш-то средний класс — славянофилы, и мы — сырьевое государство!).

Несмотря на эти неприятные коннотации, Фадеев утверждает, что не видит возможности для подавления креативного класса (использованное им слово «подавление» о многом говорит). Нельзя полностью отказаться от современности, не впав в архаику, заключает он. Наверное, можно частично. Как бы то ни было за креативным классом нужен глаз да глаз. Постмодернизм постмодернизмом, а мы прокладываем свой особый путь. Согласимся — неисчерпаемая тема. Предоставляю читателю возможность определиться со своей позицией, додумав эти мысли до конца. Я не стану задаваться вопросом, пережила ли Россия период постмодернистской трансформации. Обращу лишь внимание на две вещи. Во-первых, сегодня впервые такая коммуникационная система, как Интернет, обнаружила у нас свое новое политическое измерение, а это имеет прямое отношение к тому, как теоретики постмодернизма формулировали задачи политизированной эстетики и педагогики для своих отнюдь не автохтонных обществ. Во-вторых, если говорить о постмодернизме с позиций новой политической риторики, то этим словом, как и прежде, выражается у нас глубокое *непонимание*. Только если раньше подобный ярлык навешивался на культурные процессы, логика которых оставалась до конца не ясной, то теперь сама политическая ситуация, вызывающая у наших идеологов, мягко говоря, амбивалентные чувства, удостоилась названия «постмодернизм».

[1] Фадеев В. Истерически возвышенный постмодерн// Эксперт. 16 янв. 2012. № 2 (785): http://expert.ru/expert/2012/02/istericheski-vozvyishennyij-postmodern/

ALLEGORIA SACRA, ИЛИ КОМА КУЛЬТУРЫ

Александр Балашов

По поводу выставки в галерее «Триумф»

Современная культура не говорит аллегориями. Она играет ими. Похоже на то, как играют дети вокруг яблони на картине Джованни Беллини, ставшей поводом для нового осмысления категории священного, предлагаемого группой AES+F, и размышления о самой возможности интегрировать ее в пространство современной культуры. Самые глубокие свои корни и самые незыблемые основания культурная история человека находила в изучении категории священного, связывая ее с происхождением жизни и переживая необходимость ее существования как проявление божественного плана и помысла, наполняющего смыслом земной путь человека.

Священная аллегория предполагает игру смыслами, которые современная культура полагает сокровенными и целеполагающими. Они есть и формы, и направления движения цивилизации, и продукты ее самопознания — ее представления о естественности и нормативности; в них существуют ее фобии, желания, фантазии и стыдливость; их она называет формами жизни.

«Я есмь путь и истина и жизнь», — говорит Сын человеческий в Евангелии от Иоанна. Не потому ли действие разворачивается в здании аэропорта, там, где время проходит в ожидании пути, то есть в ожидании жизни, но кто здесь говорит об истине? Никакой истины, никакого реального пути и никаких реальных событий, помимо экранной версии действительности, больше нет.

Что такое современная культура, в состоянии ли она вместить в себя смыслы сакрального, священного и тайного, вернее, где находятся те измерения настоящего, те резервации, в которых эти понятия наполняются действительным смыслом? Есть ли они? Сохранились ли в словаре актуальной реальности и что составляет сумму описаний этих территорий в настоящем? Может быть, путешествие, в ожидании которого собираются люди в аэропорте, представляющемся целым миром — это фикция, подмена других, неозвученных слов и несовершенных дей-

AES+F
ALLEGORIA SACRA
2011. Стоп-кадры из трехканальной версии видео , №№ 3-07, 3-08, 3-04, цифровая печать на баритовой бумаге
(C) AES+F, 2011-2012

Стр. 118
ALLEGORIA SACRA
2011. Стоп-кадры из одноканальной версии видео, № 1-03, цифровая печать на баритовой бумаге.
(C) AES+F, 2011
ПРЕДОСТАВЛЕНО ГАЛЕРЕЕЙ "ТРИУМФ"

ствий? Замкнутость пространства и давно замерзшие в снегах самолеты выглядят как насмешка над способом существования людей, над содержанием жизни нового человека.

Называя свою работу священной аллегорией, художники предупреждают, что речь идет о жизни и смерти. Зрителю предлагается решать вопрос, что есть жизнь, если она есть, и что есть смерть. В области культуры ответы не очевидны. Они ставят зрителя перед выбором — какой реальности он поручает себя? В какой степени он доверяет текстам, из которых собирается его настоящее время? Как он принимает эту реальность — как результат деятельности профессионалов — художников или оформителей, которым можно доверять, как набор внешних факторов, принадлежащих пространству парка развлечений, или он обращается к художественному факту как камертону собственных переживаний и объекту своего анализа? Ограничивает ли он свое присутствие прочтением авторского текста, стремясь разобрать многочисленные метафоры и аллюзии, или реконструирует целостный образ состояния культуры, которому принадлежит и ответом которому становится его единственное существование?

Он вынужден обратиться к собственному опыту диалога с действительностью или отвечает согласием следовать от метафоры к метафоре, постепенно становясь участником абсурдных, обессмысленных действий и таким образом принимая участие в уточнении метафор смерти человека.

«Allegoria Sacra» погружает зрителя в состояние бесконечного и самозабвенного распознавания смыслов, но процедура извлечения информации ради информации давно стала способом симуляции культуры. В ней ясно просматриваются черты символизма — новой версии популярной механики культуры Средневековья. Естественной формой существования культуры стал перенос значений с одного предмета на другой и узнавание теней смыслов. Она имитирует всеобщность, декларирует мультикультурализм, но на самом деле скрывает бессвязность и абсолютную условность своих действий. Популярная актуальность отстраняется от необходимости различать действительные смыслы, отличать живое от неживого. Таким образом культура обеспечивает равноправие всего, что обнаруживает в себе, что есть в ее словаре. Так в пространстве современного искусства декларативность художественного высказывания подменяет прямое действие, его достаточно поручить комментаторам и даже безликим информационным потокам, чтобы оно представлялось безусловным культурным событием, каковым, по сути, и является, не обретая реальной формы и сохраняя все признаки призрачного существования.

Здесь есть одна тема, обсуждение которой в современном российском обществе требует предельной деликатности. Образ впавшего в кому старца вызывает в памяти известную рубрику философии Ницше, объявившего, что Бог умер. В современном мире это уже не так. Мир видит себя осуществляющимся в информационных потоках, на каждом экране он воскресает и являет свою реальность, воплощенную в медиальных ритуалах, структурированную, оформленную и наполненную смыслом отложенного бытия. Человек как будто оказывается по ту сторону «настоящей» жизни. А жизнь приобретает смысл продукта потребления и товара, становится объектом желания. Ожидание, которое определяет атмосферу аэропорта как всего религиозно-этического комплекса настоящего времени, порождает наш пристальный интерес к действиям бригад реаниматоров, а также вынуждает принимать во внимание, что не только ницшеанская мысль, но и вся экзистенциалистская традиция XX столетия сегодня оказалась в маргинальных областях интеллектуальной жизни.

Поэтому если предыдущая работа AES+F «Пир Трималхиона» в одном из ракурсов воспринималась как замороженное порно, то «Allegoria Sacra» — это летаргическая эсхатология. Кома культуры, кома цивилизации — такова основная тема художников.

Продолжая самое поверхностное сопоставление новой работы группы с «Пиром Трималхиона», мы замечаем, что «Allegoria sacra» — высказывание от первого лица множественного числа, это замятинское «мы»; и повествование ведется в настоящем времени, и все это совершается в настоящем и препятствует тому, чтобы зритель мог дистанцироваться от происходящего, чтобы мы могли быть уверены в своей непричастности и безопасности. «Пир Трималхиона» был рассказом о внешнем событии, о том, что происходит где-то и не с нами. Мы оставались наблюдателями и сохраняли за собой право сказать: «Мы — другие. Мы смеемся над теми, кем мы не стали и не имеем к ним никакого отношения». Изобразительный ряд «Allegoria Sacra »видится не только как апокрифическая версия одной из священных историй, но в то же время и прежде всего как трансляция с места события в

прямом эфире, как обзор внутреннего пространства, переданный камерами видеонаблюдения. Зритель находится одновременно в нескольких пространствах и принадлежит нескольким историям. И именно это обстоятельство возвращает его, возвращает нас к переживанию здесь и сейчас, к принятию решения на пороге перед лицом мира, где нет границ и переходов, где остался только зал ожидания.

Ожидающие полета люди принадлежат к разным культурам, традициям, языкам и книгам. Они вглядываются в пустое небо или ищут глазами какое-то расписание. Точно так же смыслы, с руинами которых работают художники, доносятся из различных культурных комплексов прошлого — Средневековье, Возрождение с его прочтением античности, барокко — и звучат, говорят, бросают реплики, уточняющие друг друга или противоречащие одна другой. Ход событий не отражает подлинного содержания истории, а богатая происшествиями картина не называет настоящего состояния реальности; реальность находится по ту сторону форм, которые воссоздает современная культура. Эти персонажи умерли или никогда не жили, продолжают действовать вне действительности, как будто отрицая, не замечая или игнорируя ее.

Первые кадры видео читаются как пролог, и поэтому вспоминается Гете: «Вы снова здесь, изменчивые тени» и «Пролог на небе» к «Фаусту». Одновременно это дань традиции средневековой комедии. И слышатся слова Мефистофеля:

К тебе попал я, Боже, на прием,
Чтоб доложить о нашем положенье...
Но если б я произносил тирады,
Как ангелов высокопарный лик,
Тебя бы насмешил я до упаду,
Когда бы ты смеяться не отвык.

Тогда же дьявол сравнивает человека с насекомым, которое и рождается в конце истории.

В ряду всех работ группы последних лет «Allegoria Sacra» пародирует серьезность и высокопарность, которой отличаются самоописания духовной жизни современности. Пародийно само обращение к схоластическому Средневековью, заявление смысловых пространств чистилища, рая и ада и путешествия за Данте или за Гете для того, чтобы говорить о настоящем. Поэтому рядом с Гете и прежде Данте возникают персонажи «Космической одиссеи» Стэнли Кубрика. В работе вообще присутствует холодный нерв «Механического апельсина», и стоит зрителю настроиться на эту частоту, он увидит в двух девочках-близнецах мертвецов из «Сияния», возникающих перед глазами в конце гостиничного коридора и произносящих свой заговор: «Come on Danny, come on and play with us forever and ever and ever».

И все же в «Allegoria Sacra» основа не столько нарративная, не столько литературная, сколько музыкальная и мелодическая. Музыка является важнейшей составной частью работы. Звучание «Stabat mater» адресует к музыкальной традиции культуры барокко, может быть, в наиболее полной форме воплотившегося в оперном искусстве; она открывает возможность проявления крайней степени выражения страсти, но память о безграничной чувственности искусства барокко резко контрастируют с бесстрастностью и бесчувственностью участников разыгрываемых сцен.

В здании аэропорта спасение заключается в нанесении превентивных ударов по средствам, которые могли бы обеспечить связи с внешним миром.

В то же время тема «Stabat mater» звучит как воспоминание о средневековых истоках этой секвенции, связанной с традициями шествий и самобичевания флагеллантов: «Святая Богородица, сделай так, чтобы раны распятого на кресте вошли в мое сердце».

Но древний текст, словами которого участники моления просят о том, чтобы разделить страдания мучающегося на кресте, превращается в обессмысленное повторение заученных текстов на мертвом языке, мешанину звуков, бессвязное и нечленораздельное подражание речи. Современная культура не может говорить так, как прежде, поэтому начинается танец. То, что было опытом самобичевания, стало хореографическим этюдом, и тоже неискренним. Пляска смерти? «Je fis le Macabré la dance», — написал в 1376 году поэт Жан Лефевр. Мертвые и в самом деле танцуют, но танцуют вместе с живыми или вместо живых, и не осталось ни следа того ощущения плоти — страдающей, наслаждающейся и разлагающейся, которое ежеминутно переживало Средневековье. Современные герои — это герои анимации, вечно мертвые Том и Джерри, бесчувственные к самым изощренным пыткам. Траурный марш Шопена звучит как насмешка над всякой макабрической драматургией.

Если обратиться к истории AES+F, то ключом к прочтению «Alegoria Sacra» может стать известное видео группы «Who Wants to Live Forever», где Диана Фрэнсис Спенсер, не пережившая ни автокатастрофы, ни мысли о том, что ее труп может быть выброшен за границы информационного пространства, продолжает движение перед телеобъективами, старается быть соблазнительной. И дело не в принцессе Уэльской, а в культуре, для которой смерть — это не предел и не граница жизни и существования человека, а только информационный повод к продолжению действия. Здесь снова звучит Гете. Мефистофель:

Конец? Нелепое словцо!
Чему конец? Что, собственно, случилось?
Раз нечто и ничто отождествилось,
То было ль вправду что-то налицо?

Она танцует, включаясь в танец, который пронизывает и все действие «Allegoria Sacra». В этой пляске смерти нет и не может быть ничего элегического, она пародия на себя и память о себе, самодостаточный мемориальный комплекс. Комплекс современной культуры. Но если продолжать говорить о литературных ассоциациях, то вспоминается великая поэма Гоголя и ее название — «Мертвые души», и слова обреченного на вечное путешествие в своей рессорной бричке героя: «Нет, я разумею предмет таков, как есть, то есть те души, которые, точно, уже умерли».

С 23.03 ПО 18.04
В УНИВЕРМАГЕ
«ЦВЕТНОЙ»

ОЛЬГА/ОЛЕГ
ТАТАРИНЦЕВЫ

CRAZY HAPPY MERRY COLOURS

www.tsvetnoy.com

TSVETNOY
CENTRAL MARKET

МЕЖДУ СМЫСЛОМ **И НОНСЕНСОМ**

Лия Адашевская

Огромное небо, свисающее откуда-то сверху прямоугольное зеркало в изящной раме, отражающее пустоту небес, панорама горного пейзажа, маленькое поселение, зажатое между скал. На весь экран безжизненный, в трупных язвах пенис, мертвое тело со вспоротым животом — доктор Фауст со своим учеником Вагнером проводят вскрытие.

ВАГНЕР. Вы рассказали так много о структуре человеческого организма... и ни слова о душе.

ФАУСТ. Я ее не нашел... и разве мне нужно искать душу?.. Наверное, он должен был искать... душу при жизни.

ВАГНЕР. А может, стоит поискать в голове?

ФАУСТ. Пустая трата времени.

Так начинается фильм Александра Сокурова «Фауст», получивший на 68-м Венецианском кинофестивале «Золотого льва». Московская премьера прошла в феврале. Картина, задуманная режиссером еще в 1980-е, стала заключительной частью кинематографической тетралогии о власти, куда помимо «Фауста» входят «Телец», «Молох» и «Солнце». Только если в первых трех главными персонажами выступают реальные люди — Владимир Ленин, Адольф Гитлер и император Хирохито, то в данном случае это герой, абстрагировавшийся не только от своего реального прототипа — чернокнижника Иоганна Фауста, жившего в Германии в XV веке, но и от литературного — Фауста Гете.

