3.2012

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

тема: наука и искусство

парк горького

япония в ммома

фотобиеннале 2012

ММОМА

московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

ISSN 1812-304X

ВСЁ БУ

УДЕТ ХОРО

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ада Сафарова
Зам. главного редактора
Светлана Гусарова
Исполнительный редактор
Ирина Сосновская
Выпускающий редактор номера
Нина Березницкая
Дизайн
Константин Чубанов
Ответственный секретарь
Татьяна Пилия
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

Кэндзи Янобэ
ДИТЯ СОЛНЦА
2011. Стеклопластик, сталь, неон и др.
ФОТО ДИ / НИНА БЕРЕЗНИЦКАЯ
ОБЛОЖКА: ФОТО ДИ / КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ

АДРЕС РЕДАКЦИИ

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

КОНСУЛЬТАНТЫ ЖУРНАЛА

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

РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ

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

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 31.05.12

Отпечатано в 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

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

ГОРОД

6 Ночь в музее

8 33 сюжета

12 Территория толерантности. *Интервью с Ольгой Захаровой, директором ЦПКиО им. М. Горького*

18 Слегка подстриженная роскошь. Золотая маска-2012. *Ирина Решетникова*

24 Фотобиеннале-2012. *Ольга Аверьянова*

МУЗЕЙ

30 Два образа одного объекта восприятия. *Лия Адашевская*

40 Фильмы и фотографии. *Владимир Дудченко*

42 Парадный портрет. *Владимир Дудченко*

44 Музей как мастер-класс. *Мария Чегодаева*

48 Фильтр Esquire. *Карина Абдусаламова*

50 Хроника ММОМА

ТЕМА

52 Тараканы в современном искусстве. К вопросу о неисчерпаемости живой материи. *Семен Ерохин, Александр Мигунов*

58 Рациональное мышление и интуиция. *Дж. Д. Таласек*

63 Наука в галерее. *Екатерина Кочеткова*

64 Шесть возрастов. *Виктория Хан-Магомедова*

68 Феномен научного искусства. *А. Мигунов, С. Ерохин, Д. Галкин, В. Гагарин*

73 Физики и дворники. *Николай Тарасов*

74 Сила притяжения. *Мария Удовыдченко*

76 Блиц-опрос: *Анатолий Рясов, Вероника Долина*

ИМЕНА

78 Пути, следы и тени. *Соня Терехова*

82 «Земля» и «Ева» Марата Бабина. *Сергей Орлов*

86 Стихия тишины. *Юлия Кульпина*

90 Веселое бесстрашие Соломона Россина. *Екатерина Андреева*

РАКУРС

92 Ракурс 14. Фурманный переулок. Архив-1990

95 Фурманный. *Лариса Кашук*

96 Между этикой и поэтикой. *Интервью с Хаимом Соколом*

101 Блиц-опрос: *Вадим Абдрашитов, Владимир Мирзоев*

102 Арт короток, искусство вечно. *Елена Петровская*

ОБЗОРЫ

104 Эксперимент в номинации и вне конкурса. *Лия Адашевская*

108 Generative art. *Сергей Гуськов*

110 Тейт Модерн сегодня. *Виктория Хан-Магомедова*

114 Игра отражений. *Ирина Решетникова*

118 Аудиолаборатория Бликсы Баргельда. *Злата Адашевская*

ПОРТФОЛИО

122 Совсем молодое искусство. *Владимир Опара*

ХРОНИКА

124 Пути-дороги художников. Юрий Подпоренко

128 Наследники культа. *Глеб Ершов*

130 По страницам журнала «Frieze». *Виктория Хан-Магомедова*

131 Именины у «Менины». *Катерина Гранова*

132 Путь пыли. *Дарья Пархоменко*

133 Отблески незримого. *Юлия Кульпина*

134 Экстер — художник XX века. *Игорь Светлов*

136 Солнечный круг Оскара Качарова. *Ирина Решетникова*

138 Изображать, не иллюстрируя. *Анатолий Рясов*

140 Михаил Сапего — человек и матрос. *Антон Успенский*

142 Московский арт-дневник. *Соня Терехова*

АВТОРЫ НОМЕРА

Абдусаламова Карина — студентка факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова

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

Адашевская Злата — студентка ВГИКа

Андреева Екатерина — искусствовед, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея, куратор, преподаватель истории искусства XX века в институте «PRO ARTE»

Гранова Катерина — стажер

Гуськов Сергей — журналист

Дудченко Владимир — арт-критик

Ерохин Семен — доктор философских наук, преподаватель философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова

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

Кашук Лариса — кандидат искусствоведения

Кочеткова Екатерина — кандидат искусствоведения

Морозова Елизавета — искусствовед, художник, исследователь перформанса

Мигунов Александр — профессор, заведующий кафедрой эстетики философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, доктор философских наук

Опара Майя и Владимир — кураторы художественно-образовательной программы «Artfor»

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

Пархоменко Дарья — Основатель и директор «LABORATORIA Art&Science Space», специализируется на взаимодействии современного искусства и науки

Петровская Елена — кандидат философских наук, антрополог, культуролог

Подпоренко Юрий — искусствовед, культуролог, публицист, пресс-секретарь Международной конфедерации союзов художников, главный редактор издательства «Галарт»

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

Рясов Анатолий — писатель, поэт, эссеист, музыкант, перформер

Светлов Игорь — доктор искусствоведения, профессор, почетный член РАХ

Таласек Дж. Д. — куратор, директор культурных программ Национальной академии наук США (CPNAS)

Тарасов Николай — филолог

Удовыдченко Мария — куратор, сотрудник отдела художественных программ ГЦСИ

Чегодаева Мария — доктор искусствоведения, действительный член РАХ, член Президиума РАХ, ведущий научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института искусствознания, ведущий научный сотрудник отдела критики НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

В НОМЕРЕ ПРЕДСТАВЛЕНЫ

ММОМА Московский музей современного искусства Moscow Museum of Modern Art — стр. 30–51

стр. 18, 104

MAMM Multimedia Art Museum, Moscow — стр. 24–29

RND Random Gallery — стр. 108

Ц Д Х — стр. 124

GALLERY — стр. 133

M&J GUELMAN GALLERY — стр. 142

МУ АР — стр. 142

FOUNDATION — стр. 142

ПРОЕКТ_ФАБРИКА — стр. 143

ИННОВАЦИЯ INNOVATION — стр. 143

Ночь в музее

Представить, как выглядел бы музей, разместивший свои экспонаты не в залах, а на улице, можно было во время проведения акции «Кочевой музей современного искусства». Около 30 художников провезли свои работы на тележках по бульварам Москвы. Передвижная экспозиция, выстроенная в строгом порядке, как это и положено музею, протянулась вдоль улиц и Бульварного кольца. Стартовав в Бобровом переулке, передвижная экспозиция двинулась под звуки барабана и фортепьяно (Сергей Якунин, «Передвижной музыкальный объект») к Пушкинской площади, зайдя по дороге во двор Московского музея современного искусства. По замыслу кураторов проекта Юрия Самодурова и Андрея Митенева такая презентация современного искусства по-новому демонстрирует его способность участвовать в общественной жизни и в формировании новой городской среды, открытой к диалогу с жителями. На протяжении трех часов, пока длилась акция, тысячи москвичей рассматривали и обсуждали работы, общались с их авторами. Почти все экспонаты были сделаны специально для «Кочевого музея», так что получилась настоящая премьера и работ, и проекта.

- В акции Ночь в музее 2012 приняло участие 192 учреждения культуры
- 33 новых участника, включая 16 театров
- 19 мая с 18.00 до полуночи прошло 522 специальных мероприятия
- Около 900 тысяч человек посетили музеи, галереи, театры и парки
- 10 музеев впервые внедрили систему предварительной регистрации
- 2 800 человек воспользовались системой предварительной регистрации и посетили музей без очереди
- 150 волонтеров помогали посетителям
- 5 500 пассажиров воспользовались услугами 50 межмузейных автобусов
- 19 мая было зарегистрировано 700 тысяч визитов на сайт акции http://www.museumnight.org/
- 28 275 звонков поступило в специально созданный call-центр акции с 16 по 20 мая
- 10 музеев работали до 5 утра

Читать. Писать грамотно

Библиотека-читальня им. И. С. Тургенева

В ночь с 20 на 21 апреля в России прошла «Библионочь» — масштабное сетевое событие общенационального уровня в поддержку чтения. Более 750 библиотек, музеев, галерей, культурных центров и книжных магазинов представили на своих площадках и улицах городов культурные программы с участием литераторов, музыкантов, художников, артистов. 21 апреля прошел очередной «Тотальный диктант» — ежегодная образовательная акция, призванная привлечь внимание к вопросам грамотности и развить культуру грамотного письма под девизом «Писать грамотно — модно!».

Летние книги

В последние выходные мая в парке культуры и отдыха «Таганский» состоялся книжный фестиваль, организованный Гильдией вольных издателей. Это расширенная версия традиционного book-fest, в рамках которого помимо продажи книг, украшений проходят мастер-классы художников-прикладников, литературные чтения, разнообразные музыкальные выступления, фестиваль небесных фонариков.
9–12 июня в ЦДХ пройдет 7-й Летний книжный фестиваль — главный интеллектуальный летний open-air, посвященный хорошей литературе. Внутренний двор ЦДХ символически превратится в остров Крым, где основная тема фестиваля «Множества» раскроется в разнообразной программе, традиционно представленной шестью направлениями: книги, кино, музыка, выставки, дети, спорт.
В рамках предстоящего форума пройдет более 150 мероприятий — презентаций, дискуссионных встреч и круглых столов, посвященных современному литературному процессу. К участию приглашены люди самых разных взглядов и убеждений. Более 300 писателей, издателей, культурологов, критиков и публицистов встретятся с читателями, чтобы заострить назревшие вопросы, обсудить настоящее и будущее литературы в современной медийной реальности.

Юбилей Пушкинского музея

ФотоДИ / Константин Чубаков

31 мая исполнилось сто лет со дня открытия Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Этой знаменательной дате посвящен проект, отражающий страницы истории: от обсуждения идеи создания музея в письмах профессора Московского университета И.В. Цветаева, сбора средств на его строительство, которое стало возможным благодаря Ю.С. Нечаеву-Мальцову и другим российским меценатам, до открытия первой постоянной экспозиции слепков, новых поступлений подлинников из расформированного Музея нового западного искусства; новаторских выставок «Москва — Париж» и «Пабло Пикассо», создания «музейного городка» на Волхонке при участии архитектора Нормана Фостера. Концептуальный дизайн выставочного пространства с использованием новейших мультимедийных технологий выполнен сотрудниками музея в соавторстве с дизайнером Юрием Аввакумовым. В рамках выставки также экспонируется фотопроект «Музей. Взгляд фотографов», где представлены произведения фотографов XX века, запечатлевших историю ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Воображаемый музей

Фото ДИ / Константин Чубаков

Самый масштабный и необычный проект ГМИИ им. А.С. Пушкина в год его столетнего юбилея. Позаимствовав для названия выставки название одноименной работы французского писателя и культуролога XX века Андре Мальро, музей обогатил свою экспозицию шедеврами из собраний крупнейших государственных музеев мира и частных коллекций, с которыми его связывают дружеские и партнерские отношения. Это художественные собрания Дрездена и государственные музеи Берлина, Лувр, музей Орсе и Центр Помпиду, галерея Тейт и Королевская академия в Лондоне, музеи Прадо и Тиссена-Борнемисса, Государственный Эрмитаж, музей Лихтенштейна в Вене, Музей Ашмолеан в Оксфорде, Академия Каррара в Бергамо, Национальный музей в Стокгольме, Национальный музей в Варшаве, Королевский музей изящных искусств в Брюсселе, другие музеи и частные собрания.

Парад мыльных пузырей

ФотоДИ / Константин Чубаков

Dreamflash проходит с 2006 года. Это своеобразный способ отметить начало весны шествием по Арбату, желательно в ярких костюмах и с выдуванием мыльных пузырей. 24 апреля несколько тысяч горжан заполонили главную пешеходную улицу Москвы, радуясь наконец-то пришедшему в столицу теплу и солнцу. Парад — один из удачных опытов самоорганизации людей, способных сделать для себя и окружающих праздник буквально из воздуха.

Язык скульптуры по Брайлю

Третьяковская галерея представляет специальную экспозицию скульптуры, доступную для тактильного восприятия. Экспозиция, адресованная в первую очередь людям с проблемами зрения, подготовлена в рамках проекта «Язык скульптуры по Брайлю», ставшего в 2011 году победителем VIII грантового конкурса Благотворительного фонда В. Потанина «Меняющийся музей в меняющемся мире» в номинации «Социально ориентированные музейные проекты». Этот проект — часть программы «Музей, открытый для всех», который Третьяковская галерея осуществляет с 2007 года. Цель программы — доступность художественных коллекций для людей с ограниченными возможностями. Для первой тактильной выставки в специально оборудованном экспозиционном пространстве работы предоставил московский скульптор Александр Смирнов-Панфилов.

О балете и шпионах

Шесть проектов, нуждающихся в иностранных сопродюсерах, были представлены в российском павильоне в Канне (Франция). Один из самых масштабных — «Матильда Кшесинская» Алексея Учителя, для которого сценарий пишет автор «Таксиста» Пол Шредер. Студия «Рок» собирается вести съемки на английском языке и пригласить международных звезд, а об исполнении главной роли велись переговоры с примой Мариинки Дианой Вишневой.
Другая балетная история «1961» посвящена Рудольфу Нуриеву. Основное действие фильма должно происходить в Нью-Йорке, его бюджет оценивается в 10 миллионов евро, а запуск запланирован на май 2013 года.
В режиссеры «Назначения», посвященного западному журналисту, которого похитили террористы, позвали британского сериального актера Нила Белла. Проект «Мой маленький» будет снимать Сергей Дворцевой, чей «Тюльпан» в 2008 году получил приз каннского «Особого взгляда».

Живопись и театр Константина Коровина

Крупнейший выставочный проект года посвящен выдающемуся живописцу рубежа XIX–XX веков Константину Алексеевичу Коровину (1861–1939). Художник органично воспринял и переосмыслил живописные традиции современного европейского искусства, заслужив славу «первого русского импрессиониста».
Масштабную ретроспективу К. Коровина (представлено около 240 лучших произведений из Третьяковской галереи, 22 музеев России, из Казахстана и Республики Беларусь, а также из частных коллекций) ГТГ проводит в своих залах спустя 90 лет после первой выставки, организованной в 1922 году, еще при жизни художника.
Выставка отражает многообразную деятельность К. Коровина в живописи, театре, монументальном искусстве. Экспозиция станковой живописи построена по разделам «Творчество 1880–1890-х годов», «Портрет», «Север», «Охотино. Деревенские пейзажи», «Париж», «Крым. Гурзуф», «Ноктюрны», «Натюрморт», «Предреволюционное искусство», «Эмиграция».

Индустриальная археология

Фото: Музей архитектуры

На выставке современного итальянского художника Алессандро Папетти в Музее архитектуры им. Щусева можно увидеть около 30 живописных полотен, в которых автор воссоздает и исследует образы советской индустриальной эпохи. Своеобразными символами времени представлены крупные московские заводы — ЗИЛ, «Москвич» (АЗЛК), ГПЗ-1. «Индустриальная археология» — одна из главных тем творчества Папетти. Изображая промышленные объекты прошлого века, художник осязаемо передает атмосферу полузаброшенных заводских помещений, которые, однако, хранят следы былой деятельности. Эти огромные площади как будто ждут переломного момента судьбы: скорее всего, в ближайшее время начнется их полная реконструкция.

Балет Джона Ноймайера в Москве

Нижинский. фото: Хольгер Бадекова

Московские гастроли Гамбургского балета Джона Ноймайера, проходившие с 3 по 7 мая, были приурочены к предстоящему 40-летию работы американского балетмейстера в этой труппе, а также к его 70-летнему юбилею, который он отметил в феврале.
«На этот раз мы привезли в Москву два спектакля, которые являются визитными карточками нашего коллектива», — сказал Ноймайер на пресс-конференции, добавив, что он рад возможности приехать в столицу на этот раз со всей своей «семьей» в 100 человек — Гамбургским театром.
Один из спектаклей Гамбургского балета — «Нижинский» — посвящен судьбе великого русского танцовщика XX века. Это одна из ключевых постановок Ноймайера.
Вторая работа, включенная в гастрольную программу, — «Третья симфония Малера», созданная в 1975 году, но в Москве эта постановка будет представлена впервые.
Спектакли проходили на сцене Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, с которым Ноймайера связывают давние творческие отношения: для этой труппы балетмейстер поставил балеты «Русалочка» и «Чайка».

«Документа» ждет Александру Сухареву

А. Сухарева. **Эуфрагта**. 2011. Инсталляция

Куратор одной из самых значимых в мире выставок «Документа» (dOCUMENTA (13) Каролин Кристов-Бакарджиев (Carolyn Christov-Bakargiev) пригласила к участию российскую художницу Александру Сухареву. Кстати, на прошлой «Документе» были показаны произведения четырех российских художников — Андрея Монастырского, Анатолия Осмоловского, Кирилла Преображенского и Дмитрия Гутова.
Осенью 2011 года стало известно, что Кристов-Бакарджиев при содействии фонда «Виктория — искусство быть современным» в рамках серии своих «Исследовательских программ» посетила Москву, где познакомилась с некоторыми нашими художниками. Помимо Сухаревой ей были представлены Виктор Алимпиев, Алина Гуткина, Сергей Сапожников, Алиса Иоффе, Александра Паперно, Арсений Жиляев, Анна Титова, Таус Махачева, Давид Тер-Оганьян.

Музей Ахматовой на Большой Ордынке

Одна из московских квартир может превратиться в музей Анны Ахматовой. Музей планируется разместить в квартире 13, расположенной в доме 17 по улице Большая Ордынка, где Ахматова проживала у своих друзей, семьи Ардовых, в 1930–1960-е годы. На доме висит мемориальная табличка, а во дворе установлена скульптурная композиция в честь поэтессы.

Баба Chanель

Фото Коляда-театр

Пока «Брауновские бабушки» сражались за победу на «Евровидении-2012», в московском «Театриуме на Серпуховке» проходили премьерные показы спектакля о самодеятельных бабушках-певицах — «Баба Chanель» по одноименной пьесе драматурга Николая Коляды. Режиссеры постановки — художественный руководитель «Театриума», народная артистка России Тереза Дурова и Владимир Ананьев. В пьесе рассказывается о жизни ансамбля народной песни «Наитие», участники которого — старушки.

На Капри объявили лауреатов премии Горького

Торжественная церемония вручения премии Горького, которой четвертый год подряд отмечаются успехи российских и итальянских писателей и переводчиков, прошла в Италии на острове Капри, где русский писатель прожил около шести лет. По решению членов международного жюри, которое возглавляют лингвист Джованни Больоло и писатель Виктор Ерофеев, победителями конкурса стали: в номинации «Писатели» — Ольга Славникова (премией отмечен пока единственный переведенный на итальянский язык ее роман «Бессмертный», вышедший в 2001 году), Ирина Заславская — в номинации «Переводчики».

Забудь о страхе

Пресс-конференция. Фото ДИ / Светлана Гусарова

С 27 апреля в Берлине проходит 7-я Биеннале современного искусства под девизом «Забудь о страхе».
Центральной темой биеннале стало исследование социально-критического потенциала искусства и его возможности активно влиять на политические процессы. По словам ее куратора, польского художника Артура Жмиевского, биеннале должна способствовать действенной политике перформанса, чтобы сделать его инструментом для действий и перемен.

Марк Шагал в ГТГ

Выставка графики М. Шагала, значительная часть которой — произведения из собрания семьи художника, покажет творчество мастера во взаимосвязи с народным искусством, продемонстрирует «зависимость» от многих источников — еврейского, русского, белорусского, литовского, французского окружения художника, которое вдохновляло его на протяжении всей жизни. На юбилейной выставке будут представлены более 100 произведений графики, скульптуры, живописи из Третьяковской галереи, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Государственного этнографического музея, Государственного музея декоративно-прикладного и народного искусства, фонда П. Джанадда (Швейцария), российских и зарубежных частных собраний. Публика сможет оценить малоизвестное наследие М. Шагала из зарубежных коллекций — от ранних витебских рисунков до поздних парижских коллажей.

140-летие Политехнического музея

Фото: Политехнический музей

Политехнический музей в Москве готовится к переезду в связи с планируемой реконструкцией здания, которое он занимает, поэтому празднование 140-летия учреждения пройдет «достаточно скромно», сообщил генеральный директор музея Борис Салтыков.
Масштабная реконструкция здания и изменение концепции постоянной экспозиции состоятся в Политехническом музее в 2013–2017 годах, музей вновь откроется для посетителей только в 2018 году. Разработчиком новой концепции музея по итогам конкурса стала британская компания «Event Communications», а реконструкцию будет проводить известный японский архитектор, лауреат «Золотого льва» Венецианской биеннале Джунья Ишигами.

Малевич и Врубель в московском метро

Поезд «Акварель» с обновленной экспозицией вышел на Арбатско-Покровскую линию Московского метрополитена 11 мая. Торжественная церемония запуска поезда прошла на станции «Партизанская».
Для новой экспозиции специалистами Государственной Третьяковской галереи было отобрано 35 акварелей художников XIX — XX веков. Экспонируются репродукции работ Александра и Карла Брюлловых, Казимира Малевича, Михаила Врубеля, Любови Поповой, Михаила Ларионова. Нынешняя выставка с репродукциями художников-авангардистов — уже пятая в поезде «Акварель». Первый запуск «художественного» поезда состоялся летом 2007 года. Тогда он был оформлен репродукциями картин Сергея Андрияки. С мая 2009 года пассажирам московского метро предоставлялась возможность увидеть репродукции картин из Русского музея,
а в 2010-м — из собрания ГМИИ. В 2011 году в «Акварели» выставлялись работы Вятского художественного музея. Новая экспозиция приурочена к 77-летию московского метро.

Восток в анимации

С 27 по 29 апреля на столичном дизайн-заводе «Флакон» в рамках фестиваля «Восточный Bazar» была показана программа «Восток в анимации», подготовленная совместными усилиями Государственного центрального музея кино и киностудии «Союзмультфильм». Советская анимация много внимания уделяла теме Востока. Есть классические анимационные картины, красочно передающие колорит Средней Азии, Китая, Индии и Вьетнама. В 2012 году будет отмечаться 100-летие российской

анимации, и к этой дате организаторы решили составить большую программу мультипликационных фильмов, включающую не только сказочные истории, но и социальные фильмы, изображающие колорит стран Востока. «Восток в анимации» был представлен фильмами, созданными с 1938 по 1988 год. Среди них «Золотая антилопа» и «Желтый аист» Льва Атаманова, «Алим и его ослик» Акмаля Акбарходжаева, «Я жду тебя, кит» Леонида Шварцмана, «Кутх и мыши» Оксаны Черкасовой, «Синдбад-мореход» Зинаиды и Валентины Брумберг, «Маленький Мук» Ольги Ходатаевой.

Конференция «Символизм как художественное направление: взгляд из XXI века»

16—19 мая состоялась международная конференция, посвященная одному из интереснейших направлений в искусстве. «Я не вижу то, что есть, я вижу то, что вижу», — писал родоначальник символизма Жан Мореас в «Манифесте символизма» (1886). Докладчики — искусствоведы, архитекторы, литературоведы, художники, историки искусства — переосмысливали наследие символизма и его влияние на культуру XX века. Символизм рассматривался не только как художественное течение, с его крайним субъективизмом и эклектическим постижением стилей, но и как основа философии XIX века. Интерес к символизму в наши дни обусловлен тем, что он является незавершенным проектом. Организаторы планируют выпустить сборник докладов, прочитанных на конференции.

Фото ДИ / Нина Березницкая

Культура в действии

Фото ДИ / Нина Березницкая

В апреле в Центре дизайна «ARTPLAY» прошел ежегодный профессиональный форум, обсуждались актуальные темы, связанные с управленческими практиками в культуре и пониманием культуры как базового ресурса развития территорий. В форуме приняли участие более 300 руководителей учреждений культуры, предприниматели и менеджеры в сфере культуры, представители органов государственной федеральной и региональной власти, европейские партнеры и эксперты из Великобритании, Нидерландов и Италии, специалисты фондов из 27 регионов России и Европы. Состоялись дискуссии и мастер-классы, обсуждались вопросы освоения нового инструментария и нового языка, экономической эффективности, коммуникации и маркетинга государственных учреждений культуры, вставших на путь модернизации. Инициатор и основной организатор форума — Ассоциация менеджеров культуры (АМК).

Дни исторического и культурного наследия в Москве

18 апреля и 18 мая Департамент культуры совместно с Департаментом культурного наследия города Москвы в двенадцатый раз провели Дни исторического и культурного наследия Москвы. В эти дни можно было бесплатно посетить более 300 музеев столицы, а также культурно-исторические памятники, куда в обычное время доступ закрыт: банки, государственные и частные учреждения, представительства иностранных государств. Так, желающие имели возможность посетить 30 посольств, в том числе итальянское в Денежном переулке и резиденцию посла Франции на Большой Якиманке.
Также было организовано большое количество экскурсий по столице. Например, «Храмы Зарядья», «Московские истории: архитектор А.С. Каминский», «Где Лиза утопилась: Старое и Новое Симоново» и «Тихий уголок Москвы — прогулка по Огородной слободе» или экскурсия «Дорога к храму», посвященная предстоящему 200-летию Отечественной войны 1812 года.

Бенуа де ла данс

В Москве состоялась 20-я юбилейная церемония награждения премией «Бенуа де ля данс», вручаемой за достижения в области балета. Авторитетное международное жюри выбирало лучших хореографов, танцовщиков, композиторов. Лучшим хореографом был признан американец Лар Любович с постановкой «Вариации кризиса» (Компания танца Любовича, Нью-Йорк, США). Мишель Легран, написавший музыку к балету «Лилиом» своего давнего друга Джона Ноймайера, стал лучшим композитором прошедшего сезона. Спектаклю «Лилиом» Гамбургского балета достались еще две награды. Лучшей балериной признана Алина Кожокару, лучшим танцовщиком — Карстен Юнг.
В мужской номинации был еще один лауреат — Матиас Эйманн из балета Парижской национальной оперы.

Идея авангарда и институциональная критика: теории и практики

Международная конференция и круглый стол в рамках выставки «INSIDE_ FABRIKA_OUTSIDE» в зале «ОЛИВЬЕ » ПРОЕКТа ФАБРИКА (5 — 25.06.2012)
Идея авангарда концептуально обоснована в «Теории авангарда» Питера Бюргера в контексте критической позиции, занимаемой художественным авангардом по отношению к институту искусства, понимаемому как организация производства и потребления объектов искусства в современном капиталистическом обществе. Проект конференции предусматривает рассмотрение стратегий такого направления современного искусства, как институциональная критика, в свете позиций, занимаемых авангардными художниками по отношению к системе искусства, выставочной политике, отношениям со зрителями и участию искусства в социально-политической жизни.
Организаторы: Международный колледж философии (Париж), Центр творческих индустрий «Фабрика», ГЦСИ (Москва), при поддержке Посольства Франции в РФ, Университетского французского колледжа в Москве.
Участники: О. Аронсон, Г. Гаррета, Е. Деготь, А. Захарова, В. Мизиано, А. Пензин, Ж.-М. Пуэнсо, Г. Роккилл, Н. Смолянская.
20 июня 2012 г. Центр творческих индустрий «ФАБРИКА»
Переведеновский пер., 18, Актовый Зал

Мода без границ

Фото: Антон Грачев

11 мая состоялись конкурсные показы финалистов и награждение победителей Второго международного конкурса «Bezgraniz Couture™ INTERNATIONAL FASHION AND ACCESSOIRE AWARD». Представленные коллекции должны были соответствовать особым запросам человека, чья жизнедеятельность в обществе затруднена из-за его физических, умственных, сенсорных или психических отклонений. Для дизайнеров одежды «особая мода» — новый вызов и возможность ответить на требование времени сделать наш мир гуманнее, обеспечив интеграцию людей с инвалидностью, составляющих 10% человеческой популяции.
Победители конкурса:
1-е место — Наталья Костина (Архангельск), коллекция одежды для детей с тяжелой формой ДЦП;
2-е место — Кристине Вольф (Берлин), коллекция «Архитектура моды» для женщин, пользующихся инвалидной коляской;
3-е место — Дмитрий Ключевский (Москва), коллекция «Анализируя анатомию» для мужчин, пользующихся инвалидной коляской.

Интермузей

С 1 по 5 июня прошло центральное событие в музейной жизни нашей страны, Международный форум, на котором обсуждаются важнейшие проблемы развития музеев. Основная тема этого года — «Музеи и туризм: интеграция музеев в туристическую индустрию». В фестивале приняли участие около двухсот музеев России и стран СНГ. С целью раскрытия основной темы фестиваля для участия в выставке и деловой программе были приглашены туристические ассоциации, туроператоры и организации, связанные с развитием туризма.
В рамках фестиваля прошла Международная выставка «Музейные технологии и оборудование "Техномузей"», в которой участвовали отечественные и зарубежные организации, поставляющие оборудование для музеев, занимающиеся внедрением современных технологий в музейную деятельность.

Фестиваль коллекций в ГЦСИ

С 1 августа по 17 октября в Москве на пяти площадках пройдет VI Фестиваль коллекций современного искусства, где будут представлены частные, корпоративные и государственные собрания современного искусства. Это возможность увидеть работы известных художников из частных коллекций и запасников музеев, которые не часто показывают публике.
«Агулис» Выставка Гаянэ Хачатурян.
2.08 — 9 .09, студия «STS»
ул. Васильевская, 4
«Традиции фольклора и наива в современной культуре»
8.08 — 2 .09, музей-заповедник «Царицыно», ул. Дольская, 1
«Belarus — young contemporary art»
9–19.08, квартире Симона Мраза, Дом на набережной, ул. Серафимовича 2, подъезд 2, кв. 33
«За железным занавесом»
Официальное и независимое искусство Советского Союза и Польши 1945–1989. Произведения из частных собраний Польши.
22.08 — 8.10, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, ул. Делегатская, 3
Коллекция Нади Брыкиной
18.09—17.10, Галерея Нади Брыкиной, ул. Мясницкая, 24/2

Фестиваль русской литературы в Лондоне

С 16 до 20 апреля в столице Великобритании состоялся фестиваль русской литературы «SLOVO». Организатор — фонд «Academia Rossica». В рамках фестиваля презентовали новый сборник рассказов Захара Прилепина «Восьмерка». Ольга Славникова, ставшая обладательницей премии «Русский Букер», рассказала о прошлом российских регионов и о перспективах их развития. Лауреат «Большой книги» публицист и писатель Александр Кабаков стал участником дискуссии о влиянии культуры на политику и политики на культуру. Посетил фестиваль Борис Акунин.

Новые книги о культуре

Центр современной культуры «Гараж» и издательство «Ad Marginem» объявляют о запуске совместной программы по изданию книг о современной культуре. В новую серию войдут книги о современном искусстве и архитектуре, новых медиа и фотографии, кинематографе и театре, социологии и маркетинге культуры. Разнообразны не только сферы интересов авторов, но и жанры книг — от собственно теоретических исследований до художественной литературы, от дневников до сборников интервью.
В серию войдут как уже ставшие классическими работы Жиля Делеза и Ролана Барта, так и книги, выходящие в 2012 году на английском языке. Впервые на русском языке будут опубликованы авторский сборник статей Бориса Гройса «Политики поэтики», «Краткая история кураторства» Ханса Ульриха Обриста, эссе букеровского лауреата Джона Берджера «Блокнот Бенто».
Эти книги, составляющие интеллектуальный контекст мировой современной культуры, определяют и очерчивают понятие современного, помогают читателю «откалибровать» собственный взгляд на современное культурное пространство, превращают его из простого потребителя образов в современно чувствующего, современно думающего и действующего агента культурной сцены.

В Каннах представили новое российское кино

На 65-м Каннском международном кинофестивале в пятый раз открылся российский павильон. Его задача — продвигать российское кино на международный рынок, потому павильон начал работу с презентации десяти новых фильмов, которые в этом году выйдут в прокат.
Борис Хлебников представил сразу две картины: «Долгая счастливая жизнь», вольный ремейк классического вестерна Фреда Циннемана 1952 года «Ровно в полдень», и «Пока ночь не разлучит» (сценарий Александра Родионова на основе публикации 2005 года в журнале «Большой город», состоявшей из подслушанных журналистом Ольгой Уткиной разговоров посетителей одного московского ресторана). Авдотья Смирнова выступила режиссером-постановщиком комедии «Кококо». Павел Костомаров и Александр Расторгуев погрузились в среду ростовских гопников, снимающих на выданные им видеокамеры свою запутанную личную жизнь, вылившуюся в фильм с названием «Я тебя не люблю». Павел Руминов представил новую картину «Я буду рядом», Алексей Учитель — фильм «Восьмерка», драму о четырех омоновцах (сценарий Александра Миндадзе по прозе Захара Прилепина), Виктор Шамиров — лирическое кино «Со мною вот что происходит». Актер Гоша Куценко дебютировал в качестве режиссера фильмом «Сын». «Иуда» Андрея Богатырева — экранизация повести Леонида Андреева «Иуда Искариот». Новый фильм Ивана Вырыпаева «Танец Дели» — семь историй о любви и смерти. В официальной программе Россия представлена как сопродюсер нового фильма Сергея Лозницы «В тумане», снятого по мотивам военной прозы советского писателя Василя Быкова.

«ICONS»

16 мая в Краснодаре со скандалом открылась выставка современного искусства «Icons», куратором которой является Марат Гельман. Против ее проведения высказывались представители Русской православной церкви. Екатеринодарская и Кубанская, а также Ставропольская и Невинномысская епархии выступили с заявлениями, в которых было выражено недовольство выставочными инициативами Гельмана. По словам сотрудников зала, выставка будет работать, «как и было запланировано ранее». На площади перед выставочным залом и в самом зале работают сотрудники полиции. Они сообщили журналистам, что обеспечивают охрану общественного порядка.

Ретроспектива создателя «Чужого» в Московском планетарии

Фото: Московский планетарий

В мае в Московском планетарии проходила ретроспективная выставка Ганса Руди Гигера, швейцарского художника, обладателя премии «Оскар» за визуализацию фильма «Чужой» Ридли Скотта. Экспозицию составили более 50 графических работ художника: шелкографии, литографии и гравюры. Хронологическое начало выставки — 1960–1970-е годы, когда Гигер создавал работы в технике шелкографии.
В экспозиции эскизы к «Чужому», а также серии «Нью-Йорк», «Пришелец» и другие произведения в фирменном стиле Гигера: его образы представляют симбиоз механического и биологического в одном существе.

Без исключений

Выставка дипломных работ студентов Школы фотографии и мультимедиа им.А.Родченко при Мультимедиа Арт музее пройдет в МАММ с 5 по 24 июня. Это третий выпуск школы. Показ включает 22 дипломных проекта, выполненных в жанрах фотографии, видео, мультимедийной инсталляции, а также живописи и скульптуры. Дипломная выставка, с одной стороны, итог обучения, остановка в конце пути, с другой стороны, это потенциальный старт, начало художественной карьеры в современной художественной системе. Это пороговое состояние, где выход из школы сомнению не подлежит, а вот вход в искусство далеко не очевиден.

Королевские портреты

Выставка портретов членов европейских королевских семей в жанрах графики, фотографии и эмалевой миниатюры, выполненных в 1990-е годы российским художником Алексеем Максимовым, открылась в Лондоне. На ней представлены 12 эмалевых миниатюр в обрамлении из белого золота, серебра и бриллиантов, 11 натурных портретов, а также 50 фотографий с сессий с участием монарших особ. Сеансы позирования художнику проходили в Лондоне, Осло и Гааге с 1992 по 1999 год. Они были организованы Музеями Московского Кремля при поддержке сэра Джеффри де Беллэйга, в то время директора британского Королевского собрания (Royal Collection). Художнику позировали Елизавета II, королева-мать Елизавета, принцесса Анна, принцесса Кентская Мария Кристина, а также королева Нидерландов Беатрикс, король Норвегии Харальд V и его супруга, королева Соня.

Информация предоставлена: РИА Новости, Ассоциация менеджеров культуры, ГЦСИ, ГТГ, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Гильдия вольных издателей, МАММ/МДФ, МУАР, AdMarginem, ЦСК Гараж, соб. корр.

ТЕРРИТОРИЯ ТОЛЕРАНТНОСТИ

Интервью с Ольгой Захаровой, директором ЦПКиО им. М. Горького

СЕМИЛЕТНИЙ ПЛАН РАЗВИТИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА (1959-1965 гг) — ВРЕМЯ БУРНОГО РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ ЭКОНОМИКИ.

Иван Шадр
► ДЕВУШКА С ВЕСЛОМ
1936

ДИ. Изменения в парке Горького многие признают одним из самых заметных культурных событий Москвы в прошлом году. Чем из сделанного вы довольны больше всего?

ОЛЬГА ЗАХАРОВА. Самое важное — это то, что за короткий срок удалось вернуть парку репутацию, статус культурного места, места силы. Такого количества уникальных мероприятий разного характера за один сезон здесь не проходило более двадцати лет. Нельзя не упомянуть о совместных выставках с культурным центром «Гараж» — спуск мраморной лодки итальянского художника Фабио Виале на воды Голицынского пруда и проект «Нужное искусство» в рамках четвертой Московской биеннале современного искусства.

Создали благоприятную для отдыха атмосферу — цветные пуфы, шезлонги, пункты питания с керамической посудой вместо однора-

зовой, дружелюбный персонал. Появилась альтернатива аттракционам — скейтпарк, теннисные столы, йога и танцы, бесплатный Интернет. А зимой построили самый большой в Европе каток с искусственным покрытием. Устраивали и спортивные мероприятия, музыкальные и гастрономические фестивали, как, например, фестиваль журнала «Афиша-Еда», и различные ярмарки выходного дня. Было много сделано для детей. То есть мы не просто звали публику погулять в парке, мы предлагали гостям новые варианты отдыха и развлекали их на качественно новом уровне.

ДИ. Какие особенности нашей культурной бюрократии сдерживают или, наоборот, влияют на воплощение принятых решений? Насколько важен человеческий фактор? Может ли быть выстроена такая система работы, чтобы вы, например, передав парк другому директору, были уверены в реализации всех планов?

ОЛЬГА ЗАХАРОВА. Человеческий фактор, мне кажется, важен всегда, и от этого никуда не уйти. Это не зависит от должности или места работы. Всегда получается хорошо то, во что вкладываешь душу. Оставить то, что тебе дорого и ради чего не спишь ночами, кому угодно невозможно. Это становится родным и близким. Поэтому покинуть пост спокойно можно, только понимая, что дело, передается в надежные руки, человеку с близкой тебе идеологией. Выстроить бумажный процесс системно можно. Вместе с тем парк — это живой организм, который может показывать свои лучшие стороны только тогда, когда его искренне любят. Новая команда парка сформировалась в сентябре. И с этого момента для многих началась необычная работа в государственном учреждении с новыми правилами. По сути, это была школа взаимодействия с различными департаментами. Вместе с внешними изменениями территории иным стал статус парка (ГАУК вместо ГУК). И это вызвало перемены во всем остальном.

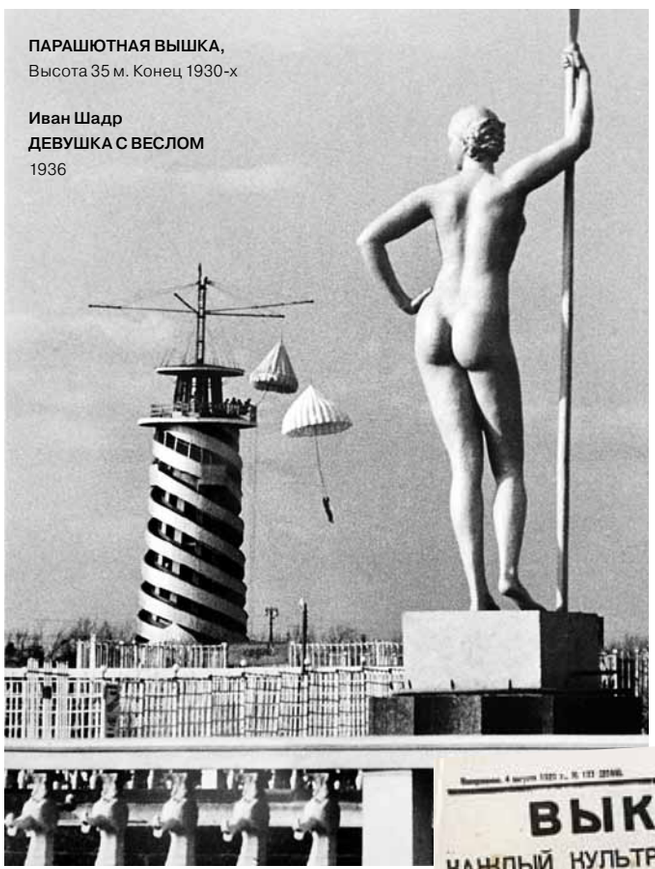
ДИ. Сменив Сергея Капкова на посту директора парка Горького, планируете ли вы продолжать его стратегию или у вас есть собственное видение развития?

ОЛЬГА ЗАХАРОВА. Я проработала с Сергеем Александровичем полгода и многому у него научилась. Развитие парка очень сильно взаимосвязано с развитием города в целом. Поэтому основная задача — своевременно и качественно реализовывать проекты и идеи в нужном масштабе и в интересах города.

ДИ. Вы говорили о создании единой парковой зоны от Воробьевых гор до «Красного Октября». Что именно планируется сделать? Какие изменения мы увидим весной-летом?

ОЛЬГА ЗАХАРОВА. Такие планы действительно есть. Хотим сделать непрерывную музейно-прогулочную территорию с пешеходно-велосипедной набережной, в которой парк Горького будет самым большим объектом.

ДИ. Вы создали обратную связь с посетителями парка. Что в ходе опросов горожан было неожиданным? Чего хотят люди? Предполагается ли переход от потребления (культуры, комфорта, искусства) к творческому созиданию? Существует ли у парка возможность отвечать на запросы горожан?



ПАРАШЮТНАЯ ВЫШКА,
Высота 35 м. Конец 1930-х

Иван Шадр
ДЕВУШКА С ВЕСЛОМ
1936

«УДАРНО РАБОТАТЬ, КУЛЬТУРНО ОТДЫХАТЬ!»
Самый популярный лозунг в СССР. 1934

ОЛЬГА ЗАХАРОВА. Есть несколько китов, на которых держится все.

Первое — качество. Во всех смыслах. Качество услуг, еды, газонов, связи, спортивных площадок, обслуживания. В этом списке ничто не может быть второстепенным.

Второе — безопасность. В парке создана профессиональная служба безопасности, а сейчас делается комплексная система с видеокамерами. Еще зимой в Нескучном саду полностью заменили систему освещения. Установили шестьсот пятьдесят новых фонарей. До начала летнего сезона закончим замену освещения в партерной части.

Третье — внимание к мелочам. Шезлонги, столбы с розеткой для зарядки, вольеры для белок, «вежливая навигация» (все объявления и указатели не содержат запрета, а лишь вежливую просьбу — «Пожалуйста, не забудьте убрать за своим питомцем» и разрешение «По газону ходить разрешено».

Четвертое — стимулирование активности посетителей. В целом мы угадываем желания наших посетителей. К примеру, прошлым летом мы объявили конкурс на лучшую идею для парка Горького среди читателей журнала «TimeOut». И победителя выбирали тоже читатели. Победила девушка, которая предложила поставить в парке питьевые фонтанчики. А мы уже до этого начали их монтировать. Так возникло и кино под открытым небом, большой и настольный теннис, прокат велосипедов, книжные лавки, петанк и так далее. Нашим гостям пришлись по душе прошлогодние ярмарки и маркеты, а также гастрономические фестивали. В этом году их будет еще больше.