Хотя о последнем Сокуров забыть не дает, сохраняя в основных чертах сюжетную коллизию первой части поэмы, используя

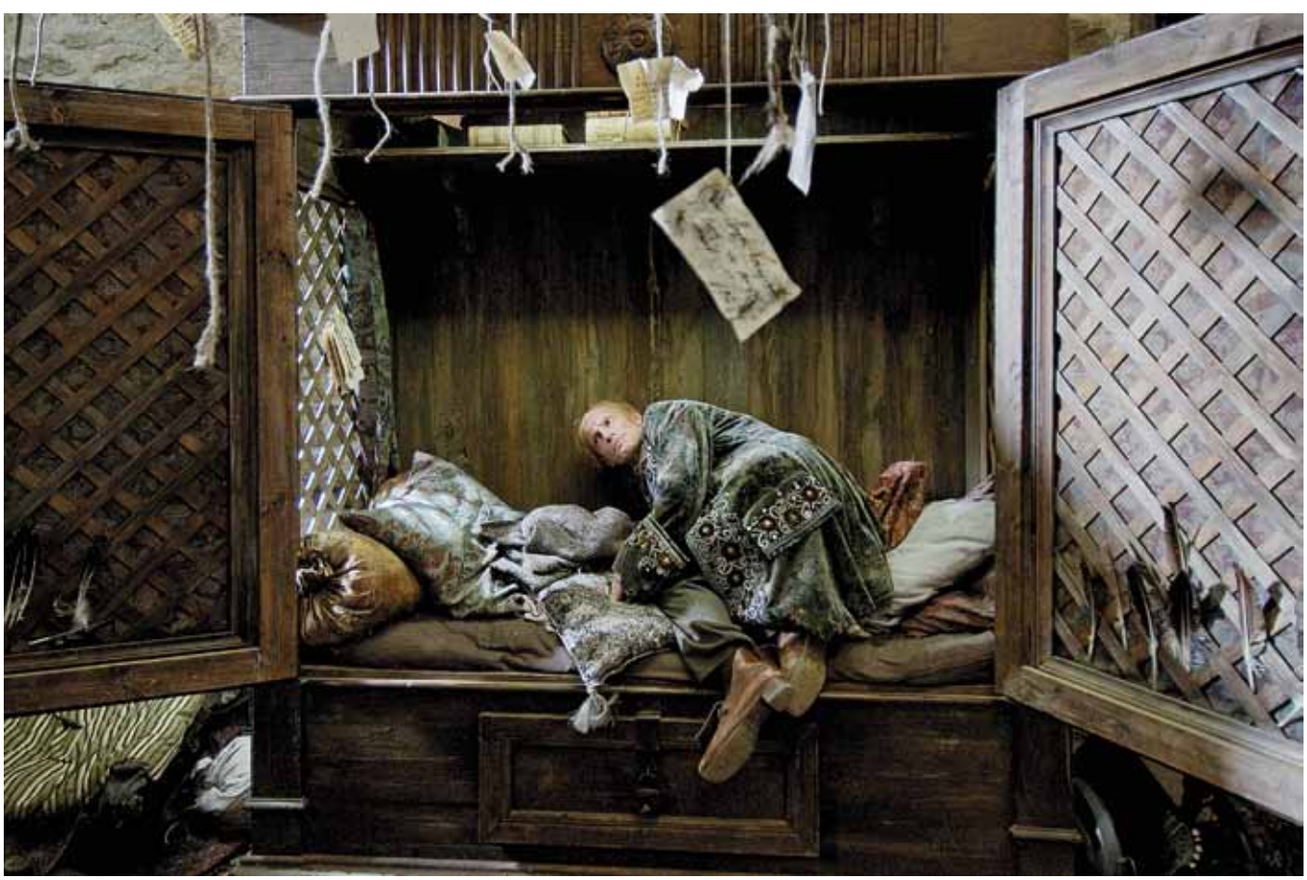
КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА АЛЕКСАНДРА СОКУРОВА «ФАУСТ»

ПРЕДОСТАВЛЕНО PROLINE-FILM

ее идеи и мотивы, смещая, однако, перспективы истолкований. Собственно, Фауст Сокурова, прекрасно сыгранный Йоханнесом Цайлером, это Фауст сегодня, и здесь не должно вводить в заблуждение, что на экране, в том числе и стараниями художников фильма Елены Жуковой, автора костюмов Лидии Крюковой, грима Лидии Фрид, скрупулезно, со всей возможной достоверностью воспроизводится бюргерская Германия первой половины XIX века. В определенной степени весь этот исторический контекст, на фоне которого разворачивается история Фауста, — драматургическое наполнение, краска в сдержанной палитре режиссера. По сути же, фильм — ярчайший пример так называемого открытого произведения, неисчерпаемого в своей неоднозначности, смысловые обертоны которого не основываются на устоявшихся схемах и представлениях. Случай, Неопределенное, Вероятное, Двусмысленное, Поливалентное… Именно в таких категориях мы сегодня часто описываем современную реальность, и именно с ними имеет преимущественно дело сокуровский Фауст, балансируя между смыслом и нонсенсом.

Несмотря на узнаваемость сюжета, на экране взору зрителя на самом деле предстают не ситуации, которые надо понимать в их буквальном значении. Режиссер разворачивает скорее театр сознания, а не действия. И в этом смысле (как и у Гете) концептуально важна сцена, когда павший духом Фауст принимается за перевод Нового Завета, истолковывая греческий «логос» как «дело», а не «слово». «Вначале было действие», — утверждает он, попутно высмеивая версию Вагнера — «Вначале был смысл» и тем самым постулируя бессмысленность всего. И действительно, все дальнейшие поступки Фауста кажутся суетными, импульсивными, не вполне логичными. Но они суть визуализация мысли, пребывающей в смятении. И такое же время фильма — рвущееся, нервное, судорожное. И это приключение сознания, а по умолчанию и приключение культуры, между смыслом и нонсенсом — одна из основных интриг фильма. Однако любое истолкование сокуровских символов лишь отчасти исчерпывает их интерпретационное поле. Применительно к «Фаусту» вернее всего будет согласиться с утверждением Поля Валери — «не существует истинного смысла текста».

И все же о чем фильм? О власти? Пресловутом «Ну, что ж, дерзай, сверхчеловек!»? Да. О том, что любая власть — иллюзия? Несомненно. О том, что любая иллюзия однажды разбивается о реальность? Возможно. О том, что единственная реальность — наше тело? Пожалуй. Во всяком случае, для Фауста это так. И в конце концов, разве не тело принимает решение? «Воздержание, воздержание, воздержание…» — словно заклинание твердит мечтающий стать сверхчеловеком, а потом ради всего одной ночи с Маргаритой кровью скрепляет контракт с дьяволом. Можно возразить, что сделка ничтожна, поскольку Фауст изначально сомневается в существовании души, и то, что он препарирует мертвое тело якобы с целью ее поиска, так это просто для очистки совести, а вовсе не потому, что доверился ироничному замечанию Мефистофеля — «Что о душе мы знаем, толстяки? Она могла иметь свою причину запрятаться куда-нибудь в кишки». Однако нельзя сказать и что Фауст ее отрицает. В конечном счете, где бы ни пряталась, она «проговаривается» через тело, которому, как заметил Арто, «нет нужды в органах», поскольку «тело есть тело, оно одно». И эта акцентированная



материальная физиологичность картины не свидетельство пресловутой бездуховности человека, не верящего ни в бога, ни в черта. Презренная плоть мира — поглощающая, отталкивающая, пахнущая, дышащая, испражняющаяся, льнущая к другим, любящая и ненавидящая, убивающая, разлагающаяся и возвращающаяся в прах — и есть душа. У Сокурова нет оппозиции между глубиной и поверхностью, индивидуальностью и общностью, материей и духом, конкретностью и абстрактностью. Вязкая среда, столь характерная для последних фильмов режиссера, выдержанная в серо-желтой тональности, нивелирует все в общем ощущении патологии. И этот трактованный в раблезианском духе материально-телесный низ — метафора больного мира, в котором, как констатирует Ницше, Бог умер. Вслед за чем последует череда провозглашенных смертей — философии, искусства, истории… И мертвый, тронутый тленом пенис в первых кадрах — умерший бог фаллоцентричного мира, по чьему телу то и дело пробегает судорога (операторский прием), искажая панорамы, заставляющие вспомнить пейзажи Дюрера, лица словно сошедшие с полотен Брейгеля, Боттичелли, прерафаэлитов (оператор Брюно Дельбоннель). Вообще, состояние репродуктивной системы не остается за кадром. Например, первичные половые признаки у дьявола находятся где-то в районе копчика, при этом они крайне не развиты или скорее усохли и атрофировались за ненадобностью. Все, что он может себе позволить — плескаться нагим в прачечной, в присутствии полуодетых женщин, испражняться в церкви и лобызать изваяние Девы Марии и Христа. Отец Фауста, тоже врач, извлекает из лона похотливой пациентки вареное яйцо, которое она тут же, не вставая с гинекологического кресла, с аппетитом съедает. В ходе всей процедуры оба явно получали известное удовольствие. Фауст во время столь желанной им ночи любви с Маргаритой взирает на вагину спящей как на святыню. Вагнер испытывает определенного рода томление к своему учителю — нюхает его носки, готов умереть вместе с ним. То есть при всей физиологичности ткани фильма, всевозможных откровенно эротических волнениях, нормального соития, в результате которого может произойти зачатие, на экране не происходит ни разу. Такое ощущение, что здесь все не то чтобы бесплодны, но просто не способны к зачатию. Но зато сцен похорон в избытке.

Мир, упорядоченный в соответствии с общепризнанными законами, остался где-то в прошлом. Ему на смену пришел мир, основанный на неоднозначности, в котором отсутствуют какие-либо ориентиры. Мир «пост», где ангелы и демоны уступили место зомби. Чему ж тут удивляться, что Фауста от самоубийства останавливает не пасхальный звон, как это было у Гете, а дьявол, блистательно сыгранный Антоном Адасинским. Однако и бес в этом мире, вопреки ожиданиям, оказывается смешон, нелеп, слаб здоровьем. И даже как-то не удел. Ему некого совращать — все и так совращены. Духу отрицания нечего отрицать. Ему нечего предложить Фаусту. А ведь он, что называется, в миру ростовщик. У него горы всякого добра — от золотых монет до обглоданных косточек, все, чем жив человек, свалено в одну огромную кучу. Когда-нибудь этот хлам превратится в артефакты — ценнейший материал для изысканий археологов. И сокуровский дьявол, словно предвидя это, не позволяет себе распоряжаться этой коллекцией. «Это не мое», — постоянно твердит он. И вообще, наивный романтик, он едва ли не единственный здесь по-настоящему верит в Бога. Ибо кто еще может удостоверить его существование. И разве не смешон бес, которого смущает, что

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА АЛЕКСАНДРА СОКУРОВА «ФАУСТ»

ПРЕДОСТАВЛЕНО PROLINE-FILM

Фаустом движет не сострадание к Гретхен-Маргарите, не благородный порыв, а жажда обладания, похоть. И пусть он утратил власть над человеком, а небеса пусты, и его бесконечно мучает желудок, а не видимые миру крылья болят, он, несмотря на мечты о смерти, вынужден влачить свою унылую жизнь. И как знать, может, это единственное свидетельство того, что Бог все же есть. Пусть не наверху, а здесь, внизу, и он имеет «свою причину запрятаться куда-нибудь в кишки».

Для людей, склонных к мизантропии, и тех, кто вслед за Лермонтовым готов вновь и вновь повторять: «Печально я гляжу на наше поколение: Его грядущее иль пусто, иль темно…» — «Фауст» Сокурова — лишнее тому подтверждение. Даже настроенным не столь пессимистично многое в этой истории может показаться знакомым, и не только настроенчески, но и в результате внезапно возникающих ассоциаций с тем, о чем речь напрямую в фильме вроде и не идет. Впрочем, согласно установкам «открытого произведения» оно зеркало, в котором отражается реальность в него смотрящего. Например, многое здесь напоминает ситуацию с современным искусством. И это ощущение тупика, скуки и жажда обновления, идей, способных вдохнуть жизнь в отработанные стратегии. Безуспешные попытки сойти с накатанного пути, соединить «действие» и «рефлексию», тоска по утраченной власти над умами и сердцами, бесконечные дискуссии, тщетные усилия воздействовать на процесс (при абсолютной уверенности, что это возможно). И главное, этот остающийся без ответа, навязший на зубах вопрос — что есть искусство? В чем прячется та малость, которая превращает мертвый материал в произведение? И порой в своих ответах мы оказываемся близки к Вагнеру, создавшему, пока его учитель искал подходы к Маргарите, гомункула, смешав эфирные масла спаржи и одуванчика с печенью гиены — «Суть в печени гиены!». И ведь этот «человек, созданный руками человека», жил, он смотрел, дышал, улыбался, может, он и выглядел несколько непривычно и даже пугающе, но он чувствовал. Вот только жить он мог лишь в сосуде со специальной средой. Почти как современное искусство в созданной им системе. Одно неосторожное движение и… Это, пожалуй, самая трогательная, на грани сентиментальности сцена в фильме — истекающее кровью, беспомощное дитя эксперимента, неудавшийся сверхчеловек, испускающий дух. Впрочем, подлинный художник, конечно, всегда Фауст. И возможно, не его вина, что сегодня проблема бытования искусства вне институциональных рамок приравнивается к вопросу, возможна ли жизнь на Марсе? Однако это все слишком локально. И наверное, есть смысл смотреть шире — общемировой экономический кризис, политические системы дающие сбой, социальные потрясения. Вышедшая из-под контроля стихия. Время пересмотра ценностей и непреложных истин. Благо мир, покоящийся на неоднозначности, к этому располагает.

А что же сокуровский Фауст? Что этот сверхчеловек, в своем воображении достигший высот власти и объяснивший тайну мира законами физики? Самоуверенно, отказавшись от услуг уже и дьявола, а точнее, любых потусторонних сил, напоследок, обвинив бедолагу во всех своих грехах и забросав его камнями, решительно устремляется через холод и пустоту ничем не ограниченной свободы на ласковый, обещающий счастье, нежный зов Маргариты, который, кажется, доносится откуда-то сверху, от светлого сияния, озарившего серое небо (новый Бог?). И со словами «дальше, дальше, дальше» отдается во власть очередной иллюзии…

НАБЛЮДАТЬ ИЛИ ДЕЙСТВОВАТЬ?
КРУГЛЫЙ СТОЛ

В декабре прошлого года в Галерее 21 состоялась выставка «Пейзаж, нарисованный взглядом», в которой приняли участие Стас Шурипа, Катя Сиверс, Роман Мокров, Сергей Огурцов, Анна Титова, Таус Махачева, Михаил Толмачев, Александра Сухарева.

«Есть вещи, которые трудно объяснить, зато легко показать наглядно. Например, «здесь» и «там» — понятия, лишние в логике, очевидные в жизни, ключевые в искусстве. Каждый участник выставки по-своему обращается к проблемам взаимосвязи далекого и близкого, бесконечного и единичного, идеала и данности. Это значит, что представленные работы можно рассматривать как нечто вроде схем навигации в культурных пространствах, какими их видят художники из нашего здесь-и-сейчас»», — пишет в релизе к выставке ее куратор Стас Шурипа.

В рамках выставки прошел круглый стол, тема которого заявлена так: «Социальный смысл и эстетический опыт: микрополитика в художественном исследовании». Участники стола — арт-директор ярмарки современного искусства «Арт-Москва» Кристина Штейнбрехер, куратор, арт-критик Елена Яичникова, арт-критик Александр Евангели, философ Артем Темиров, куратор, сотрудник выставочного отдела Московского музея современного искусства Алексей Масляев, художник и куратор Стас Шурипа, а также участники выставки Анна Титова и Сергей Огурцов предприняли попытку осмыслить мировоззренческие и ментальные особенности молодых художников.

Приведем наиболее интересные, с нашей точки зрения, фрагменты дискуссии.