Летом одиннадцатого года мы провели анкетирование. В начале се-

ПАРТЕРНАЯ ЧАСТЬ ПАРКА
Конец 1930-х

зона было очень много негатива — люди в грубой форме требовали вернуть аттракционы. К концу лета отзывы в подавляющем большинстве оказались положительными — гостям нравилось все: и точки общепита в парке, и мероприятия.
Пятое — создавать атмосферу дружелюбия и открытости.

ДИ. Горожанам, при всем обилии культурных программ, не хватает общественных мест единения, нахождения «своих». Парк Горького называют одной из площадок, на которой может разместиться Гайд-парк. Как вы относитесь к подобной инициативе?

ОЛЬГА ЗАХАРОВА. Парк Горького как общественное пространство открыт для всех людей, это территория толерантности. Мы не делаем отдельные площадки под какие-либо «монстрации», не являемся организатором митингов. Мы формируем зону рекреации, где люди с любыми политическими взглядами могли бы отдохнуть, восстановить силы.
В нашей жизни присутствуют негатив, раздражительность и усталость от города. От этого можно отвлечься. Просто займитесь спортом, поваляйтесь в шезлонге с книжкой или компьютером, посмотрите хорошее кино под открытым небом, послушайте хорошую музыку... наконец, устройте пикник для друзей прямо на траве (пледом и корзиной для пикника мы вас обеспечим).

ДИ. Инициатива и самоорганизация москвичей — большая поддержка в реализации любых программ в области культуры. Куда может обратиться творческий человек с идеей какого-либо мероприятия в парке — детской студии, кружка, клуба по интересам, фестиваля?

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЭСТРАДА В ЦПКиО ИМ. М. ГОРЬКОГО
День книги. 1960

НАРОДНАЯ ОБСЕРВАТОРИЯ
Построена в 1950-е

ОЛЬГА ЗАХАРОВА. Прислать презентацию своего проекта на электронную почту парка Горького (pr@parkgorkogo.com). Мы стараемся вести диалог с людьми, которым небезразлично то, что происходит в парке. Интересные, креативные идеи с радостью принимаем и даем им развиваться и реализовываться. В мае у нас наконец появился собственный сайт.

ДИ. Не планируется ли сделать музей истории парка? Каким он будет?

ОЛЬГА ЗАХАРОВА. У парка колоссальная история. В будущем году ему исполнится 85 лет. Концепция музея находится в разработке. У нас есть достаточно большой архив со старыми статьями, красивыми старыми снимками, афишами. Все это мы достали с чердака библиотеки в Нескучном саду, где эти уникальные документы пылились много-много лет.

ДИ. ЦСК «Гараж» и парк: каким образом будет строиться взаимодействие — дополнительные мероприятия во время открытий выставок, общая концепция проектов под открытым небом?

ОЛЬГА ЗАХАРОВА. В лице Гаража парк приобрел надежного партнера в области искусства с отличным вкусом и необычными проектами. А это большая редкость.

ДИ. Проекты Николая Полисского в парке стали органичной частью празднования зимы. Планируется ли привлекать молодых художников для создания масштабных объектов?

ОЛЬГА ЗАХАРОВА. Мы не первый раз сотрудничаем с Николаем Полисским: в новогодние каникулы он сделал проект «СоТворение мира», а на Масленицу — инсталляцию «Жар-птица». Мы видим себя как открытый музей под небом, здесь могут появляться самые неожиданные работы, в том числе молодых художников. Мы поддерживаем новые имена. Так, этим летом станем одной из площадок Биеннале молодого искусства. В прошлом году у нас был успешный проект с итальянским художником Фабио Виале: мы спускали мраморную лодку

на Голицынский пруд. Лодка, надо заметить, весила четыреста килограммов и не утонула! Мы также совместно с ЦСК «Гараж» провели паблик-арт-эксперимент «Нужное искусство». Самыми удачными оказались мыльные скульптуры группы «МишМаш». Парк и дальше продолжит подобные эксперименты.

ДИ. Каким вы видите идеальный парк? На какие образцы в мировой практике ориентируетесь?

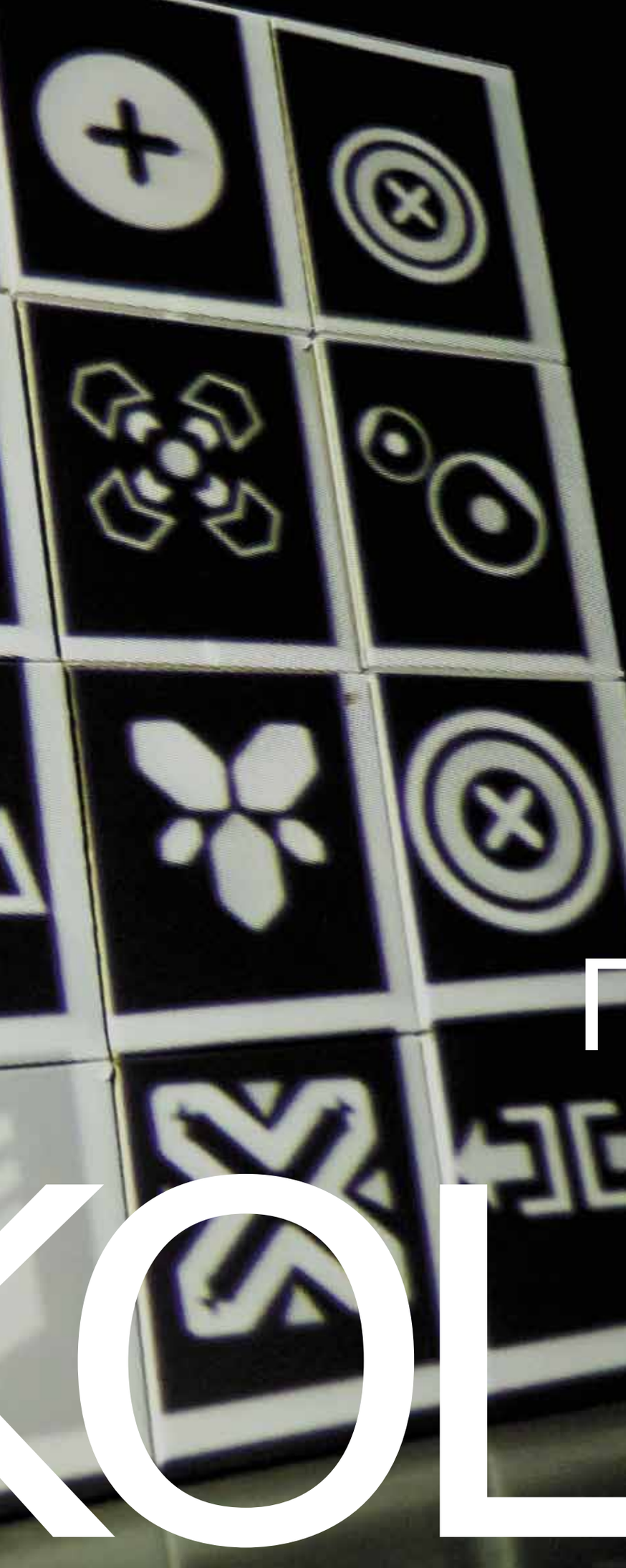
ОЛЬГА ЗАХАРОВА. Идеальный парк — это зеленое место с правильно организованными зонами отдыха, где можно с удовольствием провести целый день и взрослым, и детям, наслаждаясь природой, забыв, что ты в городе.

Беседу вела
Нина Березницкая

ФОТОРЕПОРТАЖ
ДИ / КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ДЕПО ГЕНИАЛЬНЫХ ЗАБЛУЖДЕНИЙ».
Инженерный театр АХЕ, Санкт-Петербург

РОСК



Марафон XVIII Национальной театральной премии и фестиваля «Золотая маска» завершился церемонией награждения лауреатов в Большом театре, где финал соответствовал масштабу театрального смотра — свыше 25 номинаций. В Москву привезли более 50 спектаклей, в афишу же фестиваля их вошло более 70…

СЛЕГКА ПОДСТРИЖЕННАЯ КОШЛЬ

Ирина Решетникова

В неконкурсная программа спектаклей «Маска плюс» проводится с 2009 года, на фестивале этого года показано свыше 20 спектаклей. Один из разделов «Маски плюс» — программа «Новая пьеса», посвященная современной драматургии (российские и зарубежные спектакли, читки пьес, ссеминары, обсуждения, круглые столы), другая часть — «Эдинбургский фриндж в Москве. Продолжение». Напомним, что Эдинбургский фестиваль — один из культовых и эталонных для современного театра. Мост «Эдинбург — Москва» обещает обновить палитру российского театра. «Золотая маска» и Британский совет, развивающие проект, впервые проведенный три года назад, на этот раз представили спектакль «LOL / Lots of Love/» (театр «Protein» Луки Сильвестри, Кингстон-на-Темзе, Великобритания), участвовавший в Edinburgh Showcase.

Программа «Легендарные спектакли и имена» проводится с 2005 года и объединяет театральные постановки, вошедшие в историю мирового театра.

За эти годы зритель увидел драматические спектакли-легенды «Братья и сестры» и «Бесы» (Санкт-Петербургский Малый драматический театр — Театр Европы; пост. Лев Додин), «Карьера Артуро Уи» (театр «Берлинер ансамбль» / Германия; пост. Хайнер Мюллер), «Арлекин, слуга двух господ» («Пикколо театро ди Милано» / Италия; реж. Джорджо Стреллер), оценил хореографию фламандского Королевского балета «Impressing The Czar» (хореогр. Уильям Форсайт), французской танцовщицы Сильви Гиллем «Push» и звезд нидерландского современного танца Иржи Килиана «Last Touch First»… Театральной публике 2012 года посчастливилось посмотреть спектакли Кристиана Люпы «Персона. Тело Симоны» и «Персона. Мэрилин» (Драматический театр, Варшава).

Проект «Премьеры Мариинского театра в Москве» проходит в рамках фестиваля «Золотая маска» с 2006 года. На этот раз московская публика получила возможность познакомиться с оперой «Мертвые души», балетами «Парк» и «Вечер одноактных балетов» («Simple Things» ,«Without», «Лабиринт») на Новой сцене Большого театра.

В начале апреля 2012 года «Золотая маска» впервые представила проект «Михайловский театр в Москве». В течение последних сезонов санкт-петербургский Михайловский театр (бывший Малый театр оперы и балета им. М.П. Мусоргского) обратил на себя внимание новой художественной политикой. Одним из итогов кардинальных изменений стало выдвижение на премию «Золотая маска» сразу трех его постановок в 2011 году и столько же в 2012-м («Спящая красавица», «Богема», «Вечер одноактных балетов» /Прелюдия, Дуэнде, Nung Dimittis»).

Наконец, программа «Russian Case» проводится с 2000 года, и адресована она в первую очередь иностранным гостям «Золотой маски»: директорам фестивалей, продюсерам, менеджерам и критикам, число которых ежегодно составляет 80–90 человек из 25–30 стран. Афиша «Russian Case» включает и спектакли, участвующие в конкурсной программе «Золотой маски», и наиболее яркие премьерные постановки текущего сезона. Результатом программы «Russian Case» становятся международные проекты самой «Золотой маски», реализуемые в сотрудничестве с зарубежными партнерами фестиваля. Так, фестивали лауреатов и номинантов премии «Золотая маска» с 2004 года ежегодно проходят в Эстонии и Латвии. Осенью 2010 года программа лучших российских спектаклей представлялась в Беларуси, а весной 2011 года в Израиле.

В этом году афиша программы была сформирована из 16 московских и петербургских спектаклей. В нее вошли такие конкурсные работы как «Чайка» (театр «Сатирикон», Москва); специально привезенные из Санкт-Петербурга спектакли «Депо гениальных заблуждений» (Русский инженерный театр АХЕ), «Три сестры» (Небольшой драматический театр) и «Лир. Комедия» (театр «Приют комедианта»), а также московские премьеры «Жара» (театр «Практика»), «Таланты и поклонники» (Театр им. Вл. Маяковского) и многие другие...

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ОТМОРОЗКИ»
Режиссер К. Серебренников

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «СЧАСТЬЕ»
Режиссер А. Могучий
ФОТО: ВИКТОР СЕНЗОВ

Номинация «Драма. Спектакль большой формы» — «Счастье» (Александринский театр, Санкт-Петербург; режиссер А. Могучий)

Из массы призов, конечно же, самый значимый — приз за спектакль большой формы, Его завоевал питерский режиссер, создатель легендарной независимой театральной группы «Формальный театр» (1989), культовая фигура современной российской сцены Андрей Могучий.

Могучий выбрал известный сюжет — пьесу Мориса Метерлинка «Синяя птица», которую режиссер по своей известной всем привычке самому создавать тексты для постановки кардинально переписал, практически написал новую пьесу, оставив публике только несколько знаковых примет Метерлинка. Это «Счастье» привлекательно, зрелищно, театрально, но далеко не вся критика, да и простой зритель приняли его (интернет-среда на сей счет разразилась большой дискуссией профессионалов и публики).

Канун Нового года. Семейство, состоящее из огромного толстого папы в оранжевой курточке (Сергей Паршин), высокой мамы (Елена Зимина), их маленьких детей — Митили (Янина Лакоба) и Тильтиля (Павел Юринов), энергичного деда (Николай Мартон), зеленых собак Тобика и Бобика (Виталий Коваленко и Андрей Шимко), ждет прибавления. Однако из-за нелюбви к новому человечку оказывается под угрозой жизнь мамы, отдавшей свою Синюю птицу (душу) не родившемуся по желанию Митиль существу. Дети отправляются спасать маму в мир предков, где живут их прабабушки, затем в царство Ночи — Смерти, которой предлагают свои домашние сокровища. Вернуть мамину птицу Царицу ночи заставит лишь готовность детей отдать своих птиц в обмен на мамину. В спектакле есть и персонажи из пьесы Метерлинка «Слепые», торжественно передвигающиеся по залу и сообщающие всем: «Души мы, и нам известны тайны жизни, тайны смерти…»

У нас есть два пути — либо аплодировать решениям жюри, либо все-таки обдумать увиденное. Отдадим должное монументальному роскошеству действа, однако эта постановка вызывает двойственный эффект.

Непонятно главное, с какой целью так кардинально переписан сюжет, ведь основная мысль Метерлинка, если ее упростить до слогана — счастье не на краю мира, а в родном доме, под носом у искателя счастья — сохранена. Повторив идею первоисточника, постановщик оказывается в сложной ситуации. Не придумав ничего нового, он активно, с нажимом умножает формы эталонного высказывания. То есть на традиционный сюжет накладывается свое, как уточнялось в драматических пьесах в конце XIX века, приноровленное. По большому счету здесь талантливо и броско наслаивается эксперимент на имя Синей птицы Метерлинка, однако это имя носит другой персонаж, и интерпретируется он в другом эстетическом регистре. Можно было бы понять эти усилия, если бы Метерлинк отрицался ради новой идеи, но в программке указано, что «в спектакле интерпретированы сюжетные мотивы произведений Мориса Метерлинка». Остались только имена персонажей Тильтиль и Митиль, остальное — деятельность Андрея Могучего и его соавтора Константина Филиппова.

Насилие над замыслом и смена интимной авторской интонации, смена духа ар-нуво на барочный хаос, отказ от визуальных находок драматурга, обнаженность сцены, внедрение современной театральной лексики было бы оправданно в случае полемики и контрапункта с бельгийским автором. Тотальное отрицание «метерлинковщины», затеянное ради повторения его же заветной мысли о природе поиска счастья, удивляет (кто-то, увы, не досмотрел, ушел с ребенком после первого или второго действия). Стиль рога изобилия все же противопоказан духу этой нежной мистической сказки, адресованной детям, святой банальности морали (люби близких) и милой интонации сказа (дружок, все вовсе не такое, каким хочет казаться, и хлеб, собака и кошка — всего лишь маски божественного).

Протестантский лейтмотив драматурга режиссер превращает в сюрреалистический хоровод на краю бездны: визуальный ряд Гулливера, гиперобъемы, куклы в высоту сцены. При этом визуальные манифестации натиска подкреплены слайдовыми текстами, уточняющими место действия спектакля. Налицо тотальная отмена задушевной эстетики детских персонажей автора — утрированные, угловатые, крупных размеров, грубоватые монстрики. Здесь красочная попытка разговора с детьми о бытии в знакомой им современной стилистике и эстетике. Неслучайно за этот спектакль художник Александр Шишкин получил премию в номинации «Драма / Работа художника».

Однако самая сильная сцена — в третьем акте, среди пустой темной сцены на трубе крематория, в царстве Ночи, когда маленький человечек готов отдать жизнь, чтобы мама и братик остались живы. Оголенное пространство действует эффектней и сильней, нежели сценографическое изобилие… Одним словом, не отрицая решения жюри (это и не нужно), позволим себе все-таки оценить увиденное зрелище, в котором с размахом (кто спорит) могучий режиссер демонстрирует победу взрослого над ребенком.

Номинация «Драма. Спектакль малой формы» «Отморозки» («Седьмая студия», Москва; режиссер Кирилл Серебренников)

Мировая премьера спектакля проходила в Берлине на международном фестивале новой драмы F.I.N.D. под названием «Frostpeople» — «Люди-морозы» — молодое обнаженное тело и бескрайний зимний лес — Россия, морозы, нагота… Плохо освещенное сценическое пространство, пустота и заградительные решетки, как в метро, на вокзалах, в переходах, и больничные кровати, столы, скамейки, бункер…

Инсценировка писателя Захара Прилепина по повести «Санькя» разбавлена текстами с элементами verbatim. На сцене условные противники — молодежь и кордон спецназовцев. Типичная сегодняшняя ситуация: ораторы, скандирование, потасовки; этюдно выхваченные сцены — рассказы прохожих: циничный монолог шофера, монолог фотографа из Англии (от удара его спасла шапка), рядом традиционный монархист, тут же певица с вызовом поет арию...

«Отморозки» родились из этюдов, сочиненных студентами — Александром Горчилиным, Филиппом Авдеевым, Александрой Ревенко, они существуют в игровом пространстве в состоянии ярости, срыва, клокотания. Два взрослых артиста (Татьяна Владимирова и Дмитрий Комов) удерживают эту беспричинную злость, ищущую выхода вовне, агрессию, инвективную лексику. Спектакль своим правдоподобием расширяет границы людей, еще отчаянно цепляющихся, но уже выброшенных из жизни. Их борьба убога, революционность профанна, но других троп им не оставлено.

Трогает только одна сцена — похороны отца героя. Завяз похоронный автобус, и близким нужно тащить тяжелый гроб до неблизкого кладбища — ожившие на сцене трагические русские проводы. В спектакле звучат правильные слова, верные мысли, но на сцене некая параллель к спектаклю «Околоноля» — ребята вышли против полиции, ничего не понимают и только заварушки устраивают…

Прилепин в повести защищал радикализм и бунт своих героев как форму бытия молодости, осторожная позиция режиссера идет где-то рядом с бунтарским духом молодых людей… Возможно, поэтому игра актеров выглядит холодной и рассудочной, юноши как-то робко играют повзрослевших людей. Когда год назад ставился спектакль, у студентов был запал, юношеская энергия, но актерское мастерство требует постоянного тренинга, а ребята порой технически показывают слабину, и спектакль начинает «выдыхаться».

Поддерживать на должном уровне пламя игры может только профессиональный артист; без опыта закрепления чувства итог плачевен, нет жесткой конструкции психологического каркаса, но основной просчет в работе — все-таки скрытый конформизм посыла.

Номинация «Драма. Работа режиссера» — Юрий Бутусов («Чайка», театр «Сатирикон», Москва)

Этот спектакль посвящен актрисе Валентине Караваевой, пережившей в молодости триумф главной героини в фильме «Машенька» и трагедию автомобильной катастрофы, изувечившей ее. Дома перед любительской камерой из года в год актриса доигрывала свою «Чайку»… Спектакль о театре, в котором фальшь может стать искренностью, и наоборот. Зритель наслаждается актерской игрой, испытывает драйв, чувство свободного полета, парения… С текстом канонической чеховской «Чайки», ее привычной образной системой режиссер Бутусов поступает не менее радикально, чем Андрей Могучий. Почему же совсем иной результат?

Бутусов не изгоняет Чехова из «Чайки», а волшебным образом увеличивает его присутствие. Тут красота и печаль, любовь и зависть, жизнь и смерть переплелись с магической нежностью, как качели из канатов, годные для нехитрого удовольствия и неожиданно похожие на угрожающую петлю. Примеры режиссерского произвола исполнены такой внутренней деликатности, что отторжения не возникает, наоборот, ты еще прочнее врастаешь в переживание.

Бутусов страстно и изобретательно следит за тем, как вырастить у публики сопереживание с чеховским миром, вот почему все детали слагаются, как в калейдоскопе. Здесь все замешано в порыве — изгибы женских тел; белая ткань, черная ткань, красная лента, словно струйка крови исцарапанной души; Юрий Бутусов, ломающий микрофон и прорывающий полотно с рисунком озера, дерева; стена, на которой режиссер пишет слово «ужо» и хулигански перепрыгивает через забор… Эти удивительные детали можно перечислять и смаковать долго.

Сопереживание (вместо отторжения) порождает удивительную реакцию зала. Режиссер создает в «Чайке» рисованный мир мечтаний и планов, который так хрупок, так легко рвется (бумага), что чуткий зритель не может не задуматься о себе, о хрупкости собственных бумажных корабликов...

Бутусов бросает пушкинское «ужо», как бросил его безумный Евгений Медному всаднику, и наблюдает за тем, как бессильна угроза человека, решившего бросить «ужо» в лицо смерти.

Номинация «Драма. Женская роль» — Светлана Замараева (Елена Ивановна Кручинина — «Без вины виноватые», Театр юного зрителя, Екатеринбург)

Удивительным образом спектакль по пьесе А.Н. Островского «Без вины виноватые» дополнил бутусовскую «Чайку», оказавшись и прямо противоположным (эстетически), и одновременно созвучным единой теме — театр. Казалось бы, сегодня такая преданность театру — анахронизм, наши российские дарования легко отказываются от шекспировских ролей в театре ради третьесортной рольки на телевидении, но с привлекательным гонораром… Уральский режиссер Георгий Дитятковский нашел сценическую краску, заигравшую в пьесе Островского во всю силу.

Светлана Замараева играет Актрису с большой буквы, талантливую, способную увлечь своей игрой, потрясти душу, и в то же время актрису, у которой в плоть и кровь впиталось наваждение сценой, это «тигровой наркотик». Тут говорить об искренности не приходится. Речь о сценической маске, которая остается и после спектакля.

С удивительным чувством правды перед нами протекает жизнь театра с его заштампованными провинциальными приемами — придыханием, акцентированной экзальтацией… Дурные приемы, манеры, ухватки сменяются искренностью, а постоянная игра и на публику, и для себя вдруг приобретает привкус горечи, которая почти помимо воли героини проскальзывает в позах и жестах, словах и слезах, проникает в артистические замирания, в автоматизм поз.

И происходит невероятное — актерская искренность/игра, как только исчезает рампа, превращается в фальшь.

В этом перетекании игры в игру драма Актрисы, которую Елена Кручинина играет с предельной выразительностью, порой с перебором… Актриса заигрывается в этом лабиринте эмоций, доходит до того, что даже ее обморок при известии о выжившем сыне — скорее средство прийти в себя (от счастья ли?).

В итоге Островский становится современным противоядием от всеобщей тотальной фальши, и игра уже не героини Кручининой, а исполнительницы Светланы Замараевой — тому яркое доказательство.

Номинация «Работа художника в музыкальном театре» — Зиновий Марголин («Мертвые души», Мариинский театр, Санкт-Петербург)

По легенде, Гоголь родился в пути, Мария Гоголь-Яновская рожала мальчика в коляске, не успев доехать до дома. Вот почему, наверное, дорога для писателя — знак жизни, а любая остановка подобна смерти…

В основе сценографического решения спектакля у художника Зиновия Марголина — дорога и катящиеся по российским колдобинам колеса чичиковской брички. Тут эффектно работает декорационный «великанский» масштаб, дорожный сундук да два колеса в полсцены, да видеоряд — пейзаж, который видел Павел Иванович Чичиков из окна брички, направляясь от московских нечерноземьов к херсонским далям. Видеоряд насыщен визуальными деталями, это музыканты, литавры, похоронная процессия, в которой сопровождающие не поделили венок, тут же завязнув в грязи, несение креста пьяным персонажем…

Художник тонко передает чувство омертвления, пиршество тлена и смерти… По фактуре это гербарий, в котором есть все: и сургуч, и бумага для прошений, и ручка, и обрывок афиши... И сама Россия тоже. В этих «Мертвых душах» сценографически емко передана модель русской империи, которая вечно мчит сломя голову — цокают копыта лошади, мелькают деревья, версты, города, почтовые станции, бабы, телеги, проселки — мчит, оставаясь на месте.

Если подвести черту, «Золотая маска» по-прежнему остается самым престижным смотром современного российского театра, хотя зачастую неясны решения Большого жюри (как, например, с не доставшимися никому премиями в номинации «Оперетта / мюзикл»). Интернет-сообщество хорошо демонстрирует эту чересполосицу мнений, «Маске» отчасти не хватает идейного и эстетического стержня. Ее роскошь мало «подстрижена» и недостаточно отфильтрована. Переизбыток спектаклей, отобранных как событие сезона, отчасти аннигилирует, уничтожает друг друга, отчасти задвигает в угол что-то важное, лишая панораму главного — отбора. Перед публикой проходит достойное и рядовое, элитарное и китчевое, поверхностное и серьезное…
Что ж, такова, видимо, театральная колесница России. Кто-то видит ее стремительный бег, кому-то кажется, что она порядком увязла и движется рывками, с трудом, но в гору.
Но никто не скажет, что она стоит на месте…

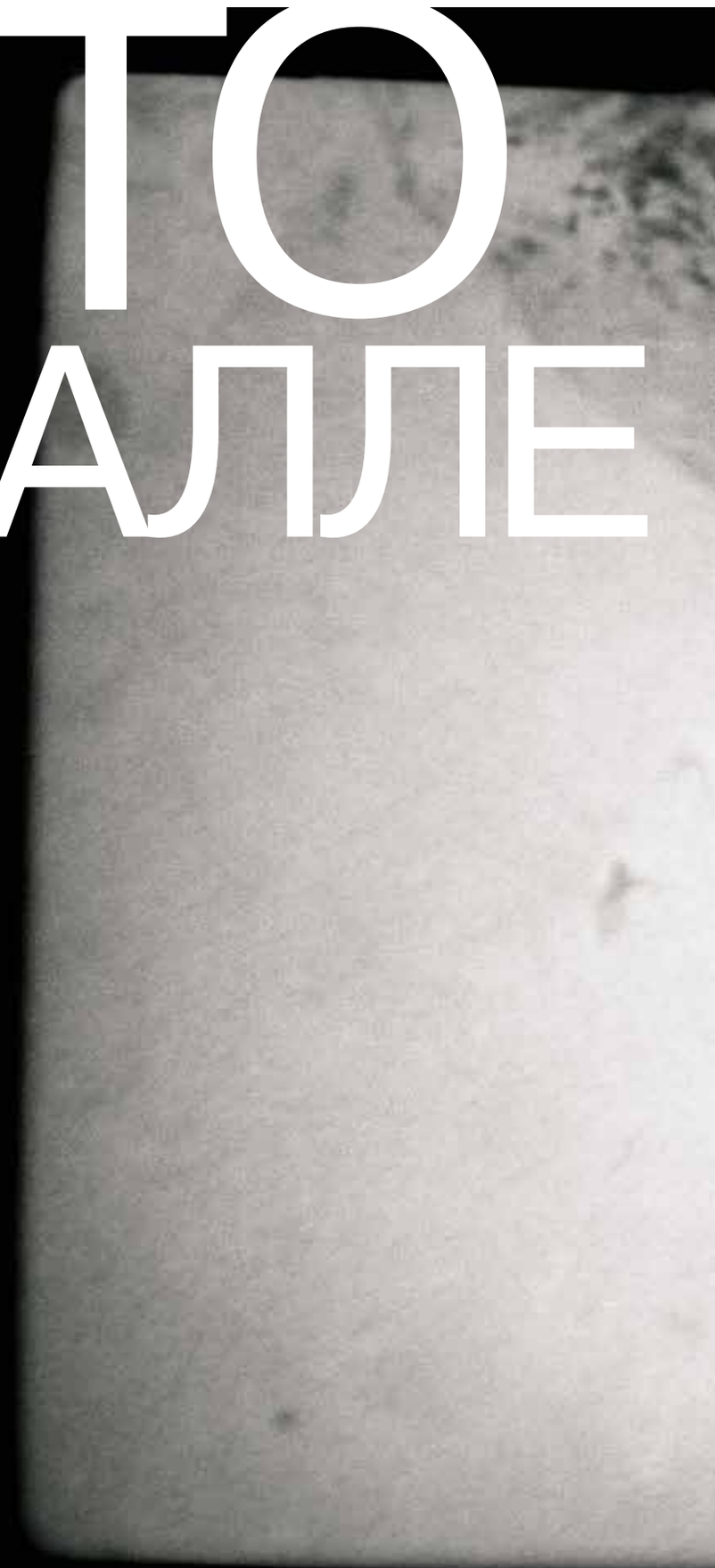
Экспериментальная программа фестиваля на с. 104.

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ЧАЙКА»
ФОТО: ЕКАТЕРИНА ЦВЕТКОВА

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»
ФОТО: ВАЛЕНТИН БАРАНОВСКИЙ «ЗОЛОТАЯ МАСКА»

ФОТО БИЕННАЛЕ 2012

Ольга Аверьянова



Московская фотобиеннале проходит в девятый раз. Размах получился меньший, чем в былые годы, но все равно впечатляющий — 50 выставок. Если учитывать еще и активную выставочную деятельность Мультимедиа арт-музея помимо биеннале, то понятно, что присутствие фото в художественной жизни столицы с учетом уже виденного продолжает нарастать. Фотографии Уильяма Кляйна московские зрители видели уже много раз, но нью-йоркский цикл особенный.
2012 год объявлен Годом США в России и России в США, несмотря на опасения введения чуть ли не эмбарго на культурный обмен между странами, причиной которого стал пресловутый вопрос о библиотеке Шнеерсона. И хотя проблема пока не разрешилась, МДФ/МАММ устроил выставку «В фокусе Америка».

Стратегические партнеры биеннале:
MasterCard, Renault, Новатэк, Ahmad Tea,
Росбанк, Panasonic

И. БЕРГМАН ПРОВЕРЯЕТ РАБОТУ ПРОЕКЦИОННОГО ЭКРАНА ДЛЯ СВОЕЙ ПЬЕСЫ «СОЗДАТЕЛИ ОБРАЗОВ»

Королевский драматический театр, Стокгольм. 1998

Уильям Кляйн. Нью-Йорк. 1955

Безусловно, Кляйн — один из главных фотографов Америки, может быть, даже второй после Аведона классик, в отличие от последнего, живой. Он тоже имел «грех» снимать моду для «Vogue» и американцев, но в городе, а не на фоне белой простыни. Кляйн приехал в Нью-Йорк после долгого отсутствия и решил сделать городу подарок — снять его «портрет» образца 1955 года. Кроме Нью-Йорка есть еще и Париж, Токио, Рим и даже Москва Кляйна. Большие города и бешеная жизнь улиц в 1950-е. Фотографу 28 лет, он живет в Париже и возвращаться в Америку не собирается. Серия о Нью-Йорке получилась странная, как тогда казалось, лишенная основного качества документалистики — тепла. Американцы Кляйна не поняли. Агрессия — главная эмоциональная составляющая серии — не понравилась жителям страны огромных возможностей, «гостеприимной тетке» с факелом, готовой пригреть на своей пышной груди любого мало-мальски работающего эмигранта. А у Кляйна молодые американцы целятся друг в друга из пистолетов, пусть даже игрушечных. Неприятное, надо сказать, зрелище. Девчонки, полицейские при исполнении, злые старухи, домохозяйки, хмурые деловые мужчины в шляпах, уличный проповедник. Реклама везде кричит! А каким бы вы хотели видеть Нью-Йорк, господа американцы? Вопрос не только о горожанах, попавших в кадр, но и о стиле фотографий. Кляйн снял свою серию в «европейской» манере. К этому времени в Париже и Лондоне начинает формироваться «новая документалистика», брутальная, лишенная послевоенной сентиментальности. Европа уже генерировала настроение 1960-х. А в Америке казалась неуместной и съемка широкоугольником, какие-то размытости и нечеткости, случайные герои и композиции. И результат: не пожелала Америка видеть себя такой «непозитивной»! Нелестный получился портрет. А Парижу понравилось — потому что Кляйн своим фотоаппаратом ударил под дых пресловутому «центру мира». Именно во Франции был издан его нью-йоркский альбом. «Vogue» оплатил съемку фотографу, несмотря ни на что (капитализм!). Придет признание и в Америке, но позже, в 1975-м. Сейчас вся эта нервная история с нарочитым непрофессионализмом и неприязненным взглядом — уже хрестоматийный пример новаторского видения. Но до сих пор поражает дерзость и какое-то даже отчаяние молодого человека, так увидевшего свой город. Может быть, это была обида на несбывшиеся «равные возможности», в которые верил отец, всю жизнь тяжело и много работавший, но так и не ставший ни богатым, ни успешным. Но ведь именно Америка сделала Кляйна Кляйном. Парадокс…

Уильям Кляйн
ЧЕТЫРЕ ГОЛОВЫ
1954
© WILLIAM KLEIN
75
1955
© WILLIAM KLEIN

Сара Мун
► ТЕНЬ ВОЛКА
2010
© SARAH MOON
► МОРГАН
1983
© SARAH MOON

Сара Мун. Черная Шапочка

Она, как всегда, приехала сама — семидесятилетняя бабушка «своих шапочек». «Красную» московский зритель уже видел. Теперь «черная» — очередная вольная интерпретация сказки Шарля Перро. Для детей эта черно-белая история явно не годится, а вот взрослым есть о чем поразмыслить, почувствовать. Повесть о маленькой девочке и страшном за углом. Эксперименты Мун со сказками начались в 1985 году, когда она сделала серию фотографий по мотивам «Красной Шапочки». В 2009-м она вернулась к теме, создав короткометражный фильм «Черная Шапочка». Таким образом, старые кадры стали частью нового проекта, его и показали в MAMM. Да, кому-то ее работы кажутся мрачными и темными, а история, которая и так не была чудесной, на снимках стала еще трагичнее. Фотограф признается, что любит использовать сказки как сценарии для своих съемок, потому что они часто неоднозначны, символичны и всегда можно придумать свой «комментарий»! Мун: «Да ведь история «Красной Шапочки» — это в некотором роде аллегория совращения маленькой девочки. Мораль сказки проста: не разговаривай с незнакомцами». Героиня это понимает, но зачарована собственным страхом. В некотором роде это история соблазнения. Не поймите меня превратно (*смеется*), я просто вычитала это у Беттельгейма» (Bruno Bettelheim. The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales. — *О.А.*). Теперь понятно, почему возникает ощущение дискомфорта. Чувствуешь себя соучастником чего-то темного, греховного. Перро не привел дровосеков-спасателей, которые бы воскресили бедную маленькую девочку, как в других версиях истории. В оригинале драматический финал. И именно здесь фабула проекта — никакого волшебства не случилось. Тогда становятся понятными метафоры Сары Мун. Сказка дает возможность «упаковать» реальность в миф, и у Мун это всегда получается блестяще.

6697

Аркадий Шайхет
СТРОИТЕЛЬСТВО ТУРКСИБА. ПЕРВЫЙ ПОЕЗД ПЕРЕСЕКАЕТ СТЫК. ПОЮТ «ИНТЕРНАЦИОНАЛ»
28 апреля 1930

Неизвестный автор
ЖЕНЩИНЫ-ПОЛИЦЕЙСКИЕ ТРЕНИРУЮТСЯ В СТРЕЛЬБЕ В ТИРЕ
1968

© LOS ANGELES POLICE DEPARTMENT
ПРЕДОСТАВЛЕНО ФОТОТЕКОЙ ЛОС АНДЖЕЛЕСА

Аркадий Шайхет. Продолжение. 1928–1931

Название выставки адресовано как поклонникам творчества фотографа, так и постоянным посетителям Московского дома фотографии, которые могут оказаться одними и теми же лицами. Два года назад нас начали последовательно знакомить с творчеством Шайхета, показав ранние работы мастера, относящиеся к 1923–1927 годам, в том числе хрестоматийную «Лампочку Ильича». В 1920–1930-х он штатный фотограф в журналах «Огонек» и «СССР на стройке». Он одним из первых освоил жанр развернутого фоторепортажа, создавал сам и вместе с такими же пионерами фотожурналистики замечательные фотоочерки, занимавшие целые номера журналов, получал на представительных выставках почетные награды. В 1927 году по доносу «загремел» в Бутырку, вышел оттуда через полгода. А дальше началась эпоха славы. Шайхет участвует в выставке «Советская фотография за 10 лет», где получает диплом 1-й степени с велеречивой формулировкой «За разносторонность (владение портретным, бытовым, ландшафтным, спортивным и прочим снимком), высокую динамичность и жизненность снимков, сочетание информационной ценности с эстетической значимостью, владение и управление условиями съемки, обдуманность темы, высокую технику обработки снимка».

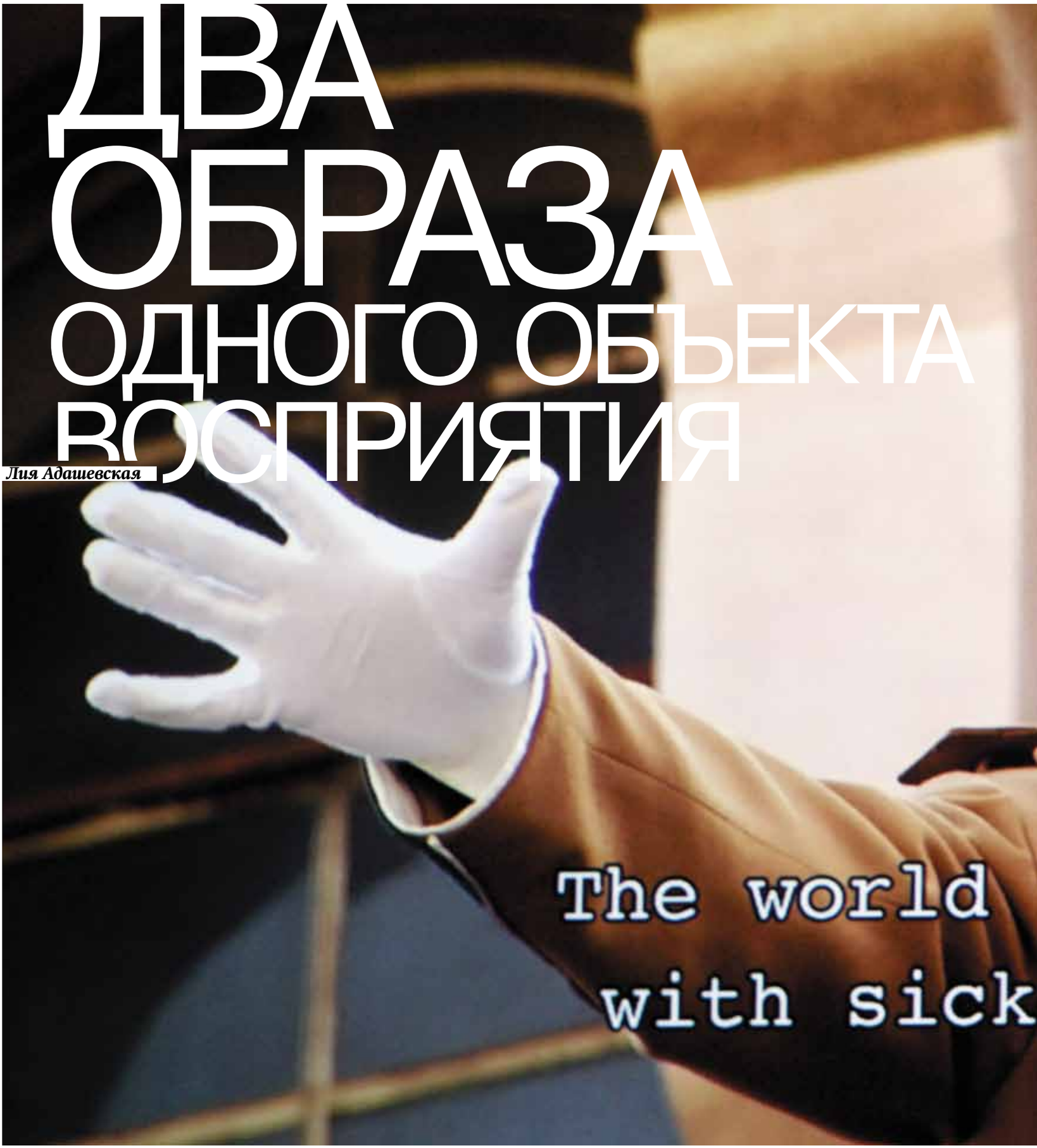
Колоссальные стройки и якобы набирающее силу коллективное сельское хозяйство буквально гипнотизировали людей, мечтавших о счастье и процветании. Творцы всех видов искусства и литературы начали изображать жизнь не такой, какой она была, а такой, какой должна была быть. Это называлось социалистическим реализмом. Принято считать, что фотографы оказались более всех подвержены этому самому «реализму». Были «отщепенцы», например, Родченко со своими безумными ракурсами, но и он к 1930-м «угомонился». Шайхет никогда не был столь радикален. Его ракурсы не столь остры, зато картинки «теплее». В архиве фотографа нет снимков «для души». Все то, что он снимал по заданию редакции, и было «для души», говорится в известной монографии, вышедшей в середине 1970-х годов. Безусловное достоинство, свидетельствующее лишь об искренней вере фотографа в те идеалы. Это обескураживает. А еще его работоспособность. Конечно, Аркадий Самойлович — мастер признанный и обласканный, плодовитый, как всякий репортер. Материалов для выставок хватает, и они с завидным постоянством экспонируются на разных площадках. Не пройдет и двух лет, как на следующей биеннале покажут продолжение истории.