СТАС ШУРИПА. Тема, которую я предлагаю обсудить — «Наблюдать или действовать», или «Социальный смысл и эстетический опыт». В девятнадцатом — двадцатом веках существовала неявная, но фундаментальная оппозиция между такими процессами, как «действовать» и «наблюдать». Сводится она к тому, что либо ты двигаешься, но тогда не видишь далеких перспектив, либо пребываешь в статике и видишь. Внутренняя логика изобразительного искусства, не только традиционного, но и модернистского, была основана на исключении движения, при том, что оно изображалось. В немалой степени качество произведения определялось тем, с какими нюансами и тонкостями художник его передает. Таким образом, традиционная картина предполагает неподвижного зрителя. Зритель оказывается как бы глазом на штативе. Соответственно все ухищрения художников (перспектива и т.д.) — это не только упорядочение иллюзорного пространства, но и способ зафиксировать зрителя в конкретной точке. Более того, в разных теориях искусства (например, теория И. Канта) основной постулат гласил, что эстетическое созерцание не заинтересованно. Только отрешенный от всяких жизненных интересов взгляд способен уловить художественный смысл. На том стояло все искусство Нового времени. Это выражалось и в структуре выставок, и в рассуждениях об искусстве, и в теории и понимании искусства. Но были в истории какие-то моменты, когда зрение и движение встречались. Подпольная фигура девятнадцатого века — фланер — некий образованный персонаж, который гуляет по центру города и подмечает какие-то скрытые (для тех, кто движется в общем потоке) вещи, ситуации, события. Первые фланеры были непонятыми поэтами, например Рембо. И в некоторых теориях именно они знаменуют исток современного искусства. Того искусства, которое сосредоточилось на связи с текущим моментом. Исследователь культуры Мишель Де Серто, посетив Нью-Йорк в семидесятые годы, описал урбанизм, ярким образцом которого является Манхэттен, как сложную контаминацию движения и зрения. Он говорил: когда ты внизу — не видишь ни неба, ни контуров домов. Если подняться на небоскреб, то видишь все, однако отрезан от жизни, кипящей внизу. В разрыв между движением и видением он вкладывал социальный и классовый смысл. Этот мотив стал основным для научно-фантастических фильмов типа «Bladerunner», где оппозиция между «видеть» и «двигаться» доведена до предела. Но при этом в зрение биологически заложен связанный с телесной жизнью прагматизм. И этот прагматизм в двадцатом веке иногда проявляется в искусстве. Можно вспомнить русский авангард — лозунг Татлина: реальный материал в реальном пространстве, инсталляции Курта Швиттерса, впервые соединившие зрение и опыт проживания пространств, а также работы минималистов, концептуалистов. Сегодня мы живем в новой реальности, в описании которой среди прочего применяется и такое понятие как «нематериальный труд» — труд по передаче символов, данных, иными словами, деятельность, результат которой не объективируется в продукте. Дискуссия о нематериальном труде напрямую затрагивает и систему современного искусства, включающую и художников, и зрителя. Последний видит не объективную реальность и не то, что хотел сказать художник, а то, что может себе представить в соответствии со своими ассоциативными возможностями. Один из девизов искусства конца XX века — «Делать видимым то, что делает нас видящими», то есть проявлять в реальности силы, которые эту реальность формируют, но сами оказываются скрытыми. Художники обращаются к каким-то конструктивистским способностям взгляда, тем самым преодолевая важную для прошлого оппозицию между зрением и движением.

СЕРГЕЙ ОГУРЦОВ. Мне хотелось бы поговорить об особенностях сегодняшних режимов видения. Почему, придя на выставку, мы видим в экспонированных предметах именно искусство? Потому, что в языке уже есть это понятие, то есть оптика по определению когнитивна. Взгляд наполнен знанием. Исторически любая выставка предполагает ответы на три вопроса: что? — искусство; кто это сделал? — автор, как это сделано? — материал, техника и т.д. На этой выставке вопросы формулируются несколько иначе: что это значит?, кто это видит?, как разворачивается взаимодействие того, кто видит, с тем, что он видит? Это три вопроса о знаке, взгляде и методе. И видимо, здесь в ситуации присутствия возникает напряжение между знанием и восприятием, между ментальным и безличностным. Зрителю предлагается сделать шаг в зазеркалье. Такое искусство, как правило, дает очень много поводов говорить о себе, но сами произведения сопротивляются переводу в слова. После концептуализма и его тотальной коммуникации все визуальные практики кажутся априори связанными с языком и мышлением. Однако значительная часть искусства рассчитывает не на язык, а на жест, указание, некий гештальт. Такие коммуникативные образы в искусстве легко узнаются, считываются, их можно передать другому через социальную сеть. Но говорить о них сложно да и не нужно. Искусство же, которое рассчитано на задержку восприятия, наоборот, обладает информационной избыточностью. Так, на данной выставке многие произведения поражают своей пышной визуальностью. Но цель таких образов — не столько показать себя, сколько сделать видимым то, чего еще нет, то есть проявить нечто невидимое. И это невидимое и оказывается искусством и жизнью.

ЕЛЕНА ЯИЧНИКОВА. На этой выставке нет прямых отсылок к социальным или политическим изменениям. Здесь на первый план выходит когнитивное измерение. Разрыв между «действовать» и «наблюдать» преодолевается в когнитивном усилии, которое производит любой человек, когда смотрит на окружающую реальность. Это очень заметно в понятии «утопия», когда мы думаем о том, чего нет на самом деле, но что может быть. Исследователи считают, что утопия обладает большим когнитивным потенциалом, так как, когда мы начинаем думать о том, что могло бы быть, готовим возможность осуществления того, чего еще нет. Эта промежуточная зона связывает между собой понятия «действовать» и «наблюдать».

СТАС ШУРИПА. Сейчас искусство развивается после двух очень важных исторических тенденций: московского концептуализма и политического активизма. Концептуализм наблюдал реальность,

так как художник в советской действительности был как бы не у дел, а активизм основан на действии. Мне кажется, что в той или иной форме наследие этих двух линий присутствует в работах наших художников и осмысливается ими.

КРИСТИНА ШТЕЙНБРЕХЕР. Ты сделал заход через движение и наблюдение, однако что меня не побуждает делать эта выставка, так это двигаться. Все здесь воспринимается очень медленно. Медленное движение и медленное пространство. Ничто не приглашает к движению. Даже скульптура не порождает желание обойти ее. Работы будто разбрелись по стенам — и на меня это не действует. Думаю, единое высказывание читалось бы лучше.

СТАС ШУРИПА. Но выставка не планировалась как тотальная инсталляция, которая бы действительно заставляла зрителя двигаться. В то же время смысл некоторых работ включает движение. Асимметрия моих картин тоже приглашает сделать какое-то колебательное движение. Нечто схожее присутствует и у Кати Сиверс. Работа Таус Махачевой особенно дорога своей программной статичностью, предельной обращенностью к кодам пейзажной живописи девятнадцатого века, но в этом есть, конечно, ирония, если не сарказм.

КРИСТИНА ШТЕЙНБРЕХЕР. Как-то все здесь слишком сдержанно. Я заметила, многие выставки молодых художников играют именно на такой сдержанности.

СТАС ШУРИПА. Немного неожиданная проблема. Если ввести категорию сдержанности и несдержанности, то как может выглядеть несдержанность?

ЕЛЕНА ЯИЧНИКОВА. Сдержанность как тональность. Эти работы кажутся сдержанными, потому что стремятся к формальному совершенству. То есть чисто формально не придерешься.

СТАС ШУРИПА. Есть чувство усталости от развлечений. Видимо, это тоже свойство нашего момента — исчерпанность масскультурных развлекательных ходов. По-моему, есть что-то такое в умах молодых художников, что заставляет их немного отстраняться.

АЛЕКСАНДР ЕВАНГЕЛИ. Мне хотелось бы вернуться к обсуждению режима видения. Самое главное здесь — это определенные модели пространства. Пейзаж становится некоторым представлением пространства, определенным образом когнитивно нагруженного. Собственно, в классическом понимании пейзаж — некоторая конструкция пространства, обладающая теми смыслами, которые внедряет туда наш взгляд. То есть взгляд действительно рисует пейзаж. Иначе говоря, мы имеем дело с нашим собственным представлением о пространстве. Но самое поразительное, что, двигаясь в этом пространстве, которое одновременно является нашим представлением о пространстве, мы обнаруживаем, что это не эстетическое представление, во всяком случае, не только эстетическое. Социальное в той же степени оказывается результатом нашего представления о нем, как и фундаментальные знания, без которых не определяется пространство.

СЕРГЕЙ ОГУРЦОВ. Сдержанность — это не нулевое движение, а потенциальное. Это очень важный тип движения, который в культуре был всегда. Но когда движение заключатся в перемещении тела, оно не становится проявлением энергии.

АЛЕКСАНДР ЕВАНГЕЛИ. Сейчас Сергей подсказал очень важную, на мой взгляд, интерпретацию. Сдержанность как некоторое усилие задержания восприятия в той точке, в которой как бы нет окончательности. В точке, которая всегда проблематизирует, «подвешивает» наше восприятие. Для этого действительно нужно усилие, это действительно требует определенной сдержанности. Это организующая сдержанность. Наше искусство еще и об этом.

КРИСТИНА ШТЕЙНБРЕХЕР. Сдержанное движение — это в том числе и наблюдение. Почему в нынешней ситуации превалируют вуайеризм и некая пассивность? В принципе, большинство этих работ имеет пассивный результат. Есть ли более активная позиция?

СТАС ШУРИПА. В данной выставке акцент был сделан на то, что можно назвать визуальной поэзией. Я приведу как пример фотографию Романа Мокрова, на которой изображен молодой священник в офисном облачении в византийских орнаментах, рядом с ним — пожилая женщина в косынке, на которой логотип английской панк-группы «Exploited». Это как бы метафора нашей социальной казенной реальности. Манипулируй ей не манипулируй — все какой-то супермаркет. Художник заходит в этот супермаркет и видит нечто уводящее вглубь культуры — византийские кресты, черепа и т.п. Художник это видит, а поделиться ни с кем не может: больше так не видит никто. Ни посмеяться, ни заплакать. Просто стоишь — ты в церкви. Ощущение социальной замороженности. И активизм тоже социально заморожен, но это отдельная проблема. Думаю, активизм — тот же супермаркет. То ли трагическое, то ли драматическое ощущение: ты стоишь и видишь это и думаешь: это больше никто, кроме меня, не увидит? В этом есть определенный акцент, важный социальный смысл.

АЛЕКСЕЙ МАСЛЯЕВ. Полагаю, что картина — конструкция, которая обусловлена социальными, историческими событиями, следовательно, она имеет в своем бэкграунде опыт, должна быть прочитана или воспринята любым историческим зрителем во все времена. И я хочу напомнить работу Фуко о живописи Мане, о картине как материальном объекте. Если рассуждать именно в ключе пейзажной техники, пейзажа как определенного сюжетного или содержательного слоя работы, то, собственно, о чем говорит Фуко? О том, что картина Мане имеет задник, она абсолютно герметична перед зрителем. То, что я вижу на этой выставке, является лишь осколком определенного сюжета, некоего повествования, которое разворачивается в нашем воображении (например, работы Толмачева и Титовой). Это всегда то, что достраивается у нас в голове, воображении: вентиляционные решетки или персонаж, который мог бы быть перед нами, но вдруг исчез. Почему художники сегодня заинтересованы в том, чтобы реконструировать определенную картину, лишить ее каких-то предметных составляющих этой символической или образной системы и предоставить нам возможность эти части достраивать самим? Понятно, что каждый из нас достроит альтернативные друг другу картины: мы не достроим одно и то же.

СТАС ШУРИПА. Саша Евангели сопоставил нашу сдержанность с рефлексией. Работы окружает некая аура недоделан-

ности, недосказанности, робости. На самом деле рефлексивность считывается как робость.

АЛЕКСАНДР ЕВАНГЕЛИ. Пространство как вместилище сворачивается в пространство как представление. И жест точно так же может быть свернут до какого-то представления жеста. Это тоже очень важный содержательный момент сворачивания, коллапса. Каждый из нас является центром социально очень больших сообществ, но реально ведь мы не коммуницируем с сотнями людей, которых встречаем. То есть сворачиваются жестикуляция, пространство представления, коммуникация, возможность. И осознается уже потенциальность, она насыщается эффективностью. Искусство, которое мы обсуждаем, говорит именно об этом.

АРТЕМ ТЕМИРОВ. А можем ли мы говорить, что художник наблюдает или действует? Чем наблюдение отличается от действия: наблюдение у художника всегда равно действию. То есть когда художник хочет вложить свое наблюдение в произведение, то метод, материал, все, что он выбирает для воплощения, является действием. В любой работе процесс наблюдения совпадает с произведением. Вопрос: может ли произведение быть не равно действию? Соответственно если эта сдержанность считывается, она аккумулирует некие изменения в политическом субъекте. То есть любой жест, любое произведение, даже клякса, которая репрезентируется в пространстве искусства, является действием. Соответственно без действия не может быть очищенного опыта. Любое произведение равно действию. И если мы исходим из того, что высказывание равно действию, то возможно ли произведение без высказывания? Думаю, нет. И здесь нет противопоставления с активизмом и активностью. У художника не может быть никакой активности, кроме создания произведения. Я бы даже сказал, что если объект заставляет затормозить движение и взгляд зрителя, то это гораздо большее действие, чем активизм, поскольку активизм сейчас вписывается в общую стратегию механизма зрения человека. И потому он гораздо менее действенен, чем скульптура, которая вынуждает тебя остановиться и ловит на ощущении какой-то пассивности. Любая идея, любая реализация этой идеи — в действии.

АНЯ ТИТОВА. Пейзаж сам по себе — это окно в другое измерение. Измерение, конечно же, физическое: там могут быть и березки Саврасова, передвижников или, может быть, Фридрих — когда человек один на один со стихией. Но само это окно, конструкция окна, как бы дает направление, на что ты смотришь, почему ты смотришь именно на то, что видишь перед собой. И эту конструкцию делают художники. И здесь на выставке вы видите просто разные варианты таких конструкций, которые скорее обозначают или даже передают опыт, которого нет на выставке. То есть вы смотрите, но ваш взгляд дорисовывает пейзаж, на который художник намекает, но которого как такового на выставке нет. Главное здесь — воображение.

АЛЕКСЕЙ МАСЛЯЕВ. Дело не в том, что художник предлагает зрителю в качестве художественного высказывания. Политическое измерение появляется именно благодаря зрителю. Представьте, что на эту выставку пришла бабушка, которая посещала соседнюю церковь, и она смотрит на фотографии Романа Мокрова. Прочтет ли она тот критический смысл и рефлексию, которую мы как зрители данной аудитории благодаря этой символической игре способны воспринять? Полагаю, нет. Соответственно роль зрителя, мне кажется, достаточно существенна. Мне очень импонирует то, о чем говорила Аня, это действительно воображение, способность зрителя домысливать. Так зрительская способность привносит политическую практику в конструкцию.

То, что я сегодня слышу, и есть то, что мы пытаемся в каждое произведение искусства вместить — как можно больше различных, содержательных, символических, образных смыслов. Мы говорим, что это об этом, но с другой стороны, может, и об этом. Мне кажется, и первое, и второе, и третье предложения будут не равны друг другу. Это наша зрительская позиция. Но задача не в том, чтобы применить десять различных моделей и получить десять различных содержаний. Мне кажется, что применить одну, но ту, которая с точки зрения художественного замысла, кураторского замысла наиболее соответствует концепции. Поэтому я призываю рассуждать о том, что есть пейзаж как живописная техника, нежели жестуальность, которая там не присутствует.