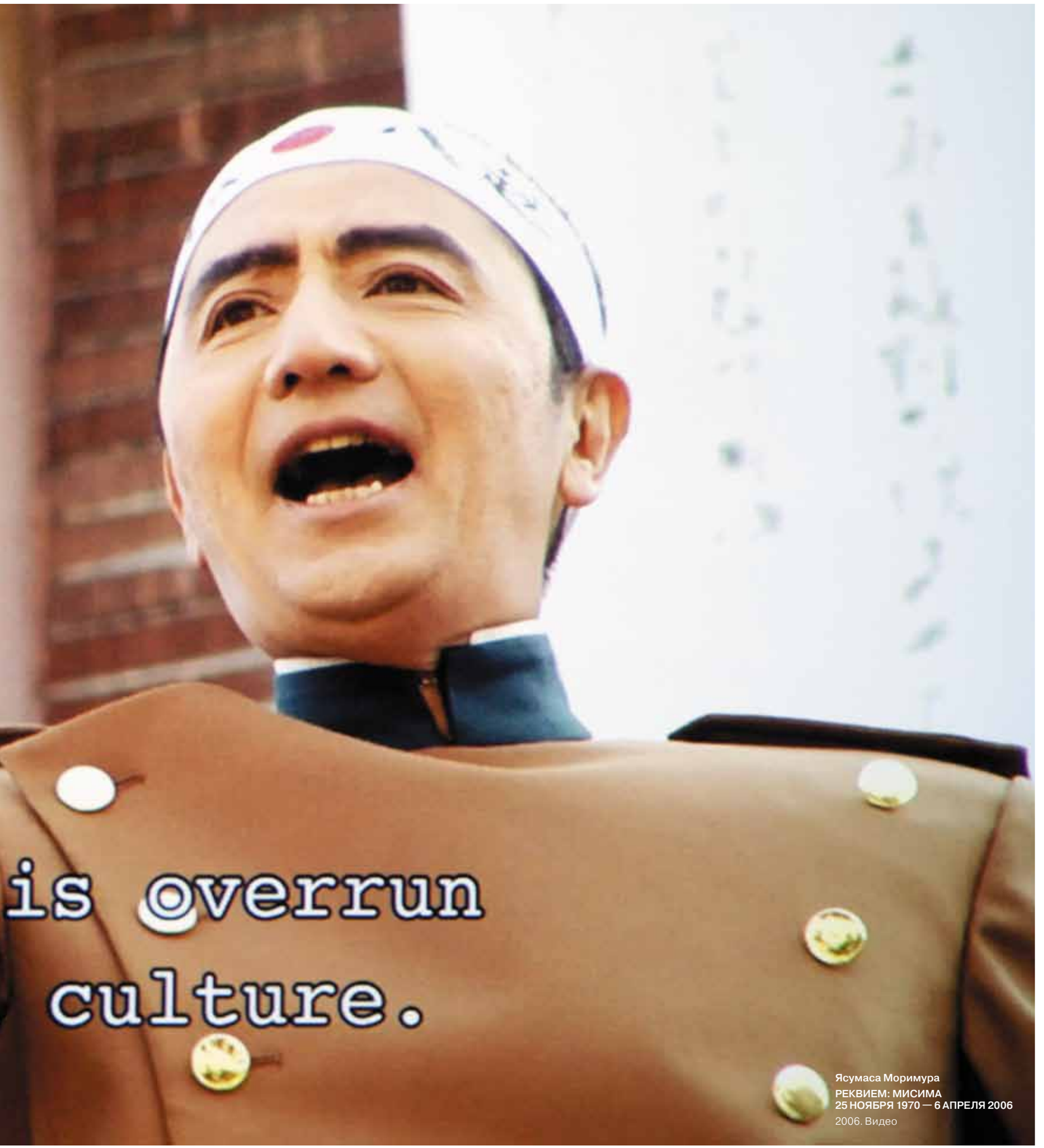
Искусство архива. Фотографии из архивов полиции Лос-Анджелеса

Любителям детективного жанра особенно понравятся снимки, тщательно пронумерованные и надежно сохраненные в пыльных папках правоохранительного учреждения Лос-Анджелеса. Швейцарский куратор Тобиа Беццола представил около 100 снимков, сделанных в 1920–1950-е, напечатанных со старых нитроцеллюлозных негативов. Теперь интерес к подобным изображениям не прикладной, снимки криминальных происшествий уже не хроника, но искусство. Экспликация выставки объясняет, что фотоотчеты с мест преступлений можно сравнить с работами великих американских фотографов XX века, таких как Уокер Эванс и Гарри Вайногранд или даже с «сюрреалистическими авторами» типа Брассая, Буаффара и Беллмера, или найти аналогии в концептуальной фотографии, усматривая влияние эстетики полицейской хроники на таких художников как Эд Руша и Джон Балдессари. Не очевидно, но убедительно. В конце концов, женщины-полицейские, тренирующиеся в стрельбе, или портрет задержанной с пластырем на рассеченной брови сами по себе неплохи. Они как раз и объясняют, почему мы видим в музее фотографии, сделанные сотрудниками полиции, и отметают вопрос, всякий ли снимок с места преступления может попасть на выставку.

ДВА ОБРАЗА ОДНОГО ОБЪЕКТА ВОСПРИЯТИЯ

Лия Адашевская





Ясумаса Моримура
РЕКВИЕМ: МИСИМА
25 НОЯБРЯ 1970 — 6 АПРЕЛЯ 2006
2006. Видео

Когда мы слышим словосочетание «искусство Японии», то с неизбежностью в памяти всплывают традиционная японская живопись нихонга, картины на бумаге и шелке тушью, картины-ширмы, сады пустоты, камней, икебана, нэцкэ, оригами и т.д., и т.п., иными словами, экзотика. Но если вам предстоит посетить выставку современного японского искусства, можете быть уверены, на ней вас ждут столь привычные, как и для всех выставок современного искусства любых стран и народов, видео, инсталляции, фотодокументации перформансов, фотография, объекты. Именно изобразительное искусство, как никакое другое, наглядно демонстрирует глобальность современного мира. Можно сказать, что современное искусство говорит на языке эсперанто — «языке мировой революции», по Троцкому. Критику это значительно облегчает задачу — например, чтобы судить о произведениях современного японского искусства, совсем необязательно быть японистом. Действительно, работы Йоко Оно принципиально не отличаются от работ западных концептуалистов. Или проекты Симабуку. Могут возразить: позвольте, а как же такие художники, как Акира Ямагути или Юкэн Тэруя, работающие с пластами традиционной японской изобразительности, с языком национального? Как же такие явления современной культуры Японии, как аниме и манга? Еситомо Нара, Такаси Мураками? Чем не пример, при всех влияниях совершенно идентичного именно японского искусства? И это действительно так. Мало того, думается, что именно эта «японистость», присущая произведениям Нара и Мураками, работающим со стилистикой манга, и является главной причиной их популярности во всем мире.

Как известно, европейцы открывали для себя Японию несколько раз. Впервые загадочная страна Чипангу (средневековое название Японии) упоминается в «Книге Марко Поло» XIII века. Реальное же знакомство произошло спустя триста лет, когда в Страну восходящего солнца приехали португальцы — моряки, купцы, служители ордена иезуитов, устремившиеся на Восток для проповеди «истинной веры» и приумножения подданных португальской и испанской короны.

Кисио Суга
ПРИЧИНА
2002— 2003. Дерево

СГРУППИРОВАННЫЕ ПРОМЕЖУТКИ
2005. Дерево, проволока, краска на водной основе

ОБРАМЛЕННЫЙ СТРАХ
2005. Дерево, сталь, краска на водной основе

Интересно, каким бы мы сегодня знали искусство Японии, если бы в 1639 году правивший в то время сегун Токугава Иэмицу не издал специальный указ о закрытии страны и начале политики полной изоляции, тем самым защитив Японию от колонизаторских амбиций Европы. Тот первый период контактов оказался слишком непродолжительным для подлинного культурного взаимообмена — каких-то 80 лет. Что неудивительно, ведь тогда, в XVI веке, интерес обеих сторон друг к другу носил в большей степени прагматический характер. Что же касается культуры, то ни те ни другие не были готовы ни понять, ни оценить друг друга — слишком по-разному они смотрели на мир, разные проблемы решали, разные системы ценностей исповедовали.

«…Листок бумаги с нарисованной на нем птичкой или деревцем может продаваться у них за три, четыре или десять тысяч дукатов, если это работа признанного старого мастера, хотя, на наш взгляд, он не стоит ничего. <…> Когда мы спрашиваем их, почему они тратят так много денег на эти предметы, которые сами по себе не стоят ничего, они отвечают, что они это делают по той же причине, по которой мы покупаем за большие деньги алмаз или рубин, что вызывает у них не меньшее удивление…», — писал в одном из писем из Японии видный деятель иезуитского ордена Алессандро Валиньяно. Спустя двести лет Запад пересмотрит свои оценки…

14 июля 1853 года в гавань Урага в префектуре Канагава под командованием коммодора ВМС США Мэтью Перри вошло соединение военных кораблей, что стало весомым аргументом в подписании документа о торговле между Японией и США, а тем самым новым открытием Японии для стран Запада. За сим последовала Реставрация Мэйдзи (1866 –1869), с которой и начался интенсивный процесс европеизации японской культуры. Однако с запретом на христианство. А что касается буддизма, самой распространенной религии Японии, то он оказался весьма популярен среди западных интеллектуалов, в определенной степени придя на смену средневековой мистике, восполнив нехватку учений, опирающихся не на разум и волю, а на интуицию и природу. В то же время дзен, с его культом внутренней свободы, по замечанию христианского апологета Уолтера Мартина, являлся тонкой формой атеизма, перечеркивающей учение о Творце и отрицающей нужду в Спасителе.

Влияние дзен испытали на себе Гессе, Сэлинджер, Уотс, Ван Гог, Матисс, Малер, Кейдж, Швейцер, Юнг, Фромм. В 1960-х годах многие университеты Европы и Америки охватил «дзенский бум», придав характерную окраску движению битников,

Мотохико Одани
ЭРЕКТРО (КЛАРА)
2004. Стеклопластик, алюминий и др.
ПРЕДОСТАВЛЕНО YAMAMOTO GENDAI

Кисио Суга
◄ ПРОСТРАНСТВО РАЗДЕЛЕНИЯ
1975. Ветки и бетонные блоки

Идзуми Като
БЕЗ НАЗВАНИЯ
2009. Дерево, акрил, масло, камень, железо
ПРЕДОСТАВЛЕНО ARATANIURANO

БЕЗ НАЗВАНИЯ
2004. Дерево, акрил, уголь
СОБРАНИЕ ТАКАХАСИ — ИНСТАЛЛЯЦИЯ В ЦЕНТРЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА МИТО
ПРЕДОСТАВЛЕНО ARATANIURANO

Юкэн Тэруя
► **YOU-I, YOU-I**
2002. Краски, пенька
THE DAI-ICHI LIFE INSURANCE COMPANY, LIMITED

а впоследствии и хиппи. Несложно уловить отголоски дзен и японского синтоизма и в концептуализме, ленд-арте, минимализме, арте повера и прочих современных художественных практиках. То есть многое из того, что мы считаем проявлением авангардистских устремлений западного искусства, укоренено в восточной визуальности и философии. Поэтому здесь закономерно задаться вопросом, каково бы было сегодня современное искусство, которое принято считать явлением западным, без этой серьезной инъекции Востоком и Японией в частности? А посему заявление одного из участников выставки в ММОМА художника Есинори Нива: «…нет необходимости искать большего доказательства принадлежности к японскому искусству, чем собственно просто быть японцем» — звучит вполне убедительно и справедливо в отношении всех прочих апологетов современного искусства, из какой бы страны они ни происходили. Во всяком случае, на выставке было достаточно работ, авторы которых изъясняются на эсперанто современного искусства, можно сказать, без акцента. Они сосредоточились главным образом в пространстве на Ермолаевском и были маркированы как «Реальный мир/Повседневность». Экспозиция же на Гоголевском проходила под маркировкой «Воображаемый мир/Фантазии». Однако деление это все же весьма условно, поскольку современное искусство по природе своей всегда ориентировано на вполне реальную проблематику, а она в глобальном мире общая. Как, впрочем, и «фантазии». Под «шапкой» этого последнего объединились преимущественно художники, которые на формальном уровне тяготеют к диалогу с японской традицией или же, что чаще, с поп-культурой Японии — аниме и манга. То есть по крайней мере визуально сохраняют элемент экзотики. Поэтому, надо думать, неслучайно вернисаж проходил именно на этой площадке — зрителям все же хотелось увидеть именно «японское». Однако заметим, что оба мира явно отбрасывали друг на друга рефлексы. Так, фантазийное, в смысле «именно японское», можно было заметить и в пространстве «Реального мира». По крайне мере, две работы не оставляли на этот счет никаких сомнений. Речь о воплощающей дух синтоизма кинетической инсталляции Тэцуя Умэда, известного также и как музыкант. Созданная из обычных предметов — розового вентилятора, металлического шарика, гирлянды из шланга и провода, коммуникационных труб, виднеющихся в проемах специально разобранного потолка, она производит впечатление чего-то таинственного, что усиливается звуками, издаваемыми всеми этими вдруг оживающими сущностями. Умэда словно испытывает привычные границы восприятия, заставляя зрителя анализировать собственные реакции.

Во второй работе — «You-I, You-I» Юкэна Тэруя изящество и тонкость формы соединялись с актуальным сюжетом из истории острова Окинава. Она представляет собой кимоно, в орнаменте которого, выполненного в традиционной технике бингата (bingata), островные растения и животные перемежаются с изображениями американских истребителей и парашютистов как напоминание о военном присутствии США на Окинаве.

В остальных работах, представленных в Ермолаевском, японская родословная не столь очевидна, что, однако, ее не отменяет. Хотя применительно к перформансам Йоко Оно высказывание Есинори Нива кажется более чем справедливым. Оно — японка, как художник сформировалась в Америке. В 1960-х в Нью-Йорке поднималась вторая волна феминизма, которая оказалась не чужда своенравной молодой женщине. Тема телесности, женской сексуальности была важна для нее.

В 1964-м Оно проводит ставший впоследствии весьма известным перформанс «Cut piece», в ходе которого художница сидела в неподвижной позе, в то время как зрители отрезали ножницами лоскуты от ее платья, пока она не оставалась почти обнаженной. В 2003 году Оно повторила этот перформанс в Париже, на сей раз посвятив его борьбе за мир в эпоху, пережившую события 11 сентября 2011 года. В Ермолаевском были представлены видеодокументации обоих вариантов перформанса, а также работа 1961 года «Cough Piece» — акустическая композиция из звуков кашля, созданная в лучших традициях флюксуса, тоже не избежавшего влияния дзена.

На прошедшей недавно в ММОМА выставке «Невозможное сообщество» (кураторский проект Виктора Мизиано, посвященный практикам «эстетики взаимодействия») мы уже имели возможность познакомиться с Симабуку. Тогда он скупил оптом весь товар у нескольких уличных московских торговцев всяким хламом и представил его на выставке в музее. В этот раз кураторы отобрали для показа в Москве видео

Симабуку
ПРЕДЛОЖЕНИЕ ИМПРОВИЗАТОРАМ PENEIRA & SONHADOR СДЕЛАТЬ РЕМИКС МОИХ РАБОТ С ОСЬМИНОГОМ
2006. Видео-инсталляция
ПРЕДОСТАВЛЕНО СИМАБУКУ; AIR DE PARIS, ФРАНЦИЯ

Хираки Сава
ЖИЛИЩЕ
2002. Одноканальное видео (стереозвук)
ПРЕДОСТАВЛЕНО OTA FINE ARTS, ТОКИО
ГДЕ-ТО В ДРУГОМ МЕСТЕ
2003. Видео, 7 мин 40 с
ПРЕДОСТАВЛЕНО OTA FINE ARTS, ТОКИО

Такаси Исида
ОТРАЖЕНИЕ
2009. Видео, 6 мин
ПРЕДОСТАВЛЕНО ТАКАСИ ИСИДА; TAKA ISHII GALLERY, КИОТО, ЯПОНИЯ

Chim↑Pom
► СУПЕР-КРЫСА
2008. Мягкие игрушки, диорама, видео, монитор, DVD-плеер и др.
COURTESY: MUJIN-TO PRODUCTION, ТОКИО
©2008 CHIM↑POM

«Предложение импровизаторам Peneira & Sonhador сделать ремикс моих работ с осьминогом» (2006) — продолжение более ранней работы «Тогда, я решил провести экскурсию по Токио осьминогу из Акаши» (2000), в которой Симабуку показал осьминогу, пойманному им в океане, городские достопримечательности, чтобы затем вернуть его в водную стихию.

На коммуникацию ориентирован и проект Есинори Нива, специально сделанный художником для московской выставки, «Разыскивая Владимира Ленина в московских квартирах». Нива заранее приехал в Москву и отправился по блошиным рынкам, антикварным магазинам, квартирам в поисках артефактов, связанных с вождем мирового пролетариата. В результате он собрал приличную коллекцию почетных грамот, бюстов, значков, вымпелов, вырезок из газет и прочей идеологической продукции, из чего и сделал означенную инсталляцию, сопроводив ее видео, зафиксировавшим процесс сбора материала. Ну и конечно, художник познакомился с двойником Владимира Ильича, который не преминул прийти на вернисаж поддержать японского друга. Вообще Нива в своих работах часто затрагивает политический контекст, но только не в своей стране, в отношении к которой, как объясняет художник, ему трудно установить критическую дистанцию.

Ясумаса Моримура тоже не обошел вниманием Владимира Ленина. Это видео из цикла «Реквием по XX веку», над которым художник работает в последние годы, перевоплощаясь в мужчин, символизирующих XX век. Мировую известность Моримуре принесли серии автопортретов-перевоплощений в канонические фигуры современной массовой культуры (таких как Мэрилин Монро, Вивьен Ли, Лайза Минелли), а также коллекция работ, иллюстрирующих западную историю искусств (от полотен Леонардо да Винчи, Рембрандта, Гойи, Ван Гога до Фриды Кало). На выставке в Ермолаевском также представлено видео, где художник в образе чаплинского диктатора пытается донести до нас страшную истину — диктатор живет в каждом из нас.

К социально-политическим вопросам обращается в своем творчестве и группа «Chim↑Pom». В экспозиции была показана одна из самых известных их работ — инсталляция «Суперкрыса» (2006). Она представляет собой макет района Сибуя, одного из главных центров моды Токио, где сосредоточено огромное множество дорогих магазинов и ресторанов, а сверху в позах покемона Пикачу застыли раскрашенные чучела упитанных крыс, которых участники «Chim↑Pom» поймали во время акции в означенном районе. На видео мы имеем возможность наблюдать, как это все происходило.

А вот участники группы «Контакт гонзо» («Contact Gonzo») стараются прочитать «структуру мира» посредством гонзо-контактов. Слово gonzo означает «безапелляционный». Метод гонзо был впервые применен в журналистике в 1970-е годы и представлял собой крайне субъективный стиль повествования, ведущегося от первого лица, в котором репортер выступает в качестве непосредственного участника описываемых событий. Он-то и вдохновил лидера группы Цукахару устраивать в публичных пространствах импровизированные контактные перформансы, со стороны порой напоминающие драки. На выставке были представлены снимки и видео, позволяющие зрителю не только составить представление, но и понять контакт-гонзо как методологию и стратегию.

ドン.キホーテ
激安の殿堂
HMV
MARGARITA
サロンバス
Chim Pom
SEIBU
西武
SUPER RAT
SEIBU

Кэндзи Янобэ
ЖЕЛТЫЙ КОСТЮМ
1991. Свинец, сталь, растения, счетчик Гейгера

Тадасу Такаминэ
БОЖЕ, ХРАНИ АМЕРИКУ
2002. Видео

Вторая часть экспозиции, оккупировавшая пространство на Гоголевском, в визуальном плане временами, конечно, больше захватывала. Чего стоит одна только картина Макото Аида «Сэппуку старшеклассниц», где ритуальное самоубийство облекается в форму протестного самовыражения школьниц. Причем против и традиционной морали, и стереотипов красоты (как западных, так и японских), и представления о женщине, как покорном объекте мужского желания. Что в реальности воплотилось и в моде, распространившейся в 1990-е годы среди учениц средних и старших классов, которые красили волосы в коричневый цвет, носили приспущенные широкие гольфы и темнили кожу лица. Такие девочки и стали героинями работы Аида. Раздел экспозиции назывался «фантазия», но, по сути, это скорее метафора.

Для тех, кто любит аутентично «японское», но обязательно с элементами современности, произведения Акира Ямагути — настоящий подарок. Художник работает в раннем стиле японской живописи ямато-э, сложившемся еще в XI–XII веках. Представленная в экспозиции работа, в которой переплетаются прошлое, настоящее и будущее, очень характерна для Ямагути. И одна из немногих, полностью соответствующих названию этой части выставки. На картине двух- и трехъярусные вагоны метро, оборудованные один под общественную баню, другой под буддийский храм, пассажиры облачены в старинные одежды. Такой вот временной и культурный коктейль, приготовленный по рецепту наших дней.

Яеи Кусама — одна из немногих японских художниц, безоговорочно признанных во всем мире. Уже в конце 1950-х она завоевала в Америке репутацию лидера авангардного движения. Еще в десятилетнем возрасте Кусама начинает писать картины, состоящие из узоров в горошек и клеточку, что впоследствии станет ее визитной карточкой. В 1960-е, перейдя к жанру инсталляции, она декорирует объекты своим фирменным горошком, помещая их в зеркальное пространство, добиваясь ощущения сюрреалистичности. Один из постоянных мотивов Кусамы — тема «самоисчезновения» — разрабатывается художницей и в представленной на выставке инсталляции (у оказавшегося внутри нее зрителя возникает чувство, что он растворяется в пространстве).

Работам Кэндзи Янобэ был отдан целый зал. В свое время на Янобэ очень сильно повлияла поездка в Чернобыль. Увидев «конец света», художник стал разрабатывать тему воскресе-

ния. А после большого землетрясения и катастрофы на АЭС «Фукусима-1» он создает скульптуру «Дитя солнца», которую называют Давидом XXI века — четырехметровый мальчик, отчасти напоминающий героев аниме, а отчасти огромные объекты Джефа Кунса, с непокрытой головой, в желтом защитном костюме атомщика со счетчиком Гейгера на груди, который показывает «000».

На Гоголевском можно было увидеть произведения звездных японцев Такаси Мураками и Еситомо Нара. Правда, вопреки ожиданиям довольно скромные. Мураками был представлен своими ранними работами: «Без названия», изображающей придуманного художником в 1993 году персонажа по имени Mr. DOB, стилистически напоминающей произведения школы римпа эпохи Эдо, и «Polyrhythm» — панель из неокрашенного стекловолокна, на которой закреплены белые фигурки американских пехотинцев (типичная продукция японской компании «TAMIYA»).

Всего же на выставке, разместившейся на двух площадках, были представлены произведения более чем 30 художников, созданных с 1960-х годов до настоящего времени. Учитывая, что с большинством из них мы до этого не были знакомы, еще одно открытие Японии можно считать состоявшимся.

Тацуо Миядзима
ДАЛЕКАЯ ЛИНИЯ 38
2008. Светодиод, электронно-оптический преобразователь, электрический провод

Яеи Кусама
Я ЗДЕСЬ, НО НИГДЕ
2000. Смешанная техника
ПРЕДОСТАВЛЕНО: YAYOI KUSAMA STUDIO

ФИЛЬМЫ И ФОТОГРАФИИ

Владимир Дудченко

Автору выставки, урожденному Кристиану Франсуа Буше-Вильневу, сейчас 90 лет. С конца 1950-х он пишет романы и снимает кино. Много путешествует. Журналист и фотограф. Левый. Превозносил Кубу, брал интервью у Кастро. Всерьез уходил в политический активизм (1967—1974). Фильмография из нескольких десятков фильмов (документальных, политических, разных). Канны, Берлин — спецпризы. Приз в Венеции в 1963-м. В начале 1980-х увлекся цифровыми технологиями, с 1987-го занимается мультимедиа. Проекты для Центра Помпиду, MoMA и проч. Больше известен как режиссер.

...Первый удар — входишь на экспозицию, и сразу натыкаешься на плакаты «пре-мейков», выдуманных фильмов, якобы снятых раньше общеизвестных культовых кинокартин. Для любого синемафила это ужасно смешно. «Хиросима — любовь моя» («Hiroshima mon amour»), снятая непонятно кем и непонятно с какими актерами в 1928-м. Годаровское «На последнем дыхании», судя по афише, гангстерский фильм 1920-х. Изысканный стеб.

Интернет: Маркер дружит с Аленом Рене, участвовал в «Левобережном движении», причем Рене утверждает, что Маркер — единственный эссеист французского кино. Была и дружба с Базеном, и работа в журнале «Кайе дю Синема» («Cahier du cinema»). То есть почти одна тусовка с «Новой волной». Значит, авторов фильмов, для которых он делал «афиши», Маркер хорошо знает. Это тем более смешно.

Крис Маркер
СЕРИЯ «КОТОРЫЙ ЕЙ ЧАС?»
2004–2008
ПРЕДОСТАВЛЕНО ХУДОЖНИКОМ И PETER BLUM GALLERY, НЬЮ-ЙОРК

Рядом смонтировано пятиканальное видео, созданное в 1995-м, и базирующееся на интерпретациях черно-белого кино. Следом ч/б отпечатки «18 кадров» — это примерно как прославившая Синди Шерман кинематографическая серия. Работа со штампами как действием коллективной памяти.

То есть Маркер — кинематографист, смеющийся над кино и его статусностью. Постепенно развивается напряжение: меня дурят, мне показывают священную корову, которая с удовольствием сама себя десакрализует.

На втором этаже фотографический проект «Корейцы» (1957), тут наступает озарение. Это все ложь, фотомонтаж, фигуры вырезаны и грубо встроены в другое окружение. Через полчаса вглядывания понимаешь, что нет, фотографии, судя по всему, оцифрованы и намеренно небрежно обработаны, где-то заблурены, где-то сделано наложение. Все нарочито, но этого не видно на экране браузера, и именно за подобными намеками стоит ходить на выставки. Конечно нарочито — какой смысл дурить, если тебя не ловят за руку! То есть получается такая очень в духе Маркера история — то ли был в Северной Корее, то ли не был, то ли снял, то ли намонтировал, то ли качество низкое, то ли технологические ограничения, а может быть намеренная игра. Маркер — мистификатор, утверждающий, что родился в Монголии, отказывающийся давать интервью, биография его мифологизирована. Даже место и дата рождения дискутируются.

Возвращаясь к «Корейцам» и «18 кадрам»: коллективная и частная память начинает выглядеть одной из основных его тем. В фильме «Улыбка без кота», анализируя собственные «политические» десять лет и левое движение как таковое, Маркер разбирает сцену одесской лестницы Эйзенштейна — он знает, что это фикция, подобных событий не было. В таком свете его корейская съемка перестает быть документом, из воспоминания превращается в высказывание. Не важно, было ли это на самом деле.

Все наиболее знаменитые военные кадры — постановочная съемка. Что флаг над Иводзимой, что взятие рейхстага. В современном мире фотография перестала быть свидетельством (для этого есть CCTV и камеры мобильных). Достоверность «Смерти республиканца» Роберта Капы до сих пор обсуждается, хотя сейчас это уже непринципиально. Принципиально, что есть запрос на определенные картинки (от редакторов и публики), и они появляются. Вот так и «Корейцы» появились.

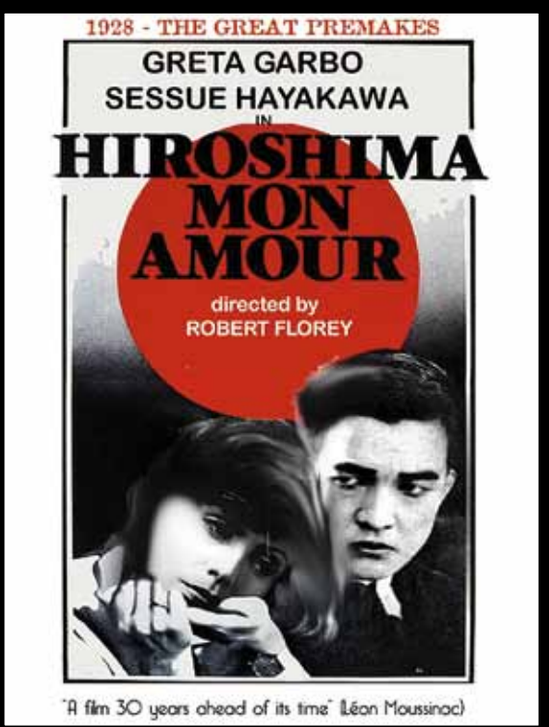
Они на втором этаже, слева от лестницы. Справа — темный зал, и там идет без начала и без конца La Jettee («Взлетная полоса», 1962), 28-минутный фильм, состоящий из фотографий и закадрового комментария. Он вдохновил Мамору Осии на его «Красные очки» и в дальнейшем Терри Гиллиама на «12 обезьян». Сюжет примерно тот же.

Фильм смонтирован из фотографий — потому что у Маркера не было денег на камеру.

ММОМА включился в игру представленного автора и смешно пошутил над зрителями, предоставив им самим разбираться, что это за монстр-манипулятор. Ожидания связаны с выставкой «за заслуги», а в реальности мы видим умного и крайне живого шутника и лжеца, талантливого рассказчика, журналиста, описывающего то, что отражает течение жизни, ее пульс, а не банальные в своей сути факты. Более правдивого, чем жизнь.

Крис Маркер
РИН ТИН ТИН.
1995.
ПРЕДОСТАВЛЕНО ХУДОЖНИКОМ И PETER BLUM GALLERY, НЬЮ-ЙОРК

ХИРОСИМА, ЛЮБОВЬ МОЯ
1995.
ПРЕДОСТАВЛЕНО ХУДОЖНИКОМ И PETER BLUM GALLERY, НЬЮ-ЙОРК



ПАРАДНЫЙ ПОРТРЕТ

Владимир Дудченко

Яркие работы, 90x110, пигментная печать на баритовой бумаге — тропические цветы поверх свежевыбеленных стен. Из-за формата потолки кажутся ниже. Это парадные портреты: дети богатых родителей в интерьерах. Наследники России — страны, где разделенность общества на страты достигла невероятной изощренности и подчеркивается массой атрибутов, привилегий и запретов. Одновременно это тотальные портреты среды: изображение изобилует деталями, дети являются его равноценной композиционной частью, но не более того. Складманн отсылает зрителя к барочной жанровой традиции, где роли живописуемых участников были условностями, масками: мальчик в гусарском кивере, девочка в крестьянских (вышитых!) валенках и пестром платке, и т.д. Галантный мир, где все хорошо и одновременно удушающе-искусственно. Автор демонстрирует вкус и «насмотренность». Ее очарованность, разбавленная иронией, отливается в игривую, хотя и пугающую форму. Эта серия работ хорошо известна, но больше как документальный фотопроект, а не художественный.

Автор — Анна Складманн. 26 лет. Родилась в Бремене. Международное образование, жизнь между Берлином, Лондоном и Москвой. Выставки — персональные во Франции (в галереях) и в Братиславе (на фотофестивале) плюс ряд групповых показов в различных городах и странах. Так, несколько работ Анны были представлены в Хьюстоне на Фотофесте. Но полноценная музейная выставка — это первая.

У Анны Складманн хорошо складывается карьера документального фотографа, она сотрудничает с одним международным и одним российским агентством и является востребованным автором. Можно выделить ее проект, посвященный людям, родившимся в 1991-м, в год распада СССР, и эту страну не заставшим. В поисках типажей хрупкая девушка родом из Германии ездила в Чечню и Сибирь.

Но можно ли говорить о проекте Анны Складманн в первую очередь как о проекте документально-социальном? Есть фотографы мирового масштаба вроде Энтони Суо или Юрия Козырева, работы которых собирают музеи и чьи проекты — важные документальные высказывания о современном мире, но они просто в силу своего мышления остаются фотографами «для прессы», документалистами и мало представлены в частных коллекциях.

У Складманн тема неравенства и обаяния роскоши в целом более общая, чем частное сообщение о неравенстве в определенных широтах. Анна — достаточно художник, чтобы развить ее именно таким образом. Но есть тревожащий «документальный» момент в восприятии ее работ именно здесь, в России. «Кто захочет повесить у себя на стенку фотографию чужого ребенка?» — задал риторический вопрос один из посетителей

Анна Складманн
ЛИЗА, СИДЯЩАЯ НА ОБЕДЕННОМ СТОЛЕ
2010

на открытии, не чуждый той страте, откуда происходят несовершеннолетние модели Складманн.

Жанр психологического портрета — одна из вершин мировой художественной мысли; портрет — это зеркало, позволяющее человеку говорить о человеке. Ряд исключительно успешных, звездных современных авторов концентрируется на генерализации детских портретов (иначе, чем это делает Складманн, но сюжетно это именно детские портреты: Рууд ван Эмпель, Лоретта Люкс, Рена Эффенди.

Но по происхождению портрет совершенно сервилен, как фотография на паспорт. И пока потенциальный потребитель искусства в России видит на картине не мадонну, а соседку Машу с сыном (то есть документ), пока не считывается пресловутый месседж, картина будет портретом соседской семьи, вне личностного контекста никому не интересным.

Проблема эта более масштабная, чем частный случай Складманн. Молодые художники, имеющие на Западе серьезные перспективы развития, часто бывают не востребованы, не поняты на родине. Отсутствие же понимания и поддержки очень затрудняет восхождение к международным вершинам.

«Маленькие взрослые» — пока что единственный полноценный выставочный проект фотографа. Многое будет зависеть от следующего. Показав Складманн на Гоголевском, ММОМА выдал ей аванс. Теперь задача молодого автора — нарастить темп и не растерять своей уникальной образности.

Александр Дейнека
Девушка, завязывающая ленту на голове. 1951
Из собрания Института русского реалистического искусства

Собрание произведений изобразительного искусства 1900 – 2010 годов

Москва
Дербеневская наб., д. 7, стр. 31
Тел: +7 495 640 14 76
info@rusrealart.ru
rusrealart.ru

институт русского реалистического искусства

МУЗЕЙ КАК МАСТЕР-КЛАСС

Мария Чегодаева

Личность Зураба Церетели не укладывается ни в какие стилистические схемы, он идет своим, ему одному присущим путем, он независим, он не апеллирует, не полемизирует, а творит собственную живописную реальность, в которой отражаются проблемы, тревоги, неразрешенные, а подчас и неразрешимые вопросы XXI века.

В актуальном искусстве репрезентации художественных направлений подменили и оттеснили на задний план художника, единственного и неповторимого, того, кто рисует, создает произведения искусства, столь же неповторимые, как и он сам. В отличие от большинства художников, чьи работы предстают зрителям «во плоти» только от случая к случаю, на выставках, «корпус» многообразного искусства Зураба Церетели живет постоянно — в его галерее на Пречистенке. В Москве всего несколько персональных музеев. По моему мнению, было бы хорошо, если бы каждый известный, значительный художник мог иметь свой музей-мастерскую, где его живое творчество являлось бы заинтересованным зрителям. Галерея Зураба Константиновича — не только экспозиция его работ, но и мастер-класс для одаренных детей, и выставочные залы, где непрестанно проходят интереснейшие выставки: и персоналии старых и ныне живущих мастеров, русских и иностранных, и репрезентации музеев и галерей как России, так и зарубежья.

Музей Церетели поражает с первого шага, захватывает посетителя, втягивает «в себя» не только изобилием вещей, разнообразием техник, материалов — буквально всех форм станкового, монументального, прикладного искусства, каких хватило бы на добрый десяток живописцев, скульпторов, архитекторов, графиков, мастеров гобелена, эмали, металла и т.д. Изобилие — лишь первое впечатление. Чем дольше и дальше следуешь из зала в зал, чем больше вглядываешься в работы, тем ощутимее становится личность художника, тем отчетливее проступает его мировоззрение, его восприятие мира.

При входе нас сразу же погружают в атмосферу классического искусства мозаичные копии известных картин, сделанные учениками старой Академии художеств, слепки античных статуй. Далее — на первом этаже высотой в три этажа зал под стеклянным куполом, в центре гигантское «Яблоко», библейский «плод древа познания добра и зла», по стенам огромные рельефы — сцены Ветхого и Нового Завета и по всему залу расставленные скульптуры-памятники царей, великих мастеров искусства… Поднимаемся на второй, третий этажи великолепного дворца, отреставрированного и возрожденного Церетели; на стенах лестниц гобелены, в коридорах графика, эмали. Распахиваются анфилады залов: «шпалеры» живописи, десятки портретов, сотни натюрмортов, более всего букетов, словно отмечающих каждый день, прожитый Зурабом Константиновичем. День всегда начинается у него с живописи. Такая же заранее приготовленная палитра с жирно выдавленными извивами звонких красок, какая всегда присутствует в том зале музея, где проводит Церетели по субботам свой мастер-класс, такой же мольберт с чистым или уже подмалеванным холстом ожидают его по утрам в мастерской, и каким бы насыщенным заботами, деловыми встречами день ни предстоял президенту РАХ, члену всевозможных высоких общественных и правительственных организаций, он обязательно найдет в нем час для творчества.

В залах живописи, сопутствуя ей, предстает скульптура: модели памятников, установленных по всему миру, многочисленные проекты, и осуществленные, и оставшиеся в замыслах и планах… Залы собственно скульптуры: монументальная и камерная пластика, рельефы, статуи и бюсты десятков людей, более всего наших современников, людей XX века — поэтов, артистов, политических деятелей; и здесь же рядом простые грузинские ремесленники, уличные торговцы, балаганные актеры… Разбросанные по всему музею и в живописи, и в скульптуре, и в графике, и в эмали, эти народные персонажи особенно близки и дороги грузинскому сердцу Церетели, они сделаны остро, характерно, с присущим ему добрым юмором…

На пути особый мир: зал-часовня. В «алтаре» «Тайная вечеря», по сторонам «алтарных дверей» великолепные эмали — фигуры архангелов; на стенах «иконы»… И снова дальше, дальше — живопись, пластика, архитектурные проекты, все формы и техники прикладного искусства.

Зураб Церетели
В КУТАИСИ
2010. Эмаль

Как вместить, осмыслить это бесконечное многообразие, эту неуемную стихию творчества, буквально фонтанирующую, льющуюся на зрителя? «Штурвал корабля» — смысловой центр памятников Петру Великому и Колумбу — образ, способный провести «корабль» зрителя по бурным волнам музейных залов, «ключевое слово» творчества Церетели — СОХРАНЕНИЕ, можно сказать и сильнее — СПАСЕНИЕ всего сущего. Спасение от гибели и забвения, воплощение в материальных пластических образах всего самого дорогого, ценного, интересного, встреченного на жизненном пути и завещанного Богом. Вечные образы Библии и лица друзей, близких, а порой и случайных знакомых; великие события истории и каждый сегодня распустившийся и завтра увядший цветок; древняя Грузия во всей ее национальной неповторимости и оказавшийся рядом за столом заседания незнакомый человек, чьи черты мгновенно запечатлеваются Церетели в неразлучном альбоме… Этот осознанный или не осознанный мастером «долг сохранения» оправдывает и создание личного прижизненного музея, и поразительное изобилие работ, техник, замыслов, экспериментов.

Музей Церетели, казалось бы, воплощающий амбиции художника, на самом деле дань памяти, уважения, истории. Этот музей — чуть ли не единственное «прибежище» Анны Ахматовой и Иосифа Бродского; расстрелянной царской семьи и Чарли Чаплина; двух безымянных маленьких евреев в черных лапсердаках и прекрасной грузинской женщины Инессы — жены художника. В нем живут Шостакович и Солженицын;

в нем «звучит» гениальная игра Мстислава Ростроповича. И претворенное в разных формах, по существу, опять-таки спасенное от уничтожения и забвения народное искусство, живущее в творчестве большого мастера: в красоте его декоративных тканей, в удивительной пластике металлической чеканки и объемной эмали, в образности книжных миниатюр...

Церетели каждую неделю собирает в музее ребят, ставит им натюрморт, дает краски, кисти и пишет вместе с ними. Надо ли говорить, какой урок творчества получают дети, как радостно пишут, рисуют, внося в свои картинки непосредственность, фантазию, чувство цвета. Не знаю, кто получает больше от этого общения — дети или мастер, сохранивший в своей душе непосредственность детства, чистоту глаза, стихийное упоение творчеством, свойственное ребенку.

Наше время беспощадно жестоко: за тысячилетия истории люди так не испортили, не замусорили Землю, как за последнее столетие. Современное искусство добавляет современному миру жестокости, отчаяния, безысходности. При всех великих достижениях научно-технического прогресса ключевым словом XXI века стало не «сохранение», а «сокрушение».

Музей Церетели — единый «мастер-класс» не только для группы рисующих детей, но и для каждого, кто посетит его. Урок любви и внимания к ближнему, ко всякой частице Божьего мира, остров спасения и радости потерявшегося на космических перепутьях человечества XXI века, нашей тяжко больной страны — убедительный ответ на вопрос, что такое искусство.

ФИЛЬТР ESQUIRE

Карина Абдусаламова

«Dust&Scratches» — название популярного фильтра, используемого для обработки фотографий в Фотошопе. Это же название, дословно переводимое как «пыль и царапины», выбрано для выставки фотографии, организованной журналом «Esquire» в ММОМА. Выставка была приурочена к открытию одноименной онлайн-галереи, в которой, как обещают организаторы, произведения искусства знаменитых фотографов можно будет купить по цене постеров. Необходимость галереи назрела за семь лет совместной работы журнала с авторами: фотографы спрашивали, кто бы мог представлять их в России. В какой-то момент Филипп Бахтин, теперь уже бывший главный редактор «Esquire» , задумал создание онлайн-галереи — посредника между авторами и покупателями.

Если говорить о самой выставке, то она соответствует лучшим традициям журнала: громкие имена, замысловатые истории, широкоформатные черно-белые портреты, на которых различима каждая морщинка. Куратором проекта выступил арт-директор «Esquire» Максим Никаноров, и это, несомненно, отразилось на характере экспозиции, Максим сделал упор на репрезентативность — получился некий the best of the best, бережно отобранный за годы существования журнала. Поэтому выискивать целостную историю, продиктованную тонким кураторским замыслом, в этом случае не стоит. Этим же объясняется и жанровая эклектичность, которая в любом другом случае балансировала бы на грани беспорядка, но Никанорову удалось придать ему элегантную небрежность. Пейзажные снимки в традициях Майкла Кенны, световые эксперименты, ироничные и трогательные портреты и, конечно же, знаменитые истории в духе «Esquire» — серии сюжетных снимков.

«Dust&Scratches» — выставка работ безусловных мастеров фотографии, победителей «World Press Photo» и других престижных фотоконкурсов. Среди фаворитов «Esquire» такие авторы, как Пьеро Мартинелло, Стивен Барит, Джек Редклифф, Эми

Келли Андерсон -Стейли
МАЙКЛ И МЕЛАНИЯ
Из серии: Tintype Couples / Ферротип пары

Йероен Хофман
ШАХТЕР
Из серии «Шахтеры». 2005

Таучетт, Брайан Сорг, Йероен Хофман, Келли Андерсон-Стейли, Эрик Рефнер, Адам Панчук.

Адам Панчук — польский фотограф, увлеченный этнографическими исследованиями. Колеся по миру, он разыскивает нации или этнические анклавы, интересные с точки зрения самобытной мифологии. Это может быть как маленькое забытое селение в Польше, так и целая страна Исландия, знаменитая своими языческими верованиями в эльфов и гномов.

Молодой фотограф Пьеро Мартинелло известен другого рода исследованиями. В течение некоторого времени он заглядывал в провинциальные итальянские кафе и бары и делал снимки завсегдатаев этих заведений — получилась серия портретов «Bar Portraits», несколько фотографий из которой можно увидеть на выставке.

Портретные фотографии из серии «Шахтеры» представлены и Йероеном Хофманом: глянцевая фотография, на которой изображен портрет обнаженного землекопа — «Жерминаль» в новом прочтении.

Датский фотограф Эрик Рефнер, обладатель премии «World Press Photo», вспоминает о прошлом: его фотографии посвящены эпохе 1950-х — времени, когда царствовало рокабилли. Серия черно-белых снимков изображает все приметы времени: большие машины, танцы до упаду, наркотические будни брутальных персонажей.

Другая история о прошлом рассказана фотографом Джеком Редклиффом: он создал фотохронику жизни своей дочери Элисон — от первых шагов до ее превращения во взрослую женщину. Фотограф из США Брайан Сорг также создал хронику жизни, только уже без семейной привязки: в течение пяти лет он наблюдал и запечатлевал жизнь обычного американского подростка Дейви.

Интересна и серия работ Эми Таучетт, фотографа, которая рассказывает четырехлетнюю историю жизни знаменитой танцовщицы бурлеск-шоу по прозвищу BOB. Колоритная звезда показана с нескольких сторон: блистающая на работе под шквал аплодисментов, занятая приготовлениями к шоу и в будничной жизни.

Каждая серия работ уже заключает в себе историю, быть может, поэтому организаторы выставки решили обойтись без лишних объяснений. Эти сюжеты хорошо известны читателю «Esquire», поскольку все, без исключения, фотографии уже были напечатаны в журнале ранее. Однако зрителю, не приобщенному к текстам журнала, придется самому продумывать истории — фотографии даны вне их авторского контекста.