СТАС ШУРИПА. Я тоже за интеграцию смысла, а не за то, чтобы зрители ходили и упражнялись, как по-разному можно понять работы. А все-таки, философски говоря, субъект рождается из события смысла. Какой смысл станет событием, таким субъектом ты и станешь.

Материал подготовила
Лия Адашевская

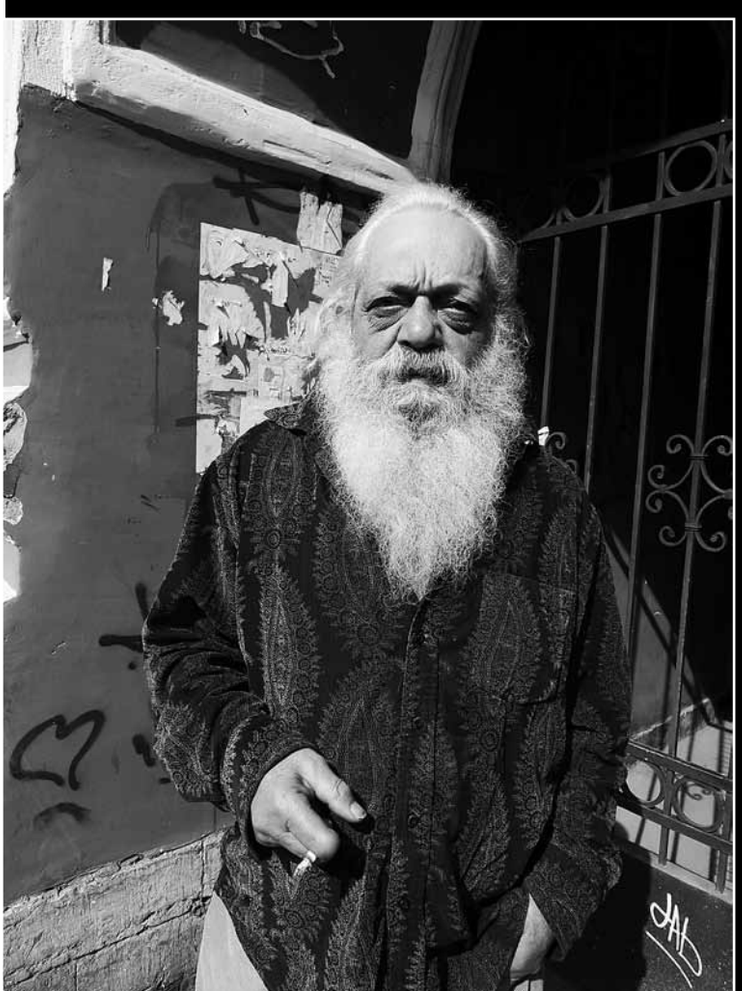
Роман Мокров
ИЗ СЕРИИ
«БЕСКОНЕЧНАЯ ИСТОРИЯ»
2011

ПОРТРЕТНЫЙ **СРЕЗ ВРЕМЕНИ**

Владимир Назанский

В Новом музее современного искусства в Петербурге открылась выставка Анатолия Белкина «Действующие лица».

КОНСТАНТИН СИМУН



АНАТОЛИЙ БЕЛКИН — медийный герой петербургской культуры, человек, наделенный талантом, выразительной внешностью, сокрушительным шармом, остроумием и обаянием, каким-то особенным коммуникативным даром. Если бы он не был художником, то мог бы стать актером, писателем или конкурентом Жванецкого, причем очень опасным. Еще в 1970-е годы активный и общительный молодой человек вызывал подчас раздражение тогдашнего гуру ленинградского андеграунда К.К. Кузьминского, уже в то время А. Белкин был одним из героев «газаневской культуры», а потом и сам выступил как организатор ряда проектов. Например, он не только далеко за полночь пил красное грузинское вино с Е. Михновым-Войтенко, удивительным мастером абстрактного экспрессионизма, но и сумел «пробить» в ДК им. Дзержинского его первую персональную выставку в 1978-м, вошедшую в историю и культурную мифологию города. Можно сказать, что Белкин — соучастник, свидетель и отчасти организатор питерского художественного процесса на протяжении почти сорока лет. У него свой взгляд на этот процесс, на его героев, круг действующих лиц. Об этом и проект. Как художник Белкин — живописец, график, инсталлятор, а теперь и фотограф. С течением времени градус его пассионарности не снижался. В постперестроечное время Белкин, выходя за границы художественного дискурса, выступает также организатором журналов «Собака.ru», «Вещь. Док». Человек широкого опыта, объездивший весь мир, в отличие от многих актуальных художников, никогда не отказывался от живописи и традиционных художественных ценностей в том широком понимании, в каком они сложились к концу XX века. Цвет, композиция, технология и сам творческий процесс не потеряли для него своего обаяния, но акцент перенесен на игру смысловых планов. Не отказываясь от краски, он часто комбинирует живопись с коллажной техникой, используя неожиданные материалы, например, гигантские листья тропических растений, фрагменты документальных фото и др. Белкин обнаруживает склонность к комбинированию технологий, к свободной миграции из одной области искусства в другую. Его не определишь в категориях Союза художников — живописец, график, скульптор, прикладник, — он художник по существу, что и обусловило его принадлежность к нонконформистской культуре со всеми вытекающими последствиями. Выездным он стал лишь в период перестройки. С конца 1980-х проходит ряд его персональных выставок: 1989 — в галерее «Нахамкин»

СЕРГЕЙ БУГАЕВ (АФРИКА)

ЮРИЙ АЛЕКСАНДРОВ

в Нью-Йорке, 1991 — в галерее «Лелеко-арт» в Лондоне, 1992 — в галерее «Ле вью Манор» в Париже, затем в галерее «Werderman Art» в Гамбурге и других галереях в Германии и Швеции. В 1999 году в бизнес-центре «Северная столица» (Санкт-Петербург) состоялась презентация проекта «Экспедиция № 6» и началась подготовка к эрмитажной выставке. Можно отметить прошедшую в Италии в 2002–2003 годах выставку «Цвет и форма». Наконец, в 2004-м в Эрмитаже открылась самая масштабная выставка Белкина «Золото болот», запомнившаяся всему художественному сообществу Петербурга. Эта грандиозная мистификация «болотной цивилизации» и ее артефактов, якобы обнаруженных «энтомологической» экспедицией, состоящей из друзей художника (Александра Боровского, Андрея Макаревича, Бориса Гребенщикова, Дмитрия

Пригова, Марата Гельмана, Тимура Новикова, Захара Коловского, Сергея Дебежева и др.), стала первым прорывом современного российского искусства в Эрмитаж. Белкин умеет удивлять, умеет быть неожиданным. Каждый его новый проект — новый шаг, не повторяющий предыдущий. Кто бы мог предположить, что однажды Белкин подготовит и представит фотопроект. «Действующие лица» — это настоящая фотопоэма о художниках Петербурга, совершенно неожиданная, но за которой стоят вкус и опыт жизни Белкина в искусстве. Камера в его руках становится инструментом художника, а каждая фотография — не просто документальным портретом, а визуальным эссе, проникнутым любовью. Многие портретируемые — друзья на протяжении десятков лет. Этот проект — глубоко личностное авторское суждение о людях, создававших петербургское искусство конца XX века, об их круге, о каждом из них, о том, что они живы и являются и «лицами», и «действующими». «Суть этого проекта не в определении списка лучших, его границы всегда спорны, а список достаточно широк — 70 человек, а в самой поэзии этого внимательного видения, в самой удивительной галерее портретов, которые хочется смотреть и смотреть», — написал в предисловии к каталогу организатор проекта А. Чехоев.

Ради каждого снимка А. Белкин отправлялся в путешествие по художественным мастерским, квартирам, загородным домам, дачам, а в поисках Г. Устюгова пришлось посетить даже областную психиатрическую больницу. Все герои серии, пожилые и молодые, заслуженные, находящиеся на взлете известности и полузабытые, все, без кого яркая картина петербургского искусства была бы почти монохромной, запечатлены в своей характерной, дополняющей образ среде: кто в интерьере мастерской, кто в домашней обстановке среди книг и картин, кто на городской улице. Они заняты своими обычными делами, погружены в повседневность, как мушки в янтарь, который найдут, может, через тысячу лет.

Они рисуют и рисуются, разливают вино, курят, отдыхают на диване, женщины явно позируют. Среди них похожий на библейского патриарха Константин Симун, спившийся гениальный Владимир Яшке, горделивый Александр Флоренский в костюме бухарского эмира, Елена Фигурина в позе предстояния души перед богом на фоне огромного холста, в круглых очках Бугаев-Африка с поредевшей, развевающейся шевелюрой, туфлей в руке, Ольга Тобрелутс в своей мастерской вместе с ребенком, грозно смотрящий в кадр Дмитрий Шагин и сам Анатолий Белкин со своей собакой Корочкой. В поисках ускользающего времени Белкин сосредоточился на его следах, орудиях, действующих лицах. Подготовка проекта заняла год. За это время было сделано больше четырех тысяч фотографий, из которых только семьдесят вошли в книгу. «Для меня это нормальный процент», — пишет Белкин и продолжает: «Должен сказать, что ни один снимок не прошел через “убийцу воздуха” — “Фотошоп”, в этом смысле я — честный фотограф». Все фотографии сделаны камерой «Leica» при естественном освещении, напечатаны традиционным способом аналоговой ручной печати форматом 50 x70 см. Традиционность черно-белой фотографии, ее принципиальная несовременность, или уже вневременность, придает художественным портретам определенную строгость и академичность исторического свидетельствования. «Это — история искусства в портретном срезе», — определил А. Боровский.

РОБЕРТ ЛОТОШ

ЧАСОВНИК НИКИТЫ АЛЕКСЕЕВА

Лия Адашевская

Осенью 2009 года Сергей Гридчин (бизнесмен, коллекционер и почитатель современного искусства) в своей вотчине, что находится в селе Дмитровское, через которое некогда проходила «царская дорога» на Звенигород, открыл площадку для реализации некоммерческих проектов, задуманную как загородная резиденция для художников. На Западе подобная практика весьма распространена и, что важно, поддерживается государством. Гридчин-холл — исключительно частная инициатива, предпринятая владельцем «не корысти ради», а исключительно из любви к искусству. За два года в резиденции Гридчина прошло много интересных выставок, в числе которых «Рисунки Рембрандта» Дмитрия Гутова, «Red People. Арт-Конструктор» группы «Professors», «Волос Кулика» Дмитрия Каварги и др. Во время подготовки проектов художники живут и работают в специально оборудованной мастерской, находящейся над выставочным залом. Одни ориентируются на особенности выставочного пространства, другие на природный ландшафт, а кто-то вообще всем этим не озабочен, просто радуется возможности реализовать задуманный проект. И вот 17 декабря в Гридчин-холле открылась выставка, автор которой, похоже, попытался не только поделиться личными рефлексиями и творческими озарениями, попутно продемонстрировав креативное мышление в отношении к экспозиционному пространству, но и вступить в диалог именно с «гением места», подключиться, так сказать, к его энергетике. Речь о проекте Никиты Алексеева «Бумажные часовни». Ведь если задуматься, Гридчин-холл и есть

ВИД ЭКСПОЗИЦИИ В ГРИДЧИН-ХОЛЛЕ

часовня для московской художественной публики. И территориально, и экзистенционально. Место спорадического паломничества, отдаленное от центра, но значимое для него; институция, находящаяся далеко за пределами Садового кольца и вместе с тем «близко к сердцу» ее владельца — этакая домашняя «молельня», куда приглашаются «отслужить литургию» представители нашей артистической «братии». Все это, разумеется, метафорически. И так сказать, бэкграунд, который, собственно, и есть genius loci Гридчин-холла.

Однако одновременно «Бумажные часовни» — очень личный проект, своеобразный пунктир творческой биографии, акцентирующий во временном интервале между двумя «куликами» («Кулик» (1959) — «Кулик, 50 лет спустя») отнюдь не в хронологическом или иерархическом порядке какие-то ее вехи, а равнозначность и драгоценность случайно врезавшегося в память не самого события, а того, что находилось на его обочине и запомнилось тенью. Импрессионистические нюансы человеческого бытия, которые со временем сакрализировались, обрели самоценность ни к чему не отсылающего знака, упивающегося своей пустотой и свободой, сопротивляющегося любым попыткам оплодотворить его содержанием. И вплетающийся в некоторые работы текст здесь не помощник, ибо соткан из слов, подобных подхваченным ветром листьям.

Итак, следуя архитектурному минимализму выставочного пространства, Никита Алексеев обустраивает вдоль стен двадцать тематических ниш — часовен, разделенных между собой бумажными занавесями. «Раньше — лучше», «Летние рисунки», «Дни и труды репчатого лука», «Коммунизм — в окошко! (по Мило Манара)», «Средиземноморские вопросы и ответы» — оторвавшиеся листки из серий разных лет ткут полупрозрачную материю «несущих» стен «Часовни фотосинтеза», «Часовни красных крестов», «Часовни чебуреков», «Часовни ненужных денег», «Часовни зимнего листопада», «Часовни любви и смерти» и т.д., в которых художник совершает «краткие службы» бесплотным призракам Всего и Ничего.

В каком-то смысле проект Никиты Алексеева ассоциируется с часовником, персональным, в каждом случае непохожим на прочие, домашним молитвенником для мирян. Своей сжатостью, личностной интонацией, незримой маркировкой «Избранное». Но избранное, не исходя из принципа «самое» (популярное, значимое), а следуя логике розановских «опавших листьев». Некогда владение часовником считалось делом столь престижным, что не только грамотные, но и некоторые из неумеющих читать стремились приобрести эту книгу. Рукописная, она могла стоить столько же, сколько половина городского каменного дома. Так что Сергея Гридчина можно поздравить — до 4 марта 2012 года — финала экспозиции он «обладатель» весьма эксклюзивного экземпляра. Здесь еще интересно то, что на Руси часовники, кроме своего прямого назначения, использовались для обучения детей грамоте. И стилистика большинства представленных в экспозиции работ отсылает к этой «детскости». Однако «парящие» в пространстве страницы никак не складываются в букварь…

«Часовни» Алексеева заставляют вспомнить и фильм Питера Гринуэя «Книги Просперо» — вольную интерпретацию пьесы Шекспира «Буря». Ведущую роль режиссер отдает магическим книгам, при помощи которых изгнанный законный герцог Миланский и собирает на зачарованном острове множество героев (кстати, еще одна возможная ассоциация с Гридчин-холлом). «Книга воды», «Книга зеркал», «Книга мифов», «Атлас Орфея», «Книга геометрии», «Цветовая книга», «Весалиева анатомия рождения», «Книга усопших», «Книга рассказов путешественников», «Книга архитектуры и иной музыки», «Книга Земли» и т.п. — всего двадцать три книги, в которых заключены все знания, накопленные человечеством за время существования. Не правда ли, есть какая-то ритмическая перекличка с часовнями Алексеева? Однако в финале Просперо ломает свою волшебную палочку и сжигает книги (кроме одной). Слишком много знаний, ни на йоту не приблизивших к истине. Время все забыть и начать с нуля. Знаки Алексеева — это мир после того, как книги уже сожжены, и нет необходимости в алтаре — жертва принесена. Остается лишь скользить по поверхности знака и, не имея никаких подручных средств, уповать на собственное чувствование в попытке сочинить новую интерпретацию…

Одновременно с выставкой в Гридчин-холле с 8 декабря по 27 января фонд «Эра» представил «Зимнюю коллекцию-2011» Никиты Алексеева. Еще один новый проект художника, где все та же игра смыслов, игра слов, игра знаков.

Никита Алексеев
ИЗ СЕРИИ
«FORMERLY IT WAS BETTER»
2011. Бумага, тушь, акварель

СУМЕРЕЧНОЕ СОЗНАНИЕ

Александр Дашевский

Не хочется называть выставку Петра Швецова ни новой, ни очередной. «Новая» не годится. Любитель выискивать, «у кого это уже было», найдет в экспозиции Снайдерса, Фридриха, Сутина, Кифера, раннего Швецова, которых особо не маскировали. «Очередная» не подходит. Очередность предполагает порядок, последовательность, наличие четких правил.

А тут беспорядок, хаос, нонсенс. Сумеречное сознание, сопровождающееся «внезапным наплывом галлюцинаций устрашающего содержания (преимущественно зрительных)», художник предлагает в качестве комментария для странного набора картин, видео и объектов, расставленных по углам в темном выставочном пространстве. Из мрака выступают мясо и внутренние органы (холст/масло), беспредметные подтеки физиологического вида (графика), романтические пейзажи и бытовые натюрморты (холст/масло), изображение мозга (крашеная бронза), облепленного жвачкой, и изображение женщины (живопись по цементу на строительной сетке), повешенный (человек?) и мерцающие огоньки (видео).

Может показаться, что галерея занята тотальной инсталляцией, визуализирующей клиническую картину умопомрачения. Однако заподозрить художника в превращении психического недомогания в проект несправедливо – произведения пышут здоровым обэриутством. Антоним к тому, что Швецов называет «сумеречное сознание», «проектное мышление».

Проект предполагает цель. Цель определяет процесс достижения. Понятная задача, четкое исполнение, предсказуемый результат. В свое время такой подход к искусству освобождал от примата техники, формы, позволял свободно выбирать зрительный ряд для послания. В то же время он открыл простор для деловитого художественного сервилизма, свел творческий акт к послушной визуализации конъюнктурно предзаданной идеи.

Сумеречное сознание вызывает необоснованные действия. Процесс формирует цель, меняет или отменяет ее. Результат непредсказуем. Автору мерещится, мнится, видится. Калейдоскоп интенций, объектов желания, интересов, в произвольном порядке сменяющих друг друга.

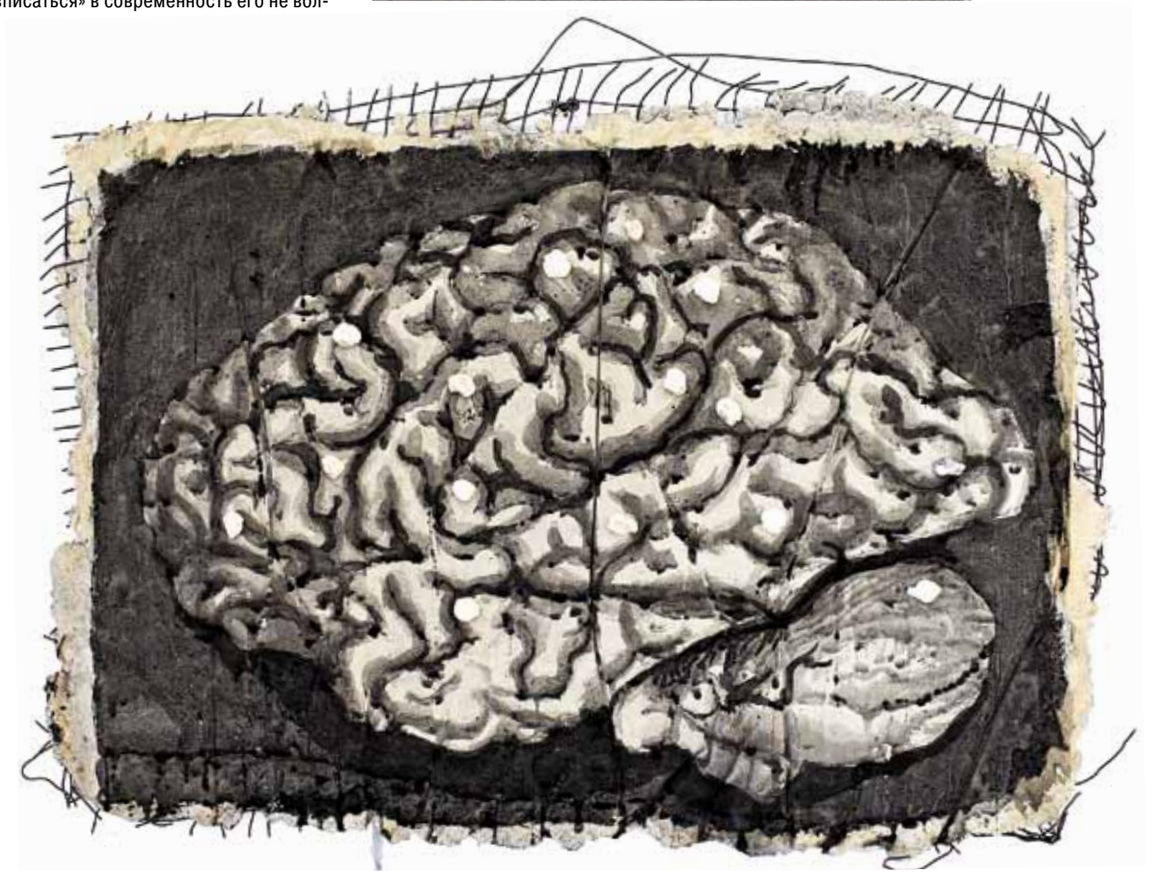
В свое время Швецов сделал проект «Новая живопись, нора барсука». «Барсук не знает, почему он тащит всякие предметы в свою нору. Вот и я не знаю, почему выставляю то, что выставляю» – метафора, которую художник выбрал для своего творческого метода. Барсук не может, не будет формулировать критерии. Для внешнего наблюдателя – алогичность, абсурд. Рациональность понятна изнутри.

Это логика, по которой дети могут играть резиновым скелетом, мобильником, барабаном, плюшевым Чебурашкой, динозавром, поварешкой и грузовичком одновременно. В контексте игры все персонажи равноправны и равно желанны. «Все смешалось в общем танце,/ И летят во сне концы / Гамадрилы и британцы, /Ведьмы, блохи, мертвецы...» Кишки, мозги, жвачки – не патология, это «бяка», та самая запретная и манящая «бяка», которую так любят демонстрировать дети морщащимся взрослым.

Петр увлечен инвентаризацией своих фетишей. В этом вопросе он бескомпромиссен и бесстрашен. Когда хочется выставлять картину с березкой, отражающейся в воде, то упрек в банальности или оправдании ожиданий публики снят. Вся экспозиция – большой тайник, «секретик» с самым ценным. Автор собирает себя из этих фрагментов, сам себе радуется.

Новизна как рыночный инструмент, как оглядка на конкурентов, как желание «вписаться» в современность его не волнует. Так же как искусственная цельность, намеренная внятность, расчет на коммерческую отдачу. Все, кроме азартной, веселой игровой манипуляции, в которой он предельно требователен и серьезен.

Петр Швецов
НАТЮРМОРТ
Холст, масло
МОЗГ
Цемент на строительной сетке, жвачка



МЕТАМОРФОЗЫ АБСТРАКЦИИ

Виктория Хан-Магомедова

Сегодня бытует ложное представление, что абстрактные картины писать легко, даже не имея представления о композиции, ритмическом строе, цветовых градациях и т.п. Уже невозможно имитировать манеру абстрактных работ Джексона Поллока, получившего хорошую профессиональную подготовку у реджиналиста Томаса Харта Бентона, изучавшего теории по абстракции и труды Юнга. Он, хорошо зная способы построения символов в искусстве, стремился создавать произведения, лишенные значения, выявляя сугубо физические качества цветовых сочетаний. Без мысли, без идеи абстрактное искусство превращается в декоративный элемент. Это дает основания утверждать, что абстракция умерла. Но она жива. Об этом свидетельствует выставка «Апология абстракции» в галерее А-3.

В XXI столетии есть возможность проследить на примере живописи переход от возрождения академической фигуративности к абстракции, восходящей к раннему модернизму, поп-арту и «цветовым полям». Однако самое интригующее в этом процессе то, что физическая природа живописи становится ареной для экспериментов с абстракциями. Как в случае с нашими художниками. Перечень имен в этом списке убеждает: Борис Турецкий, Алексей Каменский, Андрей Гросицкий, Клара Голицына, Николай Касаткин, Олег и Ольга Татаринцевы, Наталья Ситникова, Владимир и Майя Опара, Борис Кочейшвили, Виталий Копачев, Владимир Наседкин...

В их работах явственно прослеживается смена приоритетов. Они оперируют традиционными компонентами живописи: холст, деревянная рама, кисть, краска, но при этом интерпретируют (или пытаются это делать) живописную поверхность как трехмерный объект. Предметом их исследования становится сама природа живописи, которая попадает в неизведанную территорию эксперимента, а ее былая идентичность оказывается под сомнением или почти размытой (работы П. Караченцева, В. Опары, А. Трифонова, Э. Гороховского). Работы художников представляют собой гибриды живописи и бриколлажа, коллажа, скульптуры. Самый ранний пример попытки выйти за пределы двухмерности холста – «мерцы» Курта Швиттерса. Сегодня художники реагируют на новейшие технологические изобретения, научные открытия.

В результате индустриальный городской пейзаж может превратиться в громадный депозитарий образов, символов, предпосылок, зигзагов памяти. А в абстрактном искусстве все это проявляется особенно оригинально и непривычно («Лес» Кочейшвили, «Отсутствие 2 части» Копачева, «Погружение» ДДОК, «Спящий матрос» Орлова, «Внутренняя речь» Татаринцевых).

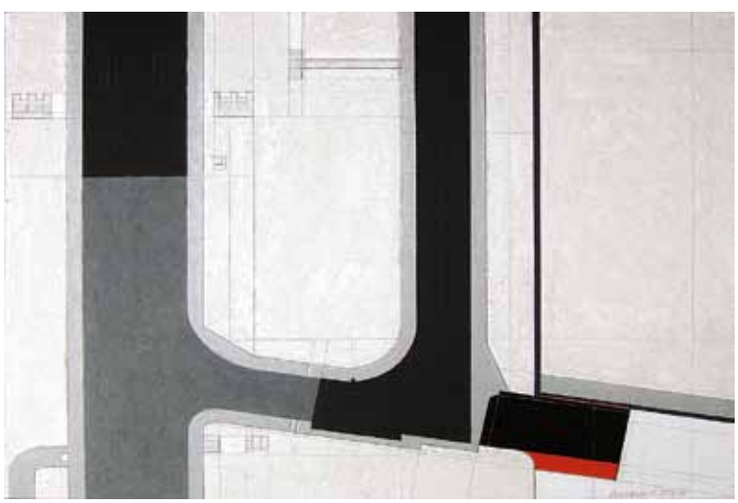
Участники выставки – экспериментаторы с абстракцией – хорошо ориентируются в истории искусства XX века. И это позволяет тонко переосмыслять и творчески трансформировать и инициировать ассоциации с мировым искусством XX столетия.

Сергей Яралов
ШАХМАТЫ. ИЗ ПРОЕКТА «ШИФРОВАНИЕ ПУСТОТЫ»
2010. Шахматы, дерево, акрил

Владимир Наседкин
GOOGLE EARTH. NORWAY. AIRPORT OF BERGEN-2
2008–2009. Холст, масло

Андрей Гросицкий
ОПАСНАЯ НЕВЕСОМОСТЬ
2009. Холст, масло, смешанная техника

Алексей Иорш
ТАНЕЦ
2010. Лайтбокс



ИСКУССТВО НЕ ДЛЯ ВСЕХ

Глеб Ершов

Петр Белый по складу своего художнического мышления соединяет концептуальный и формалистический подходы, являясь, безусловно, проектным художником, доверяющим свои смыслы простым материальным качествам вещи с ее весомо-грубо-зримой фактурой. При этом он гораздо ближе конструктивистскому политическому искусству, нежели минималистскому высказыванию.

Замысел проекта, осуществленного в галерее «Navicula Artis», претерпел по ходу значительные изменения. То, что получилось в итоге – часть драматического сюжета под условным названием «Русское в пространстве и времени истории». Русский ветер гулял-гулял и сложился складкой пространства как некая форма, будто случайная архитектура, результат стихийной катастрофы, поражающий безупречной и ясной завершенностью форм. Ничего конкретного – никаких ближних ассоциаций, абстрактное начало вне всяких смысловых коннотаций – чистая эйдетическая конструкция: «слушайте музыку революции» или «ветер, ветер на всем белом свете».

Кстати, окна в галерее художник закрыл фрагментами оргалита, на котором кое-где видны газеты, как бы случайно оставшиеся от видеоинсталляции группы «Что делать».

Между Татлиным и Дэном Флавином – вся история формального подхода к искусству, начавшаяся с утопического и романтического желания сделать форму действенным инструментом политического пропагандистского строительства общества и завершившаяся отрешенным эскапизмом сублимированного жеста, блокирующим все «человеческое слишком человеческое». Ни то ни другое не востребовано сейчас, и нам остаются только некие потухшие формы, которым предстоит дать новую жизнь: ни лед, ни пламя. Ни красный флажок, ни белая ленточка.

Свежие стропильные доски и длинные неоновые трубки, светящиеся холодным белым светом, вычерчивают в пространстве лихую геометрию линий, разлетаясь в разные стороны рукавами диагоналей, образующих косые углы и перекрестия. Три гигантских под потолок конструкции дополнены тотальной стереометрией дощатого «ежа», заполнившего целиком маленькую комнату, туда ходу нет. Вместе с тем много свободного пустого пространства: пошатнувшиеся «краны-семафоры, башни-ветряки» уступают место кубатуре воздуха, прижимаясь к окнам и стенам.

На фоне левого дискурса разомкнутые конструкции могут отсылать к татлинской башне III Интернационала. Они части масштабного архитектурного целого, находящегося в сложном процессе деконструкции-собирания. В них есть индивидуализм упорядоченно-хаотической свободы с указанием на современную техногенную и тотально дизайнерскую среду, где царит культ организации пространства. Формы никуда не зовут, ни к чему не обязывают, ни за что не агитируют, и вместе с тем они тяготеют к масштабу и экспрессии, в них ощущаются энергия и витальность как будто немотивированного свойства.

В самом названии выставки заключен вызов языку искусства, на котором это все взращено, а именно языку социального равенства и всеобщей доступности – от 1920-х к 1960-м. Внешне работа недвусмысленно отсылает к американскому формализму 1960-х, безупречному, холодному, не оставляющему иллюзий метафизической глубины или же указывает на актуальный контекст.

Разреженные скупые формы объемлют пустоту, она-то и является нам в первую очередь как главный эстетический феномен этой инсталляции. Много спокойного, высветленного белым неоновым светом пространства, воздействующего всей своей кубатурой. Вместе с тем экспрессивная жестикуляция, с которой все это сказано, пронзающие пространство пустоты росчерки неоновых трубок, наконец, сама фактура свежих, пахнущих лесом балок задают романтический настрой, который возвращает всем этим формам живую, совсем не выхолощенную подлинность.