Организаторы утверждают, что главным критерием отбора была художественность каждой взятой фотографии: «Если в журнале журналистская ценность изображения не менее, а то и более важна, чем художественная, то здесь наоборот».

Серии разбиты на отдельные фотографии, которые ярче других отражают задумку организатора — представить известных фотографов, их творческую сущность, а не сюжетную составляющую фотографий.

А экспозиции, созданные по этому принципу, обычно нравятся всем: можно разглядывать красивые картинки, не утруждая себя интерпретацией. Эти произведения искусства, предложенные по цене постеров, сравнимы с лубочными картинками, которые продавались на ярмарках. И потому можно смело заявлять, что «Esquire» сделал поистине народную выставку.

Джек Рэдклифф
ЭЛИСОН И ЗОНТ, КОЛАМБИЯ, МЭРИЛЕНД
1995. Из серии Элисон

Эми Таучетт
ДОМА В БИКИНИ
Из серии: Стреляйте в стрелка: Портреты танцовщицы бурлеск-шоу, известной под псевдонимом *BOB*

Кризис искусства как социального института

В Белом зале Российской академии художеств прошла научная конференция, организованная Российской академией художеств и Московским музеем современного искусства, на которой ведущие специалисты в области искусства и визуальной культуры — художники, кураторы, художественные критики, архитекторы — обсуждали широкий круг актуальных проблем художественного процесса в междисциплинарном контексте. В центре внимания оказались три основные темы: кризис и языки современного искусства; институции и публичное пространство, художник и общество; актуальность исторического опыта.

Можно ли говорить о кризисе искусства как социального института? И если кризисный характер художественных тенденций действительно можно диагностировать, то означает ли он исчезновение возможности артистических практик? Или же кризисные явления следует рассматривать в качестве необходимого элемента развития? Может быть, затруднения и конфликты указывают на потребность в новых формах и способах самовыражения и описания постоянно «ускользающего мира»?

На эти и многие другие вопросы пытались дать ответы в докладах выступающие — А. Якимович, О. Кривцун, Л. Бондаренко, Е. Пантелеева, Л. Бажанов, Н. Палажченко, О. Томсон, С. Файбисович, А. Обухова, С. Шурипа, М. Бусев, П. Никонов, И. Старженецкая, С. Хачатуров, М. Чехонадских, Х. Сокол.

18–19.04.12
Российская академия художеств
Пречистенка, 21

Подготовленные среды

В 2011 году в ММОМА по инициативе школы «Свободные мастерские» была создана специальная образовательная программа «Лаборатория медиа-перформанса». С ее появлением медийно-перформативное направление стало активно развиваться. Проведение единичных перформансов на Петровке, 25, переросло в Фестиваль экспериментального звука «Подготовленные Среды» (куратор — Сергей Касич). Возникшее инновационное направление создало поле для творческого сотрудничества преподавателей Лаборатории МП (Аси Мухиной, Patrick K.-H., Олега Макарова и Юли Ширины) с международным сообществом «Butoh Channel». Первым опытом синтеза японской концептуальной хореографии и медиаискусства стал перформанс Timeless, известных европейских бутоисполнителей Флавии Гизальберти и Алекса Руха, прошедший в здании ММОМА на Петровке. Сотрудничество продолжилось программой «Буто. Танец из темноты», в рамках которой состоялся перформанс немецкой бутоисполнительницы Сони Хеллер и создателя «Butoh Channel» Валентина Цзина. Также в здании ММОМА в Ермолаевском переулке прошли две лекции Сони Хеллер об истории танца буто и его значении для современного искусства.

Наконец, в мае 2012 года участниками Лаборатории МП была подготовлена пятичасовая программа для международной акции «Ночь музеев», иллюстрирующая весь спектр развития медийно-перформативного направления в музее.

В программу вошли медиа-перформансы «Пробуждение» (детская художественная студия «Фантазия», под руководством преподавателей Лаборатории МП);
«Pointless» (Лаборатория МП);
«Саунд-ванна» (Butoh Channel совместно с Лабораторией МП);
«БЕЗумное чаепитие» (Олег Макаров, при участии куратора Евгении Шерменевой и арт-критика Романа Должанского);
«Глубина резкости» (Ольга Вавилова и Наталья Обельчак, Лаборатория МП)

Репетиция музея

Стартовал проект «Репетиция музея» — видеоисследование, призванное проанализировать опыт работы региональных институций современного искусства (филиалов Государственного центра современного искусства в Екатеринбурге, Калининграде, Нижнем Новгороде и Музея современного искусства в Перми) и выявить точки роста будущих музеев на примере четырех городов: Саратова, Красноярска, Ростова-на-Дону и Казани.

Проект «Репетиция музея» реализуется на грант Президента РФ, при поддержке Государственного музея современного искусства РАХ, Московского музея современного искусства и фонда «Артпроект». Руководитель проекта — режиссер Любовь Бурина, куратор — Ирина Сосновская.

24 мая в Саратове в его рамках состоялся круглый стол «Музей XXI века: инновации в искусстве». Были прочитаны доклады: «Модели институций современного искусства» (И. Сосновская), «Музейные партнерства и сетевое взаимодействие» (М. Брызгалов), «Актуальное искусство в классическом музее» (Н. Коптель), «Музей будущего» (К. Худяков), «Какой музей нужен городу?» (Т. Фокина, И. Сорокин), «Второе пришествие музея. Фантастический сценарий» (А. Трубецков), «Институциональная критика» (А. Евангели), «Как использовать креативность креативного класса?» (Ю. Санберг), «Мягкая сила культуры. Опыт участия в красноярском форуме и организации выставочных проектов в бизнес-пространствах Саратова» (А. Жарков).

Режиссер Любовь Бурина представила первый сюжет, снятый в рамках проекта «Репетиция музея» — видеорепортаж с презентации «Дома со львом» Юлии Тереховой, состоявшейся 20 мая в Хвалынском художественно-мемориальном музее К.С. Петрова-Водкина и селе Поповка. В Радищевском музее искусствовед Александр Евангели провел авторскую экскурсию по выставке Константина Худякова «Искусство высокого разрешения» для сотрудников музея, участников и гостей круглого стола. Визуальным эпиграфом проекта стала серия плакатов воображаемого музея современного искусства «Репетиция музея» в жанре графического дизайна харьковских дизайнеров МСА (Татьяна Борзунова, Вероника Кудинова, Александр Маслов).

Сейчас&Потом'12 «Супер-супергород»

В этом году работы, присланные на фестиваль, будут представлены в пространстве единой видеоинсталляции. Каждый день будет проводиться показ двух работ-участников как самостоятельных видеоинсталляций «видео сейчас». Тема этого года — «супер-супергород». Мы увидим супер город глазами 32 художников из 16 стран. Современный город — это больше, чем просто тесно заселенное скопление архитектурных и инженерных сооружений. Это и мегаполис, поглощающий миллионы жителей, и поселения, подчиненные логике развития промышленности, и городок, где плавно течет время, и никому не нужные, покинутые поселения.

Куратор фестиваля Марина Фоменко.
24.05 — 10.06.12
ММОМА, Петровка, 25

III Московская международная биеннале молодого искусства «Под солнцем из мишуры»

Московская международная биеннале молодого искусства, одно из самых масштабных международных арт-событий, пройдет в Москве в третий раз летом 2012 года. В ходе конкурса на участие в биеннале, который проходил с сентября по декабрь 2011 года, поступило 2700 заявок, присланных художниками в возрасте до 35 лет из 77 стран мира. На биеннале представлены основной и стратегический проекты и проекты специальной и параллельной программ, утвержденные кураторами и организаторами.

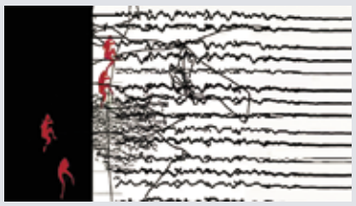
Статус биеннале позволяет интегриро-

вать молодое российское искусство в международный контекст и определить перспективы мультикультурного художественного диалога.
Главный куратор биеннале — немецкий искусствовед Катрин Беккер, глава видеофорума Новой берлинской ассоциации искусств (Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.)). Помимо крупных выставок в Берлине, Нью-Йорке, Барселоне и Праге Беккер была куратором персональных выставок Луиз Буржуа, Марьям Джафри, Маттиаса Мюллера, Артура Жмиевски и Андрея Монастырского и Дмитрия Пригова.
Основной проект биеннале будет представлен в Центральном доме художника. Название «Под солнцем из мишуры» отражает проблему, ставшую ключевой в концепции проекта — неразличимость подлинного и поддельного, потеря собственной идентичности в условиях ускоренной медиализации современного мира. Публике будет представлен мультимедийный проект, задача которого — показать актуальную панораму искусства молодого поколения, характерное для него многообразие методов, языков и стилей.
Стратегический проект биеннале «Неокончательный анализ» разместится на двух площадках: в ММОМА и ГЦСИ. В проект вошли работы 94 художников из 33 стран. Куратор Елена Селина решает основную задачу — проанализировать состояние молодежного искусства, шире представить контекст, в котором существуют молодые художники.
Проекты специальной программы займут ряд площадок. Например, «Ситуацию ПАТ» Аиды Махмудовой представят в Центре современного искусства МАР'С, «Go West» Андрея Паршикова — в парке искусств «Музеон», а «Отвергнутую действительность» Дарьи Камышниковой — в Малом зале центра дизайна «Artplay».
Учредители: Министерство культуры Российской Федерации, Департамент культуры города Москвы, Государственный центр современного искусства (ГЦСИ), Московский музей современного искусства (ММОМА)
Организаторы: Государственный центр современного искусства (ГЦСИ), Московский музей современного искусства (ММОМА)
В сотрудничестве с Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.).
Центральный дом художника (ЦДХ) (Крымский вал, 10)
10.07 — 10.08.12
Московский музей современного искусства (ММОМА)
(Ермолаевский пер., 17)
11.07 — 19.08.12
Государственный центр современного искусства (ГЦСИ)
(ул. Зоологическая, 13)
11.07 — 12.08.12
www.youngart.ru

Мастерская 20'12 «Отвергнутая действительность»

Ежегодный выставочный проект «Мастерская» был впервые показан в 2001 году как отчетная выставка слушателей школы современного искусства «Свободные мастерские». За годы существования проекта показано несколько сотен молодых художников, многие из которых в дальнейшем заняли достойное место в российской художественной жизни. Среди художников, «открытых» проектом, можно назвать Алину Гуткину, Романа Сакина, Аню Желудь, Марину Фоменко, Арсения Жиляева, Таисию Короткову и многих других.
В 2012 году кураторы хотят вновь изменить формат выставки, впервые показав проект на независимой площадке и совместив традиционный свободный прием заявок с приглашением своих бывших дебютантов, ставших впоследствии «звездами». Таким образом, выставка объединит открытие новых имен с некоторым подведением итогов, завершающих двенадцатилетний круг своего существования, анализируя изменения в жизни общества. Именно поэтому темой выставки стала проблема отказа от реальности и интернет-зависимость, ставшая символом нашего времени.
Центр дизайна «ARTPLAY»
18.07 — 11.08.12

(UN)имация



(UN)имация — это новая форма художественного явления, которая, используя язык анимации, не прислушивается к мейнстриму, а подобно дадаизму, следует своим предпочтениям и ориентируется на свою внутреннюю, субъективную логику, не стесняясь ее абсурдности. (UN)имация предлагает альтернативную историю путешествия анимации по миру, уважая и исследуя любой ее выбор.
Специальный проект Московской международной биеннале молодого искусства.
13.07 — 12.08.12
ММОМА, Тверской бул., 9

Студия «Фантазия» на ночи музеев

Учащиеся детской художественной студии «Фантазия» показали медийный интерактивный перформанс «Пробуждение» , в котором дети подобно маленьким творцам пробуждают Вселенную и населяют ее планетами и созвездиями. Юные перформеры Лева Лунгин, Ния и Никола Сургуладзе, Андрюша Зуев, Аня Максимова принимали участие в разработке космического визуального ряда. Ребятам удалось прочувствовать специфику перформативного произведения, они с удовольствием отказались от заученных жестов, импровизируя друг с другом и с анимационными элементами: галактиками, планетами и звездами.

Фестиваль медиа-перформансов «Единство Целых»

Современные медиа физиологичны, технически функционируют как продолжение механизмов чувственного или ментального восприятия. Там, где заканчиваются физические возможности, они предлагают художнику практически безграничный материал для реализации фантазий, казавшихся невероятными. В медиаперформансе, по сути, претворяются в жизнь мечты модернистов о симбиозе человека и машины. Результат подобного взаимопроникновения гуманистического и техногенного невозможно предугадать. Так же как невозможно обозначить главенство какой-либо из составляющих, которые находятся в постоянной гонке друг за другом, формируя образное и смысловое единство.
Специальный проект Московской международной биеннале молодого искусства.
Кураторы — Ася Мухина, Юля Ширина
13.07.12–12.08.12
ММОМА, Тверской бул., 9

ТАРАКАНЫ В АКТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

К ВОПРОСУ О НЕИСЧЕРПАЕМОСТИ ЖИВОЙ МАТЕРИИ

Александр Мигунов, Семен Ерохин

«Тараканы могут несколько дней прожить без головы, но в конечном итоге умрут от голода» (Гэрнет Герц).

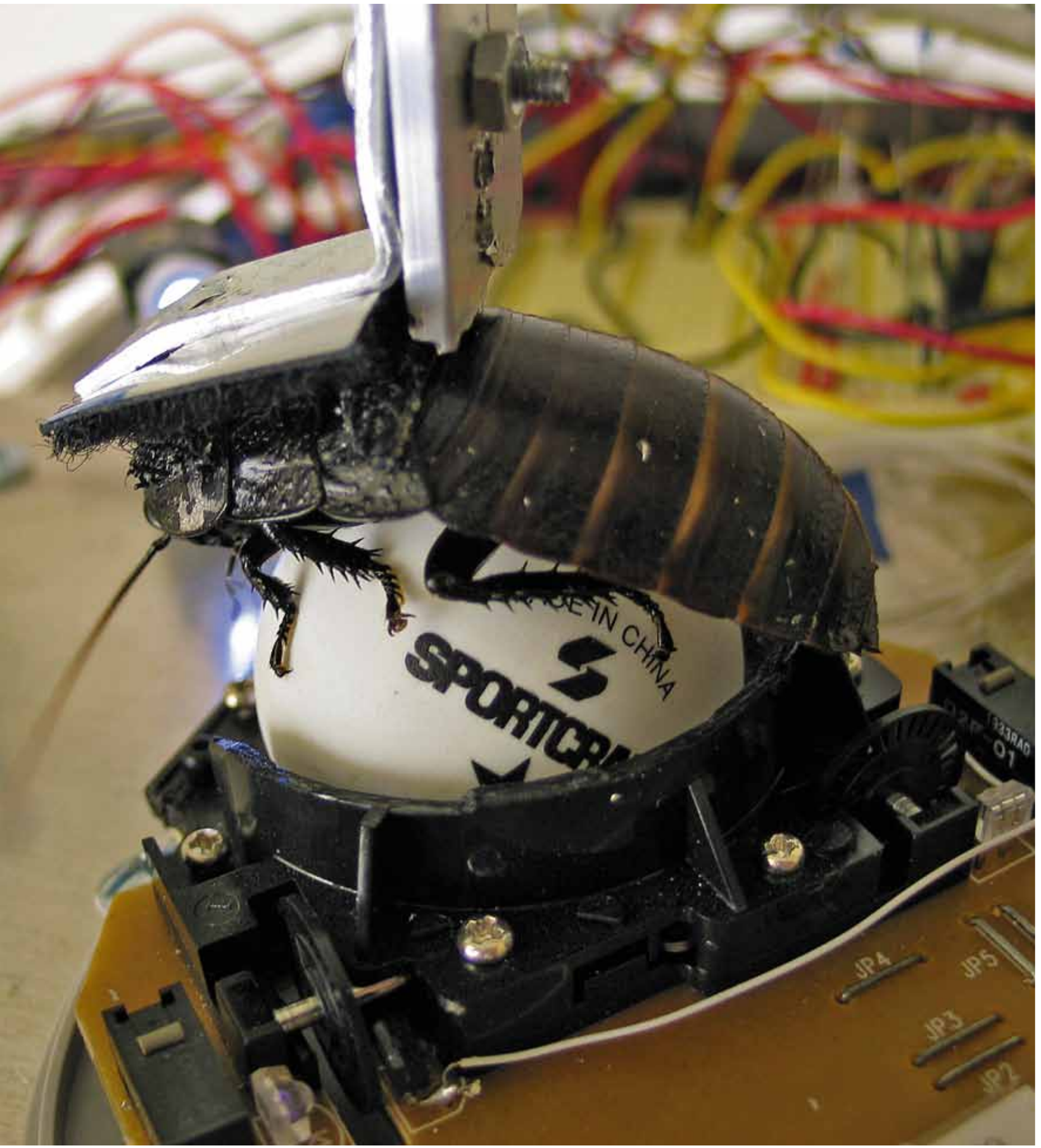
Способность длительное время прожить без головы не только свидетельствует о чрезвычайной живучести тараканов, но и открывает заманчивые перспективы для человека.

Участниками проекта «Капсула времени» («A Time Capsule»), предложенного в 1999 году американским исследователем, композитором и литератором Джероном Ланье, нейробиологом Дэвидом Зульцером и художником-иллюстратором Лизой Хэней, стали американские тараканы Periplaneta amerikana — ДНК таракана. Капсула должна была надежно сохранить в течение как минимум тысячелетия архив объемом примерно тысяча стандартных книжных страниц. В качестве исходных данных для архивирования предполагалось использовать материалы из «Нью-Йорк таймс», большинство из них не содержали информацию, которая могла бы представлять интерес спустя тысячу лет. Это придавало проекту парадоксальный и отчасти даже юмористический характер. Проект так и не был реализован, но в наступившем тысячелетии тараканы все чаще стали попадать в поле зрения художников и дизайнеров.

Как указывала американский художник и фотограф Катрин Шалмер, автор книг «Пищевая цепочка: столкновения между партнерами, хищниками и жертвой» (2000) и «Американский таракан» (2004), насекомые открывают человеку «окно в невообразимое». Она убеждена, что к этим насекомым люди совершенно необоснованно испытывают враждебность, ведь они не ядовиты, как пауки, не кусаются, как пчелы, не пожирают друг друга, как богомолы, не ведут столь развязную

Катрин Шалмер
Из серии «Экзекуция»
2003

Гэрнет Герц
МОБИЛЬНЫЙ УПРАВЛЯЕМЫЙ ТАРАКАНОМ РОБОТ ВЕР.1
2004


MADE IN CHINA
JP4
JP5
JP3
JP2

половую жизнь, как мухи, не переносят опасные заболевания, как комары или мыши. Аналогичный вопрос волновал Сергея Довлатова в повести «Ремесло». По мнению Шалмер, жизнь таракана могла сложиться иначе, если бы он был красным с черными точками, как божья коровка, или переливался всеми цветами радуги, как стрекоза. Ведь часто именно эстетические качества (в первую очередь «абстрактные визуальные качества») формируют отношение человека к отдельным видам и целым классам живых существ, к отнесению того или иного из них к «хорошей» или «плохой» природе.

Хотя, если приглядеться, признается Шалмер, таракан — в высшей степени утонченное и красивое создание: у него яркие, как подсвечиваемый янтарь, крылья, гибкие, акцентированные произвольно расположенными шипами ноги и тонкие антенны, изучающие мир с грацией рук балерины (на элегантность таракана указывал также Сергей Довлатов, зафиксировав у него «стремительную пластику маленького гоночного автомобиля»).

Исследованию проблемы эстетики человеческой эмпатии по отношению к таракану посвятила свой перформанс «Ритуал с гигантскими шипящими мадагаскарскими тараканами» («Ritual With Giant Hissing Madagascar Cockroaches», 2002) американский художник, музыкант и композитор Мия Масаока. Далеко не каждый может взять таракана в руки, а Мия предоставила им в качестве места для «прогулки» все свое тело. При этом она выбрала представителей вида Gromphadorhina portentosa, средние размеры которых составляют 55–60 мм. Она выбрала именно мадагаскарских шипящих за издаваемые ими звуки, которые служат для отпугивания хищников, а также для коммуникации между особями [14]. Эти звуки, по мнению Масаоки, похожи на те, что сгенерированы компьютером. Таким образом, ее как музыканта и композитора в первую очередь привлекли в тараканах не визуальные, а «аудиоальные» качества.

Кристин Шалмер утверждает, что наша ненависть к тараканам росла по мере установления границ, которые люди воздвигали между собой и животным миром. Тараканы раздражают нас, так как являются одним из немногих видов, способных нарушать и раздвигать эти границы, подрывая уверенность в том, что мы можем управлять природой, подстраивая ее под наши потребности и желания. Одно из следствий — разделение видов на домашних животных (pets) и вредителей (pests). Но, как известно из романа Ф.М. Достоевского «Бесы», тараканы не ропщут.

Так, в рамках проекта «LEURRE», направленного на изучение коллективного поведения и смешанных киберсообществ, составленных из животных и роботов, а также на разработку общих методик для управления такими сообществами, был создан робот-таракан Иуда, способный находить своих сородичей, вступать с ними в коммуникацию, а затем предавать их (см. напр.: [7]). Как утверждают исследователи, их проект стал настоящим прорывом в борьбе человека за управление животными. На основе изучения тараканов, очень общительных и способных к обучению, была разработана компьютерная программа кибертаракана, имитирующая привычки насекомого, а затем созданы насекомые-роботы (InsBot), которых снабдили инфракрасными сенсорами, позволяющими легко ориентироваться в темноте, и пометили феромонами, чтобы настоящие тараканы ничего не заподозрили (см. напр.: [9]).

Тараканы, вопреки врожденному инстинкту прятаться в темноте, часто следовали за внедренными в их сообщества «злоумышленниками» на освещенные места. Более того, в некоторых случаях после закрепления нового образца поведения роботов-«провокаторов» удаляли, но выработанное с их помощью коллективное поведение оставалось стабильным. Ученые уверены, что роботы-предатели способны стать коммерческим продуктом, с помощью которого можно будет избавиться от надоедливых насекомых.

В то время как одни исследователи изобретают роботов-провокаторов, другие работают над созданием дистанционно управляемых тараканов. Например, в рамках проекта, осуществленного в Токийском университете группой исследователей под руководством Исао Шимоямы, в антенны тараканов Perplaneta americana имплантировались электроды, позволяя контролировать движения насекомых [10]). Помимо теоретической, исследования японских ученых обладают также существенной практической значимостью, в том числе в области создания самых современных разведывательных и военных технологий. Тараканы способны выполнять роль не только «диверсантов», но и помощников в борьбе с терроризмом. Они переносят на лапках миллионы бактерий, которые, попав в организм человека, могут вызвать отравления. Художник и дизайнер Марай Воллерсбергер предложила обратить это свойство во благо и использовать расположенные на лапках насекомых волоски для сбора потенциально опасных для человека веществ, в том числе взрывчатых. По мнению автора проекта, на роль «сборщиков» лучше всего подходят уже известные нам мадагаскарские шипящие тараканы, легко приживающиеся в домашних условиях.

Эти тараканы были также участниками художественных проектов Гэрнета Герца. Первый осуществлен художником в 2003 году. В его рамках на основе тараканов-видеооператоров была создана «Постчеловеческая система № 1». Насекомых снабдили миниатюрными беспроводными камерами, изображения с которых передавались на установленные в галерее мониторы в режиме реального времени. Хотя тараканы были «гигантскими», а камера миниатюрной, может показаться, что она представляла для насекомого несоразмерную ношу. Но, как свидетельствует швейцарский исследователь Рафаэль Холцер, эти насекомые легко могут нести груз, вес которого в 20 раз превышает их собственный.

Несмотря на то что основным элементом технобиологического произведения (в терминологии Дмитрия Булатова) Герца стал таракан, основная проблема проекта была гуманистической, даже постгуманистической. Герц трактует постгуманизм как преодоление ограничений человеческой формы с помощью различных технологических средств, к числу которых он также относит методы современной генетики. По его мнению, такие средства позволяют существенно увеличить продолжительность жизни человека, но даже в этом случае нельзя исключить, что нечеловеческие организмы способны пережить человечество. И одними из таких организмов как раз могут быть отличающиеся удивительной выносливостью тараканы. Герц называет их идеальными «постчеловеческими» и даже «суперчеловеческими» созданиями.

Второй проект Герца с привлечением мадагаскарских шипящих тараканов «Мобильный управляемый тараканом робот» («Cockroach Controlled Mobile Robot», 2004–2005) представляет собой установку, позволяющую насекомому «пилотировать» транспортное средство. Стоя на шарике от пинг-понга, таракан вращает его всеми шестью лапками. Управляющие команды «считываются» оптико-электронными элементами и передаются в систему управления электродвигателями, приводящими транспортное средство в движение.

В качестве трех ключевых пунктов своего проекта Герц указал биомиметику (Biomimetics), киборгизацию (Cyborg) и связь вычислительного с биологическим (Computational/Biological). Тем не менее в рамках проекта основная идея биомиметики (от лат. bios — жизнь, и mimesis — подражание) как подхода к созданию технических систем и устройств на основе принципов организации структур живой природы (в отечественной литературе часто используют термин «бионика») была инвертирована, ведь в устройстве используется не модель поведения живого существа, а реальное, осуществляющее поведение насекомое. Не является устройство и кибернетическим организмом или, по выражению Герца, «животно-машинным гибридом».

Герц позиционирует свое произведение как «биотехнического робота», у которого электронный микроконтроллер заменен биологическим, в результате чего устройство в целом демонстрирует основные характеристики живой системы, такие как непредсказуемость, иррациональность и эмоциональность.

В процессе реализации проекта по созданию кибернетического организма на основе Gromphadorhina portentosa было сделано несколько версий устройства. К работе над первой исследователь приступил в стенах Калифорнийского университета в январе 2004 года, а уже в августе установку показали на ежегодной конференции SIGGRAPH (Special Interest Group on Graphics and Interactive Techniques — Специальная группа по графическим и интерактивным методам). В ней реализована «оптическая» обратная связь, построенная на основе расположенных на фронтальной стороне мобильного робота сенсоров. Зафиксировав препятствие в зоне своего действия, сенсор активирует связанный с ним источник яркого света, размещенный в «кабине» и направленный на «пилота» со стороны препятствия. Такая схема была разработана, чтобы использовать врожденный инстинкт тараканов, заставляющий их убегать с освещенных мест в тень.

Анализируя работу Герца, канадский историк искусства и специалист в области визуальной культуры Мэттью Броуэр подчеркивал, что этот проект еще раз заставляет нас задуматься о взаимоотношениях человека и животных в условиях, когда биологическое становится постбиологическим [6], когда, говоря словами Акиры Липпита (Akira Lippit), в эпоху биомеханического воспроизводства человек, «оплакивая» живую природу и свою собственную «животность», пытается зашифровать «животное бытие» в технологиях, в том числе посредством «анимационных метафор» [11, с. 2–3]. Не случайно также, что такое «шифрование» часто осуществляется в формате художественных произведений. Ведь, как указывал английский историк искусства Стив Бейкер, именно искусство является одним из тех пространств современной культуры, в пределах которых человечество получает возможность переосмыслить животный мир, а характерная для западной традиции проблема разграничения человеческого и животного становится одной из центральных [5].

Проект Герца может рассматриваться как научное исследование, что еще раз демонстрирует все более углубляющуюся взаимную интеграцию науки и искусства, в том числе в попытке получить ответы на нетривиальные вопросы: как начиналась жизнь и что такое сам человек. Анализируя этические аспекты использования в проектах живых организмов, тканей и материалов, Герц указывал, что особенности исследовательской этики позволяют на время оставить вопросы о сущности науки и искусства.

Каковы пределы расширенного знания и как может измениться сам человек в зависимости от различных типов знания? Отвечая на эти вопросы, Мишель Фуко высказался относительно будущего человечества в контексте структуралистского понимания расширенного знания: «Если эти диспозиции (диспозиции знания. — *А.М., С.Е.*) исчезнут так же, как они некогда появились, если какое-нибудь событие, возможность которого мы можем лишь предчувствовать, не зная пока ни его облика, ни того, что оно в себе таит, разрушит их, как разрушена была на исходе XVIII века почва классического мышления, тогда — можно поручиться — человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке» [4, с. 487].

Выход человеческого существования из положения неустойчивости Герц связывает с идеей постгуманизма. Для этого, как считает художник, необходимо представить в качестве некоего целого проблемы выживания, инновационного развития и взаимодействия науки и искусства.

Нам бы хотелось обратить внимание на то, что помимо окончательного преодоления человеческого шовинизма в отношении различных представителей фауны и активного использования того, что уже создано природой, необходим такой же во многом критический взгляд на сделанное самим человеком. Имеется в виду, в частности, мало исследованный технологичный ресурс искусства как в его классическом виде с опорой на художественность, так и аналогичная эстетическая экспертиза концептуального, актуального, цифрового и научного вариантов современного искусства. Еще в конце XIX — начале XX века Герберт Спенсер, Теодор Липпс, Зигмунд Фрейд ставили вопрос о возможности сэкономить некоторое количество душевной энергии в комических ситуациях и, в частности, через комические жанры искусства. Уже тогда эту идею с энтузиазмом восприняли русские литературоведы: А. Потебня и его школа, А. Веселовский, Д. Овсянико-Куликовский. Сегодня эта перспективная и, к сожалению, мало изученная идея может быть с успехом реализована как одно из направлений современных гуманитарных технологий [2].

Не менее технологичен катарсис. К сожалению, и он, и все дальнейшие разработки художественности оказались на периферии основных интересов современной эстетики и современного искусства. Об этом было заявлено еще на первом Нью-Йоркском симпозиуме по поп-арту в 1962 году. В то же время в концептуальном искусстве, особенно в перформансе, велик удельный вес иронии и провокации — наиболее технологичного инструментария современного искусства. Извлечь из искусства максимум пользы — такую задачу успешно реализуют актуальное, цифровое и научное искусства. «Цифра», в частности, очень быстро перевернула наши представления о природе человеческого чувства. Только в последнее время, когда было открыто киберпространство (1980–1990-е годы), обнаружилась необходимость более строго

различать рецептивную и эмоциональную стороны чувственности. Оказалось, что оцифровывается лишь рецептивный ряд чувств (зрение, слух, обоняние, осязание, вкус). Это значит, что только в пределах данного ряда можно выходить, используя особые сенсорные устройства, за грань человеческого восприятия, на уровень загадочных симулятивных образов. Эмоциональный же ряд чувств (весь регистр человеческих переживаний), напротив, остается сугубо человеческим, таким, каким он был всегда. Это позволяет отнести эмоции к «неприкосновенному запасу», сохраняющему родовую человеческую идентичность. Разделение чувственности на чувства-образы и чувства-эмоции оказалось для ученых неожиданным. Ведь до этого ни эстетика, ни теория познания, ни психология не уделяли достаточного внимания анализу принципиального различия данных видов чувственности.

Ключевой для Герца вопрос, является ли процесс создания произведений искусства формой исследования, в научном смысле этого слова можно рассматривать (и Герц это признает) как переформулированный вопрос американского художника и инженера Натальи Еременко, могут ли художники в принципе создавать новое знание. Как и Еременко, Герц утвердительно отвечает на этот вопрос. Но, признавая, что к художественному творчеству можно относиться как к исследованию, он подчеркивает, что художники далеко не всегда заинтересованы в этом. Его замечание самым тесным образом связано с проблемой взаимоотношений искусства и науки, с новоевропейским конфликтом между художником и ученым.

В начале XV века французским архитектором Жаном Миньо было установлено, что ars sine scientia nihil est, в XVI веке Леонардо да Винчи мог отождествлять искусство и науку, даже в конце XVII века оптику и механику часто рассматривали в структуре изящных искусств. Однако под влиянием открытий, главным образом в физике XVII–XVIII веков, сформировался облик фундаментальной науки с ее основными критериями (проверяемости знания, экспериментом и математической базой научного исследования), и отношение к искусству радикально изменилось. Искусство пошло своим путем, культивируя особые эстетические эмоции и изящество стиля. В XIX–XX веках разграничению науки и искусства способствовала философия неокантианства.

Пушкинский «синдром Сальери» многими рассматривался как принципиальная невозможность «поверить алгеброй гармонию». Идеальной представляется фигура Альберта Эйнштейна, заметившего, что ему как ученому Достоевский дает больше, чем любой научный мыслитель. Даже несмотря на определенную поддержку алгоритмической теоретико-информационной эстетики со стороны гештальтпсихологии, а также со стороны раннего психоанализа, искусство, с центральной в нем фигурой художника-творца, так и осталось нераскрытой тайной для точного знания XX века. В это же время делались непрекращающиеся попытки объяснить художественное творчество через порядок и энтропию, синергетику, фракталы, ряды Фибоначчи и многое другое.

Но если в середине XX века «расхождение» науки и искусства усиливалось по мере развития научного знания, то к концу века все более очевидной становилась условность основных научных постулатов, все более осознавался тот факт, что научное познание неизбежно использует методы, находящиеся за пределами формальной логики. В конечном счете это и привело к формированию принципиально новой трансдисциплинарной области научного искусства (Science Art), в пределах которой осуществляется синтез дискурсивного мышления и интуитивного суждения, предпринимаются попытки адаптировать методы естественных и точных наук для создания научно обоснованного искусства, а методов искусства — для формирования новых научных теорий.

Возвращаясь к проекту Герца по созданию мобильного робота, можно утверждать: в процессе создания произведения искусства художник может решить ряд научных проблем. Во-первых, проект позволил выяснить, что поведение тараканов не всегда детерминировано интенсивностью светового воздействия. Достаточно часто насекомые не реагируют на свет. Во-вторых, в экспериментах выявлена повышенная чувствительность тараканов к вибрациям. В-третьих, далеко не все тараканы одинаково хорошо способны к обучению и одинаково хорошо могут управлять мобильным роботом, что они шипят не только в процессе ухаживания и в опасности, но и в случае, когда просто чем-то недовольны.

Художник указывал, что для зрителей вопрос, контролирует таракан технику или контролируется ей, остается открытым, как и то, понимает ли насекомое, что погружено в медиативную среду и нравится ли ему быть погруженным в нее. Сложно сказать. Но очевидно, что, включая свет на кухне, достаточно забавно наблюдать, как, вместо того чтобы забиться под холодильник, тараканы бросаются за «руль» своих электромобилей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дремова В.П., Алешо Н.А.* Тараканы. Биология, экология, санитарно-эпидемиологическое значение. М.: КМК, 2011.

2. *Мигунов А.С.* Эстетика, искусство и современные гуманитарные технологии. Вестник МГУ. Серия Философия. 2011. № 3. С. 3–24.

3. *Сноу Ч.-П.* Две культуры. Сборник публицистических работ. М., 1973.

4. *Фуко М.* Слова и вещи. М.: Прогресс, 1977.

5. *Baker S.* Postmodern Animal. Reaktion Books, 2000.

6. *Brower M.* Seeing Animals at The Zoo // URL: http://conceptlab.com/roachbot/press/2007-interaccess-zoo-essay-brower.html (дата обращения: 01.05.2011)

7. *Caprari G.,* et. al. Animal and Robot Mixed Societies — Building Cooperation Between Microrobots and Cockroaches // IEEE Robotics & Automation Magazine. 2005. Vol. 12. № 2. Pp. 58–65.

8. *Chalmers C.* American Cockroach: Aperture, 2004.

9. *Halloy J.*, et. al. Social Integration of Robots into Groups of Cockroaches to Control Self-Organized Choices // Science. 2007. Vol. 318. Pp. 1155–1158.

10. *Holzer R.*, Shimoyama I. Locomotion Control of a Bio-Robotic System via Electric Stimulation // Proc. of the International Conference on Intelligent Robots and Systems, 1997.

11. *Lippit A.M.* Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife. University of Minnesota Press, 2008.

12. *Lockwood J.A.* Six-Legged Soldiers: Using Insects as Weapons of War. Oxford University Press, 2008.

13. *Nelson M.C.* Sound Production in the Cockroach, Gromphadorhina portentosa: The Sound-Producing Apparatus. Journal of Comparative Physiology. 1979. Vol. 132. Pp. 27–38.

14. *Nelson M.C.,* Fraser J.M. Sound Production in the Cockroach, Gromphadorhina portentosa: Evidence for Communication by Hissing. Behavioral Ecology and Sociobiology. 1980. Vol. 6. Pp. 305–314.

Живопись *двух столиц*

25 июня — 13 июля

ГАЛЕРЕЯ А 3
СТАРОКОНЮШЕННЫЙ ПЕР., Д.39

WWW.A3GALLERY.RU
WWW.FONDARTPROJECT.RU

ДИАЛОГ ИСКУССТВ
ЖУРНАЛ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ММОМА
московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

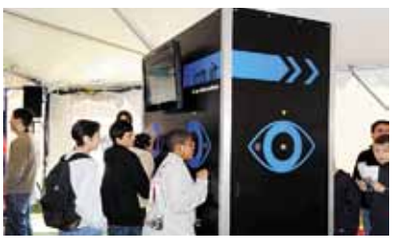
РАЦИОНАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ И ИНТУИЦИЯ

Дж. Д. Таласек

Рассматривать пересечения между такими непохожими дисциплинами, как наука и искусство, намного любопытнее, чем искать между ними различия. Междисциплинарные исследования вызывают все больший интерес, и это неудивительно. Открытия в биологии и генетике меняют сложившиеся представления о человеке, достижения в области исследований мозга помогают лучше понять принципы его работы и механизмы принятия решений, климатология изменила наше отношение к окружающей среде, а Интернет и социальные медиа преодолевают географические границы и формируют новый взгляд на общество. Исторически художники выступали в качестве провокаторов и критиков, документаторов своей эпохи и хранителей идей. Для современного художника естественно обращаться к тем же темам, которые интересуют ученых.

Все больше кураторов и теоретиков начинают заниматься проблемой взаимодействия науки и искусства. Процесс создания произведений, выставка, перформанс становятся платформой для обсуждения вопросов, переходящих границы, выстроенные между конкретными дисциплинами. Что же происходит, когда искусство переносится из музейного или галерейного контекста в научный? Национальная академия наук США в Вашингтоне обладает постоянной коллекцией произведений искусства, организует художественные выставки, проводит конференции и встречи с целью исследования взаимодействия науки и искусства. Цель отдела культурных программ, отвечающего за эту область деятельности, — помочь посетителям выстроить между идеями новые и неожиданные связи. В 1863 году, когда создавалась Национальная академия наук США, конгресс определил ее задачи следующим образом: консультировать население и лидеров государства в области науки и техники. С тех пор как в 1924 году было построено нынешнее здание Академии наук, академия постоянно привлекает различных художников как к оформлению физического пространства здания, так и к разработке его визуального стиля. Таким образом, в Академии наук сложился уникальный контекст для интерпретации выставленных здесь произведений искусства и дискуссий на различные темы.

Год назад отдел культурных программ начал эксперимент, направленный на развитие диалога и создание в Вашингтоне благоприятной среды для тех, чье поле деятельности находится между традиционных дисциплин. Совместно с организацией «Leonardo: The International Society for Art Science and Technology (Леонардо: Международное общество по искусству, науке и технологии») отдел стал проводить открытые ежемесячные дискуссии с участием художников, ученых, историков. Главная цель этих вечеров — углубление междисциплинарного диалога и анализ возможных препятствий, таких как слепая



Ли Бут и Исследовательский центр Мэрилендского университета на Фестивале науки и инженерии в США в 2010 году. Представлено отделом культурных программ Национальной академии наук США

ИНТУИТИВНОЕ ВИДЕНИЕ

Интерактивная инсталляция

Ли Бут

ПРОЗРЕНИЕ-1234 (INSIGHT 1234)

2011. Струйный отпечаток

Тим Роллинз и K.O.S.

► О ПРОИСХОЖДЕНИИ ВИДОВ ПО ДАРВИНУ

2008–2009. Тушь, графитная копировальная бумага, акрил, книжные страницы на холсте

Кэтрин Шервуд

▼ С. 60–61

НЕПОСТИЖИМАЯ ЛОГИКА

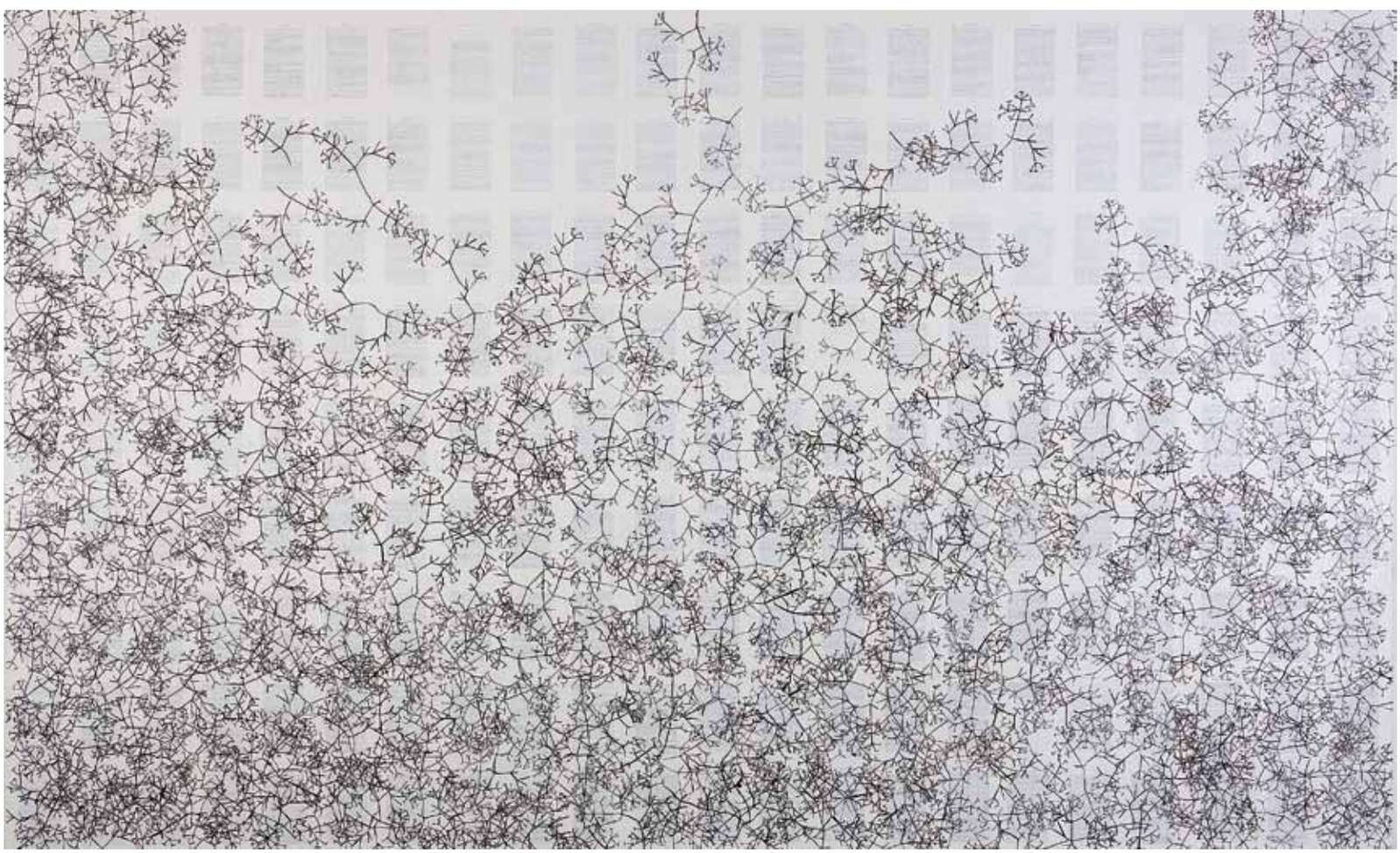
2003. Холст, смешанная техника

приверженность к традиционным методам, косность институций, сложность получения финансирования для новых неортодоксальных проектов.