Все-таки все вещи Белого крепко стоят на земле, их материал, фактура простого ремесленного происхождения, это отнюдь не лишенные тактильности минималистические объекты. Художник принципиально работает с сырым, необработанным материалом, будь это дерево, железо, рубероид, резина, стекло или еще что другое. Тут идея в том, чтобы мастерить из самой жизни, кроить и формовать из самого простого, очевидного и грубого, того, что привезено со склада пиломатериалов или подобрано на помойке. Сколоченные конструкции многим зрителям представлялись в качестве случайной формы. «У вас ремонт?» – таков был один из распространенных вопросов посетителей.

Белому нравится наблюдать за стихийно возникающими формами бытовой жизни, где в беспорядочно набросанных досках или еще каком мусоре обнаруживает себя бессознательная эстетика свободы – незаданность, органичность. Бросишь беглый взгляд – и вправду ремонт, строительные леса...

Намеренно ведя диалог с Татлиным, Белый пытается заново осмыслить весь тот инструментарий форм и фактур, который в свое время был накрепко связан с идеей всемирной революции. Башня Татлина – символ будущего, и она никогда не будет завершена, но она всегда в лесах – таковы формы ее конструкции. Строительные леса – та же ассоциация использована Белым, но уже как самодостаточный момент, ибо они и есть сама архитектура. Башня Татлина подчиняется жесткому идеологическому посланию, будучи зримым воплощением диалектики стории, сама революционная необходимость, это буквально эмблема революции.

Конструкции Белого принципиально бессодержательны, и им, как кажется, трудно навязать жесткий нарратив. Подвергая пересмотру модернистские формы искусства XX века, он стремится найти свой язык, избегая реплик, отсылок и цитирования. Очевидно, называя так свою выставку, художник бунтует против утвердившейся всемирной профанации искусства как сферы проговаривания актуальных социальных смыслов, где все подвергается ясной и определенной дешифровке и отсылает к реалиям современности. Это и жест в сторону комментирующих текстов (данный не исключение), сопутствующих «визуально замещающих аппаратов для слабовидящих».

Впрочем, Петр отмечает непонятную, зловещую симптоматику его выставок: «Многие мои экспозиции открываются в дни террористических актов, бомбежек: 11 сентября, Беслан, «Норд-ост» и прочее, сегодня митинг «За честные выборы» – не странно?» Собирая свои сверхформы, он остро переживает и осмысливает происходящее в мире, и это, безусловно, выражено в работе, только не прямым текстом митингового плаката, иначе. Может быть, перед нами искусство не меньшей социальной страстности и воли, чем модели будущего у конструктивистов начала XX века. Только пафос здесь совершенно другой – не тотальной организации, а суммы индивидуальных волений.

Природу русского бунта – «бессмысленного и беспощадного» – он выразил с помощью конструкций, отдаленно напоминающих ветряков-великанов из «Дон Кихота», размахивающих своими гигантскими палицами. Что ж, если так, «искусство не для всех» – чистая донкихониада, бой с ветряными мельницами.

Правительство города Москвы
Департамент культуры города Москвы
Российская академия художеств
Московский музей современного искусства
Галерея pop/off/art
Галерея Марины Гисич

ММОМА Московский музей современного искусства moscow museum of modern art

pop/off/art

MARINA GISICH GALLERY

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ | ЗАТМЕНИЕ#2 - ОЖИДАНИЕ | D 100 | 2007 | МУЗЕЙ АКТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА ART4.RU
дерево • масло • смешанная техника

ВИТАЛИЙ ПУШНИЦКИЙ

механизмы времени

Куратор:
Сергей Попов

23.05.2012 – 24.06.2012

ДИАЛОГ ИСКУССТВ
КоммерсантъFM93.6 радио новостей
ИСКУССТВО THE ART MAGAZINE
КУЛЬТУРА РАДИО 91.6 FM
ExpertPhotoLab

Московский музей современного искусства
Ермолаевский переулок, 17 | +7 (495) 231 3660 | www.mmoma.ru

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

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

ГОГОЛЕВСКИЙ 10

АННА СКЛАДМАНН

28.03.12
22.04.12

маленькие ВЗРОСЛЫЕ

в рамках 9-го международного
месяца фотографии
в Москве

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ
Гоголевский бульвар, дом 10
(495) 231-36-60 | www.mmoma.ru

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

МЕДИА ПАРТНЕРЫ

РУТИНА ЖИЗНИ ПО КАТТЕЛАНУ

Виктория Хан-Магомедова

Выставка «Маурицио Каттелан. Все» в музее Гуггенхайма в Нью-Йорке – не обычная ретроспектива современного художника. Все созданные после 1989 года 128 работ подвешены на проволоке, идущей от гигантского алюминиевого кругового троса, прикрепленного к верхушке ротонды Райта. Скульптуры, обрамленные фотографии, картины, таксидермические лошади, собаки, голуби, сова, манекены, автопортреты и множество мелких объектов «плавают» в атриуме музея. Посетители начинают осмотр экспозиции с нижнего этажа, далее поднимаются, и с каждого лестничного марша у них новый ракурс на работы художника.

Каттелан утверждает, что ушел на пенсию в расцвете лет, потому что его жизнь превратилась в рутину. Возможно, многим художникам следовало бы делать перерывы в своих творческих изысканиях, чтобы избежать повторений. «Уход из мира искусства заново запускает эту игру... Уход – это магическое слово, дающее тебе свободу», – говорит Каттелан. Но сейчас он увлечен новым проектом «Туалетная бумага», журнал с сюрреалистическими изображениями, созданными им совместно с фотографом Пьерпаоло Феррари. Это настоящая site specific инсталляция, то есть специально подготовленная для конкретного места.

Творчество 51-летнего уроженца Италии, более 20 лет живущего в Нью-Йорке, всегда вызывает международный резонанс и порождает противоречивые отклики. Он любимец кураторов и коллекционеров, работы его стоят миллионы долларов, но критики относятся к нему настороженно. Произведения Каттелана часто критикуют за низкопробные цитаты, элементарность смыслов, китч. В арт-сообществе его считают скорее затейником, нежели художником. У него репутация шутника, насмехающегося над арт-системой, позволившей ему стать миллионером-позером.

Своеобразие стиля Каттелана в том, что он использует элементы поп-культуры, обращается к иронии, юмору, сатире для создания открытого политического послания и острой институциональной критики. Отсылки к поп-культуре, истории и религии позволяют ему комментировать поведение человека в развлекательной манере, но с явным стремлением выявить скрытый подтекст.

Юные годы Каттелан провел в Падуе. Семья переживала экономические трудности. В школе его часто наказывали. Позже его угнетала частая смена работы. Такой жизненный опыт развил у него недоверие к власти и презрение к нудному, тяжелому труду. Особенно сильное впечатление на будущего художника оказала работа в морге. Впоследствии воспоминание о ней превратилось в настоящую одержимость смертью, так появился его интерес к таксидермической технике.

Свое творческое состояние рубежа 1980–1990-х годов Каттелан описывает как «невозможность что-то сделать, неуверенность и провал». В 1989 году он так решил проблему с отсутствием идей для своей персональной выставки: закрыл галерею и повесил объявление «Скоро вернусь». Озадачивали и его ответы на приглашения участвовать в престижных арт-манифестациях. Так, свое выставочное пространство на биеннале в Венеции он отдал в аренду рекламному агентству, представившему там рекламу духов (1993).

Вредоносные и непочтительные жесты Каттелана в пространстве искусства иногда обретали форму «творческого воровства», а порой имели характер нарочито криминальных действий. Так, для выставки в Центре искусств Аппеля в Амстердаме он украл все произведения другого художника в соседней галерее с намерением приписать себе их авторство. Полиция вынудила его вернуть трофей под угрозой ареста.

На выставке «Все» подвешенные работы выражают его национальную идентичность и напряженность от постоянно изменяющегося социального и политического климата страны. По-своему он отреагировал и на волну ксенофобии, охватившей Италию: сформировал команду футболистов, в основном из эмигрантов-североафриканцев, они играли в футбол не только на открытом воздухе, но и в местах проведения выставок («Стадион», 1991). На форме футболистов эмблема клуба «Raus», напоминающая о нацистском лозунге «Juden raus» («Евреи вон»).

Главные темы творчества Каттелана – смерть, власть, авторитарность. Размышления о смерти имеют определяющее значение для его художественной практики. И технику он использует соответствующую – набивка чучел.

По словам Каттелана, на выставке «Все» он создал памятник смерти, скульптуру, которая должна манифестировать ее безжалостное, неумолимое присутствие. Об этом напоминают и вырезанные из мрамора девять обернутых в саван фигур, жертвы неназванной драмы, молчаливые свидетели трагической реальности.

Самое сильное впечатление производит серия фигур из воска знаменитых персонажей властных структур XX века: Гитлер, Джон Кеннеди, папа Иоанн Павел II...

В гиперреалистической манере художник создает пугающе правдоподобные скульптуры, которые, по его мнению, должны выражать противоречия в современном обществе.

Восковые фигуры в натуральную величину Каттелан начал создавать с 1999 года. Ими он пытается разрушить наше привычное видение явлений, модифицировать их, разыгрывает нас, иронизируя над трагедиями. В скульптуре «Он» (2001) Гитлер представлен в виде школьника, просящего прощения, стоя на коленях. Диктатор выглядит незначительным и беззащитным. Художник уравнивает его со всеми другими людьми.

Самые противоречивые отклики и острую критику вызвала восковая скульптура «Девятый час» (1999), известная как «Папа, пораженный метеоритом». Статуя папы Иоанна Павла II в натуральную величину обычно экспонируется на красном ковре среди осколков стекла. Девятый час – время смерти Христа на кресте. Работа расшифровывается так: Бог швырнул в окно собора часть скалы во время мессы, которую проводил папа. К тому же на выставке «Все» основанием для скульптуры вместо ковра служила небольшая подставка. Тем самым фигура понтифика кажется уже не столь достойной целью для кары небесной. После демонстрации «Девятого часа» в варшавском музее его директор лишился работы. А Каттелан на биеннале в Венеции защищал свое творение от нападок критики бойким заявлением: «В конце концов это всего лишь кусок воска». Однако это оказался весьма дорогой «кусок». В мае 2001 году на аукционе «Кристи» «Девятый час» был продан за 886 тысяч долларов. А в 2006-м скульптура ушла с торгов уже за 3 миллиона. Но это ответ арт-рынка, в то время как большинство критиков утверждают, что «Девятый час» в очень малой степени имеет отношение к искусству, скорее это реклама.

Каттелана называют художником поststудии, так как для выполнения произведений он выбирает других художников. Однако Каттелан ироничен и по отношению к себе. В 2001 в музее Бойманса ван Бойнингена в Роттердаме он показал инсталляцию, в которой его собственное восковое скульптурное изображение виднелось в отверстии, проделанном в зал, где экспонировались картины старых мастеров.

Выставку «Все» Каттелан представил как своеобразный надгробный памятник своему искусству: на пресс-конференции он заявил, что больше не будет художником.

И формат ретроспективы, как инсталляция site specific, нарушающий условность традиционного хронологического показа экспозиции, он выбрал неслучайно. Каждый подвешенный объект, вырванный из контекста, «плавает» в воздухе, окруженный работами по времени, сюжету не имеющими к нему отношения. «Все в одном», действительно получился настоящий «дождь» из произведений, выставка как произведение искусства.

Так или иначе, но подобная ретроспектива обнаружила все достоинства и недостатки искусства Каттелана: игровую и развлекательную природу, а также его абсурдность и трагическую глубину.

МУЖЕСТВО НЕ ЗНАТЬ

Вера Чайковская

А. Якимович.
Искусство непослушания.

Вольные беседы о свободе творчества/ СПб.: изд. Д. Буланина, 2011. 573 с

В последние годы возникла новая научная дисциплина – универсальная, или «большая», история. Она начинается, говоря научным языком, с Большого взрыва (впрочем, далеко не все ученые исходят из этой гипотезы), а языком библейским – от Сотворения мира. Сразу вспоминается Владимир Вернадский с его теорией ноосферы, некоего взаимопроникновения человеческого и космического. Вспоминается и Кузьма Петров-Водкин с идеей органической культуры, когда и такие события, как революция, включаются в общий космический процесс наряду с тайфунами и землетрясениями.

Эти соображения пришли мне в голову при чтении книги блистательных очерков Александра Якимовича, включающей, по его обыкновению, глобальное время и пространство – от Возрождения до новейшего авангарда и от мировой живописи до литературы. Но жанр сравнительно небольшого эссе позволил автору в известной мере избежать «научного многоглаголанья», чем порой страдали прежние авторские книги, прояснить и высветить основную мысль, поданную в яркой литературной форме, с глубокими и неожиданными разборами классических произведений, оригинальными суждениями, живыми характеристиками художников и писателей и неким парадоксом – катарсисом в финале почти каждого эссе.

Автор блещет эрудицией, но достоинства книги, как мне кажется, не в ней, а, напротив, в преодолении «инерционного» искусствознания и литературоведения, из года в год повторяющих «прописи», в попытке заново вглядеться в культурный процесс и классические произведения. Чего стоят горячие рассуждения о языке Канта, который вовсе не так сух, как нас убедили переводчики. Или попытка проследить в образах гоголевских помещиков из «Мертвых душ» некие историко-культурные стадии развития человечества, а в треплевской пьесе, разыгранной в «Чайке», обнаружить смешение разнообразных литературных и философских общих мест. Но все эти блестки разбросаны как бы между прочим, в ходе живого и яркого анализа произведений, который нанизывается на «большую» авторскую мысль, проходящую через всю книгу. Что же это за мысль?

Вот тут-то и приходят на ум космические аналогии.

Прокламируемая автором «антропология недоверия» – это, в сущности, попытка рассмотреть искусство и человеческую культуру в контексте космических процессов, бесконечной жизни живой природы, связь с которой ощущают все большие художники. При этом, как показывает автор, движение «в сторону природы» становится в искусстве со временем все настойчивее и заметнее. А «витальные» энергии природы всегда были для больших мастеров первичнее государств и правительств, этических, религиозных и прочих ценностей и институтов. В своих научных и философских трактатах художники могут постулировать некие моральные ценности (как, положим, Гоголь или Толстой), но в их произведениях все равно торжествует природа с ее свободой и непредсказуемостью.

В этом контексте антропология недоверия прочитывается как выход художника за рамки социально устойчивого и накатанного, привычного и приличного. Художники «хулиганят» и нарушают сложившиеся в обществе нормы. Со времен Возрождения художник, ощутивший «неудачу» творения и «негодность» человека, черпает в этой антропологии силы для свободного эксперимента, самоутверждается через трагическое самоотрицание.

В своих очерках автор прослеживает различные возможности такого «хулиганства» и «непослушания». Это может быть позиция «неуча» и «недоучки» у великого Леонардо, окруженного сплошь латинистами и гуманистами-гуманитариями, внесение элемента театрального шутовства в серьезное и государственно важное, как в «Ночном дозоре» Рембрандта, тотальный «божественный» смех, как у Гоголя, или строптивое нежелание раскрывать свои личные тайны, как у придворного живописца Веласкеса в «Менинах»...

Рефреном звучит идея, что все эти художники говорят о «поражении человека языком победителей».

Мне кажется, что этот «рефрен» как-то сужает и слишком огрубляет то, что в книге подано с утонченным артистизмом, глубиной и разнообразием. Мрачная фраза о «поражении человека» не подходит ни к Микеланджело, ни к Рембрандту, ни к Шекспиру, ни тем более Пушкину. Потому что дело, как кажется, не только в «языке» произведений, не только в блестящей форме, которая присуща «победителям» и дает ощущение победы. Автор книги прекрасно видит, что классическое искусство, несмотря на все свое недоверие к культурным институтам и ценностям, «дает воздух для дыхания и перспективу бытия» (с. 84).