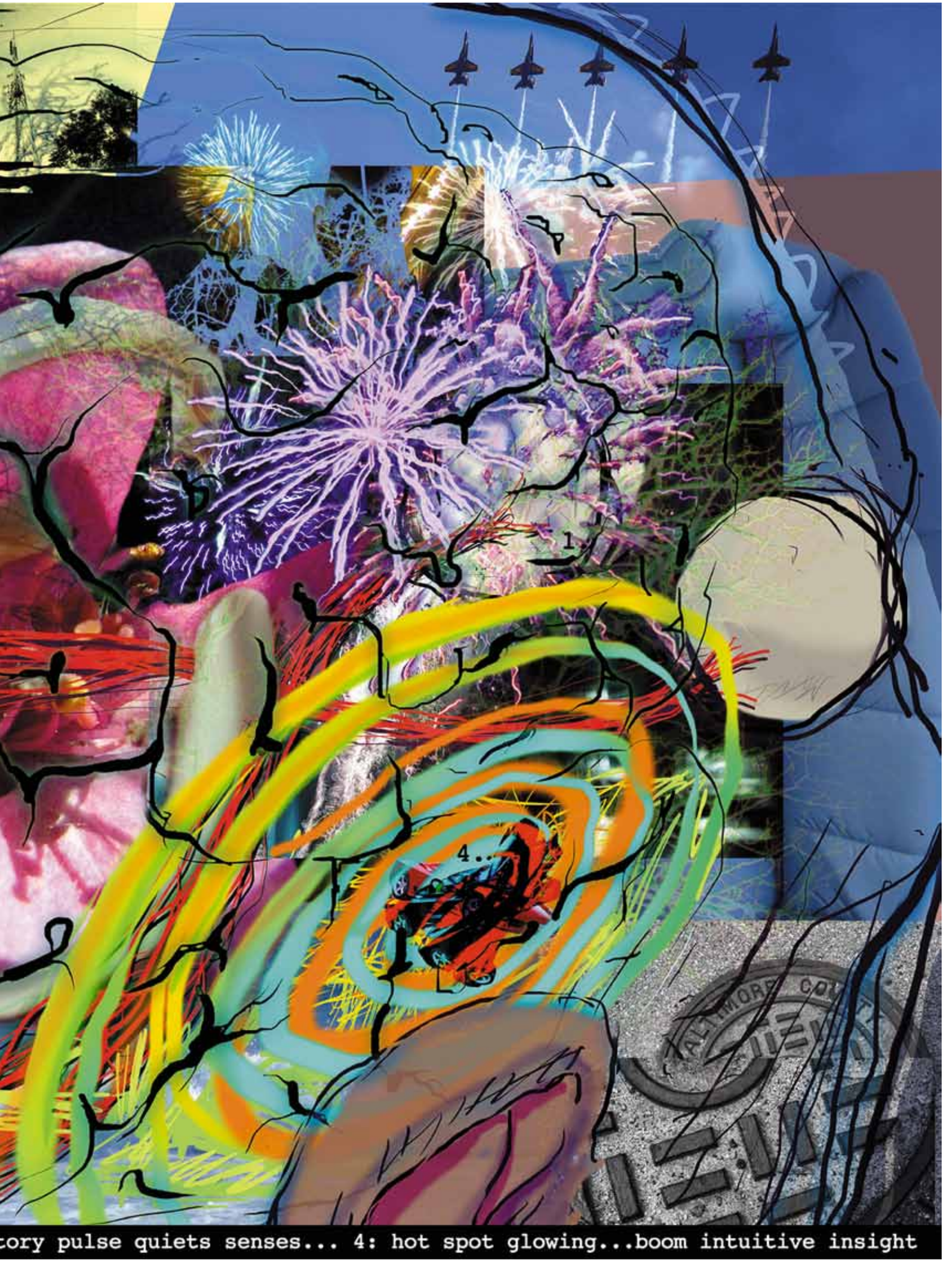
Если проанализировать выступления ораторов на встречах, организованных Академией наук, и работы художников, выставлявшихся в академии в течение последних тридцати лет, можно выделить несколько подходов к рассмотрению идей в междисциплинарной сфере и способов их применения. Во-первых, использование при решении проблем рационального и интуитивного способов мышления. Во-вторых, прямое и опосредованное взаимодействие разных подходов в процессе создания работ, относящихся и к гуманитарным дисциплинам, и к науке. В-третьих, взаимодействие зрителя и конечного продукта, будь то выставка, образовательный процесс или акт коммуникации. Перечисленное может служить лишь достаточно общим и упрощенным описанием происходящего в этой обширнейшей области, коей являются междисциплинарные практики. Надеемся все же, что эти принципы помогут наметить точку отсчета для восприятия работ, представленных здесь отделом культурных программ Национальной академии наук США.

Произведения художницы Кэтрин Шервуд, представленные сначала на групповых выставках в Национальной академии наук (Visionary Anatomies, 2005), а затем на персональной (Golgi's Door, 2008), являют собой смешение на первый взгляд противоречивых идей, объединенных темами физического здоровья, целительства, художественных практик. После инсульта, приведшего к частичному параличу, чтобы продолжать художественную деятельность, Шервуд была вынуждена значительно изменить свой живописный стиль. Если раньше ей была свойственна достаточна жесткая и контролируемая манера письма, то теперь она стала использовать широкие жестуальные движения на холсте, разложенном в мастерской таким образом, чтобы вокруг него было проще передвигаться в инвалидном кресле. В своих работах Шервуд совмещает литографические отпечатки рентгеновских снимков сосудов головного мозга, сделанных после инсульта, древние «целительные» символы из народной медицины, иллюстрации из анатомических атласов XVI века, сталкивая различные представления из области медицины, способы визуальной репрезентации человеческого тела. Ее работы как на идейном, так и на физическом уровне затрагивают темы от проблем инвалидности до методов визуализации в нейробиологии, бросают вызов живописным традициям и традиционной эстетике.

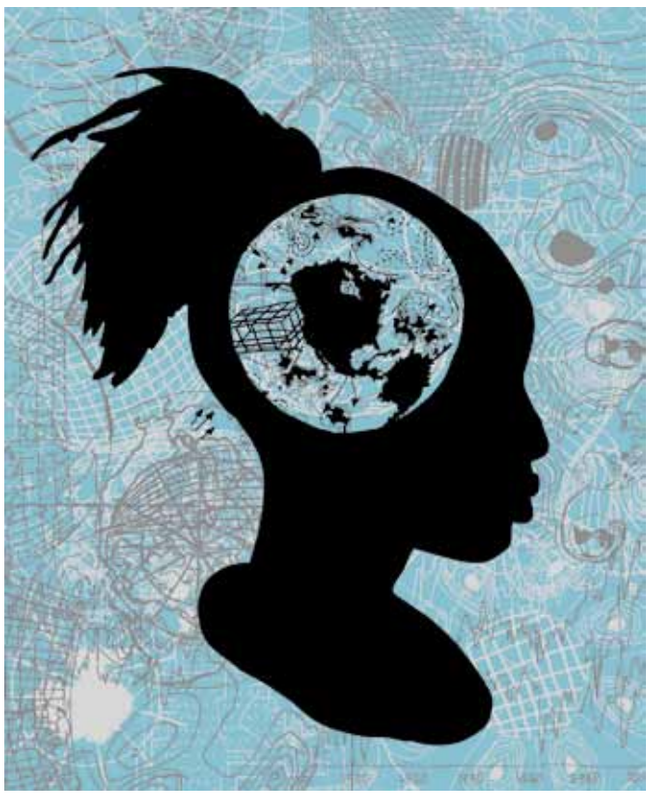
Других участников программ, таких как Ли Бут из Центра визуальных исследований Мэрилендского университета в округе Балтимор, интересует возможность использования мыслительного процесса зрителей как части художественного опыта. В 2010 году Академия наук предложила Буту совместно с Центром визуальных исследований создать интерактив-



3.
2.
1: the eyes... 2: visual decoding spreads wide to pondering... 3: inhibit



tory pulse quiets senses... 4: hot spot glowing...boom intuitive insight



Бенджамин Вольта и Джерри Джексон с учениками средней школы им. Гровера Вашингтона-младшего, Филадельфия

ОДИН ИЗ ДЕВЯТНАДЦАТИ (АВТО) ПОРТРЕТОВ, ПОД ВЛИЯНИЕМ УОРРЕНА ВАШИНГТОНА

2011. Архивная пигментная печать на бумаге Museum Etching

ную инсталляцию для Фестиваля американской науки и инженерии. Результатам этого сотрудничества стал портативный интерактивный киоск. Зрителям предлагали следить через смотровое отверстие в коробке за абстрактными изображениями, объединенными общей темой, а затем поделиться своими предположениями о том, что же им было показано. Целью было помочь зрителям проследить, как их разум находит интуитивное решение задачи. Работа Бута «SeeIntuit» («Интуитивное видение»), по-прежнему используется центром в качестве инструмента для исследования визуальных технологий. Помимо выступления в роли художника Бут блистательно проявил себя в сфере налаживания сотрудничества между представителями разных областей деятельности, от дизайнеров до нейробиологов. Тем не менее его подход к исследованию остается в художественной практике, как это видно в его цифровой композиции в Центре Мэрилендского университета «Прозрение-1234», исследующей механизмы работы интуиции и процессы принятия решений.

Физический акт создания искусства — процесс исследования и познания. Это становится очевидным, если рассмотреть деятельность Тима Роллинза, еще в 1980-е годы получившего признание за работу в Бронксе с учениками, считавшимися не поддающимися обучению. Роллинз преподавал им литературу, поощряя рисовать на страницах книг, которые они читали. Таким образом, его ученики приходили к пониманию литературы через физический процесс творчества. Идея метода Роллинза проста: если руки учеников окажутся вовлеченными в некий процесс, то к этому процессу подключится и разум. Многим его ученикам удалось успешно окончить колледж и доказать необоснованность ярлыка «не поддающийся обучению». Впоследствии ученики Роллинза стали называть свое объединение «Kids of Survival» («Дети выживания», K.O.S.).

Сегодня в K.O.S. входят как его первые участники, так и новые. В 2009 году отдел культурных программ Академии наук поручил Роллинзу и K.O.S. создать работу, основанную на книге Дарвина «Происхождение видов». Во время исследования членам K.O.S. и Роллинзу попался на глаза сделанный Дарвином набросок «Древо жизни», и они решили взять его за основу своего будущего произведения. В результате изучения современных работ по биологии они обнаружили, что более удачной метафорой эволюции могло бы стать не дерево, а паутина. Они изготовили трафарет с деревом Дарвина и использовали его для нанесения паутинообразной структуры поверх страниц книги «Происхождение видов», размещенных на холсте. Хотя их работу и нельзя считать точной научной иллюстрацией эволюционного процесса, она показывает, как некоторая идея может появляться и затем видоизменяться по мере поступления новой информации.

Позже отдел культурных программ Национальной академии наук США подготовил с одним из участником K.O.S., Беном Вольтой, другой проект. Вольта разработал собственный творческий метод, занимаясь со школьниками в Филадельфии. Осенью 2010 года он предложил им изучить размещенные на сайте Академии биографии крупных американских ученых, имеющих африканское происхождение, и подготовить по их мотивам собственные произведения. Под руководством Вольты ученики создали 19 портретов, в которых соединили свое восприятие результатов трудов ученых со своими силуэтами. Включая собственное изображение в работу, они могли представить себя на месте авторов этих идей.

Растущее во всем мире количество людей, работающих на стыке науки и искусства, показывает, что взаимосвязь этих двух дисциплин сложнее, чем просто использование искусства в интересах науки. Для того чтобы наладить действенную систему сотрудничества или обмена идеями между дисциплинами, совсем не обязательно согласие по поводу общей цели. Напротив, необходимо понимание, что цели у разных дисциплин могут быть разными, но, несмотря на это, можно найти способы достижения каждой из них совместно. Единым связующим становится осознание творческого процесса и способов его применения во всех сферах человеческой деятельности.

Наука в галерее

В 2008 году в центре Дублина появилось новое уникальное пространство — Science Gallery. Галерея, открытая по инициативе Тринити-колледжа, задумана как место встречи искусства и науки, точка пересечения различных методов познания и рождения новых смыслов. Основатель и директор галереи — доктор Майкл Джон Горман, на счету которого несколько крупных выставок и культурно-образовательных проектов в США, Ирландии и других странах. Кроме того, Горман преподавал ряд научных дисциплин в Стенфордском и Гарвардском университетах, а также в Массачусетском технологическом институте. Он автор множества публикаций о взаимоотношениях искусства и науки, в том числе в авторитетных журналах «Leonardo» и «Nature».

Горман называет Science Gallery своего рода «ускорителем частиц для людей», этаким адронным коллайдером в миниатюре. Science Gallery — площадка, на которой творческие умы могут общаться на разные темы и вдохновлять друг друга. Сталкиваясь, разные мнения и разные области знаний порой дают непредсказуемые и весьма любопытные результаты. С одной стороны, в работе галереи непосредственное участие принимают ученые Тринити-колледжа, что обеспечивает непрерывную связь с актуальными научными достижениями. С другой — создатели галереи выступают за междисциплинарную систему: любое явление они стараются изучать средствами не только науки, но и искусства, дизайна и других творческих сфер.

Свою миссию Science Gallery видит в том, чтобы пробудить интерес к науке у максимально широкой аудитории и вовлечь в этот процесс молодых людей, занятых в разных областях. Проекты галереи призваны пробуждать в человеке креативное начало и тем самым готовить почву для новых открытий.

Эта миссия видится особенно актуальной на фоне глобального финансового кризиса, который показал, что для решения проблем сегодня требуются новые подходы. Мир стремительно меняется, и все его правила быстро устаревают: за несколько лет технологии стали мобильными и социальными, бюджеты теперь пересматриваются чуть ли не еженедельно, а общественные, образовательные и культурные институты с трудом поспевают за нуждами людей. Главная из этих потребностей — поиск вдохновения и новых идей. Их появление и должны стимулировать такие «ускорители», как Science Gallery. Чем больше их будет, тем лучше, поэтому основатели галереи рассчитывают когда-нибудь создать Глобальную сеть Science Gallery в партнерстве с ведущими университетами мира.

Сфера интересов Science Gallery чрезвычайно широка: от художественного осмысления геометрии коралловых рифов до исследования природы желания, от изучения взаимоотношений человеческого тела с музыкой до воспроизведения механизмов заражения вирусами. Как правило, в основе каждого проекта галереи лежит некий провокационный вопрос, адресованный будущему: а что если?

Одной из первых идей, возникших у организатороа Science Gallery, было воссоздание в пространстве галереи условий настоящей научной лаборатории. Проект «Лаборатория в галерее» («Lab in the Gallery») продолжается уже три года и охватывает все новые и новые темы. Начинался он в 2008 году с изучения такого явления, как внимание. Ученые Института нейрофизиологии Тринити-колледжа проводили эксперименты на посетителях галереи — разумеется, с их согласия. При помощи датчиков исследователи фиксировали реакции мозга на простые и в то же время сложные вопросы — например, такие: «Вы знаете, о чем вы на самом деле думаете?»; «Вы человек утренний или вечерний?»; «Можно ли ввести вас в заблуждение?».

Выставка 2009 года «Метрополия» с броским подзаголовком «Контроль над толпой» («Metropolis: Crowd Control») соединила средства компьютерной графики, инженерных технологий и когнитивной нейропсихологии. Исследование было посвящено феномену толпы — реальной либо виртуальной, ее внешнему виду, звукам, движению, поведению. Эксперименты, в которых было предложено участвовать зрителям, призваны были дать ответы на ряд вопросов: как толпа подчиняет себе личность? Как воспроизвести уникальные паттерны движений отдельных людей в толпе? Можно ли определить настроение толпы по ее движению? Как оценить численность толпы? Наконец, как с помощью всех этих знаний решить проблемы уличного движения и организации жизни в большом городе?

Один из самых провокационных проектов галереи — «Внутренности: Эксперимент с живым искусством» (2011; «Visceral: The Living Art Experiment»). В его реализации приняли участие сотрудники лаборатории SymbioticA (Университет Западной Австралии, Перт) — ведущего центра по изучению связей между искусством и биологией. С 2000 года лаборатория проводит разнообразные эксперименты на грани искусства и биотехнологий, исследующие природу живого и неживого. На целый месяц лаборатория была фактически перенесена из Перта в Дублин и открыта для посетителей, которые стали не только свидетелями, но и участниками экспериментов с живым искусством.

По мнению авторов выставки, художники обладают уникальной способностью предвидеть, какие социальные и психологические последствия может повлечь за собой широкое внедрение биотехнологий. Очевидно, что степень и скорость, с которыми человек вторгается во все сферы жизни, требует новых культурных стратегий и художественного осмысления. В экспозиции были представлены, например, «приращения» человеческого тела из «полуживых» тканей или возможные способы «приручения» нейронов и их использования в качестве вычислительных устройств. Конечно, такие произведения вызывают беспокойство и даже отталкивают. Именно поэтому они гораздо более наглядны, чем горы специальной литературы по биоэтике.

Тему экспериментов над человеком продолжила выставка «Человек +: Будущее нашей особи» (2011; «Human +: The Future of Our Species»), в которой судьба нашего биологического вида была обрисована несколько двусмысленно. С одной стороны, в будущем возможности человека многократно расширятся, а процесс эволюции можно будет контролировать. С другой — это породит новые межвидовые столкновения и потребует новых стратегий выживания. Среди экспонатов выставки были, к примеру, такие, как говорящая голова-протез и гибридное растение-животное, содержавшее фрагменты ДНК художника. Все это заставляло зрителей задаваться вопросом: какие новшества нужны нам, чтобы обеспечить себе наилучшее генетическое будущее?

В 2012 году Дублин объявлен европейской столицей науки, и Science Gallery подготовит ряд проектов специально к этому событию. Летом и осенью здесь пройдет большая выставка «Расколоть город» («Hack the City»). Главный вопрос, который задают себе и публике организаторы: как мы можем заставить город работать на нас? Как нам следует трансформировать городскую среду, чтобы она стала лучше и человечнее? И какими должны быть города будущего, чтобы людям нравилось в них жить? В ход пойдут разные концепции: от устойчивого развития до «недоразвития», от «плотности» до «расползания», от зеленых массивов до «зеленой» политики, от флеш-мобов до общения в социальных сетях.

Еще один интересный проект 2012 года — «Нанолаборатория» («Nanolab»), в котором подчеркивается, как мало (в буквальном смысле) нужно, чтобы перевернуть наши представления о мире. Микрочастицы, кажется, способны преобразить все сферы жизни, от электроники до медицины. Но как нам понять, что же такое наномасштаб? У посетителей этой выставки будет возможность не только ознакомиться с передовыми научными разработками, но и попробовать себя в роли инвесторов и решить, какие проекты будущего достойны вложения средств.

Екатерина Кочеткова

HAPPY? TAKE A SECOND LOOK
2012

ШЕСТЬ ВОЗРАСТОВ

Виктория Хан-Магомедова

Союз искусства и науки
И наука, и искусство —
это два метода познания мира, общения человека с космосом. Они взаимно дополняются, а не исключаются.

В.И. Вернадский

Сегодня связь между искусством и наукой — действенный импульс для культурной трансформации в нашем обществе. Эту связь можно прослеживать на разных уровнях. Так, в крупных научных лабораториях появляются необычные изображения причудливых форм, перемещающиеся в пространстве компьютера — визуализации сложных расчетов, например фракталов. Этот термин в 1975 году ввел французский математик Бенуа Мандельбро для обозначения геометрических форм, которые, в отличие от евклидовых, не являются регулярными. Можно найти разные фракталы: в виде снежинок, облаков, гор или ветвей деревьев. В лабораториях IBM на основе трехмерных изображений Мандельбро вывел новую геометрическую теорию. Это самый блестящий случай конвергенции между визуальными впечатлениями и наукой. Изображения фракталов удивляют своей красотой и в то же время обладают научной ценностью.

Возникает много вопросов: как в наши дни искусство и наука взаимодействуют, влияют друг на друга? Можно ли дать художественную интерпретацию некоторым научным открытиям или визуализировать научную теорию с помощью искусства? «Искусство и наука», так называлась тема 42-й Биеннале в Венеции в 1982 году (куратор Маурицио Кальвези). Речь шла о новых изображениях, порожденных компьютером, новой технологии, роль и значение которой сравнимы с открытием перспективы в эпоху Возрождения. И компьютер сегодня предстал как новый инструмент, помогающий художникам прочитывать и интерпретировать мир. Со времени 42-й Венецианской биеннале интерес к этой теме значительно воз-

Габриэль Орозко
ОСТРОВ СИМОНА
2005. Цветная печать

Мартин Крид
ШАРЫ
2004

рос, как и разнообразие возможных контаминаций науки и искусства.

Благодаря научно-техническому прогрессу увеличилась продолжительность жизни человека, научившегося лечить многие болезни, размытыми стали границы между возрастными этапами, изменилась роль пожилых людей в обществе…

Разумеется, все перечисленное в общем виде известно. Но поразмышлять об этом на фактах можно было на очень необычной выставке «От нуля до ста: новые этапы жизни человека» в Болонье (2–12 февраля 2012), расширенный вариант — на Триеннале в Милане (21 февраля — 1 апреля 2012). В шести разделах по возрастам человека — от стадии эмбриона до старости — представлены произведения известных художников (Мартин Крид, Аниш Капур, Мива Янаги, Синди Шерман, Габриэль Ороско…), а также демонстрируются научные экспонаты.

Цель художественной выставки исследовательская, ее задача — выяснить, как и почему трансформировалась наша жизнь за прошедшие столетия, какие интуитивные прозрения и открытия таит каждый возраст. В разделах кроме произведений художников представлены научные экспонаты, статистические данные, а также видео, рассказывающие об изменениях в жизни человека в течение длительного периода.

Попытка сочетать два способа постижения мира, искусства и науки оказалась весьма любопытной. Исследуя экспонаты с научными данными, можно, например, обнаружить, что в наши дни рост человека на 12 см выше, чем у его прапрадеда, что он может выдерживать физические напряжения, не ведая усталости, как, например, победитель марафона в 1908 году. И период юности сегодня более длительный, чем сто лет назад. И мозг современного пожилого человека функционирует более эффективно, продлевая стадию зрелости.

Ученые стремятся систематизировать данные о человеке, представители мира искусства с помощью интуиции и вдохновения раскрывают неожиданные грани возрастных периодов человека.

Инсталляция «100 лет» Ганса Петера Фелдмана состоит из 101 моментального снимка знакомых художника в возрасте от 8 месяцев до 100 лет. Так он прослеживает изменения, возни-

Эван Баден
АЛИСИЯ, ОСВЕЩЕННАЯ IPHONE
2007

Оттонелла Мочеллин — Никола Пеллегрини
И ТЕПЕРЬ, КОГДА ВЫ ЭТО СДЕЛАЛИ, С НАШЕЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ, ОНА ОПЯТЬ ПЕРЕВЕРНУТА
2010

ПРЕДОСТАВЛЕНО:
GALLERIA LIA RUMMA, НЕАПОЛЬ/МИЛАН

Мива Янаги
► **AI. ИЗ СЕРИИ «МОИ БАБУШКИ»**
2003. Цветная печать

Синди Шерман
► **БЕЗ НАЗВАНИЯ #465**
2008. Хромогенная цветная печать

кающие в разные фазы жизни. По данным научных исследований, образ жизни женщины во время беременности играет определяющую роль в развитии ребенка. На красивой фотографии «Остров Саймон» Ороско изображен живот беременной женщины в воде, напоминающий подвешенное в воздухе яйцо.

Работа «Без названия» Капура состоит из пластикового прозрачного куба с пульсирующим пузырем воздуха внутри — метафора биения сердца. Оба произведения — своеобразные размышления об ответственности зачатия.

В разделе «Детство» инсталляция «Шары» Крида (она была показана в ММОМА в 2011 году) представляет собой пространство, заполненное цветными шарами, зрителя предлагают играть с ними, чтобы напомнить ему о детстве. Именно этот период — фундаментальная эволюционная ступень, отличающая человека от животного: человек заботится о потомстве в течение длительного периода, вплоть до поздней юности, когда молодой человек обретает необходимые навыки для преодоления жизненных невзгод.

Отрочество, юность — бурные фазы, когда подросток открывает свои физические и психические способности. На выставке искусство выступает в роли сейсмографа, регистрирующего малейшие изменения в этой фазе жизни. Работа дуэта Мочеллин — Пеллегрини посвящена исследованию юности, когда открываются большие перспективы и появляется возможность «примерить» на себя разные роли, которые придется исполнять в течение жизни. Авторы рассказывают историю любви пары до появления первого ребенка.

В последних двух фазах жизнь человека, пожалуй, в наибольшей степени подвержена изменениям. Эдриан Пачи и Синди Шерман исследовали зрелость на своем опыте и пытались выяснить социальные и творческие перспективы для людей пожилых и старых. Видео Пачи снято в родной Албании и воспроизводит нечто вроде журналистского репортажа о двух десятках безработных мужчин, предлагающих себя в качестве рабочей силы на центральной площади Тираны.

Серия фотографий «Зрелость» Шерман рождает тревогу. Сделанные в период поздней юности, они высвечивают малейшие дефекты на ее лице и теле. Снимки свидетельствуют о готовности автора не отказываться от дальнейших фиксаций бега времени на своем теле.

Раздел, посвященный старости, — один из самых ярких и необычных на выставке, и он особенно привлекает зрителей. Очевидно, этот период жизни особенно тревожит. Художники интерпретировали данную фазу, основываясь на продлении активности людей в наши дни. Они убеждены, что сегодня вплоть до пожилого возраста люди переживают стадии подъема жизненной активности.

На серии фотографий Мивы Янаги молодые девушки превращаются в восточных пожилых матрон, которые благодаря опыту и мудрости начинают играть в семье основную роль.

В прекрасном, трогательном, слегка ироничном фильме Стефании Галегати Шайнс персонажи и в пожилом возрасте открывают для себя радости физической любви. Герой видео Джона Пильсона, запутавшийся в хитросплетениях профессиональной деятельности, мужественно противостоит подстерегающей его ежечасно смерти.

Научные экспонаты рассказывают об открытиях, связанных с каждым этапом жизни человека, и позволяют выяс-

нить, как условия и образ жизни матери влияют на здоровье ее ребенка, как можно влиять на умственное развитие детей и подростков. Ведь благодаря поразительной гибкости мозга они приспосабливаются к культуре своей социальной группы, на последующих этапах их поведение меньше подвержено влиянию окружающей среды и менее зависимо от ее изменений.

Зрители могут узнать, почему сегодня возраст 50 лет с физиологической точки зрения считается продолжением юности. Наконец, новая концепция выставки поощряет, используя возможности интерактивности, получить информацию о себе, опираясь на научные параметры психических и физических характеристик, например, с помощью теста Равена узнать, насколько в наши дни вырос уровень знаний индивида по сравнению с прошлыми поколениями. Каждый зритель уходил с выставки с новым видением эволюции человека и своего места в этом процессе.

ФЕНОМЕН НАУЧНОГО ИСКУССТВА

А. Мигунов, С. Ерохин, Д. Галкин, В. Гагарин

«Научное искусство»[1] — термин не устоявшийся. В большинстве случаев его используют как русскоязычную версию английского «Science Art» для обозначения трансдисциплинарной области, формирующейся на границе науки и искусства, в пределах которой создаются условия для плодотворного синтеза дискурсивного мышления и интуитивного суждения. Предпринимаются многочисленные и часто успешные попытки[2] адаптировать методы естественных и точных наук для создания научно обоснованного искусства, а методов искусства — для формирования новых научных теорий.

Термины «Science Art» и «научное искусство» отсылают к актуальным культурным тенденциям: ученые и художники в одной лаборатории работают над совместными проектами (как это делают, например, участники группы «SymbioticA» из Университета Западной Австралии). Однако у этих интересных тенденций существует богатая предыстория.

Перформанс, хеппенинг, кинетическое искусство, флюксус и видеоарт, интерактивная кибернетическая скульптура позволили заменить пространственную и временную ограниченность арт-объектов императивом процессуальности и сделать измерение реального времени основным элементом эстетического опыта. Кроме того, изменились роль и место зрителя, публики. Они стали сотворцами, соинтерпретаторами, соучастниками процесса конструирования арт-объектов. Благодаря этим радикальным эстетическим сдвигам искусство второй половины XX века испытало шок открытости играм интерпретаций и концептуальных заимствований. Так научный дискурс стал одной из современных эстетических платформ (блестящий исторический и теоретический экскурс в книге С. Уилсона (S. Wilson) «Information Art. Intersections of Art, Science and Technology» (2002).

Наука и искусство как механизмы познания

Демаркационную линию между наукой и искусством часто проводят по границе рационального и эмоционального. После окончательного оформления новоевропейской науки с ее притязаниями на абсолютную объективность спровоцированные этим противопоставлением проблемы никогда не проявлялись столь остро, как в середине прошлого столетия, когда угроза раскола общества на «две культуры» представлялась неизбежной, а процесс «расхождения» науки и искусства — усиливающимся по мере развития научного знания. Именно в этот момент Ч.П. Сноу констатировал, что наука и искусство стали очень далеки друг от друга и их взаимное влияние незначительно.

Но раскола не произошло. Напротив, по мере развития научного знания все очевиднее становилась условность основных научных постулатов, все более ясно осознавалось, что, говоря словами Е.Л. Фейнберга, «подлинно научное познание неизбежно использует методы, лежащие за пределами голой формальной логики». В то же время, как указывал в своем докладе на конференции «Языки науки — языки искусства» (Суздаль, 1996) Б.В. Раушенбах, логический подход предоставляет художникам не меньше новых возможностей, чем внелогический — ученым. Уже в конце XX столетия признаки сближения «двух культур» прослеживались со всей очевидностью, а на рубеже веков произошла настоящая «интеллектуальная революция», открывшая простор для интуитивного синтетического суждения в науке. Выявляя объективные причины этой революции, Е.Л. Фейнберг пришел к выводу, что «революционная ситуация» сложилась в результате компьютеризации, принявшей на себя большую часть поддающейся формализации интеллектуальной работы и освободившей, таким образом, человека для выработки интуитивных суждений. По мнению исследователя, именно компьютерные технологии выявили принципиальное сходство структур творческого процесса и интеллектуальной деятельности в науке и искусстве, и именно благодаря им эти структуры продолжают все более сближаться.

Развитие и распространение компьютерных технологий оказывает настолько существенное влияние на искусство, что позволяет В.В. Бычкову связать его будущее с «виртуальным миром сетевых пространств». Возможно, именно по этому пути

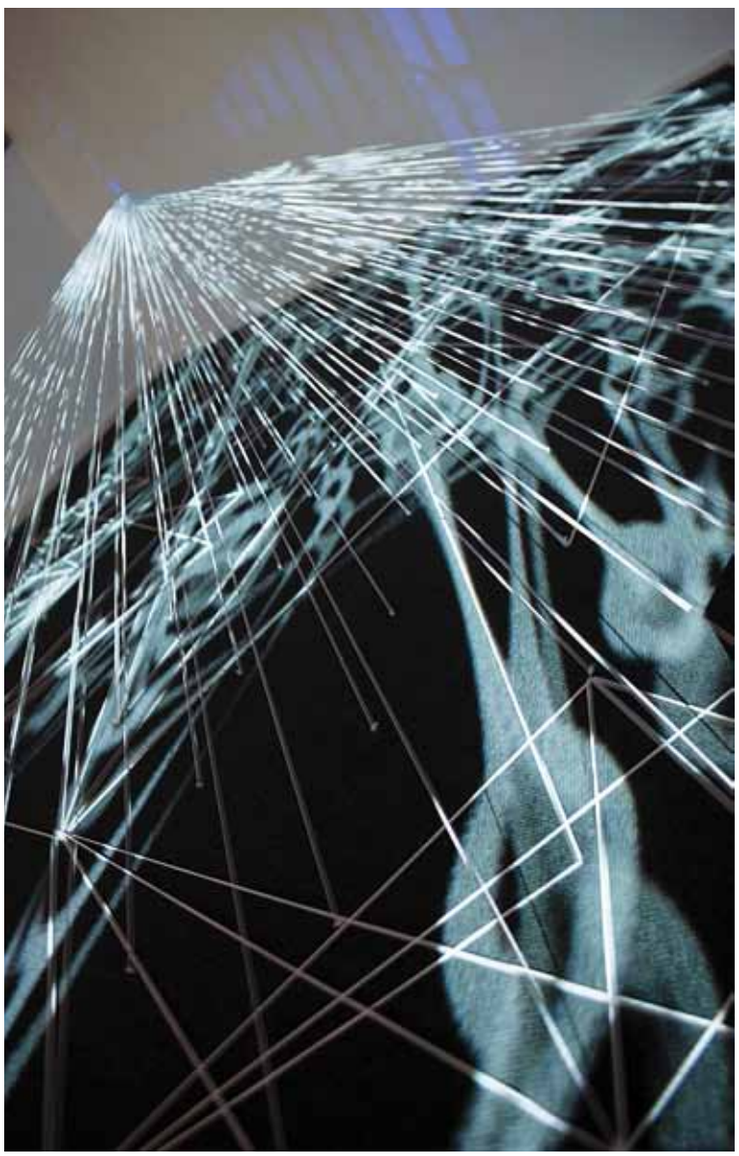
[1] Материал подготовлен на основе сборника тезисов докладов Первой международной научно-практической конференции «Научное искусство», проведенной философским, химическим и биологическим факультетами Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

[2] Прекрасным примером научного искусства может служить проект «Art@ Cern Европейского центра ядерных исследований CERN» (где работает крупнейший адронный коллайдер), в рамках которого организована премия для художников, чьи работы ориентированы на проблематику современной физики элементарных частиц. Предполагается, что победители получат гранты, позволяющие работать совместно с учеными CERN.

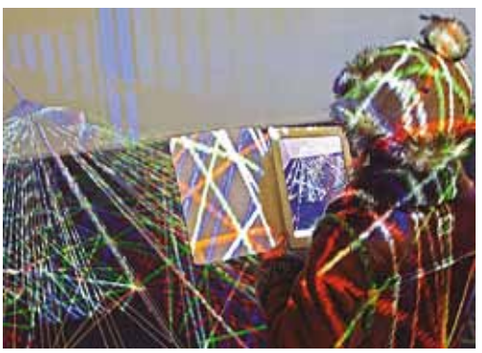
и будет происходить развитие искусства. Не меньшее значение имеют технологии в сложении постпостмодернизма. На это также обращают внимание многие докладчики, в их числе Е.В. Николаева и Д.А. Лаврентьева, отмечающая, что, «заимствуя образную систему из научной сферы», искусство преодолело «присущую постмодерну стагнацию образов». Сегодня мы можем оценить всю сумму достижений и потерь постмодернистской парадигмы, насчитывающей более пятидесяти лет существования. Постмодернизм разрушил художественность, встав тем самым в оппозицию не только к традиционному, но и раннемодернистскому искусству. Одновременно он создал ряд оригинальных творческих приемов и методов работы с культурным текстом, а через хеппенинг, перформанс, инсталляцию и с внекультурным — утилитарным, банальным вульгарным объектом. Разработка близких теме научного искусства и уже названных понятий (виртуальность, интертекст, гипертекст, интерактивность), обогативших современную эстетику, также осуществлялась во временных и концептуальных рамках постмодернизма.

Авторы многих докладов, посвященных анализу философско-эстетических оснований научного искусства, указывают на различия между наукой и искусством, преимущественно в аспекте проводящихся ими исследований. Если «сверхзадача» науки — постижение истины в «ее реальной, объективной интерпретации», завершающейся «получением знания», то «сверхзадача» искусства состоит в «выявлении ценностей и смыслов человеческого существования». (В.А. Салеев). Наука связана с рациональным типом сознания, в то время как искусство явно тяготеет к интуитивизму (С.В. Рыбаков). И в искусстве, и в науке «соединяются знак и значение», но если в первом случае такое соединение носит образный характер, то во втором — понятийный (О.А. Каньшева).

По мнению А.А. Коблякова, утраченную когда-то целостность картины мира не удалось восстановить до сих пор, а синтез методов науки и искусства может способствовать такому восстановлению. Предпосылок же для этого более чем достаточно. Приведем лишь некоторые из тех, на которые указали докладчики. И в основе науки, и в основе искусства лежит творчество (Я.В. Пузыренко); и наука, и искусства — средства нормализации умственной деятельности человека (В.М. Петров, С. Ломбардо); в обеих сферах возможно использование как кумулятивного, так и антикумулятивного принципов (А.С. Мигунов); «любые научные идеи, приобретая завершенную форму, по своей сути становятся эстетическими», и более того, именно эстетические образы позволяют науке создать «целостный завершенный образ научного исследования», сформировать целостную картину мира (А.Ф. Яфальян); «не существует линейного или непрерывного развития ни науки, ни искусства», распространение синдрома научного креационизма («синдрома Преображенского») как в научной, так и в художественной среде (Д.В. Галкин); в настоящее время нет «такой отрасли научного знания, где бы стопроцентно соблюдались все критерии научности» (Е.В. Дергачева).



Анна Елисеева
ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ
2012. Инсталляция



Научное искусство как трансдисциплинарная платформа

Термин «научное искусство», с одной стороны, указывает на оригинальную актуальную эстетику и такие же оригинальные художественные практики, но, с другой — искусство здесь выступает как элемент научного процесса — от постановки гипотезы и проработки эксперимента до социализации научного знания. Потому мы можем назвать новый гибрид трансдисциплинарной платформой.

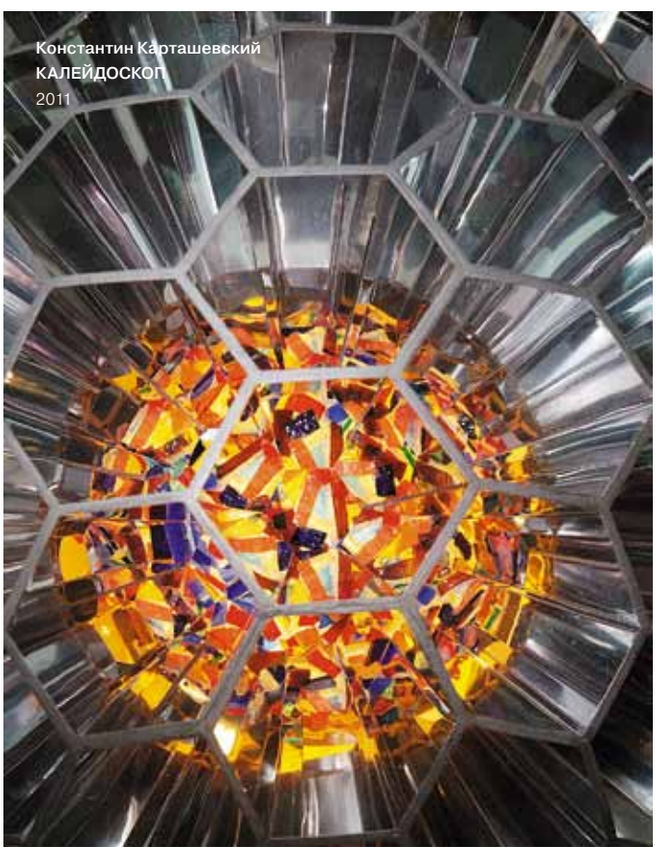
В пользу этого свидетельствует и интерес, который проявили к конференции представители различных практик актуального искусства и различных областей науки, в том числе философии, математики, физики, химии, биологии, меди-

цины, геологии, истории, культурологии и искусствоведения, а также то, что в современной литературе все чаще можно встретить такие термины, как «художник-исследователь» или «художник-ученый», и более узкие: «хореограф-исследователь» (О.Ю. Гудошникова); «технобиохудожник» (Д. Булатов), «инженер-композитор» (Е.В. Щербакова), «перформанс-эксперимент» (Д.Ю. Пархоменко) и др.

Особый интерес представляют выводы А.В. Волошинова: а) «структуры абстрактного искусства есть запечатленные на полотнах художника изначальные образы ноосферы»; б) интуиция художника способна «непосредственно воспринимать из глубин ноосферы природные структуры, которые царят в ее микро- и макрокосме»; в) часто зафиксировав эти структуры на полотнах, художник «предвосхищает плоды кропотливых изысканий ученого», а «структуры абстрактного искусства предвосхищают структуры конкретной науки».

Т.Б. Кудряшова подчеркивает, что «после обсуждения вопросов об онтологии науки и искусства, видимо, настало время рассмотрения оснований того, что лежит в основе возможного продукта их синтеза». Философ предостерегает от бесперспективности как для науки, так и для искусства «поверхностного» синтеза, то есть синтеза на «основании явлений феноменального экзотерического уровня», чаще всего ограничивающегося «игрой внешних форм».

Н.В. Лаврова полагает, что «на фоне практик художественного производства, подчиненных экономическому критерию успешности, предавших забвению функцию обретения нового смысла, наука обнаруживает себя формой хранения эстетического идеала». В качестве примера исследователь приводит



Константин Карташевский
КАЛЕЙДОСКОП
2011

нанофотографии, «на которых авторы стремятся сопоставить формы и процессы, невидимые глазу, с образами непосредственно воспринимаемого человеком мира, проявляют эстетический идеал, для которого характерны... понимание структуры сложного, перечисление всех его элементов, знание технологии получения данной структуры и ее изображения».

Освоение новых, недоступных для непосредственной перцепции реальностей — одна из областей, где трансдисциплинарность научного искусства может быть безусловно полезна, особенно науке. Вспомним, М. Хайдеггер указывал, что в таких областях, как атомная физика, «теория неизбежно утрачивает наглядность». Б.В. Раушенбах в статье «О логике триединости» (1990) писал, что когда «студентам читают курс теоретической физики, то лектор начинает с предупреждения слушателей о полной бесперспективности попыток наглядно представить себе то, о чем дальше пойдет речь». И в этом заключается серьезная проблема, так как «человеку свойственно стремление к наглядности», обусловленное тем, что большую часть знаний о внешнем мире он получает в результате анализа зрительной информации. В такой ситуации столетиями нарабатываемый искусством (особенно его визуальными формами) опыт по представлению в доступной для перцепции форме того, что недоступно для непосредственного восприятия, становится чрезвычайно востребованным. Например, он позволяет визуализировать волновую функцию и пространственную структуру белковых молекул (Ю. Фосс-Андре), клеточные органеллы (Д.М. Мезиерски), поведение представителей животного мира (Б. Кляйн). Более того, как указывает А.А. Лысакова, «делая невидимое видимым, научное искусство делает физическую реальность более “уютной” и “эргономичной”», и как пишут Г.А. Карцева и С.В. Карцев, «информация, переданная на языке танца, живописи, скульптуры», часто бывает более доступна и легче усваивается реципиентами, чем «вербальная информация, тем более символы определенной науки».

Наука — искусство — технологии

Исследуя интеграцию науки и искусства, нельзя обойти стороной проблему взаимоотношений искусства и технологий. Еще М. Хайдеггер в своих исследованиях подчеркивал, что техника опирается на науку, а наука, в свою очередь, подчинена технике. Технологии подготовили основу для формирования новых подходов к архитектуре (А.С. Мигунов и Н.Л. Варова. К. Греко), А.Г. Чадаева отмечает потенциал новых технологий для «обустройства комфортных акустических ландшафтов».

В XX веке интеграция искусства и технологий носила перманентный и необратимый характер. Здесь технологическая основа часто практически полностью предопределяет эстетику. Современное технологическое искусство отличает принципиально иная эстетика, в которой динамика реального времени, процессуальность, открытость, интерактивность и дематериализация художественного объекта формируют новый эстетический опыт.