На мой взгляд, автор нащупывает такие художественные парадоксы, когда невозможно отличить «поражение от победы» и когда «побежденный» (людьми или обстоятельствами) выглядит гораздо достойнее любого победителя – да тот же самый Дон Кихот, о котором Якимович с таким воодушевлением пишет. А это не «язык», не «форма», это сущностные моменты.

Вообще, в книге масса таких парадоксов, которые больше и интереснее авторских формулировок.

Положим, автор утверждает, что классические мастера довольно безразличны к «маленькому человеку», так как моральные ценности их мало волнуют. Но наиболее запоминающиеся в книге пассажи как раз и связаны с «маленьким человеком». Поразительный кусок о «Жиле» Ватто, где изящнейший автор пасторальных идиллий вдруг проявил теплоту и сострадание к нелепому клоуну. Или финал эссе о «веселом бойце» Э. Мане, написавшем в конце жизни грустную девушку-кельнершу в баре «Фоли-Бержер», оберегающую бокал с двумя цветками. Почему с двумя? Художник, оказывается, «знал свой диагноз». Или рассуждений о том, как русская живопись, вопреки толстовскому желанию «идейности», любовалась цветом, светом, мазком и прочими художническими «заморочками», вдруг поразительный анализ репинского «Не ждали», где «маленький человек» (идейный революционер), истощенный и больной, возвращается в дом (даже Дом), в котором родные могут его выходить и где все предметы знакомы и дороги. Словно бы с «ницшеанских» высот полного иммортализма автор возвращается в долину людей, где по-прежнему ценятся простые вещи, такие как дом, тепло, привязанность, любовь. Этого ведь никакая «антропология недоверия» не отменяла? Но до этих «простых вещей» дело у автора доходит не так уж часто. Может быть, поэтому он замечает у Гоголя тотальный холодноватый смех, но не замечает завернутой в смешные и жалкие одежды любви старосветской четы, которая на поверку оказывается высокой и подлинной? С любовью у автора вообще некоторая «напряженка», говоря современным языком. Природные энергии не предполагают человеческой любви, это скорее тот самый «секс», который воплотился в брутальных произведениях знаменитого маркиза. И не от того ли наименее удачным, на мой взгляд, в книге получился разговор о Пушкине?

Он начинается с вопроса: «Можно ли верить Пушкину?» Кажется, сам автор в этом сомневается. Но никакая «антропология недоверия» не заставит меня усомниться в Пушкине! Просто так, на уровне все той же природной интуиции, говорящей, что это подлинное и настоящее. Усомнится можно в пушкинистах и их натужных интерпретациях, но не в правде, поэзии и красоте пушкинских стихов, да и в самой его личности, которая росла и развивалась (как растет и развивается на протяжении романа его герой Онегин – от банальной «науки страсти нежной» до подлинной любви). Поэтому пушкинские ранние высказывания могут не совпадать с поздними. «Глупец один не изменяется», – писал поэт. И странно ловить его на этих «противоречиях». Автору вообще лучше удаются культурологические штудии. Так, анализ «Бориса Годунова» оригинален и свеж, хотя и возвращает нас к горьким чаадаевским размышлениям о России, выпавшей из истории. Народ реагирует не на лозунги демократии или монархии, ему не нужны «прогресс и общественный порядок», он живет в неисторическом времени мифа и лишь временами откликается на все те же вековечные ценности добра и милосердия, отказываясь, как юродивый, молиться за «царя-Ирода»... (Кстати говоря, мне кажется, что финальное молчание народа – из разряда тех же «вековечных» моральных оценок: народ отказывается славить очередных убийц на троне).

Но вот разговор об «Онегине» вызывает недоумение. Автор упрекает героя, который не поддался «природному» призыву «предаться страсти». В героине же видит некую «менаду», а я бы даже сказала, цыганку Земфиру, которая подчиняется только природным энергиям. Но Земфира и изменчива, как природа или как погода: сегодня по прихоти полюбила, завтра разлюбила. Пушкинские «Цыганы» на самом деле – поэма трагическая, в ней выразилось глубокое разочарование в такой «естественной» дикой любви да и в самой « романтической» жизни «на природе».

В Татьяне мы видим утонченнейший сплав природы и культуры. Она, если любит, то уж «до гроба», но это результат и чтения «романтических» книг (культура), и ее собственной органической цельности (природа). Она нарушает общественные приличия, написав пись-

мо с признанием, но надеется на онегинскую честь, а это уже апелляция к утонченной дворянской культуре. Так что призыва к «свободным отношениям» в «Онегине» мы не найдем. Найдем скорее нерешенный вопрос.
К нерешенным вопросам пришли в своем отрицании, как показывает автор, также Достоевский и во многом Толстой. Это ли поражение?
И вот тут мы подходим к очень важному моменту.
В интересном и глубоком эссе о Чехове автор, ссылаясь на Канта, говорит о «мужестве знать». В свете этого мужества Чехов оказывается «беспощадным», разоблачающим мелких никчемных людей и глупые правила их жизни, далекие от природных установлений. В число этих людей попадает и «гаденыш» Лаевский из «Дуэли», и слабый Треплев, да и старый профессор из «Скучной истории», «умница и гуманист», который, несмотря на все свои познания, не находит утешающих слов для близких.
Но ведь тот же Кант обнаружил антиномии, ограничивающие возможности «чистого разума» – нашего познания. О самых важных вещах – Боге, бессмертии, конечности или бесконечности Вселенной – мы ничего не можем знать, можем только гадать.
Мне кажется, что логика авторского повествования ведет нас скорее к другому роду мужества – мужеству не знать.
(И кстати, автор пишет о подобного рода «ученом незнании» в замечательном куске о Монтене). По сути, оно восходит еще к Сократу, знавшему единственно о своем незнании.
И вот в свете этого мужества Чехов оказывается вовсе не таким «беспощадным», потому что многого он, как и его герои, просто не знает. «Гаденыш» Лаевский (как называет его Якимович) проходит в повести сложный человеческий путь, он меняется, добреет, хотя едва ли обретает точное знание, как жить. Старый профессор на склоне лет обнаруживает, что даже любимой своей Кате не может ничего посоветовать. Все будет банальностью, неправдой. А лгать он не хочет. Жизнь открыта и непредсказуема, констатирует Чехов. Но в ней есть своя поэзия, которую обнаруживает мальчик, путешествующий по степи, есть живые чувства в их преемственности (как в рассказе «Студент»), есть мгновенья счастья и любви (как в «Доме с мезонином»). Мало? Но разве дело в количестве? Кстати, «естественно-природные» интенции русских писателей подхватил Кнут Гамсун, но разве лейтенант Глан, поселившийся в лесу и, казалось бы, порвавший с миром культуры, обрел счастье? Такой же крах, как у Алеко, и все те же нерешенные вопросы...
Книга Якимовича заставляет о многом задуматься, многое пересмотреть. Авторская «антропология недоверия» буквально перетряхивает все устоявшиеся стереотипные суждения, заставляя самостоятельно пробиваться к подлинным смыслам и ценностям культуры, истории, природы. Появление таких книг «космически» необходимо – не дает распространяться энтропии.

ЛЕТОПИСЬ НЕВСКИХ СТРАСТЕЙ

Борис Хаимский

Станислав Савицкий. Взгляд на петербургское искусство 2000-х годов.

СПб.: Петрополис, 2011

Представить себе культурные интересы и устремления людей какой-нибудь отдаленной эпохи подчас бывает легче, чем осознать пережитое совсем недавно.
А ведь помнить, чем мы жили, на что надеялись, как и в чем менялись, что смешило нас, что огорчало или вызывало возмущение, необходимо, иначе и собственного пути не понять, и продолжение культуры невозможно.
Предмет анализа Станислава Савицкого – живопись, перформансы, видео, акции, арт-объекты, иногда международные биеннале, иногда книги. Сто лет назад Н.К. Рерих называл искусство «вернейшим градусником общественного здоровья». Вот уже четверть века вследствие перемен, переживаемых нашей страной, мир россиянина утратил былую ясность и цельность. Савицкий в своей новой книге и об этом упоминает, правда, вскользь. Много было драм, много тревог, и теперь восстановить последовательность всех значительных событий, политических и социальных, не упуская из виду целого, на первый взгляд невозможно. Через много лет этим займутся историки, они зароются в подшивки старых газет, поднимут архивы, соберут воспоминания и составят более или менее объективные картины нашей жизни. Между тем материал, позволяющий и вспомнить, чем мы жили и на что надеялись, и поразмыслить о пройденом пути, есть у нас уже сегодня.
С. Савицкий знакомит читателей с событиями петербургской арт-сцены, свидетелем которых он был и в которых сам участвовал как куратор, художественный критик и журналист. В книгу кроме эссе, обобщающих многолетние наблюдения, вошли тексты, написанные «по горячим следам» для периодики. Обращая внимание на даты их появления, можно заметить, что подход автора к предмету его интересов пережил за десять лет определенную эволюцию.
Название для своей книги С. Савицкий выбрал, мне кажется, просто из уважения к литературной традиции XIX века: книга, строго говоря, всего многообразия петербургской художественной жизни за последние десять лет не охватывает. Да и возможно ли вообще сегодня дать справедливую оценку всем заслуживающим внимания событиям, имевшим место в 2000-е годы в искусстве Петербурга? Я чуть не написал по привычке «в изобразительном искусстве», но вовремя остановился, ведь эта книга представляет собой обзор актов творчества, носящих ярко выраженный концептуальный характер – того, что сейчас называют «актуальное искусство». Этим можно объяснить отстутствие в книге имен некоторых мастеров, чье творчество ничуть не на излете и заслуживает внимания не только в рамках петербургской арт-сцены. Такой выбор обусловлен, мне кажется, в первую очередь исходной позицией автора: в целом его подход к материалу скорее социокультурный, нежели искусствоведческий в принятом у нас (все еще) значении этого слова.
Эрудиция С. Савицкого позволяет ему (в обход излюбленной манеры сегодняшних искусствоведов) не перегружать текст плохо переведенными цитатами из трудов европейских постмодернистов и обходиться без наукообразных выражений, псевдотерминов. Книга написана доступным языком, ее разделы составлены так, чтобы читатель мог легче представить себе, что именно объединяет множество весьма разнохарактерных явлений культурной жизни Петербурга в недавнем прошлом и настоящем.
Мысль издать вместе с размышлениями общего характера о ситуации в сегодняшнем искусстве ряд эссе, статей и рецензий, написанных в 2000–2011 годах и живо характеризующих художественную жизнь Петербурга в начале XXI века, кажется очень удачной.
Конечно, как любой автор, Савицкий иногда слишком увлечен собственной концепцией, и с некоторыми его обобщениями хочется поспорить. Последнее обстоятельство, кстати говоря, скорее достоинство, чем недостаток книги, учитывая эрудицию автора и его профессиональную способность ориентироваться в пестрой мозаике событий и явлений, отбирая самое симптоматичное.
Наконец, в книге собран очень большой материал, драгоценный для будущего летописца художественной жизни Петербурга нулевых.
Другое достоинство книги – стремление автора не сводить разговор к частностям. Эпизоды петербургской художественной жизни почти всегда соотнесены с событиями в российских регионах, а также с общей для зарубежного искусства тенденцией: грамотно и объективно – ни злорадства по поводу неудач, ни чрезмерных надежд на скорое приобщение к новому европейскому мышлению...
Я, например, в процессе чтения, хоть и не сразу пришел к мысли, что, несмотря на то что речь в книге идет не о западных художниках, а о наших соотечественниках, инсталляции и перформансы, упоминаемые в ней, в ряде случаев действительно заслуживают названия актуальных, причем не только из-за формального сходства с зарубежными оригиналами. Что ж, тем лучше. Для читателя, которому интересы Станислава Савицкого понятны и близки, его новая книга может стать хорошим собеседником, а единомышленником или оппонентом, это уже не так важно.

МОСКОВСКИЙ АРТ-ДНЕВНИК

София Терехова

Художники – за честные выборы

ГАЛЕРЕЯ «PAPERWORKS»

Еще один вариант объединения стилистически различных произведений демонстрирует выставка «За честные выборы». Проект этот, безусловно, кураторский, но тема оказалась настолько актуальной, что возникало ощущение его стихийности. На выставку были привлечены маститые художники, но реализующиеся в несколько ином ключе концептуального искусства.

Валерий Чтак
КУНГ-ФУ. 2012

Владимир Дубосарский, Александр Виноградов
БЕЗ НАЗВАНИЯ. 2011

Александра Паперно
АППАРАТ. 2012

ПЛАКАТ С МИТИНГА

В январе в Москве на «Artplay» открылась выставка «народного» творчества «Вы нас даже не представляете», где были показаны плакаты с прошедших массовых митингов. Сравнение этих выставок обнажает корни актуального искусства, один из его источников – неумирающий городской фольклор, часть которого мы увидели в залах «Artplay». Вместо анекдотов и карикатур в народные массы приходят аналоги концептуального современного искусства, так что влияние авангарда и городской среды оказывается взаимным.

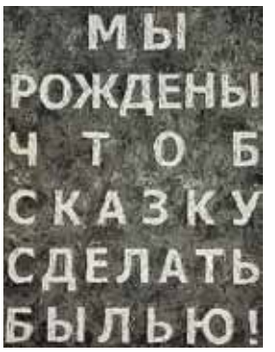
Неожиданный эффект заключается в том, что эстетическое качество представленных работ оттесняет на второй план злободневность выбранной темы. Столь серьезное и значительное социальное событие растворяется в эстетических новациях авторов. Кроме того, выясняется, что на протяжении многих лет мало что меняется в проблематике социума: зрелые и молодые художники с успехом поддерживают заявленную тему. Представлены работы Юрия Альберта (1987), группы «Синие носы» (2008), Валерия Чтака (2012) и др. Похоже, что «за честные выборы» не просто актуальная социальная парадигма, но для России становится метафизической темой, и вопрос о прозрачности власти остается подвешенным в воздухе. Несомненно, подобные выставки снимают социальное напряжение, и тут обнаруживается два пути – ироничное юмористичное отстранение или же эстетизация проблемы.

Серое»

ГАЛЕРЕЯ «BRUSOV ART COMMUNICATION»

23 января открылась выставка «Серое» из собрания Михаила Алшибая и Кати Фалькович. Известные московские коллекционеры предоставили из своих коллекций работы художников разных поколений и стилей, показывая тем самым, что живописные произведения могут складываться в естественную мозаику не только благодаря какой-либо концептуальной идее, но и просто по формальному признаку: организаторы сделали выборку из работ, выполненных в серой тональности. Время презентации проекта выбрано удачно: массив серого в произведениях резонировал с зимним московским ландшафтом, подчеркивая его многообразие оттенков в засыпанном снегом городе. Выставка привлекла профессионалов, ведь нейтральные серые тона составляют основу многих живописных построений, экспозиция приоткрыла тайну живописной лаборатории, зачастую скрытую от глаз зрителя.

Тональный стандарт, узкая шкала позволяют найти общее в творчестве программно разных художников. Авторы оказываются близки по интенсивности зрительского видения.



Сергей Волков
МЫ РОЖДЕНЫ, ЧТОБ СКАЗКУ СДЕЛАТЬ БЫЛЬЮ! 1990-е

Дмитрий Гутов
СЕРЫМ ПО СЕРОМУ
2007

Хорошо знакомые пейзажи Константина Батынкова и постановочный метафизический натюрморт Дмитрия Краснопевцева взаимодействуют здесь друг с другом, раскрывают искусственность городского пространства и органическую естественность геометризированного натюрморта. Работы, содержащие текст, например, «Серым по серому» Дмитрия Гутова, воспринимаются как граффити, выполненные в огромном пространстве серого города. Неожиданно выделяются абстрактные работы, как, может быть, наиболее дружелюбные по отношению к зрителю.

«Библейская почта»
Юрия Шабельникова

ГАЛЕРЕЯ MGM ГЕЛЬМАНА

В этом проекте художник трактует современный мир как своеобразную мистерию. Собственно, его интересует, что является Божественным посланием сегодня. Хотя представлены живописные работы, по стилистике они близки к средневековой гравюре – иллюстрации. «В Средние века сложился такой вид искусства, как иллюстрация рукописных книг. Параллельно с этим возник жанр мистерии в театральном искусстве. На границе между иллюстрацией и драматургией, где основой или нарративом является Священное Писание, и складывается структура проекта "Библейская почта"», – говорит художник.

Юрий Шабельников
ИЗ ПРОЕКТА «БИБЛЕЙСКАЯ ПОЧТА»

Апокалиптическое послание автора содержит новые трактовки. Так, Святой Дух, присутствующий на всех полотнах и во всех объектах экспозиции, представлен в виде эфемерного бумажного самолетика, сложенного листа библейского текста. Художник говорит: да, он легок и хрупок, но его проявление в грубом и очень конкретном материальном мире неизменно, а воздействие радикально. Шабельников отправляет этого бумажного голубка в разные уголки земли, которые представлены на огромных полотнах в монотонных серых тонах. «Все сюжеты или мизансцены, хотя и малой частью, но все же отражают контент Священного Писания от начала (Первая книга Моисея) и до конца (Откровение святого Иоанна Богослова, или Апокалипсис)». Мир в его работах словно замирает, над ним нависла пелена облаков, которая грозит принести на землю новый потоп.

В живописных концепциях все чаще присутствует тема «текучести» образа, размывания объекта. Это уже не деструкция, свойственная, скажем, 1990-м годам, это новое ощущение времени как силы, смывающей и смешивающей устойчивые образы. Подобное настроение присутствует и в работах Юрия Шабельникова.

Еще раз о портрете

ЗАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВА

19 января здесь открылась выставка Валерия Сахатова «Портрет без сходства». Это проект одновременно закономерный и неожиданный для творчества автора. На протяжении последних лет Сахатов работал преимущественно в жанре абстракции, избегая фигуративности и повествовательности. Его работы в этой области – синтез ряда традиций широкого диапазона: европейский авангард, среднеазиатская орнаментальность, каллиграфия Востока, русская икона. Неизменна в его работе доминанта колористической выразительности, и именно она наиболее явственно проявилась в его обращении к портрету синтетическому и обобщенному.

Найденная новая манера – результат раздумий о природе света и цвета, на этот раз автор находит их источник в душевных состояниях человека. Именно они создают яркость и праздничность, которые присутствуют в экспозиции. Выполненные в насыщенной живописной манере полотна автора явно соотносятся с колористическими построениями иконописной традиции. Конечно, художественный инструментарий иконы относится к миру духовному, а Валерий Сахатов повествует о душевном, потому здесь нет повторов и цитирования иконописи. Его техника масляной живописи с богатыми и разнообразными фактурами создает обобщенные портреты-состояния. Такой метод художника позволил ему рассказать о современном человеке в оптимистическом духе и создать яркие колористические партитуры.

Возвращение Вулоха

ГАЛЕРЕЯ «ФАЙН АРТ»

С 23 января проходила выставка Игоря Вулоха «Возвращение». Выставки художника в последнее время – редкость, а то, что представлены последние работы мастера, еще больше увеличивает ценность этого «возвращения». Вулох всегда стоял особняком от основных течений, создал свой минималистический стиль абстрактной живописи. Его всегда высоко ценили и зрители и критики за особый колористический дар, качество работ и оригинальность живописных идей.

Творчество Вулоха не переживало спадов, но сопровождалось длительными паузами, необходимыми для накопления новых идей. Каждый такой период молчания заканчивался появлением произведений принципиально нового цикла, что произошло и на этот раз.

В последней серии работы приближены к пейзажу. Они крайне обобщенные, но построенные на отчетливых структурах, одновременно живописные и конструктивные. Немало этому способствует выбор первоэлемента структур – удлиненное живописное пятно. Художник строго ограничил цветовой диапазон, используемый в серии, но при этом показал, как регулярная структура способна создавать богатый мир, полный неожиданностей и насыщенный динамикой. Вулох по-прежнему крайне своеобразен, его новые композиции, при всей их ясности, не продолжают какую-то традицию, а становятся продуктом отважного эксперимента.

Современные пейзажи

ГАЛЕРЕЯ «POP\OFF\ART»

Здесь с 27 января по 26 февраля проходила выставка «В комнатах» Юлии Ивашкиной. Молодая художница в своих работах изучает современные интерьеры и пейзажи. Для выявления в них своего рода метафизического остатка приходится последовательно избегать присутствия человека и геометризировать форму. Основными художественными инструментами такой работы становятся тревожный колорит и сложносочиненные ракурсы и перспективы. В итоге знакомые и привычные ландшафты приобретают пространственное звучание, близкое, скажем, к таинственным работам Де Кирико. Но в отличие от этого мастера с его живописной насыщенностью Ивашкина выявляет бесплотность и эфемерность, казалось бы, тяжеловесных геометрических объемов.

Сумма супрематических плоскостей, наполняющих окружающее пространство, под внимательным взглядом живописца приобретает призрачный, сюрреалистический оттенок. Строгие формы, словно просчитанные на компьютере, в живописном пространстве холста обретают легкость и сливаются в проходящий цветовой поток. Обращаясь прежде всего к «актуальному», эта живопись выявляет присутствие того, что существовало в геометрической абстракции начала XX века и сюрреализме 1930-х годов. Выясняется, что современное искусство органично наследует опыт предшественников и работы многих молодых живописцев, недавно вышедших на большие выставочные площадки. Основанные на традиционализме, они воспринимают искусство XX века как фундаментальную классику.

Валерий Сахатов
ПОРТРЕТ БЕЗ СХОДСТВА
2010. Фанера, масло

Игорь Вулох
ОСЕНЬ
1990. Холст, темпера

Юлия Ивашкина
ИЗ ПРОЕКТА «В КОМНАТАХ»

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ДИ (Диалог искусств) является преемником журнала «Декоративное искусство СССР», одного из старейших российских периодических изданий по изобразительному искусству, основанного в 1957 году.
Журнал распространяется по подписке в России и за рубежом и курьерской доставкой в музеи, галереи, посольства, культурные центры Москвы и Санкт-Петербурга. Входит в презентационные фонды Департамента культуры города Москвы, Московского музея современного искусства, президента Российской академии художеств З.К. Церетели.
По вопросам размещения рекламы и распространения журнала обращаться по тел. +7 (499) 230-0216

№1.2012
Тема: Художник — социум — власть

№6.2011
Тема: Иллюзия взаимодействия

№5.2011
Тема: Другое искусства

№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

ГДЕ КУПИТЬ

МОСКВА

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

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

Центр современного искусства М'АРС
Пушкарев пер., 5. www.marsgallery.ru

Книжный магазин «Гилея»
Тверской бул., 9
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).
Тел. (495) 657-99-22

MONITOR book/box
Нижняя Сыромятническая, 10, корп. 10
Центр дизайна «Artplay на Яузе»
Тел. (905) 787-09-37. monitorbox.ru

Магазин Гиперион
Рабочая ул., 38. www.hyperionbook.ru

СУПЕРМАРКЕТ ПЕРЕДВИЖНИК
Сеть магазинов художественных товаров «Передвижник»
Ленинградское ш. 92/1;
Фадеева, 6;
Старосадский пер., 5/2
4-й Сыромятнический пер., 1,стр. 6 (ЦСИ «Винзавод»)
Тел. (495) 225-50-82. www.peredvizhnik.ru

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

Магазин Музея архитектуры им. А.В. Щусева
Воздвиженка, 5
Тел. (495) 697-38-74
muar.ru

Галерея pop/off/art
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6.
Тел. (495) 766-45-19. www.popoffart.com

Книжная лавка Государственного института искусствознания
Козицкий переулок , 5

Книжный магазин «Циолковский»
Новая площадь, ¾, подъезд 7д,
в здании Политехнического музея
тел. (495) 628-44-42. www.primuzee.ru

Книжный магазин «Москва»
ул. Тверская, 8, стр. 1
тел.: (495) 629-64-83, www.moscowbooks.ru

gallery Artmix
Галерея современного искусства Artmix gallery
ул. Большая Новодмитровская, 36,
Дизайн-завод «Флакон». www.artmixgallery.ru

SOLYANKA VPA
Выставочный зал «Галерея на Солянке»
ул. Солянка, 1 (вход с ул.Забелина)
тел.: (495) 621-55-72. www.solgallery.ru

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ERARTA
Музей и галереи современного искусства Эрарта
Книжный магазин
29 линия В.О., 2
тел.: (812) 324-08-09. www.erarta.com

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

Борей арт-центр
Литейный пр-т, 58
тел.: (812) 275-38-37. www.borey.ru

Книжный магазин дизайнерской литературы и периодики «Библиотека Проектор»
Лиговский пр-т, 74, Лофт-проект

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

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

ЧЕРЕЗ НАШИХ ПАРТНЕРОВ
Агентство подписки «Экс-Пресс»
Тел. +7 (495) 783-90-29
ООО «Агентство «Артос-Гал» 107564,
Москва, ул. 3-я Гражданская,д. 3, стр. 2.
Тел.: +7 (495) 743-58-81, 160-58-56

ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ
Подписное агентство «МК-Периодика»
129110, Москва, ул. Гиляровского, 39
Тел. +7 (495) 684-50-08,
www.periodicals.ru

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

© ДИ. Все права защищены

Выставочный зал

12.00–23.30
часы работы выставки «Координаты поколения/LXXV»

19.00–19.50
экскурсия Виталия Пацюкова по выставке «Координаты поколения/LXXV»

Малый зал

18.00–19.00
Андрей Суздалев и детская студия. Акустические видеоколлажи и работы, связанные с темой музея

20.00–21.00
Владимир Мартынов. Живая акустическая дорожка к фильмам «Шахматная лихорадка» (реж.В.Пудовкин), и «Антракт» (реж. Р.Клер)

21.00–22.00
Оперное товарищество «Собаки Мебиуса», руководитель Анатолий Переслегин. Мини-опера «Ночь в музее». Либретто и музыка Анатолия Переслегина

22.00–22.40
Сергей Загний. Магические звезды. Детская музыка для фортепиано в исполнении автора

22.40–23.30
Показ документальных фильмов об участниках выставки «Координаты поколения/LXXV»

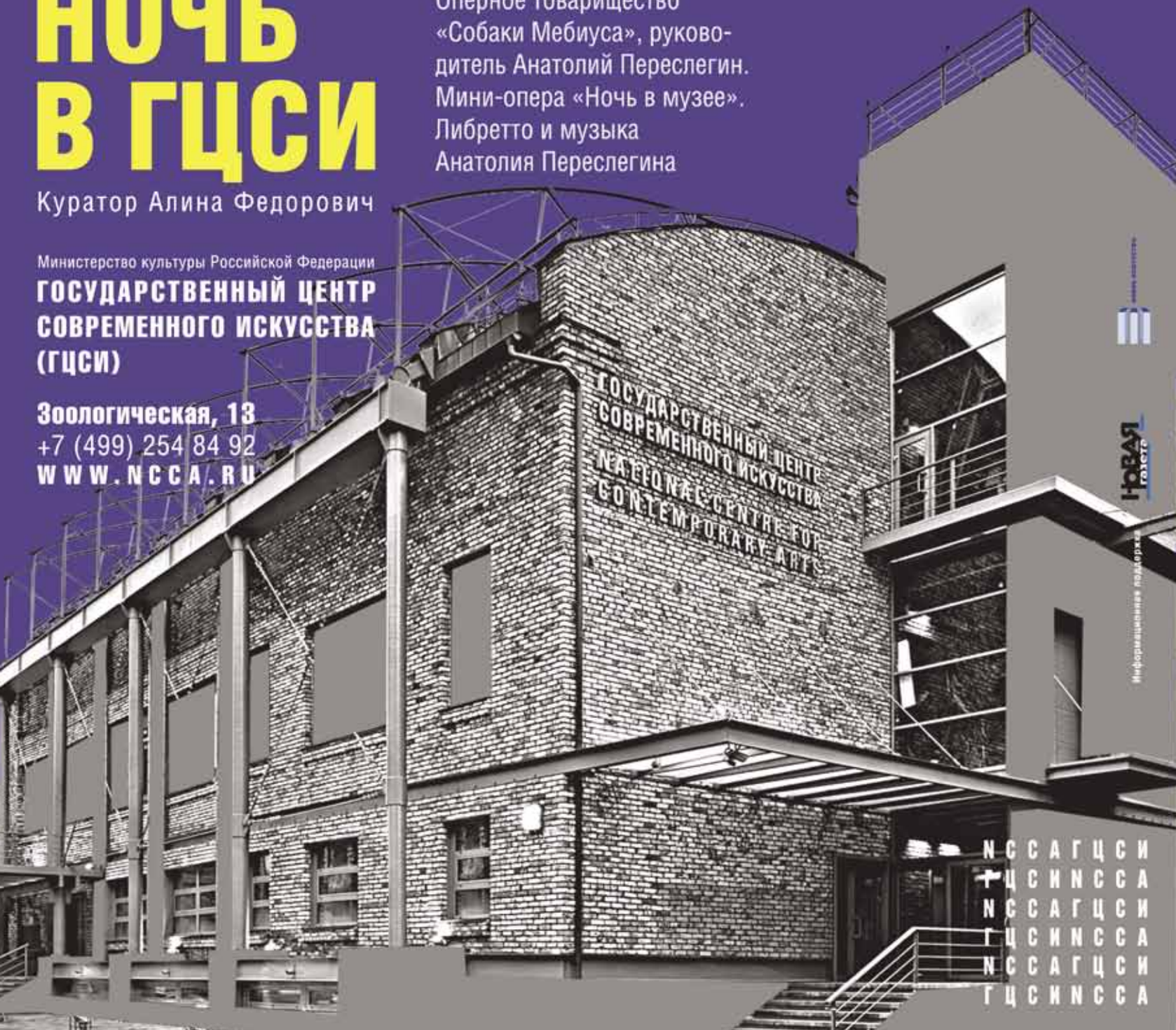
19 мая

НОЧЬ В ГЦСИ

Куратор Алина Федорович

Министерство культуры Российской Федерации
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)

Зоологическая, 13
+7 (499) 254 84 92
WWW.NCCA.RU



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)

W ИННОВАЦИЯ INNOVATION

ВЫСТАВКА НОМИНАНТОВ

VII ВСЕРОССИЙСКОГО КОНКУРСА

В ОБЛАСТИ СОВРЕМЕННОГО

ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

30.03 – 01.05 / 12

МОСКВА, ЗООЛОГИЧЕСКАЯ УЛИЦА, ДОМ 13, СТРОЕНИЕ 2

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ ГЦСИ – WWW.NCCA.RU/INNOVATION