Термин «технологическое искусство» предложил французский историк и искусствовед Франк Поппер (2007), имеющий весомый авторитет в области исследования технокультурной гибридизации в истории искусства. С его точки зрения, технологическое искусство — результат фундаментальной интеграции искусства и технологий, а не простой их эстетизации. Это одна из важнейших тенденций культурной динамики XX века,

начало которой было положено фотографией и кинематографом еще в конце предшествующего столетия. Технологическое искусство пыталось сблизить визуальность кино с театральным и музыкальным представлениями. Достаточно вспомнить исполнение произведений Александра Скрябина с кинопроекционным сопровождением (Скрябин мечтал о театре в духе вагнеровского тотального синестетического театра).

Авангардные эксперименты начала XX века внесли технологический элемент и в скульптуру (кинетическое искусство, световое искусство), и в театральное, и в музыкальное творчество. Например, светопространственные модуляторы Ласло Мохой-Надя, одного из виднейших представителей школы «Баухауз», а также близкие по сути эксперименты со светом, цветом и (реальным) пространством француза Луи Кастеля.

Всеволод Мейерхольд в России, Энрико Памполини и Филиппо Маринетти в Италии, Оскар Шлеммер в Германии были пионерами машинизации театрального искусства и создателями новой эстетической платформы для обоснования своих экспериментов.

Российский ученый и инженер Лев Термен создал уникальный музыкальный инструмент «Терменвокс», звукоизвлечение в котором является реакцией на движения человеческого тела, что, например, позволяет перевести напрямую танец в звук. Музыкальная эстетика первой половины XX века обратилась к физической основе звука и технологическим средствам звукопорождения (К. Штокхаузен, Д. Кейдж, Э. Варез). Технологическое искусство находилось под огромным влиянием эстетики европейского художественного авангарда. Модернизм во всей полноте проявил себя в экспериментах технологического искусства. Его парадоксальная смесь рационального и иррационального позволяла художникам чутко реагировать на технологические инновации. Кроме того, именно в модернизме сформировалось эстетическое представление о машине как абстракции технологии. Эстетика машины стала переосмыслением пространства и времени в искусстве, время проникает в произведение через технологию. Пространство также превращается в искусственную динамическую систему, которая может звучать, преобразовываться и искажаться с помощью светопроекционных манипуляций.

В подтверждение этого К.А. Булак замечает, что если художественная идея «Георгиевского монастыря» (1846) И.К. Айвазовского полностью соответствует ньютоновской картине мира, то футуристическая работа Д. Балла «Абстрактная скорость — автомобиль проехал» (1913) — эйнштейновской картине, в основе которой лежит теория относительности; по наблюдению В.Г. Собко, классицизм соотносится с ньютоновской картиной мира, а релятивистской картине соответствуют такие направления, как сюрреализм и абстракционизм.

С.К. Казакова, разрабатывая проблему научно обоснованной системы критериев качества произведений современного искусства, указывает, что художественная деятельность непременно «усваивала некоторые характерные черты и ценности материальной культуры». Так, дошедшие до нас монументальные памятники Древнего Египта, вероятно, оценивались по таким критериям, как точность, надежность и масштабность, то есть «критериям качества», которые предъявлялись к ирригационным и водозащитным сооружениям; а «критериями качества» изящного искусства городской культуры эпох, которые в основу производства был ручной ремесленный труд, слу-

Матвей Егорычев
ИЗМЕРИТЕЛЬ СИЛЫ СМЕХА
Мастерская художественного проектирования

М. Копылова, Н. Порчайкина
ПОРТАЛ
2011–2012
Аудиовизуальная инсталляция

жили индивидуальное мастерство, длительная выучка и знание профессиональных секретов. Основные «критерии качества» актуального искусства — интеллектуальность, ориентированность на инновации, оригинальность идеи, нестандартность подхода, а также использование передовых технологий и новейших средств коммуникации.

Интеграция науки, искусства и технологий — один из аспектов более сложных и общих процессов культурной гибридизации, или имплозии, в современном мире (смешения сфер и объектов, до этого существовавших раздельно и самостоятельно). Человеческое тело все больше превращается в кибергибрид плоти и различных машин, передвигающих, тонизирующих, структурирующих его. Экономика смешивается с эстетикой, политика — с экономикой, политика и экономика — с технологиями, в науках нарастает давление интеграции под знаменем междисциплинарности. Различные культуры все более проникают друг в друга и одновременно унифицируются в глобальном процессе гомогенизации. Соответственно, как подчеркивает В.Г. Собко, стоит задача такую культуру понять.

Рассматривая процесс интеграции науки и искусства, многие исследователи фокусируют свое внимание на одной из двух основных его составляющих: методах естественных и точных наук для создания научно обоснованного искусства и методах искусства в науке. В самом деле, несмотря на то что науки об искусстве всегда ставили под сомнение возможность «поверить алгеброй гармонию», результаты многочисленных исследований демонстрируют эффективность использования методов точных наук и в эстетике, и в искусствознании. Л.Б. Фрейверт, например, обращает внимание на вклад теории и понятийного аппарата «порождающей грамматики» Н. Хомского в исследования дизайна.

В сотрудничестве с учеными художники могут проверить и развить свои гипотезы, а вовлекая ученых в свои исследования, выйти на новый уровень творческого развития и расширить инструментарий за счет научных технологий (Д.Ю. Пархоменко). «Научное искусство заимствует из арсенала науки вкус к исследовательскому поиску и умение формулировать актуальные вопросы», для художников-исследователей «наука служит источником особой творческой энергии, способствующей трансформации мыслительных конструкций в художественные образы» (С.В. Рыбаков).

В докладе Е.В. Грибоносовой-Гребневой приведено замечание Бела Визи о том, что формулируемые с математической точностью химические теории одновременно несут и немалую философскую нагрузку, поэтому в них можно найти источник многообразных художественных идей. Именно это стало основой для формирования в конце XX века особого химико-индустриального стиля — химизма. Существенное влияние химические теории оказали на развитие нанонаук и нанотехнологий, а соответственно и на направления наноискусства в рамках научного искусства, включая феррофлюидное, анализу которого посвящен доклад С.В. Ерохина.

Использованию методов искусства в науке докладчики уделяли меньше внимания, и это не случайно. Признавая плодотворность взаимодействия науки и искусства в рамках трансдисциплинарной области научного искусства, многие ученые (например Ю.С. Соколова и А.А. Чагодаев), склонны тем не менее определять эту область скорее как искусство, а не как науку. Д.А. Лаврентьева пишет, что научное искусство можно рассматривать в качестве «актуальной в XXI веке формы концептуального искусства» (хотя и указывает, что создание произведений научного искусства непременно предполагает «равнозначное соавторство художников и ученых»).

Большинство исследователей указывают, что в процессе интеграции искусство может дать науке не меньше, чем наука искусству. Д.Ю. Пархоменко пишет, что в некоторых областях знаний, например в нейробилогии и нейрофизилогии, эксперименты художников и их гипотезы не только могут быть «привлекательными и вдохновляющими для ученых», но и стать основой для дальнейших научных исследований. В.Г. Собко отмечает, что искусство достаточно часто стимулирует развитие науки и техники, и это заметно, например, по влиянию, которое оказала на научно-технический прогресс научно-фантастическая литература XIX–XX веков.

К. Роуз и Х. Шендерляйн замечают парадоксальность ситуации, когда, с одной стороны, в рамках научных исследований превалирует тенденция игнорировать знания и методы других областей человеческой культуры, но с другой — все острее ощущается потребность в трансдисциплинарном подходе, предполагающем использование в пределах науки интуитивных и эстетических методов. Одна из причин обострения этой потребности кроется в том, что синтез методов науки и искусства, как утверждает А.А. Коблякова, может сыграть существенную роль в восстановлении целостности картины мира. Ведь именно художники, подчеркивает Г.С. Медникова, «могут выйти за пределы научно-технического описания мира и предложить новые стратегии исследования бытия».

В завершение приведем замечание Т.И. Дрынкиной и Е.А. Карпова о том, что искусство служит мощным средством передачи вечных ценностей человеческого развития и что интеграцию науки с искусством в пределах трансдисциплинарной области научного искусства можно рассматривать как шаг к приобретению наукой духовности.

Юлия Боровая, Эдуард Рахманов, Вадим Смахтин, Сергей Касич
LIQUID~DO
2011. Интерактивный аудиовизуальный перфоманс

Физики и дворники

Дискуссия «физиков» и «лириков» стала одним из основных символов советской культурной жизни 1960-х. Хрущевская эпоха, к которой уже намертво приклеилось название повести Ильи Эренбурга «Оттепель», была питательной средой для подобного рода полемик, удобной для власти, отвлекающей пытливые интеллигентские умы от более значимых проблем.

Эренбург сыграл значительную роль в зачине широкого обсуждения в прессе «физико-лирического» вопроса. Считается, что общественая дискуссия началась с публикации в «Комсомольской правде» 2 сентября 1959 года ответа писателя на письмо читательницы Нины. В своем послании студентка пединститута сетовала, что ее друг инженер Юрий черств душой, стихи А.А. Блока для него — чепуха, культпоходы бессмысленны, он уверен, что искусство уже никому ничем не поможет, а будущее за точными науками и техническим прогрессом. Поскольку Эренбург всегда был активным культуртрегером (пытавшимся, в частности, познакомить советских людей с западным искусством), Нине он, разумеется, посочувствовал, Юрия осудил, а гражданам настоятельно посоветовал не впадать в крайности и гармонично развиваться. Очередное выступление писателя вряд ли могло получить крупномасштабное развитие, если бы на заметку не решил ответить Игорь Полетаев, автор легендарной книги «Сигнал», едва ли не первого в Союзе научно-популярного издания о кибернетике. Статья Эренбурга удивила Полетаева: он не поверил, что автор серьезно рассуждает о «душевной целине» Юрия, и заподозрил его в попытке «поддержать загнивающий авторитет писателей, философов и прочих гуманитариев дурного качества». «Мы живем творчеством разума, а не чувства <...> некогда нам восклицать: ах, Бах! Ах, Блок! <...> Хотим мы этого, или нет, они стали досугом, развлечением, а не жизнью», — защищал безвестного инженера Юрия инженер-подполковник Полетаев в своем письме, опубликованном в «Комсомольской правде» 11 октября.

Впоследствии Полетаев (как истинно «серьезный человек», сотрудник НИИ Главного артиллерийского управления) вспоминал об этом эпизоде весьма иронически. Однако письмо «В защиту Юрия», якобы написанное между делом, множеству людей показалось актуальным. Уже через день после выхода газеты Игорь Полетаев оказался втянут в весьма жаркую полемику: и лично, внутри коллектива своего НИИ, и заочно, во множестве газетных статей, в которых его сравнивали с Базаровым и называли нигилистом, а сторонники его точки зрения обозначались как «последователи инженера Полетаева». Ученый настолько вовлекся в водоворот дискуссий, что даже принял участие в публичном диспуте с Ильей Эренбургом. Вскоре в «Литературной газете» появилось стихотворение Бориса Слуцкого, которое и отправило в широкие массы понятие «физики и лирики»: «Что-то физики в почете. / Что-то лирики в загоне». За несерьезное произведение, завершающееся словами «величие степенно отступает в логарифмы» поэта тоже записали в «последователи инженера». Игорь Полетаев в конечном счете окрестил навязчивую дискуссию «придурковатой». Действительно, большая часть задокументированных фрагментов этого спора теперь может показаться бессмысленным сотрясанием воздуха и переводом бумаги, что, впрочем, отличало большинство советских «открытых дискуссий». Ни один публичный спор не мог поднять значимую проблему — например, по каким же причинам «лирики» оказались «в загоне» и почему авторитет «писателей, философов и прочих» загнил.

Рассказать об этих причинах мог бы тот же Илья Эренбург. Человек с фантастической биографией, которому чудом не навредили ни смертный приговор, подписанный лично Гитлером, ни звание «космополита № 1», полученное от позднесталинских хранителей госбезопасности, прекрасно знал, что «лирики» в СССР находились на особом положении. «Гуманитарная сфера» была превращена в поле идеологической битвы уже в первые советские годы, особых же успехов в выработке специальных стандартов в обращении с гуманитарной и творческой интеллигенцией добился Сталин. Победившие соцреализм в искусстве и марксизм-ленинизм в философии обеспечили жизнеспособность этих стандартов на долгие годы вперед. Эренбург, занимавший уникальное положение, как мог противился изоляционизму культуры, однако выступать в качестве открытого противника официальной «гуманитарной политики» он, разумеется, не мог. Оппонент писателя Полетаев в воспоминаниях о споре 1959 года называет его хитрецом, а имена главных героев — Нины и Юрия — пишет в кавычках, явно намекая на то, что конфликт искусственно провоцирует сам Эренбург. Вполне возможно, что так и было: писатель мог обратиться фактически к притчевому жанру, поскольку не видел иных способов начать громкую дискуссию.

Положение «физиков» в обществе было действительно более выгодным. Учение Маркса распространялось на точные науки с большим трудом. Очевидные достижения физиков, а позднее грандиозные успехи участников советской космической программы превратили приверженцев технических наук в особое сословие, с ними же в первую очередь ассоциируется словосочетание «советские ученые» — гуманитарные науки в общественном сознании чаще всего остаются за скобками. Постепенно в образах «физиков» проступают черты сверхлюдей, и значительную роль в этом процессе сыграло искусство. История физиков-ядерщиков, показанная в фильме Михаила Ромма «Девять дней одного года» (1961), представляет советского физика, способного действовать не только вопреки личным обстоятельствам и интригам в научной среде, но и превышающему все разумные пределы радиационному облучению. Миф о «физиках» исследует роман братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» (1965).«Сотрудники Научно-исследовательского института чародейства и волшебства (НИИ ЧАВО) были магами потому, что очень много знали, так много, что количество перешло у них, наконец, в качество, и они вступили с миром в другие отношения, нежели обычные люди». Характерно, что в телефильме «Чародеи» (1982), снятом по мотивам романа, от изначальной концепции не осталось камня на камне: в соответствии с духом времени ученые маги погрязли в потребительско-бытовых проблемах. Победы и всенародное признание далеко не всем пошли на пользу: «физики», как и положено сверхлюдям, порой позволяли себе некорректные и откровенно снобистские высказывания. Известную сентенцию Льва Ландау «физик хоть как-нибудь да уберет улицу, а дворник никогда не разберется в курсе теоретической физики» можно считать остротой, однако помня о том, что в свое время профессия дворника стала прибежищем для многих отверженных «лириков», ее воспринимаешь как довольно мрачную шутку.

Примирить «физиков» и «лириков», казалось бы, нетрудно: найти для них общее дело (им вполне могла бы стать кибернетика), однако этот путь оказался под запретом, поскольку синтетические науки внушали идеологам подозрение. «Физики» и «лирики» мирились частным порядком. Представители технической интеллигенции нередко оказывались ценителями изящных искусств и словесности, активно включались в самиздат, любили и распространяли «неблагонадежную» музыку (в новосибирском Академгородке даже действовал постоянный музыкальный клуб «Под интегралом»). Иногда «физики» в прямом смысле давали приют неофициальному искусству. Например, в доме культуры Института атомной энергии им. И.В. Курчатова в середине 1960-х прошла совместная выставка Эрика Булатова и Вячеслава Калинина (до этого работы обоих художников участвовали только в коллективных выставках), там же была представлена «Выставка кинетического искусства» Вячеслава Колейчука и группы «Движение». Еще одним «физическим» центром современного искусства стал дом культуры Института физических проблем АН СССР — там художников привечал основатель и директор института П.Л. Капица.

Дискуссия, завязавшаяся в 1959 году, сошла на нет довольно быстро. В процессе изнашивания советской системы постепенно исчезали условия для «выращивания» технической элиты. Многие ее представители, «маги и чародеи», получили достаточно большой запас прочности: они намного легче, чем «гуманитарии», выходили на международный рынок труда, начинали заниматься бизнесом, руководствуясь заветами Ландау, спокойнее относились к необходимости сменить сферу деятельности. «Физики» и «лирики» во многом сошлись — мировая наука разворачивается от «чистых идей» к человеку и законам его существования, подобным же образом изменились и культурные пристрастия. В России «физики» и «лирики» тоже перестали спорить и пытаются договариваться, однако совместные достижения по-прежнему редки.

Николай Тарасов

СИЛА ПРИТЯЖЕНИЯ

Мария Удовыдченко

В истории искусства было много периодов, каждый из них по-своему интересен. С 1950-х годов искусство становится полем для художественного эксперимента. Художники направляют свою энергию на поиск новых способов коммуникации со зрителем и освоение смежных областей. Появляются художник-политик, художник-ученый, что приводит к возникновению нового языка искусства, уникальных стратегий его развития и захвату ранее недоступных территорий.

Результатом проникновения искусства в различные сферы жизни стало появление довольно необычных культурных сообществ. Пример — Крымская астрофизическая обсерватория (КрАО), существующая уже несколько десятилетий не только как научный, но и культурный центр. Этот симбиоз особенно любопытен в атмосфере споров «физиков и лириков».

Во второй половине XX века центрами крымской культурной жизни были Бахчисарай и Коктебель. В Бахчисарае жила художница Елена Нагаевская (1900—1989), участница группы «Бубновый валет», переехавшая туда в 1951 году для работы в Бахчисарайском историко-архитектурном музее. Маленький домик, который Елена выкупила в 1952 году после смерти мужа, художника-графика Александра Ромма, на долгое время стал местом паломничества творческой интеллигенции. Коктебель издавна являлся излюбленным местом отдыха столичной богемы. В советское время там сохранялись традиции «творческого содружества», заложенные в первой трети прошлого столетия поэтом Максимилианом Волошиным, чей дом на побережье всегда был открыт для поэтов, художников и музыкантов.

В Бахчисарае и Коктебеле сложилась ситуация, когда «подобное тянется к подобному», художники и поэты объединяют вокруг себя близких по духу людей, рождение же нового культурного пространства в Академгородке можно охарактеризовать как «притяжение противоположностей»: у ученых сложилась потребность в культуре, и художники что-то важное для себя искали в обсерватории.

Академгородки — поселения, специально создававшиеся на территории Союза для развития определенных областей науки, работавшей в основном на военные ведомства. Быстро сформированные, щедро финансируемые и совершенно закрытые, они стали отличительной чертой послевоенного времени. Крымская астрофизическая обсерватория была основана в 1946 году буквально на «пустом месте», здесь собралось большое количество профессоров и молодых специалистов. Ученые, приехавшие сюда из многих городов, оказались в резервации, потому ни роскошь архитектурного стиля, ни хорошие жилищные условия, ни бытовые удобства и легендарное «спецснабжение» не могли удовлетворить нараставший культурный голод. Со временем интеллигенция стала ощущать все большую потребность в создании своей культурной среды.

В конце 1960-х — начале 1970-х годов во время командировок в крупные города ученые спецгородков могли видеть и чувствовать, что мир, пусть неофициально, но был уже «заявлен» во всем своем многообразии. Проходили нелегальные выставки, концерты, поэтические чтения, распространялся самиздат. Чувствовалась относительная свобода, на которую в обсерватории не было и намека. Повышенная секретность и пристальное вниманием власти распространялись на все рабочие и социальные моменты. Вынужденное замкнутое существование заставляло астрономов искать формы

ТИМУР НОВИКОВ И КОНСТАНТИН ТРОИЦКИЙ. ВЫСТАВКА ЛЕНИНГРАДСКИХ ХУДОЖНИКОВ В КРУГЛОМ ЗАЛЕ ГОСТИНИЦЫ «НАУЧНАЯ» В КРАО. 1980-е

ОБСУЖДЕНИЕ ВЫСТАВКИ В КРАО

ИЗ ЛИЧНОГО АРХИВА Е.П. ПАВЛЕНКО

личностного проявления. Многие увлекались туризмом, путешествуя по выходным по Крыму с рюкзаками. Походы давали ощущение физической свободы, но этого было мало для обретения ментальной независимости. Неофициально слушали так называемые голоса — радиотрансляции Би-би-си, «Голоса Америки», из которых нередко узнавали об успехах СССР в космической области. Возникло увлечение мировой литературой, чтением издававшихся самиздатом произведений Уильяма Гибсона и Генриха Гейне. Утверждение последнего, что человек свободен и никому ничего не должен, в то время звучало как несбыточная мечта.

Интеллектуальная резервация рождала острую жажду познания нового, что и подтолкнуло к объединению с художниками, для которых свобода заключается в возможности предъявить свое искусство миру. Авангард того времени, будь то музыка, литература или искусство, сталкивался с проблемами открытого показа. Поэтические чтения и концерты проходили на квартирах, в узком кругу друзей, работы художников смотрели в мастерских. Противостояние официальной власти с ее тотальной цензурой и вмешательством во все сферы жизни граждан послужило мощнейшим стимулом для объединения советской интеллигенции. Искусство, остро нуждавшееся в зрителе, обрело в академгородках внимательную публику.

Территориальная удаленность Крымской обсерватории от крупных городов давала чувство относительной свободы и безопасности. Наряду с приезжими здесь получили возможность выставляться и местные художники. Выставки в обсерватории давали художникам, отвергаемым официальными институциями, получать необходимые рецензии и отзывы.

Творческие люди попадали в поселок Научный по-разному. Нелли Орлова, сотрудник обсерватории и инициатор многих культурных событий, проходивших в 1970—1980-х годах, выделяет несколько знаковых эпизодов, среди которых знакомство с Владимиром Орловым, детским поэтом, приехавшим на экскурсию с группой симферопольских членов Союза писателей. Важность этой встречи заключалась в том, что именно Орлов привез в КрАО Андрея Вознесенского. Знакомство с астрономией отразилось в его творчестве. Цикл стихов, связанных с обсерваторией, издал поэт Семен Кирсанов. В разное время в Научном бывали Виктор Кривулин, петербургский поэт, издававший журнал «37», писатель Аркадий Арканов, устраивавший великолепные чтения. Приезжал и Булат Окуджава.

Еще одним мостиком, соединявшим обсерваторию и художников, была дружба ныне покойного астронома и художника Александра Щербакова и симферопольского искусствоведа Игоря Липунова. В 1970—1980-е годы Липунов занимался организацией семинаров для художников-любителей, которых он разыскивал по всему Крыму. Семинары проходили на базе Дома народного творчества и представляли собой серию пленэров, сопровождавшихся активной дискуссией. В качестве ведущего обычно приглашали кого-нибудь из маститых столичных художников, которых Щербаков непременно привозил и в КрАО.

Первая выставка состоялась в обсерватории в начале 1970-х годов. Ориентированная не столько на интеллигентную публику, сколько на обслуживающий персонал, это была экспозиция народного творчества, где присутствовали рисунки, вышивка, резьба по дереву, созданные местными умельцами. Первым же «настоящим» художником, который показал свои работы, был Валерий Каптерев. В гостинице картины развесили на веревке в три ряда. Контровый свет, бивший из окон, создавал ощущение парения в воздухе. Позже приезжал Леонид Талочкин, известный московский коллекционер современного российского искусства, близкий друг большого числа художников. Возможно, именно Талочкин распространил информацию о выставках в обсерватории. Благодаря его участию культурная жизнь поселка Научный стала мифом, и он притягивал в обсерваторию все новых и новых художников. В тот период свое творчество там представляли московские, петербургские и украинские художники. Из москвичей частым гостем обсерватории был Никита Алексеев. Из Северной столицы приезжали Вик Забелин, Константин Троицкий, Тимур Новиков и Сергей Бугаев Африка. Петербургский художник Андрей Геннадиев однажды привез так много картин, нарисованных на досках, что они заняли все багажное отделение купейного вагона. Популярны были киевляне Павел Тараненко, Донат Оболончик и Михаил Жуков.

Посещали обсерваторию музыканты, в частности композитор Алемдар Караманов. Уроженца Симферополя Караманова в начале 1960-х годов называли в одном ряду с такими музыкантами авангардистами, как А. Волконский, А. Шнитке, Э. Денисов и С. Губайдулина. В начале 1970-х годов зрители услышали в записи одну из его симфоний прямо под куполом телескопа! Спустя несколько десятилетий Алемдар Караманов написал пьесу «Гимн», которая стала официальным гимном Автономной Республики Крым. В обсерваторию приезжали и рок-музыканты: Стас Намин, Сергей Курехин, Ким Брейтбург и другие. Бывал здесь Сергей Рыженко, благодаря ему КрАО посетил Юрий Шевчук. Именно в обсерватории начиналась сценическая биография Валентины Легкоступовой, композитор Семен Сон привез ее в КрАО для подготовки к фестивалю в Юрмале.

Союз ученых и художников возник как явление времени. Внешние обстоятельства сближали во многом несхожих людей, давая возможность сосуществования в некой параллельной реальности, единственно для них возможной. И как всякий процесс, обусловленный временем, он мог зародиться именно в 1970-е годы, когда уже закончилась «оттепель». Творческие люди, получившие в тот момент глоток свободы, уже не могли ее лишиться. И как следствие понимание того, что, несмотря на внешние обстоятельства, нужно жить за рамками системы. Один из художников-концептуалистов, вспоминая то время, сказал: «Вокруг нас был вакуум, но именно в нем мы и жили».

Активная творческая, культурная жизнь в обсерватории закончилась внезапно, с открытием железного занавеса. В жизнь русского искусства вошло понятие «рынок», что породило иные отношения как внутри художественного сообщества, так и художника с окружающим миром.

Благодаря выставкам, поэтическим чтениям, посиделкам по домам в обсерватории выросло новое, свое поколение художников — Лёка Троицкая, Маша Владимирская, астроном и художник Елена Павленко… Там долгое время существовала школа керамики для детей. Этот культурный «миф» оказался очень убедительным и лег в основу новых традиций, поддерживаемых уже следующим поколением ученых.

В сентябре 2012 года в КрАО начинает работу международная арт-резиденция ArtPlatz Residence. Цель проекта — популяризация науки, формирование творческого сотрудничества между художниками и учеными.

1. Как часто Вы ходите в театр кино, на выставки? Если нет, то почему?

2. Как часто ходите на выставки в дни вернисажа и в другое время?

3. Когда Вы последний раз испытывали катарсис от встречи с современным искусством? А искусством вообще?

4. Как часто Вы задумываетесь об этике в искусстве?

5. Актуальность работы извиняет ее эстетические промахи?

6. Зачем нужно искусство сегодня?

7. Вы занимаетесь современным искусством. А любите какое?

8. Кто виноват и что делать? (о современном состоянии искусства)

9. Если бы Вы были официальным лицом, проводящим государственную политику в культуре, какие реформы Вы бы предложили?

10. Что такое истина в гуманитарных областях и сводится ли она к совпадению мнений у разных экспертов?

Анатолий Рясов,

писатель, музыкант

1. Кинотеатры я стараюсь не посещать из-за чудовищной коммерциализации этой индустрии. Часто задумываюсь о том, что весь современный кинематограф дает мне меньше, чем, например, фильмы Бергмана, чьи «Шепоты и крики» или «Сарабанда» по сей день оправдывают для меня существование кино как жанра.
В театры хожу чаще. Обычно мое внимание привлекает постановка на сцене произведений, попадающих в круг моих литературных интересов. Но и тут, как правило, ждут разочарования: «Улисс» по Джойсу в пересказе Каменьковича вызвал зевоту, «Процесс» по Кафке в интерпретации Богомолова — нечто, на мой взгляд, заслуживающее уголовного преследования. В Москве есть театр «Человек» с залом мест на сорок, я не могу назвать их спектакли гениальными, но в них есть искренность, и меня радует сам факт обращения, например, к пьесам Аррабаля. Это важно, потому что пути Арто, Гротовского, Ходоровски — в России, увы, почти terra incognita. О чем я действительно жалею, так это о пропущенных мною выступлениях Валера Новарина и Жозефа Наджа.

2. Несмотря на то что считаю себя дилетантом в этой области, время от времени посещаю интересующие меня выставки. Есть и экспозиции, к которым не теряю интереса: например, русский авангард в Третьяковке или несколько картин Ван Гога в Пушкинском.

3. Это чувство невозможно испытывать часто. Мне запомнилась небольшая выставка картин Марка Ротко в Москве. Это было какое-то опустошение, сопоставимое с чтением поздних текстов Беккета. А мои относительно недавние литературные «открытия» эпохи модернизма — Илья Зданевич и Анри Мишо.

4. Этот вопрос никогда не являлся для меня решенным. Этика предстает передо мной элементом более широкой и абсолютно неясной темы — взаимоотношений с Другим — темы, сохраняющей свою значимость даже на уровне бессознательного и, по-видимому, обнаруживающей там свои истоки.

5. Нет. Потому что в этом случае актуальность становится злободневностью.

6. В обывательском понимании искусство часто расценивается как нечто бесполезное, и мне достаточно уже этого довода, чтобы начать интересоваться им.

7. Фигуры, которые действительно занимают меня, я бы определил как единичные. Это уникальный опыт, дорога, по которой можно пройти лишь один раз: Достоевский, Ван Гог, Платонов, Моррисон. Они не вписываются в привычную линейную схему «предшественников и продолжателей». Но опосредованно способны оказывать на культуру колоссальное влияние и даже определять векторы ее эволюции.

8. Главная особенность сегодняшней ситуации заключается в том, что искусство стремительно утрачивает интроверсию и тяготение к одинокой рефлексии, всерьез рискуя возвратиться к первобытным формам мимесиса. Важно противостоять этому процессу не на уровне плакатов и лозунгов, а на уровне творчества.

9. В сфере культуры действительно назрела необходимость серьезных преобразований, и я не могу сказать, что мне безразлично, какими именно будут эти реформы. Но все дело в том, что в искусстве меня привлекают опасные, трансгрессивные опыты, которые всегда будут вызывать подозрение у структуры, в которой что-то зависит от действий чиновников. Я уверен, что никакие переустройства в сфере культуры не спасли бы Антонена Арто от заключения в психиатрическую лечебницу. Но именно эти скачки, эти предельные опыты, а вовсе не реформы в действительности являются движущей силой культуры.

10. По моему убеждению, истина не может обнаружиться на коммуникативной поверхности. Это нечто дорефлективное, предшествующее любым мнениям: избыток значений, дающий им возможность состояться. Мнение может быть интересно как некая оптика, как способ смотреть на вещи. Когда же оно начинает претендовать на статус истины, можно не сомневаться, что мы присутствуем при рождении очередного мифа.

Вероника Долина,

поэтесса, бард

1. В театре и на выставках бываю не чаще, чем раз в месяц, в кино — раз или два в неделю. Чаще или реже считаю нецелесообразным.

2. Конечно, я буду на выставке ближе к закрытию — и по времени дня, и относительно всего выставочного периода.

3. Современное не ввергает в экстаз — нигде и никогда, независимо от географии, как ни жаль. Джакометти года два назад в Пушкинском или там же скромная выставка Ю. Хржановского — мне этого достаточно для сердечного наполнения.

4. Прекрасное и есть этика. Пропорции прекрасного и ужасного в реальном мире — хорошее сообщение на эту тему.

5. Актуальность, как и так называемая искренность, не искупает ничего.

6. Искусство в наше время, как и прежде, как и всегда, крепкая альтернатива религиозным институтам.

8–9. Здания — театрам, в том числе и очень миниатюрным, помещения с размахом — издательствам, мастерские (в неприкосновенном частном и льготном владении) — художникам, подвалы и особняки — записывающим музыкальным студиям, ну и так далее.

10. Гуманитарная вселенская истина? Это парадокс. Вероятно, как и так называемый смысл жизни.
Это всего лишь сама жизнь, процесс и динамика, это важнее и интереснее всего прочего. Каждый маломальски состоявшийся профессионал в любой художественной области — веский эксперт, свидетель, адвокат и судья, если надо. Искусство — мир подлинной демократии. Там все свои и только свои, как в раю, который заслужен по праву рождения.

НССАГЦСИ
ГЦСИNССА
НССАГЦСИ
ГЦСИNССА
НССАГЦСИ
ГЦСИNССА

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный центр современного искусства (ГЦСИ)
Московский музей современного искусства (ММОМА)
Нижегородский государственный художественный музей
Город Нант
Музей изобразительных искусств Нанта
Фонд «Новое искусство»
Приволжский филиал ГЦСИ

При поддержке

Посольство Франции в Российской Федерации
Альянс Франсез в Нижнем Новгороде
Министерство культуры Нижегородской области
Администрация города Нижнего Новгорода

Москва 24.08–21.10
Нижний Новгород 01.06–05.08

из коллекции Музея изобразительных искусств города Нанта, Франция

выставка

ПОРТРЕТ/ПЕЙЗАЖ: ГРАНИЦЫ ЖАНРА

PORTRAITS/PAYSAGES : LA TRANSFORMATION DES GENRES

COLLECTIONS DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE NANTES

Портрет: Марина Абрамович, Вито Аккончи, Джон Балдессари, Жозеф Мари Вьен, Дуглас Гордон, Жан-Батист Грёз, Клод-Мари Дюбюфе, Анж Лексиа, Джеймс Рилли, Ивонн Райнер, Марсьяль Рейс, Софи Рикетт, Герхард Рихтер, Клод Рюто, Яна Стербак, Тинторетто, Розмари Трокель, Люк Тюйманс, Робер Филью, Ева Хессе, Крэйги Хорсфилд, Алигьеро Боэтти

Пейзаж: Жан-Жак де Буасьё, Гилберт и Джордж, Дэвид Голдблатт, Тони Гранд, Джоан Джонас, Айзек Джулиан, Блейз Драммонд, Рауль Дюфи, Фабрис Ибер, Жан Кларбудт, Давид Клэрбут, Мишель Лассер и Паола Якуб, Поль Мадлин, Джоан Митчелл, Жан-Люк Мулен, Таня Муро, Анри Сала, Херман Ван Сванефельт, Поль Серюзье, Жерар Титус-Кармель, Ойвинд Фальстрём, Эрик Фонтено, Эфрат Швили, Пьер Юиг

ПУТИ, СЛЕДЫ И ТЕНИ

Соня Терехова

Мир Касаткина — большое тканое полотно, переплетение нитей которого с первого взгляда завораживает зрителя. Очарованный странник живописи Николай Иванович приглашает в путешествие по бесконечным ландшафтам России. Работы Касаткина, укладывающиеся в конкретную стилистику классического пейзажа, всегда волнуют не только взгляд, но и воображение зрителя. Его творчество — это калейдоскоп, где каждый новый холст и новый проект расширяет угол обзора, открывает возможности построения новых перспектив. Творчество Касаткина демонстрирует условность нашего восприятия такой фундаментальной классической области, как пейзаж. Обусловлено это даже не культурологическим содержанием произведения, а присутствием целеустремленности и воли к движению. Требуется определенное время, чтобы обнаружить в узнаваемых и понятных сюжетах новое и неожиданное, и работы Касаткина становятся призывом к внимательному «всматриванию» в окружающий нас мир.

Николай Иванович работает с натуры, но интимный тон его искусства, доверительные отношения со зрителем складываются не только благодаря узнаваемости образов и настроений, но и тому, что художник повествует о виденном в течение долгих лет. Для его творчества органично создание серий и возвращение к старым темам. В этом мы можем убедиться, рассматривая цикл «Измайлово — Воронцово» (2009), где показаны места, где проходит повседневная жизнь художника. Каждый сезон он отправляется в деревню, на Смоленщину, и всегда возвращается с новым богатым материалом. Возникает ощущение своего рода «вечного возвращения».

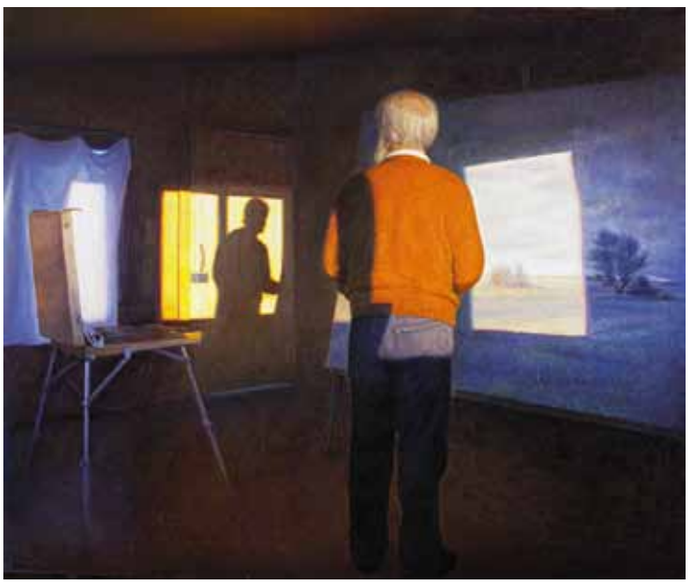
Особым инструментом, с помощью которого строятся работы художника, является найденный им колорит, индивидуальный и подвижный от одной серии к другой. Работа Касаткина с пейзажем внешне статична, созерцательна, но содержит глубокую внутреннюю динамику. Ему удается собрать критическую массу цветовых отношений, которая с определенного уровня накопления начинает излучать особую, животворную энергию. На его холстах знакомые мотивы, но художник их видит в ином свете, у него проступают новые, весьма существенные подробности. Касаткин — русский пейзажист с особым подходом к изображению, работы его отличаются ясностью, но он уходит от холодных конструктивных объемов — масс европейской живописи и включает отдельные предметы-объекты в общую целостность светоносного пространства. Нет у него и акцентирования бесконечности, пустотности, свойственной восточной традиции. Мир в его изображении целостен, плотен и замкнут.

Если у сподвижников Николая Касаткина Эрика Булатова, Ильи Кабакова одна из важнейших тем — сведение противоречивых смыслов, разных точек зрения и наблюдения, то Николай Иванович работает не на расширение интерпретаций, не на раскрытие их конфликта, а на синхронизацию и гармонизацию их по энергетическому принципу. Этот метод дает неожиданные результаты.

О цвете в современной живописи часто рассуждают как о манифестации света. Касаткин в полной мере владеет этим вопросом. Прежде всего, он использует всю палитру, весь доступный спектр, что позволяет избежать стандартных приемов (например, контраста). С помощью сложной цветовой раскладки он добивается естественного внутреннего освещения картины, чтобы достичь слитности, целостности работы. Этим методом ему удается объяснить, как строится картина человеческого восприятия.

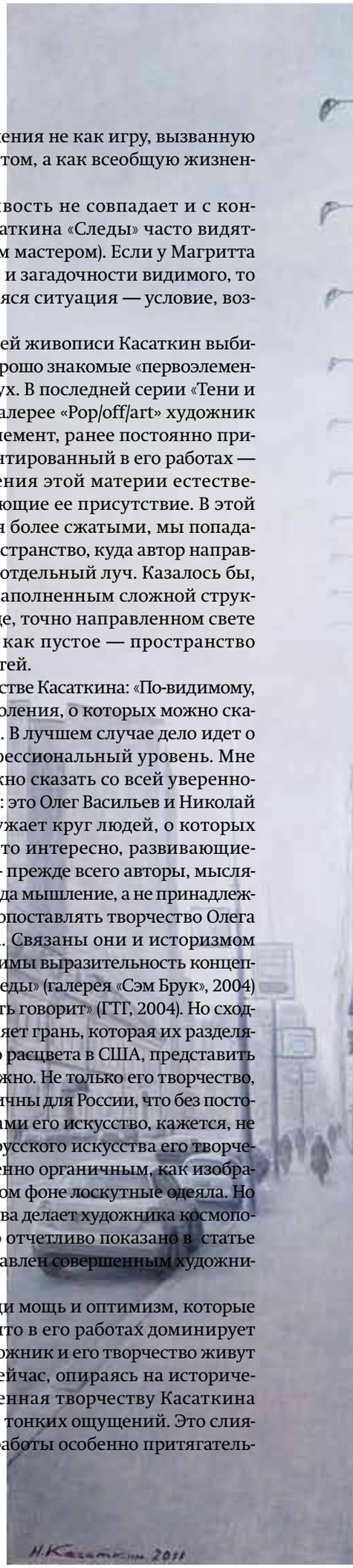
В работах Касаткина присутствует своего рода историзм. Будь то безлюдный пейзаж, часть дачного домика, бетонная труба, оставленная в поле, через фактуру, мелкие детали он передает драматургию определенных событий, происходящих в этих местах. Здесь нет драматизма и надуманности, мы наблюдаем накопление медленных изменений, сумму, казалось бы, незначительных событий, которые складываются в необратимый поток времени. У художника нет необходимости выстраивать глубокую пространственную перспективу, она у него скорее временная, в этом он всегда последователен. Этот подход — одна из существенных особенностей его творчества, проявление его самобытного мастерства. Осознавая это, Касаткин избегает введения в пространство работ изображения человека. Это могло бы разрушить хрупкое ощущение временного потока, зафиксировать его. Собственно человек определенно присутствует, и это сам зритель, точнее наблюдатель. Иногда автор прямо указывает на выбранную позицию, помещая в пространство картины свой автопортрет.

Никогда не прибегающий к драматическим эффектам Касаткин спокойно и методично, как археолог, расчищает пыль с созревающих годами объектов, это живописная археология истории и данная сторона его творчества все отчетливее проступает со временем. То невидимое, знаком которого является живописное произведение, оказывается у Касаткина исторической реальностью, которая уже считалась изгнанной из современного искусства. Но именно способность изображать становление, изменение, исчезновение и делает творчество автора актуальным.



Николай Касаткин
ТЕНИ
2011. Холст, масло
ПРЕДОСТАВЛЕНО POP/OFF/ART

ХУДОЖНИК
2011. Холст, масло
ПРЕДОСТАВЛЕНО POP/OFF/ART



ОТРАЖЕНИЕ
2011. Холст, масло
ПРЕДОСТАВЛЕНО POP/OFF/ART

Динамика восприятия и развития часто проявляется у Касаткина введением в изобразительный ряд разного рода отражающих поверхностей (зеркала, лужи, стекла), транслирующих то, что находится вне поля зрения. Они создают стереометрию восприятия, объемный образ. В некоторых работах возникает перекличка с кинематографическими методами, заставляя вспомнить, например, о Тарковском или об экспериментах в фотографии начала XX века.

Наряду с использованием отражения часто применяется и коллажный метод, когда в пространство холста помещается объект формально асинхронный, атопичный основному содержанию (лоскутные одеяла, картины на мольбертах на фоне прописанного пейзажа). Эти кажущиеся прямолинейными и силовыми построения точны и создают ощущение гармоничной многозначности.

Темы, за которые берется художник, у других авторов чаще всего реализуются как лирические зарисовки. Историзм Касаткина позволяет избежать излишней сентиментальности, и мы видим полнокровный мир, способный стать средой для гармоничного существования.

Для классического русского искусства характерны событийность картины, ее тяготение к отражению действительности. Другая линия — лирическое субъективное переживание. Касаткин выбирает срединный путь: его работы, зачастую эпические, построены прежде всего на глубоком переживании, в котором обобщены субъективное видение и опыт предшественников. Он концентрирует переживания не в событийной части, а в общей атмосфере, которая создается подробным живописным описанием, передачей фактуры.

Описывая отдельные объекты как проявленные самостоятельные единицы, художник наполняет пространство воздухом; особая вибрирующая среда, паузы и умолчания становятся самыми выразительными элементами. В картинах возникает полифония, с одной стороны, узнаваемости того, что изображено, его устойчивой материальности, а с другой — своеобразности, больше призванной излучать свет, чем быть жесткой опорой. Он может изобразить обыденный предмет, подробно описав его в виртуозной реалистической манере, но самым важным оказывается атмосфера, в которую он погружен. Это атмосфера упомянутого историзма, своего рода любовного накапливания подробностей, опыт наблюдения медленного движения времени, взросления и старения окружающего. Будь то отчетливый массив православного храма среди стекла и бетона современного города, вывешенное на улице лоскутное одеяло, кусок ржавой, причудливо изогнутой проволоки — все они рассказывают историю, с одной стороны, резко выделяющую их из актуальности, а с другой, являющихся органической ее частью.

В одной из ранних работ Касаткина, изображающей лесной зимний пейзаж, сквозь заиндевевшее окно железнодорожного купе, зримо проявлен фильтр, сопутствующий каждому акту наблюдения. Знание о существовании такого фильтра дано не каждому, и художник способен использовать его не только для создания эстетической гармонии, но и как увеличительное стекло.

Часто Касаткин делает серии работ на схожий мотив, и интересно следить, как меняется впечатление в зависимости от выбора точки и обстоятельств наблюдения. В отличие от своих соратников и сверстников постмодернистского круга Касаткин рассматривает возникающие явления не как игру, вызванную культурно-художественным опытом, а как всеобщую жизненную ситуацию.

Эта текучесть и переменчивость не совпадает и с концепцией Магритта (в серии Касаткина «Следы» часто видятся мотивы, использованные этим мастером). Если у Магритта это свидетельство призрачности и загадочности видимого, то у Касаткина такая переливающаяся ситуация — условие, возможность движения.

Может быть, поэтому для своей живописи Касаткин выбирает «деревенские просторы» и хорошо знакомые «первоэлементы» — дерево, воду, землю, воздух. В последней серии «Тени и отражения», представленной в галерее «Pop/off/art» художник вплотную исследует еще один элемент, ранее постоянно присутствовавшей, но не столь акцентированный в его работах — свет. Выбор способа представления этой материи естественен — тени, отчетливо проявляющие ее присутствие. В этой серии границы работ становятся более сжатыми, мы попадаем в огороженное, замкнутое пространство, куда автор направляет то мощный поток света, то отдельный луч. Казалось бы, пустое пространство выглядит заполненным сложной структурой. При внимательном взгляде, точно направленном свете обычно воспринимаемое нами как пустое — пространство наполняется тысячью подробностей.

Эрик Булатов говорит о творчестве Касаткина: «По-видимому, почти нет художников моего поколения, о которых можно сказать, что они сейчас развиваются. В лучшем случае дело идет о том, чтобы сохранить свой профессиональный уровень. Мне кажется, что только о двоих можно сказать со всей уверенностью, что они работают все лучше: это Олег Васильев и Николай Касаткин». Булатов несколько сужает круг людей, о которых можно сказать такие слова, но что интересно, развивающиеся художники этого поколения — прежде всего авторы, мыслящие живописно. Именно такого рода мышление, а не принадлежность к поколению и позволяет сопоставлять творчество Олега Васильева и Николая Касаткина. Связаны они и историзмом творческого метода. Вполне сравнимы выразительность концептуальной выставки Касаткина «Следы» (галерея «Сэм Брук», 2004) и Васильева «Олег Васильев: память говорит» (ГТГ, 2004). Но сходство этих двух художников выявляет грань, которая их разделяет. Творчество Васильева достигло расцвета в США, представить Касаткина в эмиграции очень сложно. Не только его творчество, но и образ жизни настолько органичны для России, что без постоянного контакта с родными местами его искусство, кажется, не может состояться. В ландшафте русского искусства его творчество является ярким и одновременно органичным, как изображаемые им на знакомом пейзажном фоне лоскутные одеяла. Но национальный характер творчества делает художника космополитичным и общепонятным. Это отчетливо показано в статье А.Д. Пригова, где Касаткин представлен совершенным художником даосского эпоса.

Живописи Касаткина присущи мощь и оптимизм, которые проявляются, например, в том, что в его работах доминирует летняя солнечная атмосфера. Художник и его творчество живут полнокровной жизнью здесь и сейчас, опираясь на историческую ретроспективу. А свойственная творчеству Касаткина «барочность» помогает в передаче тонких ощущений. Это слияние силы и лиризма делают его работы особенно притягательными.

«ЗЕМЛЯ» И «ЕВА» МАРАТА БАБИНА

Сергей Орлов

Летом 2011 года состоялась персональная выставка скульптора Марата Бабина в Государственном историко-архитектурном и художественном музее «Новый Иерусалим». Вторая выставка прошла в январе 2012 года в Центральном доме художника в Москве.

Марат Бабин
КОЛЕСО
2003. Дерево, металл

Марат Бабин окончил отделение мастеров Строгановского училища (1948), много лет работал мастером художественной обработки металла, декоративного оформления зданий и реставрации, с начала 1950-х в станковой и монументальной скульптуре. Главными материалами избрал дерево, металл, металлизированный цемент. Одна из первых композиций Бабина была создана как отчетная по итогам творческой командировки от Союза художников СССР. Это скульптура «Иисус и Петр. Трижды не пропоет петух, как ты отречешься от меня» (1964, металл, дерево). Однако приемная комиссия работу отвергла. Причина, конечно же, в сюжете, далеко отошедшем от социалистической тематики.

Еще один неординарный, можно сказать шекспировский, сюжет — Владимир и Рогнеда, известный многим по эффектному, артистичному полотну А.П. Лосенко «Владимир и Рогнеда» (1770). Скульптура в дереве «Рогнеда» датирована 1962 годом. Радикальна форма статуи — монолитная, кубизированная,

устремленная в небо. Рогнеда стала для художника знаком преодоления трагических жизненных обстоятельств.

Все женские персонажи Бабина, от «Африканской девушки» (1962) до «Евы» (1995) и даже более камерной «Всадницы» (2003), отличаются душевной стойкостью. Дочь скульптора Ольга Бабина вспоминает: «Отец воспринимал женщину как явление более высокого порядка, носительницу большей мистической одухотворенности, тайны (это принесло ему прозвище «феминист», с чем он, хоть с усмешкой, но соглашался). Личность моей матери, конечно, тут сыграла важную роль».

Бабин полагал, что свершения истории могут быть выражены узлами и прорывами абстрактных геометрических форм. Сила события — в силе отдачи натянутого лука, пружины катапульты, в дальности полета стрелы. Одну из своих абстрактных скульптур он назвал «Утро стрелецкой казни. По Сурикову» (2002, дерево, оргалит, металл).

В 1960-е годы Бабин использует цельный блок дерева, иногда добавляет склейку и монтаж отдельных кусков и деталей. В такой технике исполнены статуя «Рогнеда», композиция «Варяги» (1963) и ряд других скульптур. В 1990-е метод работы в дереве кардинально меняется.

В 1990—2000-е годы художник осуществил масштабный проект — выполнил серию деревянных статуй, в которых дух архаики совмещен с конструктивной формой. Бабин, кажется, намеревался запечатлеть новую генерацию исполненных величия несуетных людей. В качестве материала он использовал дерево, но не цельные куски и стволы, а обрезки досок, сколачивая их маленькими гвоздиками, склеивая, подбирая как эксклюзивное панно. Отслужившие свой срок доски и щепки возродились для новой жизни в скульптурном эпосе. В результате возникали полые внутри фигуры-терема. Опорой всем конструкциям служили скрытые внутри скульптуры металлические каркасы.

Одна из оригинальных композиций 1990-х годов — «Ева» (1995, дерево). Художник облек эпическое содержание в конструктивистскую форму, совместил натуру и воображение, мощь этюда и знаковость монумента. Вокруг «Евы» сами собой возникают фантастические картины: пирамиды и обелиски, романские замки и закованные в доспехи рыцари, сторожевые башни и световые столпы.

Если «Ева» пребывает в созерцательном покое, то «Земля» (1991, дерево, металл), напротив, в действии, фигура атлетической комплекции, гипертрофированные ступни и кисти рук. «Земля», кажется, продолжает вечную, универсальную тему сбора урожая. Вокруг нее возникает ландшафт воображаемого поля, простора неба. По законам жанра, мифическая крестьянка должна трудиться в поле, собирать урожай, вязать колосья в снопы. Меж пальцев ее огромных рук вмонтированы пластины высокопрочного металла. Металлические элементы усиливают ощущение мощи, несгибаемости, преодоления.

Бабин вдохновлялся искусством Древнего Египта, высоко чтил канон и закон ритма, меры, зрительного равновесия. «Земля» — это зримый, действенный авторский манифест, опыт проникновения в глубины времени, в магическое пространство древнеегипетского искусства, мироощущения, труда и ритуала. Фигура сохраняет в наклоне абсолютно прямую спину, поперечные элементы, имеющие сходство с набедренной повязкой египетского земледельца, вызывают ассоциации с египетским рельефом или изображением на папирусе.

Парадокс поисков Бабина — в контрасте пластических ходов. От объемных полых фигур он легко переходит к линейной графике металлических прутьев и пластин. Фигуры реду-

ЗЕМЛЯ
1991. Дерево, металл

ЕВА
1995. Дерево

цируются в пронзительный, режущий контур. Художник сваривал металлические прутья и наращивал объем особым ферроцементом собственного изобретения (на отливку в бронзе не было средств). Метод наращивания или дополнения объема позволял придать каркасным формам антропоморфные черты. Такова скульптура «Инвалид» (1968, бронза, дерево). Фигура похожа на паука, она врезается в землю острыми шипами. Видно, с каким трудом и напряжением шипы–опоры отвоевывают пространство трехгранного основания скульптуры.

Скульптура «Слуга Авраама» (1975, бронза, дерево) совмещает телесность и бестелесность, объем и редукцию формы. Только таким и может быть слуга Авраама. Когда Авраам общается с людьми, слуга пребывает в теле, когда Авраам общается с ангелами, слуга принимает нематериальный облик. Слуга Авраама способен выполнить любую задачу именно потому, что объединяет контрастные начала природы: энергию и материю, форму и прозрачность. Фигурка слуги изящна, деревянный плинт (подставка), напротив, массивен, широк и длителен, на нем могут поместиться с десяток таких слуг. В этом контрасте заключена интрига.

У Альберто Джакометти есть скульптура «Человек, пересекающий площадь» (1949, бронза). Бестелесный, проволочный человек с огромными ступнями шагает по массивной бронзовой плите (мостовой). Ступни прилипают и увязают в тяжкой и вязкой материи основания. Плита становится главным героем композиции. Чем дальше движется персонаж, тем дальше отступает горизонт. Основной становится тема пространства, выраженная посредством массивного постамента. Бабин в полной мере усвоил силу этого модернистского приема. Чаще всего основанием служат сбитые деревянные бруски и доски, иногда они окрашены в белый цвет. Постамент предстает не как выставочное завершение скульптуры, но как обычный рабочий стол мастера. На нем можно резать, пилить, склеивать…

С 1997 года Бабин руководил студией скульптуры в школе № 1311, известной как «школа Липмана» или образовательный центр «Тхия». Для вестибюля школы художник по своей инициативе создал портрет Соломона Михоэлса. Уже в первом небольшом, камерном эскизе была открыта глубина эмоционального состояния персонажа. Задумчивый, вопрошающий, глубокий и грустный взгляд. Михоэлс словно прислушивается к голосам воспоминаний.

Бабин часто обращался к символам иудаизма. В 1998 году перед зданием образовательного центра «Тхия» он установил металлический монумент в виде ханукального светильника — символическую защиту от темных сил. Архитектурный комплекс образовательного центра несколько отличается от унылых, серых, типовых школьных зданий. Фасады облицованы цветными материалами, входной портал обрамляет мажорная монументальная роспись. Графичный силуэт светильника контрастирует и встраивается в единую архитектурную перспективу. В скульптурном светильнике выразилось предпочтение Бабина вертикальным композициям, совмещению архитектурных и пространственных графических элементов.

Особая область творческих инициатив Бабина и неотъемлемая часть его жизни — преподавание скульптуры в созданной им детской студии. Бабин непосредственно участвовал в созидательном процессе. Учитывая пожелания юных авторов, он раскрашивал и обжигал в печи готовые композиции.

По словам дочери скульптора, Бабин, к своему удивлению, обнаружил, что творчество детей в скульптурной студии — это серьезное искусство. Его задачей стало помогать выявить эту мощную стихийную одаренность.

Ольга Бабина вспоминает: «Студия "Тхия" — явление замечательное и странное, тут был некий взаимообмен идеями. Каким образом? Бог весть. Отцовские скульптуры создавались годами, детские — за минуты. При этом неожиданное сходство. Так же, как отцовские, детские работы передают не только явления, но и сущности, идеи».

В свое время Кобо Абэ в знаменитой повести запечатлел образ человека-ящика, человека, скромно живущего в ящике и полностью изолированного от красот окружающего мира. Конструктивные «монументы» Бабина и в целом его творчество — внушительная альтернатива «ящиковым» персонажам.

Марат Бабин
ВСАДНИЦА
2003. Дерево

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

КоммерсантъFM93.6 радио новостей
ИСКУССТВО THE ART MAGAZINE
культура радио 91.6FM
ExpertPhotoLab

Московский музей современного искусства
Ермолаевский переулок, 17 | +7 (495) 231 3660 | www.mmoma.ru

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

СТИХИЯ ТИШИНЫ

Юлия Кульпина

Как обозначить способность увидеть в кругах, расходящихся на воде, камень, погружающийся на глубину? В колеблемых стеблях — силу ветра? Сквозь строки читаемого письма разглядеть выражение глаз писавшего? В каждом происшествии обозреть его сущность, узнать первопричину случившегося и предвидеть его исход, памятуя о том, что события происходят в своей нераздельной целостности воплощений и внутренних содержаний, замыслов и последствий?

Сергей Соболев создает произведения, в которых точность определения таких соответствий совпадает с воплощенной им формой: форма становится облачением идеи, идея — явственным содержанием формы. Художник дает своим замыслам определенное вместилище, которое оказывается верным совпадением, соразмерностью, конгруэнтностью вкладываемым смыслам.

Полная мера задуманного точно сходится с воплощенным объемом, который и не скуден, и не избыточен, но органичен для своего содержания. Началом создания нового произведения становится поиск тождества двух составляющих, возможность их полного совпадения.

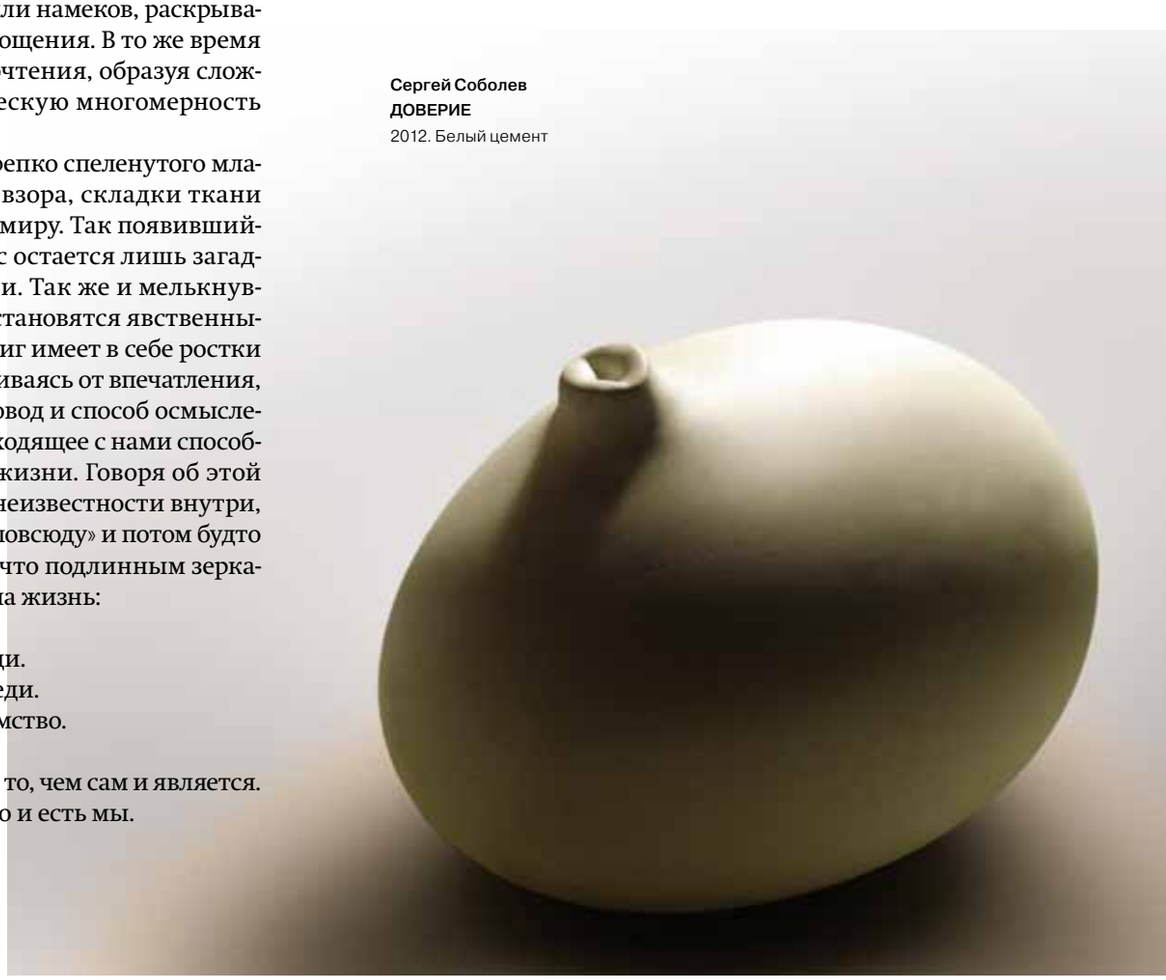
Объекты Сергея Соболева обретают свою целостность в отсутствии пустот, недоговоренностей или намеков, раскрываясь точностью замысла и чистотой воплощения. В то же время они не предполагают однозначного прочтения, образуя сложную целостность, отражая метафорическую многомерность выраженных идей.

Одна из его работ «Кокон» — образ крепко спеленутого младенца, полностью скрытого от нашего взора, складки ткани делают ребенка невидимым внешнему миру. Так появившийся на свет человек долгое время для нас остается лишь загадкой, тайной еще не раскрывшейся души. Так же и мелькнувшая мысль, задумка или идея не сразу становятся явственными. Так и проживаемый нами данный миг имеет в себе ростки не известного до поры будущего. Отталкиваясь от впечатления, художник переводит образ события в повод и способ осмысления мира, указывая на то, что все происходящее с нами способно дать ответы о нас самих и о нашей жизни. Говоря об этой работе, художник развертывает образ «неизвестности внутри, неизвестности снаружи, неизвестности повсюду» и потом будто открывает изнанку мысли М. Монтеня, что подлинным зеркалом нашего образа мыслей является наша жизнь:

Он не знает нас и что его ждет впереди.
Мы не знаем его и что ждет нас впереди.
Никто не знает, чем обернется знакомство.
Все ждут неизвестность.
Но каждый представляет себе только то, чем сам и является.
Наши представления и ожидания это и есть мы.

Причиной тяготения к метафорической насыщенности произведений может быть присутствие чуткого внутреннего зрения, связанное с восприятием неполноты видимой реальности. Подозрения об этой неполноте появились, вероятно, при первых же попытках осмысления человеком действительности. В 4 веке до н. э. Платон сформулировал то, что прежде существовало как наитие: истинна не та изменчивая реальность, что открыта нашему взору, но другая — невидимая, постоянная, предвосхищенная в совершенных формах, видимая лишь духу. Несравненная белизна, совершенная гармония, высшая справедливость... Эти незримые и открытые разуму сущности Платон назвал идеями, то есть вечными образцами для видимого. Так он показал нам, что ум видит отчетливее глаз (о чем так хорошо говорил Ортега-и-Гассет в книге «Две главные метафоры»).

Философы по-прежнему обозначают присутствие невидимого в видимом. Среди них Жак Лакан, считающий, что искусство вводит в изображение невидимое, подводя нас тем самым к рождению и онтологии формы. Среди них и Жорж Диди-Юберман, приглашающий «закрыть глаза», чтобы увидеть незримое. По его представлению, именно невидимое наделяет объект искусства подвижностью — мерцание, пульсация, одновременное присут-



Сергей Соболев
ДОВЕРИЕ
2012. Белый цемент

ствие и отсутствие образа, его возникновение и исчезновение, постоянное ускользание от мгновенного настоящего, обнажение все новых пластов смыслов. Именно эти свойства присущи скульптурам Сергея Соболева: многозначность, неуловимость формы, которая изменяется при перемене ракурсов, от ее соприкосновений со светом. Эти свойства — свидетельства явных взаимодействий объекта и пространства, их многочисленных взаимосвязей. Ведь фактически форма остается неизменной, и ее трансформации мнимы. В описании к одной из своих работ («Сосуд») автор отмечает постоянство формы и изменчивость содержания, сосуд он сравнивает с человеком:

«Какой он, сколько может в себя вместить и чувствует ли в этом потребность вообще? «Анатомия» сосуда говорит о его характере и возможностях. Пример того как форма, оболочка обуславливает содержание». Автор приводит в своих работах и другой пример, когда, напротив, содержание определяет онтологию формы. Когда идея будто одухотворяет форму, придает ей дыхание жизни, что и принуждает и ее, и контекст изменяться: тогда линии и объемы, свет и тени, взаимодействуя, преломляют пространство. Получается, что объект сам обозначает для себя контекст, который также может быть непостоянным и склонным то к сокращению, то к увеличению, то существуя лишь имплицитно, то доходя до бесконечности, до абсолюта неизвестного.

РАВНОВЕСИЕ
2003. Стеклопластик

ДОВЕРИЕ
Фрамент
2012. Белый цемент

Сергей Соболев
ЯБЛОКО
2009. Белый цемент

КОКОН
2009. Бронза

Цвета, которые выбирает автор для своих объектов, преимущественно ахроматические — белые и оттенки серого. Белый — цвет, мгновенно апеллирующий к архетипам и ассоциациям, цвет чистоты и гармонии, молока, первого цветения, начала жизни, цвет самого света. Для скульптуры это значимая особенность: когда поверхность становится как будто не отделеной от воздушного пространства, а проницаемой, слитой со светом, перетекающим в него, при этом сохраняющей свои очертания — границы-швы. Эти работы, наполненные внутренним сиянием, сразу же отчетливо заявляют о себе, давая точную знаковую информацию, отпечатываются в сознании и начинают самостоятельный внутренний диалог, не пропадая из поля внутреннего зрения.

Другие объекты, напротив, едва заметны. Почти невидимыми их делает серый цвет. В этом их качестве проявляется способность к мимикрии, незримости присутствия. И здесь вновь вспоминается Диди-Юберман и его книга «То, что мы видим, то, что смотрит на нас», с ее зрителем, захваченным визуальным. Эта идея «рязанских пирогов с глазами» предполагает некую внутреннюю жизнь материального объекта.

Не случайно как и Жорж Диди-Юберман, так и современные теоретики искусства (Розалинда Краусс, например) нередко прибегают к биологическим коннотациям: пульсация, биение сердца, океанские приливы и отливы, дни и ночи. Вероятно, не случайно и то, что и Сергей Соболев часто обращается к антропоморфной тематике или отдает предпочтение вытянутым упругим формам с выверенными абрисными линиями, что делает его работы близкими природным образам. Скульптуры Соболева становятся застывшими мгновениями существующего, с их внутренними колебаниями, ощутимой, источаемой ими энергией.

Так, отталкиваясь от целостности события осуществляется переход к определению целостности бытия. Для Сергея Соболева импульсом к созданию произведений, как правило, становятся явления собственной жизни. Он познает онтологические ее особенности и закономерности, видя в текущих обыденных событиях, (проживаемых почти незаметно) глубину и значимость пройденных дней, их внутреннюю силу, служащую мотивом для последующих неизбежных изменений, для движения во времени. Произведения Сергея Соболева ста-

новятся сугубо личным, но в то же время открытым диалогом с Богом и людьми, с миром вещей, идей, энергий. Одна из его работ особенно притягательна открытым финалом в таком диалоге. Это — «Течение», скульптура удлиненной формы, схожая с двумя соединенными тонкими лодками, или стеблями, или с необычной двустворчатой раковиной, две части сходятся в движении подобно смыкающимся ладоням. Автор раскрывает сущность этой работы, казалось бы, определенно: «Бывает так, что люди движутся в одном направлении, тогда им ничто не мешает объединиться», но в то же время он затрагивает извечную тему общности и целостности в единении двух величин. Становятся ли они одним, соединившись? Не утрачивают ли они своей самости при этом? Возможно ли оставаться самостоятельным и быть частью целого? И казалось бы, ответ ясен, но он относим к тем жизненным откровениям, которые требуют быть прочувствованными, пережитыми, постигнутыми, а не умозрительными. Художник улавливает это состояние так: «Соединение двух схожих форм в одну, не изменяя своей природе. Не меняя ни направления, ни скорости собственного течения». И в поисках ответа он адресует нас уже к своим личным значимым переживаниям и внутренним созвучиям.

Особенная задача скульптора — изображение неразличимого и полного тождества идеального и реального. Его произведения могут открываться как способ постижения мироустройства, его непреложных законов и закономерностей, скрытых от нашего взгляда, но незримо присутствующих, будто разлитых в этом мире вместе со светом, играющим на поверхностях форм. Художник постигает неприметные, растворенные в каждом дне сложные взаимодействия, связи, сосредоточенные в переживаемом моменте, вобравшем в себя уже случившееся, возможное, потенциальное, вероятное. Это свойство делает скульптуры Сергея Соболева наполненными внутренним действием, открытыми к взаимосвязям. Истина, которую взыскует художник, постоянна, но не статична, напротив, она находится в непрерывном движении, будто пронизанная дыханием жизни. Наверно, поэтому его работы с их склонностью к переменам и преображению пространств (но и с их внутренним постоянством), с их способностью тонко взаимодействовать со светом так волнующи. При этом подобно платоновским идеям, они лишены чувственности, спокойны, чисты и совершенн. Как молчание, с его зримой и незримой глубиной значений, с его исчерпывающей полнотой. Как тишина, всегда связанная со звуком, предшествующим ей или ожидаемым ею. Как тайна, что открывается лишь тем, кто сумеет ее уберечь.

DUALIS
2012. Стеклопластик

ВЕСЕЛОЕ БЕССТРАШИЕ СОЛОМОНА РОССИНА

Екатерина Андреева

«Что показывает нам трагический художник? — задавался вопросом Ницше. — Разве не показывает он именно состояние бесстрашия перед ужасным и загадочным?». Выставка Альберта Соломоновича Розина — Соломона Россина — в NameGallery совершенно музейна: это портреты и пейзажи. И однако художник демонстрирует именно бесстрашие перед ужасным и загадочным, потому что все многообразие его живописных композиций посвящено исследованию год за годом российского простора и российской души. Земля и люди в его картинах предстают как носители истории, и бытовой, и провиденциальной — священной или заповеданной, от которой бытовая может отклоняться, идти вразрез с заповедью. Можно сказать, что всегда не равная самой себе история, собственно, и есть главная героиня искусства Россина, гротескно раскрывающаяся посредством другой «героини» художника — живописи.

Россин уже в юности понимал себя наследником русской культуры XIX века и литературы в большей степени, чем живописи, потому что именно в литературе рождаются и русский народ, и Россия как страна с провинциями и столицами, разными сословиями и бунтарями против всех сословий. В СССР второй половины XX века пик самопонимания общества приходится на «брежневский застой». Тогда люди, душевно не подчинившиеся государственной системе, сами для себя или в небольших полуподпольных сообществах через литературу, живопись, философию осуществили возврат к осмыслению российской истории и государственности в мировом масштабе и запустили процесс самодвижения творческой мысли далеко вперед. Россин стал одной из ключевых фигур этого интеллектуального переворота и предложил в картинах свое понимание происходящего и портреты его участников. Он был готов рисковать, отстаивая свой взгляд на жизнь. Когда во время приема выставки неофициальных художников чин КГБ взялся орать на собравшихся, Россин с ходу осадил его, тихо сказав: «Вы думаете, что искусство создается в ящиках вашего стола?»

В духе литературной традиции XIX века, акцентированной живописным модернизмом, Россин становится критиком действительности. Суть его критики не в разоблачении ложных мнений, а в показе слабости человека и непрочности

Соломон Россин
ДИСПУТ
1979. Холст, масло
ПЕСНЯ О РОДИНЕ
2011. Холст, масло

его мира. Впрочем, именно ничтожность человеческой природы, отдельные экземпляры которой вдруг решаются на подвиг или совершают свой подвиг незаметно, как живут, приоткрывает постоянно действующее событие — сияние истины. Персонажи Россина могут быть воплощением истины, как его друг и вдохновительница Ленина Никитина, никогда не уклонявшаяся от жребия правдивой художницы, рисовавшая с чувством милосердия именно тот сумасшедший дом, где ей довелось жить. Они могут стремиться к истине, как участники философского кружка Татьяны Горичевой и Виктора Кривулина, и отдать за это лучшие годы жизни, хоть и часто, по мнению Россина, впустую, но художник пишет как самоценное не их жизненные результаты, а дугу сотворчества, преобразившую советский анабиоз в духовную жизнь. Наконец, они могут существовать, как подавляющее большинство, не задумываясь, но тогда сама истина проступает на человеческом материале как в его твердости, так и в его никчемности.

Каждый человек Россина погружен в живописный фон, как в духовный пейзаж. В окружающей среде Россин любит усиливать горизонтали: линии электропередачи, заборы, рельсы, трубы парового отопления, контуры крыш, полосы кирпичной кладки и бревна покосившихся изб, да хоть и доски скамеек. И человек в этой горизонтальной сетке мира все время переходит из одного состояния в другое, соответственно меняя и пейзаж, и его восприятие. Он может показаться текущей через щели кляксой краски, попавшим в сеть случайным комком чего-то — от земли до мертвой птицы, узелком на драной ткани жизни, а может стать и нотой, дающей своему времени голос и смысл.

Голос живописи Россина, если можно так сказать, отличается парадоксальностью тембра. Россин — пророчески настроенный художник-нонконформист, но он же и один из самых веселых мастеров подзапретной «второй культуры». Гротескный юмор русской классической литературы каждому новому поколению открывается как вечно актуальный способ описания российской действительности. Однако именно художники ленинградского экспрессионизма, от арефьевцев до «Новых художников», на которых Россин оказал определенное влияние, придают гротескной картине о нашей жизни измерение парадокса. Если в XIX веке погруженная в гротеск история уездных чиновников предполагала, что есть и другое — идеальное — измерение Руси, то зритель Россина знает, что никакой другой жизни, кроме этой, бездарной и изуродованной, нет. И художник — именно тот человек, который смело преобразит такую жизнь, сохранив ее облик, но найдя в ней «Майн кайф» (так называлась утраченная автобиография Россина), он открывает грань бесконечного величия в эпизодах и людях повседневности, сообщая сплаву величественного и гротескного силу представлять все: от выпаса коров до панорамных видов Бородинской битвы. Художник, создающий универсальный мир, конечно же, сверхчеловек, и ему свойственны романтическая веселость, ледяной смех бессмертных. Но сверхчеловеком он становится не потому, что смотрит с высокой скалы, а наоборот, потому, что представляет жизнь жука, как и жизнь гения, и осознает себя через смерть и утрату мира с уходом каждого. И этот навык всегда фиксировать в танце карандаша гротескное творчество форм жизни, удивляясь и не уклоняясь от разнообразия впечатлений, сообщает искусству Россина особенную веселую смелость.

14 Фурманный

РАКУРС

Фурманного переулка
как феномена москов-
ской художественной
жизни более не суще-
ствует, но «Ракурс» по
Фурманному продолжа
ется.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ КУЛЬТ ЛИЧНОСТИ, ИЛИ MADE IN FURMANNY

Вы что, не знаете о существовании Нейтральной зоны? Вы никогда не искали ее на карте? Дело в том, что не надо так далеко ехать, не надо обивать пороги УВИРов и заморских посольств. Проблему можно легко решить в пределах московского Садового кольца, свернув в подворотню дома № 18, что в Фурманном переулке. Здесь, в Нейтральной зоне, провозглашен культ личности… Там, на дореволюционном паркете, родились и сформировались художники, которые могут назвать Фурманный своими папой и мамой.

…За отчетный период, с лета 1986-го по октябрь 1989-го, Фурманный испытал демографический взрыв: он вырос количественно с 8 до 50 с лишним художников. Вырос и как живой организм перенес несколько сезонных простуд, но выжил, подкармливаемый зарубежными витаминами и вдыхая живительную гарь родной земли…

Почти все произведенное в Нейтральной зоне во главе с деликатесами стало добычей акул империализма. Что ж, такое неравномерное распределение сокровищ в пользу Запада имеет богатые традиции. «И вот настал момент прощаться», — воскликнули исполкомы, замахиваясь на Нейтральную зону строительной лопатой. …Зона вынуждена будет уступить грубой силе и переместиться. Главное — уйти без потерь и сохранить свое основное богатство — культурную дистанцию по отношению к двум цивилизациям — советской и западной. Так что ищите на географической карте в местах стыка и сгиба, в заломах и потертостях, трещинах и отколупах. Там уже наверняка написано «made in Furmanny».

Владимир Мироненко

…КАК ЗЕРКАЛО РУССКОЙ ПЕРМАНЕНТНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Искусству не удалось отсидеться в тиши мастерских. Революция широко распахнула двери подвалов, полуподвалов и т.д. И началось…

…А началось, собственно, вот что. …Надо выйти на международный рынок с каким-нибудь товаром. Пенькой, салом, дегтем, лесом «немцев» (иностранцев) уже не удивить, а машиностроительное, мануфактурное как-то не очень расходится. И вдруг оказывается: есть товар на экспорт — искусство наше пользуется спросом, интересно оно «им», потому что революционное! Контрреволюционного искусства у них своего хватает. Они ведь к чему стремятся? Сделать искусство комфортным, слить его со средой обитания, создать ситуацию, провоцирующую зрителя отождествить себя с произведением искусства, с легкой душой шагнуть внутрь «черного квадрата» современного искусства и существовать там свободно и бездумно, не задавая лишних «жгучих» вопросов ни себе, ни художникам. Не то у нас. Русская традиция не допускает такого «легкомысленного» отношения к предмету. В подавляющем большинстве случаев наш художник не может себе позволить не «жечь глаголом сердца людей», не может быть «посторонним». Он должен и непременно быть против чего-то (кого-то) и за что-то (за кого-то), он находится на определенной дистанции от зрителя, он пророк и учитель, он знает истину и несет ее в своих творениях людям. Я пишу все это, и мне самому немного смешон мой пафос, но что поделать, искусство наше наполнено пафосом и патетикой тоже, да и интеллекта ему не занимать. …Чей же путь в искусстве верен?... Вопрос довольно-таки дурацкий, но ужасно охота найти ответ. А ответ таков (будем, впрочем, как это сейчас принято, плюралистами): оба пути верные, но наш вернее, и вот почему. Западное искусство деградирует и загнивает — это нам известно еще со школьной скамьи, и мы должны, просто обязаны сделать вливание свежей крови в этот полутруп. Это наша прямая гуманистическая задача, более того, миссия. Пресловутое «L'art pour l'art» должно смениться на качественно иное искусство. В то время как приходится окончательно расстаться с имперской мечтой (а жаль!) о Земшарной Республике, мы должны осуществить культурную экспансию и на территории противника, малой кровью покончить с мифом о мнимом превосходстве зарубежного авангарда перед отечественным…

И я призываю художников Фурманного переулка неуклонно идти вперед к окончательной и бесповоротной победе отечественного искусства над всем зарубежным искусством вообще.

Алексей Таранин

НИКОЛАЙ ФИЛАТОВ

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ КРИЗИС НИКОЛАЯ ФИЛАТОВА

На исходе 1988 года Николай Филатов извлек откуда-то свою работу десятилетней давности, расправил ее, сильно попорченную и без подрамника, и повесил на стену своей московской мастерской. Эта работа имитирует в гиперреалистической манере сильно некачественное изображение на телеэкране. В свое время, чтобы написать такую картину аэрографом, художнику нужен был один час; сейчас он пишет свою картину в течение нескольких минут, и манера его стала совершенно иной, в чем-то близкой европейским «новым диким». А старая картина, появившаяся на стене в мастерской, это памятник экзистенциального кризиса, пережитого Николаем Филатовым на рубеже 1970–1980-х годов. Картина стала когда-то жертвой этого кризиса: видно, что она порезана, скомкана и побита ногами. Так Филатов отрекался от гиперреализма… и многого другого. В 1979 году Д. Пригов «заклеймил» молодого львовского художника Николая Филатова «бескорневым интернациональным гиперреалистом». Упрек, во многом справедливый, подействовал. Хотя причина кризиса была не столько в искусстве, сколько в самой жизни. Коля Филатов болезненно переживал свое изначальное «закрепощение культурой» в силу традиций семьи и образования. Он рос в патриархальной русской семье, которая перебралась во Львов из Ленинграда, отец и дед — музыканты и преподаватели — хотели и в нем видеть профессора». Художественное образование он получил во Львове, в Институте декоративного и прикладного искусства в традициях «Баухауза». В этой обстановке Николай Филатов взбунтовался… Это был настоящий экзистенциальный выбор. Он совершил прыжок из состояния интегрированного человека в маргиналы. Маргинальный период Николая Филатова связан с Москвой. Здесь он полностью выпал из контекста — этнического, социального, культурного. На протяжении многих лет он держится одиночкой, по его выражению, «полностью отвязным». Естественно примкнув к московскому андеграунду, он оказался в особой ситуации маргинала среди маргиналов.

«ПРОЕКТИРОВАНИЕ БУДУЩЕГО»

Призрак кубофутуризма не случайно бродил по мастерской Коли Филатова в Фурманном переулке. У русских опять революция, они опять готовы поменять религию, отрекаются от прошлого и строят планы на будущее. Через исторический русский авангард Николай Филатов пытается войти в «футурологический вектор русской мистической души». От «пролеткультовцев» его отличает,

однако, глубокий исторический скептицизм. Устремление в прекрасное будущее превращается в творчестве Николая Филатова в «стрелку, направленную в никуда». Первые авангардисты на равных участвовали в жизнестроительстве, современные авангардисты наблюдают и констатируют, пытаются понять процессы, но не участвуют в них. Со времен русской революции между обществом и авангардом произошел раскол. Сейчас на волне либерализации общество пытается эту проблему снять, художественное подполье реабилитируют. Но отношения тут далеко еще не выяснены до конца. В обмен на реабилитацию общество молчаливо требует новой лояльности, новой интеграции. И… вчерашние «маргиналы» становятся «генералами». Глубокий исторический и культурный скептицизм удерживает Николая Филатова в культурном подполье. Меняться должно общество, но не он. Меняться должно отношение к его искусству, но не само искусство. Он профанирует в своем искусстве ложный пафос жизнестроительства. Он исследует, изучает, но не принимает его.

Елена Пивоварова

АНТОН ОЛЬШВАНГ, ИЛИ СКОМКАННЫЙ ПАРАДОКС

В чисто персонажном смысле Антона Ольшванга можно было бы отнести к послемухоморной обойме Фурманной мануфактуры по производству товаров визуального потребления «неотложной глазной помощи»…
Стратегия Ольшванга достаточно проста и человечна, при всем кажущемся визионерстве она не ущербна, хотя бы в силу своей искренности: на исходе 1980-х годов опять находятся желающие обратиться к вечным духовным субстанциям сотворить мистериальную молитву добру, промедитировав между инь и ян… Процесс правоссоздания абсолютных истин не совсем дистанцирован и происходит у Ольшванга скорее в балансировании между его реально-персонажными чертами и имиджем, востребованным в уже выбранной стратегии, а жесты и алхимия самовоссоздания и взаимоналожений в работе с материалами из «первоэлементов» настолько же элементарны, как и простое рассматривание. Это шаманизм повседневности, смены дня и ночи, плюса и минуса, чередования ног при ходьбе (левой-правой), «осторожно, двери закрываются, следующая станция…»
Объекты Ольшванга не желают знать всего, что было по этому поводу сказано до них. Он, видите ли, делает «иконы». Найденные Ольшвангом плоские пластины имеют неровные конфигурации и как бы отпечатаны в «обратном» порядке матричного чередования образов от предметов. Они способны редуцировать некие имманентные отпечатки визуального восприятия своих бензиновобликующих поверхностей… Это матричные металлические листы — с колонками, полосами, шрифтовыми очертаниями: для газет, давно уже отпечатанных в типографии, смятых и выброшенных, как любая макулатура. Из «газетных» пластин Ольшванг сворачивает рыхловатые газетные кули. Подобные постмодернистские симулякры, как водится, изготовлены «чужими руками». Но без авторской магии, оприходовавшей их в качестве инсталляционных объектов, не произошло бы дальнейшей уже произвольной дисперсии образов и вещества, их взаимопревращений в пустотных, нечитаемых уровнях интерпретаций — нет рамы без картины!
Можно заметить и вполне программное снятие интеллектуальной планки, столь характерной для московского постконцептуализма (если бы он оставался только концептуализмом!). В любом случае интеллектуальный пласт настолько утрирован и утоптан, что отдавал бы просто буквализмами, не произойди в этой ситуации исконного «самоочищения» — возвращения художника к роли художника. Таков, на наш взгляд, скомканный парадокс «борьбы за выживание» в опоэтизированной поэтике пустоты Антона Ольшванга.

Татьяна Салзири

СТАТЬЯ ДРУГА

…Для московского художника Валерия Ершова свобода — это средство. Это творческий принцип. Есть невероятная легкость в том, как он с помощью впечатлений от изобразительного искусства избавляется от реальности. Он, как художественный эквилибрист, выполняет трудную задачу. В то время как поток информации проходит через него, он балансирует на канате, соединяющем искусство прошлого века и современное искусство XX века. В своих картинах Валера критически осмысливает современные фотографии, видеоклипы и успехи, достигнутые рекламой... Его восприимчивость к нехудожественной, обыденной информации позволяет ему браться за одну из наиболее важных сегодня задач — совмещение искусства и жизни.
Модернизм XX века образовал почти полный разрыв между искусством и жизнью. Настало время объединить эти два явления… Его ритуалистический модернизм совмещает разорванные пласты обыденности и культурного сознания.

Александр Захаров

ЭПИТАФИЯ НА РАЗВАЛИНАХ, ИЛИ ПРОЩАНИЕ СЛАВЯНКИ

…Вашему покорному слуге, консультанту, из опасения, что его забудут в груде пустых бутылок, хочется присоединиться к хору панегириков и инвектив по поводу Фурманного.

ФУРМАННЫЙ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Сама по себе страсть к поселению большими группами по интересам хорошо известна как в животном мире — муравейники, лежбища котиков, обезьяньи стада, так и мире художественном — знаменитые Монмартр, Сохо и т.д. Такого рода консолидации бывают стойкие (колония пингвинов) и временные (стая журавлей, отправляющихся в теплые страны). Очевидно, что в этом смысле Фурманный можно воспринимать как временный базовый лагерь вроде тех, что устраивают альпинисты или покорители полюсов перед окончательным бесстрашным рывком к вершине, только в нашем случае направление обозначено «с точностью до наоборот», как говорят математики, и покоряются на недосягаемые безжизненные места…
Экономический смысл той силы, которая привлекла молодых искателей приключений на Клондайк Фурманного переулка, тоже вряд ли требует особо долгих пояснений. Ни для кого не тайна, что пресловутый бум на советское искусство на Западе и есть непосредственная причина исследуемого социально-художественного феномена. Свободный художественный рынок, в котором некоторые совсем недавно видели спасение нашего искусства, появился в форме, которую вряд ли можно было прогнозировать еще три года назад — в форме, напоминающей свободную экономическую зону. Это обстоятельство (на которое любят пенять недоброжелателя и фундаменталистского и либералистского толка) есть на самом деле одно из самых печальных в истории русского искусства, если не считать его официализации и коллективизации. Неустойчивость, переходность времени, в котором располагается

Фурманный, проявилась особенно в самой неустойчивости, бивуачности быта его обитателей, постоянном чувстве пребывания в осажденной крепости. Сами по себе стадность и суетливость жизни на виду, работы среди нескончаемого потока приходящих и уходящих художников, критиков, дилеров, покупателей и просто-тактусовщиков склоняют к размышлениям о коллективистской русской натуре, соборном духе, если, конечно, не брать в расчет всеобщее ощущение усталости от этакой жизни…

Впрочем, тут может возникнуть и другой образ — потемкинской деревни наизнанку, фольклорного «города мастеров», где ряженые умельцы работают на виду у заинтересованной публики. Можно даже предположить, что внешний и внутренний облик Фурманного — обшарпанного, предельно загаженного и саморазрушающегося места — есть результат специальной изощренной дизайнерской операции, проведенной в стремлении артикулировать местную экзотику. Примечательно, что настоящие галереи, скопированные с западных, вовсе не имеют такого непреходящего успеха, как Фурманный, превращаясь то в дорогую игрушку, то в лавочку колониальных товаров. Более того, в Фурманном по ходу его развития моделировалась разветвленная функциональная система — от чисто коммерческих предприятий до манифестированно-нонпрофитных учреждений… Кроме того, именно в Фурманном произошло внедрение критика-искусствоведа в эпицентр художественной жизни, и именно здесь возникли некоторые профессии, ранее в наших палестинах не существовавшие — от туземного дилера со своей иерархией до проводника-чичероне, демонстрирующего местные достопримечательности заморским путешественникам. Особо отметим, что на Фурманном происходил замечательный в своем роде процесс разрушения специфической парадигмы искусства как жреческого служения, глубоко противоположного какой-либо коммерции. Обнаружилось, что и такие жесты могут хорошо оплачиваться и приносить доход; тем не менее некоторые реликты дорыночной этики бытуют весьма стойко. Так, для подтверждения низкого статуса того или иного художника достаточно сказать «он коммерческий». И наконец, еще одна функция:

ФУРМАННЫЙ — СВОБОДНАЯ АКАДЕМИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

Собственно, история разбухания Фурманного выглядит как поэтапное прививание новых ветвей к материнскому древу московского концептуализма, который создал еще в андеграунде наиболее мощное поле интеллектуальных артикуляций и эстетических спекуляций. При этом концептуалистское движение разрастается не только за счет очередных призывов новобранцев, что, несомненно, сильно разжижает и профанирует чистоту идеи, но и путем описываемого еще т. Лысенко «социального воспитания» типа «с дуба падают листья ясеня…» Сами же аборигены Фурманного, бывшие мухоморы, старательно и вполне естественно играют роль духовного нобилитета или, говоря армейским языком, «дедов»-старослужащих.

И все же описываемое совмещение функций в определенной мере разрушает строгость эксперимента, и известная служебная и духовная иерархия московского нонконформизма по типу военной или скорее орденской замещается дробной «горизонтальной» стратификацией мирского и штатского, ибо реально многообразный западный рынок цен и ценностей может почти одинаково маркировать и офицера ордена с высоким градусом посвящения, и непосвященного простеца…

Но увы! Наша сага подошла к концу. Прощай, Фурманный! Прощай, школа! Здравствуй, жизнь!

Андрей Ковалев

Фурманный

ДИ продолжает публикацию материалов о художественных сквотах, начатую в первом номере этого года («Детский сад» в Хохловском переулке).

Летом 1987 года Фарид Богдалов пригласил группу молодых художников-нонконформистов использовать под мастерские расселенные коммунальные квартиры в доме № 49 по Фурманному переулку, где он работал дворником. Заселение в коммунальные квартиры было вызвано специфическими условиями распределения мастерских по всей России только через союз и только «лояльным». Особенно трудно приходилось молодежи. На Фурманном первыми в две коммунальные квартиры вселились Юрий Альберт, Свен Гундлах, Вадим Захаров, Константин Звездочетов, братья Владимир и Сергей Мироненко и Андрей Филиппов. Это были последователи московского концептуализма, сформировавшиеся под влиянием Ильи Кабакова, Эрика Булатова, Андрея Монастырского. Их мастерские посещали не только русские, но и иностранные искусствоведы, галерейщики, журналисты. Позже здесь поселились Н. Овчинников, Л. Звездочетова-Резун, А. Олышванг, О. Чернышова, А. Таранин, В. Фишкин. Создавались новые группы, как, например, «Медицинская герменевтика» с Сергеем Ануфриевым, Павлом Пепперштейном и Юрием Лейдерманом. Советские коммунальные квартиры трансформировались в «коммунальное» содружество художников-нонконформистов. Первоначальный «концептуальный заквас» «разжижался» абстрактным и экспрессионистическим направлениями. Помимо московских сюда стекались художники из других городов. Костя Звездочетов внедрил авторов из Одессы, а Марат Гельман из Киева. На Фурманном стали стихийно складываться рыночные свободные отношения. Галерейщик, коллекционер или дилер мог закупить здесь работы. Сквот «Фурманный переулок» просуществовал всего три года. Как вспоминал один из его участников, «эпоха расцвета Фурманного совпала с "русским бумом": в воздухе пахло шальными деньгами, заграничными путешествиями и головокружительными карьерами. Это было время непрерывного праздника, когда картины выхватывали из-под кисти, не дожидаясь, пока высохнет краска. "Невыносимая легкость бытия" — это могло быть сказано и про "фурманные времена"».

В начале 1990-х часть художников обзавелась собственными мастерскими и квартирами, некоторые перебрались в такой же пустующий дом на Чистых Прудах, другие — в сквот на Ордынке… Тогда в центре Москвы было полно пустующих домов.

Лариса Кашук

ФОТО: СЕРГЕЙ РУМЯНЦЕВ

МЕЖДУ этикой и поэтикой

На вопросы ДИ отвечает художник Хаим Сокол

ДИ. Для многих знакомство с творчеством Хаима Сокола началось с проекта «Котлован» на групповой выставке «Яблоки падают одновременно в разных садах», что проходила на Винзаводе в рамках Первой Московской биеннале молодого искусства. Это было ваше первое выступление в Москве?

ХАИМ СОКОЛ. Нет, в Москве моя первая персональная выставка — «Криптомнезия. Рецидив» на Стрелке зимой того же года. А в Москву я приехал в конце две тысячи шестого.

ДИ. Вы родились в Архангельске, а потом эмигрировали в Иерусалим.

ХАИМ СОКОЛ. Мы уехали семьей на волне эмиграции в девяносто первом году. Мне было тогда семнадцать лет.

ДИ. И в то время вы уже хотели быть художником?

ХАИМ СОКОЛ. Нет, я был таким еврейским «ботаном», отличником, которого долго воспитывали родители, и совершенно не представлял, кем хочу быть. Поэтому подал документы одновременно на гуманитарный факультет и технический. В итоге поступил на гуманитарный в Иерусалимский университет, на ивритскую лингвистику и литературу идиш. Это была первая ступень, ба-

Хаим Сокол
ДЫРА
2011. Половые тряпки
ПРЕДОСТАВЛЕНО ГАЛЕРЕЕЙ М& Ю ГЕЛЬМАН

калавриат. А потом я еще окончил магистратуру по образованию.

ДИ. По специальности работали?

ХАИМ СОКОЛ. Один мой знакомый, когда у него спрашивают, какая у него специальность, отвечает: специальности никакой, одно образование. Перечисленные факультеты не дают никакой специальности. Я работал учителем, преподавал иврит в группе пенсионеров. Прекрасные бабушки у меня были. Преподавал иврит для иммигрантов. Еще работал в американской организации «Джойнт» (JDC, Американский еврейский объединенный распределительный комитет), которая в Советском Союзе была известна как шпионская. Я организовывал всякие образовательные семинары.

ДИ. А потом решили вернуться? Почему, кстати, не в Архангельск, а Москву?

ХАИМ СОКОЛ. Я как-то не чувствовал Архангельск родным городом. Дело в том, что мои родители родом не из Архангельска, что понятно, а с Украины, из Винницы. Папа прошел по конкурсу на ставку доцента кафедры эндокринологии в Архангельском мединституте и поехал туда работать. Так что можно сказать, что я родился в изгнании относительно родины своих предков. А потом мы уехали в Израиль, и там уже началась другого рода иммиграция.

ДИ. Почему все же решили вернуться? И как происходила ваша переквалификация в художника?

ХАИМ СОКОЛ. Чем старше я становился, тем более унылым и безнадежным мне представлялось мое существование. Было несколько неудачных попыток поступить в художественный вуз в Израиле. Постепенно это томление чисто количественно переросло в качество. До ИПСИ, куда я поступил уже в Москве, мой единственный опыт художественного образования — в Иерусалимском же университете курс «Введение в сценографию» Александра Лисянского. Это замечательный художник, который работал в театре «У Никитских ворот», потом стал очень известным театральным художником в Израиле. И вот он вел курс для девочек с театроведческого факультета. Я стал ходить, у меня начинало получаться, мне нравилось. Потом я познакомился с художницей Юлией Сегаль, она стала меня поддерживать. И в результате я был принят в Союз художников. Это признание чисто формальное, но для меня оно было важно.

ДИ. Какие преимущества в Израиле дает членство в союзе? Мастерскую выделяют?

ХАИМ СОКОЛ. Нет, в Израиле эта организация не такая мощная. Все, что у них есть, очень симпатичный, маленький выставочный зал в центре Иерусалима. Но чтобы там выставиться… Очередь нереальная. Я подал после вступления в союз заявку, а это уже более пяти лет назад, мне ее утвердили, но выставки пока не было. Очередь бесконечная, как она там идет, непонятно. В общем, никаких льгот, кроме информации и призрачной возможности когда-то выставиться в этом месте. Но тогда мне это дало чувство необыкновенной уверенности: меня признали вот так, с ничего. Когда они принимают, то делают групповую выставку, которая состоит из индивидуальных проектов новых членов союза. Мой проект был достаточно удачен, однако я понимал, что в Израиле совершенно не вписываюсь. Хороших художников здесь очень много — и современных, и традиционных, с мировой известностью. Но дело в том, что все известные израильские художники делали карьеру за пределами страны. Это такой, к сожалению, необходимый путь. Израиль слишком мал. И восемьдесят процентов бюджета идет на войну. Понятно, что на культуру остаются копейки. И за эти копейки дерутся не на жизнь, а насмерть. Там достаточно жесткий мир искусства, в который вклиниться можно, только идя на какие-то компромиссы с собой, на что я тогда не был готов. Кроме того, я не очень представлял, как это все делать. Впрочем, как и в Москве. Но я ездил сюда часто. И здесь все мои знакомые были с гуманитарным образованием и все реализовались: кто-то редактор, кто-то журналист, кто-то переводчик. В Израиле же все мои сверстники, соученики были вынуждены переквалифицироваться на какие-то технические специальности либо уныло работать бюрократами, потому что для гуманитариев там нет места. Во всяком случае, для русскоязычных, как бы хорошо они ни знали иврит. Помню, уже после того как я окончил факультет ивритской лингвистики, хотел поступить на курсы преподавателей иврита. И мне сказали, что меня не возьмут из-за акцента и потому, что я не являюсь носителем израильской культуры. Я робко заметил: «Позвольте, но это же расизм». Мне ответили: «Да. Но у нас такие требования». Некоторые, конечно, пробивались. Но для этого нужно быть очень устойчивым, удачливым, словом, куча каких-то факторов, гигантских усилий, чего здесь не требовалось. А к тому времени я был уже года четыре номенклатурным работником в одной еврейской организации, очень милой, прекрасной, которая мне очень много дала, но… бюрократ, понимаете? И я решил: в Москву.

ДИ. Однако вы довольно быстро тут сориентировались. Поступили в ИПСИ. Вас приняли в московское художественное сообщество.

ХАИМ СОКОЛ. Еще пять лет назад ситуация складывалась совсем иначе. Тогда понятия «молодой художник» не существовало. «Стой! Кто идет?» было еще только фестивалем, причем достаточно скромным, и участие в нем не давало ничего — просто еще одна выставка. И молодых художников, которые могли вот так влиться, тогда вообще не было.

ДИ. Потому что еще не заработал этот механизм, эта фабрика по выпуску молодых художников.

ХАИМ СОКОЛ. Механизмы появляются через систему образования. В то время ее не существовало. А ИПСИ — ускоренный, интенсивный «курс молодого бойца». Приходишь, и тебе говорят: если хочешь быть молодым художником, должен делать то-то и то-то, и не плачь, если у тебя все это не получится. Я, конечно, утрирую, у нас были замечательные лекции и прочее, но главное, что это сетеобразующее заведение. Мы друг

с другом знакомимся и выходим когортами. Например, я учился вместе с Арсением Жиляевым, Алиной Гуткиной, Наташей Зинцовой. До нас было старшее поколение, концептуалисты, как некое единое целое, потом среднее поколение — девяностые, а дальше — провал. То есть существовала потребность в нас, и нас выталкивали.

ДИ. Вы сказали о когорте. Но вы как-то не очень походили на остальных молодых художников. Вашим работам присущи такие качества, как повествовательность, литературность, постановочность. Возможно, это связано с полученным образованием. Вы все это относите к своим достоинствам или недостаткам?

ХАИМ СОКОЛ. Тогда я только еще начинал рефлексировать. И мне, кстати, очень мешает эта рефлексия.

ДИ. А вы не пишете художественные тексты?

ХАИМ СОКОЛ. Нет, литературу я считаю отдельной профессией. И с кондачка этим заниматься не могу и вообще не испытываю особой потребности. Другое дело — написание текстов к проектам. Свой каталог я осознанно делал не как альбом, а как книжку, где тексты перемежаются с картинками, и непонятно, что здесь главное, а что дополнение. И эти тексты вполне литературны. Но я их не рассматриваю как отдельный труд, потому что они обязательно должны быть с картинками. Мне нравится размышлять над своими работами, хотя понимаю, что не оставляю зазор для критиков. Я сам закрываю все эти двери, заполняя смысловые лакуны. Андрей Ковалев в одной рецензии обозвал меня идеальным художником. Именно это мне и мешает. Что касается литературности работ, я сначала не очень это понимал. Мне просто нравился сам процесс. Нравилось пачкать руки краской, бетоном. Я что-то там делал, не очень понимая, современное это искусство или нет. Но в какой-то момент меня все начали в этом упрекать. И, к сожалению, я стал с этим бороться вместо того, чтобы превратить в достоинство. Но сейчас стараюсь развиваться в сторону театральности, необязательно, конечно, в смысле полноценного театра. Я ведь в Израиле сотрудничал с маленькими передвижными театральными труппами. И у них к декорациям было четыре требования: дешево, красиво, мобильно, прочно. Сейчас через видео я на каком-то новом витке возвращаюсь к этому.

ДИ. Опыт лично пережитого в какой мере входит в ткань ваших произведений?

ХАИМ СОКОЛ. Я никогда не говорил о личном, о собственном опыте. Безусловно, я его затрагивал, но не рассказывал о Хаиме Соколе как о персонаже или объекте исследования. Я все-таки претендую на некую универсальность опыта, отстраненность.

ДИ. И тем не менее у вас во всех работах ощущение травмы.

ХАИМ СОКОЛ. Утраты.

ДИ. Но это же наверняка связано с чем-то личным.

ХАИМ СОКОЛ. Безусловно. Каждый художник — это определенный темперамент, и от него не уйти. И что бы он ни делал, какую бы новую жизнь ни провозглашал, какие бы новые материалы или медиа ни использовал, все равно его темперамент будет превалировать. Мне свойственен меланхолический взгляд на жизнь. Помню, пришел ко мне в гости мой хороший друг и привел свою американскую знакомую. И вот я им показываю всю свою «помойку»: какие-то корыта, игрушечных собачек, и т.д. И она спрашивает: «Откуда это все?» Как откуда?! Да вы оглянитесь — вокруг сплошные помойки, бомжи, бездомные собаки. И в этом одновременно и ужас, и красота. А друг мне говорит: «Надо же, а мне казалось, что Москва стала такая чистая, светлая». Действительно так. Просто это способ восприятия. Я вообще работаю темами. С момента приезда и до недавнего времени я разрабатывал тему памяти, утраты, но не столько в личном, сколько в общепонятий-

ЧЕРНЫЙ СВИТОК
2011. Пергамин, графика, эмаль, акрил
ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ PERMM
ПРЕДОСТАВЛЕНО ГАЛЕРЕЕЙ M&Ю ГЕЛЬМАН

ном смысле. Для меня это связано с еврейским опытом. Такая герменевтическая практика. Вальтер Беньямин писал, что у евреев запрещено заглядывать в будущее, зато они все время смотрят в прошлое, «поэтому будущее для иудеев не было гомогенным и пустым временем. Потому что в нем каждая секунда была маленькой калиткой, в которую мог войти Мессия». Беньяминовский ангел истории для меня воплощает еврейский взгляд. То есть это ангел, всегда повернутый лицом к прошлому, но ветер прогресса его несет вперед, и он видит вокруг себя руины. Бесконечно прекрасный образ, который меня вдохновляет. Вообще, я беньяминовский человек.

ДИ. По-моему «Сад», который вы показали на X Канском видеофестивале, очень минималистичная, кстати, работа и немногословная, оптимально выражает это ощущение. Сад из ста шестидесяти девяти старых шпал, похожий на кладбище.

ХАИМ СОКОЛ. Моя мечта — делать мемориальные объекты в разных городах мира. В каком-то смысле это логичный итог работы над темой памяти. В две тысячи девятом году в рамках «Инновации» я получил специальный приз от Stella Art Foundation возможность сделать проект в Салониках. И я построил там памятник — бетонную пятиметровую колонну, прямоугольную в сечении, и наверху старый почтовый ящик. Для меня это собственная вершина, мой Эверест в карьере. И Канск был очередной возможностью сделать такой мемориал.

ДИ. Помню, на меня Стамбул произвел сильное впечатление. В том плане, что там повсеместно захоронения. Но они воспринимаются очень органично. Ваши шпалы их отчасти напоминают.

ХАИМ СОКОЛ. Об этом и речь, а не о том, чтобы очередных бронзовых статуй понатыкать. Я все время пытаюсь решить вопрос, как в современном мире, где все перепутано и нет больше доминирующего дискурса национальной истории, отобразить память. И возможно ли это вообще? В той же Австрии или Лондоне. Одно дело поставить прекрасный объект Аниша Капура, который в равной степени рассчитан на всех. А другое — большая индопакистанская община в Англии с ее колониальным прошлым. Бывшие колония и метрополия встречаются, и их истории не очень дружат. Как это внедрить в ткань города? В Лондоне или Москве. Это меня очень интересует и на уровне исследования, и на практике. И когда меня пригласили в Канск, я вспомнил свой старый перформанс, который делал в две тысячи седьмом году: сажал шпалы. Есть видео, которое до сих пор не показываю, потому что оно для меня очень многозначно, а я привык все-таки, выпуская работу, понимать, что я хотел сказать, здесь же слишком многое хотел… Два с половиной часа на палящем солнце я сажал старые дубовые шпалы в каменную почву Иерусалима. Содрал руки, кровавые мозоли месяц не сходили. Но шпалы держались недолго, так как ямки были сделаны вширь, а не вглубь, и они все попадали. И я решил повторить перформанс в Сибири, потому что она вся создана на костях, на рабском труде. Я это назвал «мемориально-утопический объект», потому что в невероятном сценарии эти старые шпалы могут расцвести. Поэтому и «Сад».

ДИ. Проект «Амбивалентность» с участием рабочих-мигрантов из Кыргызстана воспринимается как резкий шаг в сторону от темы памяти. И почему «амбивалентность», в чем неоднозначность?

ХАИМ СОКОЛ. На самом деле переход к мигрантам не такой уж резкий. Ну я могу сделать еще две тысячи ржавых конвертов, еще пятьсот копирок, сколько-то там почтовых ящиков, словом, много всего и жить на этом. Даже не в смысле продаж, а как художник. Но это будут уже какие-то формалистические игры. Арсений Жиляев написал недавно манифест на OpenSpace, призывающий уходить из искусства. С одной стороны, я не согласен с ним, не считаю категорическим императивом выход из искусства. Ультимативный отказ от репрезентации я не разделяю. С другой стороны, чувствую в современности некий этический вызов… Да, я очень люблю возиться с железом, рисовать, сидеть в мастерской, но… Как в свое время Адорно сказал, что поэзия после Освенцима невозможна, сейчас по аналогии вопрос может стоять так: возможно ли искусство в современной ситуации, на пике неолиберализма? Это этический вызов, на который я пока не знаю, как ответить. Старые методы современного искусства — эти все бесконечные инсталляции, объекты, когда я поставил что-то и говорю, дескать, я имел в виду эксплуатацию и прочее — не работают. Но и тотальный бескомпромиссный уход в образование, в социальную

работу меня тоже не устраивает, потому что в искусстве есть необходимый гуманистический пафос, который дает обществу отстранение, зеркало. Передо мной дилемма. Работа с мигрантами — это, кроме всего прочего, и рефлексия на тему возможности ухода художника в социальное пространство. И я делаю неутешительный вывод, что это невозможно. Во всяком случае, теми методами, которые на данный момент разработало современное искусство — эстетика взаимодействия, парципаторность и тому подобное в том же ряду.

ДИ. Клэр Бишоп не случайно критиковала все эти практики взаимодействия.

ХАИМ СОКОЛ. Да, она предельно заострила проблему — как совместить эстетическое и политическое. Либо мы уходим в социальное, либо не знаю что. Вот я и разрываюсь… Если еще пару лет назад я говорил, что для меня в танце этики и поэтики ведет поэтика, то сейчас уже не знаю. Понимаете, Арсений задал вопрос. У него есть ответ. У меня нет. Но я бы сформулировал это так: есть этический вызов современности, который заставляет нас оставить старые разработанные методы репрезентации, но проблема в том, что новых пока нет.

ДИ. Вы не чувствовали Архангельск своим родным городом, в Израиле вам давали понять, что вы иммигрант. В Москве вы живете с израильским паспортом… Или вы чувствуете себя человеком мира?

ХАИМ СОКОЛ. Нет. Я чувствую себя Вечным жидом. И использую свое еврейство как метод. Для меня это не объект рефлексии, это — инструмент. Мой опыт генетический и экзистенциальный, как угодно, который я проецирую на то, что меня окружает. Для меня не столь необходимо говорить о Холокосте еврейском или, как Болтанский, о глобальном Холокосте, то есть это как бы визуализация Агамбена, чрезвычайное положение, которое распространяется на весь мир. Я же, наоборот, ищу Холокост в отдельно взятой жизни. Еврейство не тема для меня. Утрата — тема. Это можно проецировать на тех же мигрантов, допустим, сравнить мой опыт мигранта и киргизского. Я побывал в квартире, где живут киргизы. Не знаю, сколько их там было — десять, пятнадцать человек. Довольно чисто, это не какой-то ад, но сама атмосфера, дух, когда, например, все вещи в баулах. И эту временность, нестабильность я помню по десяткам квартир в Израиле, когда приезжали несчастные советские евреи и вдруг оказывались на съемных сырых квартирах, которые стоили немереных денег. Потом брали ипотеку на тридцать лет, которую по сей день выплачивают. Я помню эти баулы друг на друге. А киргизы меня воспринимают как русского. Угощают и спрашивают: как у русских пьют чай? А я-то не совсем русский, не знаю, как там у русских. Так что еврейство для меня не столько тема, сколько опыт, который мне помогает видеть так, а не иначе.

ДИ. В последнее время в качестве материала вы используете половую тряпку. Что для вас материал?

ХАИМ СОКОЛ. Если говорить о материале, то поначалу, например, ржавая жесть была просто прекрасна. Но постепенно я ее отрефлексировал. Ржавчина — почти банальная метафора утраты, исчезновения материи. А вот половая тряпка — другая история. Я был три месяца в Вене и там, в этом прекрасном, спокойном, чистом, теплом, комфортном городе, вдруг с особой остротой почувствовал себя евреем. Дело в том, что Вена такой, как мы ее знаем, сформировалась во многом благодаря евреям, как знаменитым (Фрейд, Шенберг и т.д), так и безымянным. А потом после тридцать восьмого года все кончилось. И это все ощущается. В Австрии напряженная с этим история, они по сей день до конца с ней не разобрались. Там я наткнулся на офис клининговой компании, при котором есть небольшой магазинчик, где продаются чистящие средства. Называется «Германия», не Дойчланд, как название страны звучит на немецком, а именно Германия. А Германия — имя девы-воительницы, валькирии, символ германского народа. К тому же это название столицы объединенного мира, которую фюрер хотел построить на месте Берлина. И эта компания находится на улице Нибелунгов. Германия, клининг, Нибелунги… У меня крыша поехала от этого сочетания. Отсюда и возникла идея заниматься темой чистоты. Чистоты в широком плане. Потому и половая тряпка. Для меня это не мифологическая материальность, как, допустим, у Бойса. Это конкретно здесь и сейчас.

ДИ. Что для вас ценно в таком явлении, как современное искусство, и в чем его уязвимость?

ХАИМ СОКОЛ. Для меня современное искусство — универсальный медиум, через который можно выразить современность. И для меня это очень интересно — глобальность проекта. А уязвимость в быстрой инструментализации, когда потенциал проекта становится неким приемом. Когда можно сказать все и ничего. Поэтому часто и обвиняют современное искусство: мало того, что оно ничего не умеет, так оно еще и ни о чем. Когда теоретический базис исчезает, нивелируется, остаются только приемы. Это пересекается с тем, о чем я уже говорил: либо мы сейчас должны что-то на обломках модернизма фигачить, то, что сто лет назад придумали, либо… Словом, главная проблема в очень быстрой инструментализации.

ДИ. Не подумываете перебраться в Европу? Вы же кочевник, по сути.

ХАИМ СОКОЛ. У Делеза помимо кочевников была еще категория мигрантов. Мигрант — это тот, кто берет от территории все и затем перемещается на новые земли. Так вот я скорее мигрант. Даниэль, по-моему, сказал, что у него есть эстетические несогласия с режимом. У меня есть этические несогласия с тем, что здесь происходит. Но дело даже не в этом. Если бы я имел хотя бы одну выставку в год или в два года где-нибудь в Европе, я бы жил в Москве. В каком-то смысле Москва интереснее других городов. Но пока так не получается. Так что все возможно.

Беседу вела
Лия Адашевская

1. Как часто Вы ходите в театр кино, на выставки? Если нет, то почему?

2. Как часто ходите на выставки в дни вернисажа и в другое время?

3. Когда Вы последний раз испытывали катарсис от встречи с современным искусством? А искусством вообще?

4. Как часто Вы задумываетесь об этике в искусстве?

5. Актуальность работы извиняет ее эстетические промахи?

6. Зачем нужно искусство сегодня?

7. Вы занимаетесь современным искусством. А любите какое?

8. Кто виноват и что делать? (о современном состоянии искусства)

9. Если бы Вы были официальным лицом, проводящим государственную политику в культуре, какие реформы Вы бы предложили?

10. Что такое истина в гуманитарных областях и сводится ли она к совпадению мнений у разных экспертов?

Владимир Мирзоев,

режиссер театра и кино, сценограф

1. На выставках бываю чаще, чем в театре и кино. Поскольку не каждый фильм требует большого экрана и коллективного сопереживания. А талантливый спектакль, увы, большая редкость. Репертуарный театр уверенно деградирует вместе с прочими постимперскими институциями.

2. Не люблю вернисажи, не люблю премьеры. Слишком много возбуждения и адреналина разлито в воздухе. Физическая красота человеческих тел начинает спорить со скромным обаянием артефактов. По-моему, общение с искусством требует более интимной атмосферы, душевного равновесия.

3. Отчетливо помню эти моменты. Потрясающая инсталляция Александра Бродского в галерее «Коллектор». Иллюзорные окна в стенах бетонного бункера, шелковые занавески, потусторонний сквозняк… Прошлой весной в Барселоне побывал в соборе Саграда Фамилиа. Фотографии не в силах передать фантастический замысел Антонио Гауди. Причем поражают не только архитектура, эстетика (культура и культ как часть природы), но и концептуальная мощь проекта. Ведь собор строится без малого сто лет исключительно на частные пожертвования — во искупление грехов всех жителей Барселоны. Современной России очень не хватает такого же мощного метафизического жеста.

4. Работа в театре и кино провоцирует постоянные медитации на эту тему. Большой коллектив — это серьезное испытание для художника. И не только в России, где этическая норма, в принципе, искажена… Например, загадочное, иногда мгновенное исчезновение дара у отдельных проституированных авторов. Разве это не манифестация таинственной связи между этикой и эстетикой?

5. Актуальное искусство скептически относится к самому понятию «шедевр», поэтому эстетические промахи здесь не имеют значения. На мой вкус, вялая, мутная форма возникает как результат убогого содержания. И наоборот, «величие замысла» способствует рождению совершенной артикуляции.

6. В нашей стране только искусство (или шире — культура) пока еще обладает цивилизующей энергией. Во всех остальных областях — чудовищная хаотизация, нарастающая энтропия.

7–8. Просвещенная часть нашего общества (около 30% населения, живущие в больших городах) давно перешла в модерн и, видимо, созрела для прыжка в постмодерн. Остальная Россия по-прежнему бредит мифологиями традиционной культуры. Причем традиционализм этот не корневой, а выморочный, сугубо советский по своей генетике — в нем даже архаика профанирована.
Но неравномерность в развитии общества — это еще полбеды. Главная беда — номенклатура, сосредоточившая в своих руках все материальные ресурсы. Номенклатура имеет ту же советскую генетику, и рефлексы ее сугубо советские. Она готова финансировать только беззубые и деполитизированные проекты. А какое может быть актуальное искусство вне политики?
Есть и другая часть проблемы. Так случилось, что «традицию» у нас приватизировали самые бездарные, узколобые и ретроградные люди. А между тем традиция в культуре существует только благодаря постоянной изменчивости. Клонирование не имеет никакой перспективы… Приведу два примера из области кинематографа. Самый интересный, на мой взгляд, отечественный режиссер, Андрей Звягинцев, отважно подхватил традицию Тарковского — Бергмана — Мидзогути, и вдруг оказалось, что мы, зрители, соскучились по этой эстетике. Причем в кинематографе Звягинцева нет ничего эпигонского — у него свои темы, своя артикуляция… Еще красноречивей пример Алексея Германа-младшего. Здесь наследование эстетики идет по прямой — от отца к сыну. Но подхват традиции не мешает Герману-младшему быть уникальным и, главное, содержательным, умным автором.
Тот, кто сегодня не побоится подхватить традицию Александра Иванова или Врубеля, или Кандинского, обязательно выиграет.

9. Думаю, главное сейчас — децентрализация культурной и политической жизни. Монополия на ресурсы, на управление страной убивает любую конкуренцию, в том числе в области смыслов. Например, ВГИК не выйдет из своего плачевного состояния до тех пор, пока не будут созданы серьезные альтернативы. Три-четыре киношколы с государственным финансированием резко изменят качество выпускников. Почему бы не подумать об альтернативных институтах в сфере творческих профессий.

10. Восприятие искусства так или иначе субъективно. Эксперт отличается от профана только тем, что способен учитывать полифонию мира, разнообразие языков и культур. Альтернативные точки зрения не ввергают его в истерику.

Вадим Абдрашитов,

кинорежиссер, народный артист России

1. Чрезмерно часто.

2. По-разному.

3. По прочтении книг Эдуарда Кочергина «Ангелова кукла» и «Крещенные крестами». После просмотра документального фильма Ю. Малюгина «Список Киселева».

4. Процесс расчеловечивания в современном искусстве заставляет все время об этом думать.

5. Если работа претендует называться художественным творением, то никак не извиняет.

6. Как всегда, хоть на йоту очеловечиться.

7. Этой градации на самом деле нет. Или есть искусство, или его нет, как бы в этом случае это субстанция ни называлась.

8–9. Никаких реформ. Просто поднять уровень школьного образования, понимая, что иначе мы вскоре оскотинимся. И поднять позорный для России уровень финансирования культуры в бюджете.

10. Истина — в поисках этой истины. А находится она, по определению, в пространствах гуманизации нашей жизни.

КАЗУСЫ ТРАНСЛИТЕРАЦИИ

Елена Петровская

АРТ КОРОТОК, ИСКУССТВО ВЕЧНО

Пути языка, на котором мы говорим и пишем, поистине неисповедимы. То, что меняется словоупотребление и происходит это на наших глазах, — факт очевидный. Однако если добавить еще и то, что специальный терминологический аппарат усваивается столь же беспорядочно и быстро, порождая собственных гомункулусов, то ситуация кажется совсем неподконтрольной. Все, что остается делать, это наблюдать.

Излюбленным словом последнего времени стало короткое «арт». Комбинации вроде «Арт-Родник» (название издательства), «Арт-Москва» (наименование ярмарки), «арт-директор» и «арт-загар» уже никого не удивляют. Конечно, «арт» намного короче и энергичнее по сравнению со словом «искусство». «Интересно, а вот это явление, — спрашивает знакомый фотограф, — относимо к арту или нет?» Можно смело утверждать, что слово «арт» вытеснило привычное «искусство», как и связанный с ним эпитет «художественный» (то есть «имеющий отношение к искусству», в том числе изобразительному).

Многие комбинации со словом «арт» выглядят достаточно смешными (так, встречаются словосочетания «красивый арт», «гламурный арт», а в одном из словарей само это слово почтительно переводится как «заморское искусство»). Я не стану составлять юмористический глоссарий. Взамен попытаюсь ответить на вопрос, почему в среде художников и критиков (если говорить точнее, то опять-таки арт-критиков) слово «арт» обрело столь повсеместное хождение.

Мой знакомый, чутко следящий за тенденциями в современном «арте», сам его и делает. Конечно, живя за границей и общаясь по-английски, он употребляет именно данное слово. Но нельзя сказать, чтобы за эти годы русский стал для него иностранным. Тем не менее, регулярно появляясь в Москве, он предпочитает говорить об «арте». Что это, новый профессиональный жаргон? Или за употреблением навязчивого слова кроется нечто не высказываемое до конца?

Я склоняюсь ко второму. В моем представлении говорить сегодня об «искусстве» приходится с большими оговорками. Уже давно возникло ощущение, что современное искусство не позволяет устанавливать генеалогичекую связь между искусством старым и новым, или, в свете сказанного, между «искусством» и «артом». Полагаю, дело не только в том, что с некоторых пор российское общество чувствует себя частью мировой рыночной системы, включая и арт-рынок (sic!). (О трудностях последнего в России я не буду сейчас говорить.) Скорее, дело в том, что между искусством в его традиционном понимании и современными художественными практиками, по сути дела, пролегает пропасть. Говоря предельно коротко, если прежнее искусство (включая и многие формы собственно искусства современного) ориентировалось на осязаемый конечный результат или хотя бы на сильный одноразовый эффект, то в последнее время акцент все больше переносится не просто на процессуальность (это было известно и раньше под именем хеп-

пенингов и др.), но и на продленный эффект таких «художественных» действий, от которых неотличимой оказывается их политическая сторона.

Тут мы правомерно можем вспомнить Беньямина, для которого «эстетика» перестала быть самостоятельным предметом или изолированной дисциплиной. Как ни странно, но до сих пор эстетика воспринимается как наука о прекрасном. Между тем уже у Канта мы видим два пути, по которым будет развиваться дальше эта область знания. Аналитика прекрасного очевидным образом противостоит аналитике возвышенного. Если в первом случае искусство подвергается процедуре «снятия» и сохраняется только как чистый остаток (а это и есть его истина), то во втором намечается совсем иная траектория: кантовское возвышенное ставит проблему предела — границы — представления, а стало быть, и субъективности. Именно эта вторая линия будет подхвачена философией XX века, которая сосредоточит свое внимание, в частности, на кризисе представления (изображения). Недолго думая можно связать эту проблему с исчерпанием многовековой парадигмы искусства: искусство всегда требовало выставления, иначе говоря зримости, наглядности, перед лицом готовой к созерцанию аудитории.

Но уже для Беньямина притязания искусства становятся подозрительно консервативными. Именно он констатирует, что эпоха шедевров — одна из важных категорий старой эстетики — навсегда осталась позади. Для самого понятия «шедевр» должны быть культурно-исторические предпосылки, а новая промышленная современность — по Беньямину, эпоха репродуцирования — создает принципиально иную ситуацию в коллективном восприятии: отныне однотипность «выжимается» даже из уникальных явлений, то есть уникальное в этом качестве вообще не узнается. Эпоха повтора стирает как само авторство (индивидуальную манеру), так и неповторимость выразительных средств. Все это усугубляется политикой — доведенное до логического завершения представление приводит к катастрофическим последствиям: тотализация оборачивается тоталитаризмом.

Походя замечу, что Беньямин всегда был решительным противником отождествления фотографии с искусством. Для него фотография выступала или инструментом социальной критики, или методом социальной диагностики, но только не разновидностью искусства. То, что сегодня фотография стала Искусством с большой буквы, вызвало бы у него недоумение. Впрочем, в своих наиболее прогрессивных формах искусство остается верным новому критическому назначению: оно по-прежнему осуществляет социальное зондирование и добивается даже большего, чем прежде, катализируя появление новых отношений внутри системы существующих.

Итак, зададимся вполне законным вопросом: разве в этом контексте работает слово «искусство»? Разве тянущийся за ним шлейф, и в первую очередь унаследованных от прежней эстетики — эстетики par excellence — представлений о прекрасном, хоть в какой-то мере соответствует изменившемуся облику современного мира и адекватным способам его постижения? Полагаю, художественные практики сегодня таковы, что требуют нового языка описания. Если мы по-прежнему будем настаивать на эстетике как самостоятельной дисциплинарной области, то нам придется переформулировать ее предмет.

Именно это и ощущают современные художники. И поэтому на вопрос моего знакомого «Что сегодня происходит в арте?» я бы ответила, наверное, так: сегодня (сужу по местному контексту) художникам приходится симулировать художественные формы, чтобы их могли назвать художниками. *Как бы* песня в молодежном стиле, *как бы* карнавальные костюмы, *как бы* постановочный видеоклип. И независимо от всех этих подпорок, этих «как бы изображений», решительное, смелое (хотя и далеко не однозначное) вторжение в общественные, а стало быть, и политические отношения. Действие с отсроченным эффектом. Зондирование и риск одновременно. Принятие на себя всей полноты ответственности, в том числе и перед тем, что мы еще не способны назвать.

РИСУНКИ ГЕОРГИЯ ЛИТИЧЕВСКОГО

ЭКСПЕРИМЕНТ
В НОМИНАЦИИ И ВНЕ КОНКУРСА

Лия Адашевская

Театральный фестиваль отличается от кинофестиваля или биеннале тем, что это, по сути, единственная возможность увидеть спектакли немосковских театров и трупп. Конечно, есть вероятность, что вы, отправившись в Киев, Вильнюс, или Варшаву, включите в план мероприятий и посещение местного театра, но еще не факт, что в дни вашего там пребывания спектакль, о котором вы наслышаны, будет идти. Конечно, хочется посмотреть все, но на практике это трудно исполнимо: программа обширная, разветвленная, имеющая ряд подразделов, спектаклей множество, идут каждый день, порой по два-три в день. Словом, чтобы посмотреть программу «Золотой маски», надо брать отпуск и всецело отдаться Мельпомене. Поэтому человек, как правило, ознакомившись с программой и расписанием, планирует лишь несколько спектаклей из всего ассортимента, преимущественно особо не зацикливаясь, по какому ранжиру привлекшее его событие проходит — конкурс, «Маска плюс», «Новая пьеса» и т.д., — руководствуясь именем режиссера или театра, анонсом…

Вообще, «Золотая маска», желая объять необъятное — все бытующие сегодня жанры и форматы, — по большому счету остается фестивалем традиционного театра. И использование таких осовременивающих ходов, как включение в ткань спектакля видео или перенесение коллизии некогда написанной пьесы в день сегодняшний, равно как и элементы перформативности или инсталляционности, — словом, работа как бы на стыке жанров, сути дела не меняет, ибо они стали делом обычным, а еще вчера авангардные приемы — расхожими, что, собственно, делает проблематичным сохранение в конкурсной программе номинации «Эксперимент». Нет, речь совсем не о том, что наш театр в целом стал уж очень продвинутым, а скорее о том, что подлинного новаторства ему недостает. По логике, к эксперименту должны относиться вещи, еще не освоенные основным массивом театральной продукции, нечто непривычное, выходящее за рамки, если угодно, не признанное широкой публикой. Однако в ситуации параллельного проведения в Москве NET-фестиваля и Чеховфеста, активно приглашающих к участию действительно экспериментальные зарубежные спектакли, «Маске», ориентированной прежде всего на отечественные театры и труппы, выдерживать экспериментальный сегмент на должной высоте явно все сложнее. Почему-то в означенной номинации все время оказываются одни и те же лауреаты — «Derevo», АХЕ и Дмитрий Крымов, чей творческий метод и зрителю и жюри давно знаком, привычен своим «лица необщим выраженьем», а потому как новация просто даже на эмоциональном уровне не воспринимается. В нынешнем году за «экспериментальную» «Маску» соревновались «Арлекин» — театр Антона Адасинского «Derevo», «Депо гениальных заблуждений» Максима Исаева и Павла Семченко — питерский Инженерный театр АХЕ, «Боги пали» — спектакль Виктора Рыжакова по пьесе Сельмы Дмитриевич и спектакль Юрия Муравицкого по пьесе Саши Денисовой «Зажги мой огонь» Театра.doc. Последний и оказался победителем. Что, в общем-то, несколько удивляет, поскольку экспериментальным спектакль можно назвать исключительно по отношению к стилистике собственно самого Театра.doc — вербатим плюс «мясо» традиционного театра (как-то: наличие декораций, музыки и прочей сценической атрибутики). Конечно, можно говорить о пересечении жанров, но это скорее возвращение в лоно. Но почему-то кажется, что жюри признало пьесу победителем именно потому, что почувствовало что-то до боли привычное, узнаваемое в стилистике спектакля. Возникало ощущение, что в данном случае «широко известный в узких кругах» Театр.doc попробовал (и небезрезультатно) сделать эти круги не то чтобы широкими, но более открытыми, что ли, гибкими, вроде бы и оставаясь верными принципу нон-фикшн, документальности, и в то же время привнося элемент театральности, к чему, собственно, располагал и что оправдывал сюжет пьесы. Дело происходит на репетиции спектакля о трех легендах американской поп-культуры, о чем говорит подзаголовок пьесы — «Этюды из жизни Джима Моррисона, Дженис

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «КОРОЛЬ ЛИР. ПРОЛОГ»
Режиссер Владислав Троицкий
Киевский Центр современного искусства «Дах»

Джоплин и Джимми Хендрикса». Актеры Арина Маракулина, Алексей Юдников, Михаил Ефимов, Талгат Баталов, играющие поочередно всех рокеров, через призму биографий своих кумиров исследуют собственные биографии, находя неожиданные параллели. Таким образом происходит наложение двух временных и экзистенциальных пластов. Юмор и горечь переплетаются, столь знакомые рожденным в СССР реалии органично монтируются с кадрами черно-белой хроники Америки 1960-х, на которых то и дело крупным планом возникают лица реальных Моррисона, Джоплин и Хендрикса, погибших в возрасте 27 лет от передозировки. Наши актеры не достигли высот известности кумиров своей юности, о чем некогда, конечно же, мечтали, но они и не стали членами «клуба-27». «Зажги мой огонь» — спектакль-концерт, скетч-шоу, вне всякого сомнения, достойный всяческих похвал и восхищения. И единственный вопрос — какое отношение он имеет к эксперименту?

Характерная для театра «Derevo» мультижанровость имела место и в представленной истории Арлекина, — тут и комедия дель арте, и театр теней, пантомима, комические миниатюры, пластические этюды. Костюмы персонажей — влюбленного Арлекина (Антон Адасинский), капризной Коломбины и ужасно обаятельной обезьянки (обеих играла Елена Яровая) — заставляли вспомнить циркачей «голубого периода» Пикассо. Декорации отсылали к авангарду и «голуборозовцам». Адасинский остался верен и своей теме — теме влюбленного художника, переживающего личную драму, умирающего и воскресающего в творчестве. «Арлекин», находящийся на пересечении танца и перформанса — форма сценического действа, которую принято называть «физическим театром», удивительно трогательный спектакль. Нет спору, Адасинский и Яровая были великолепны. Однако почему-то не покидало ощущение какой-то архаичности происходящего на сцене...

Спектакль «Депо гениальных заблуждений» питерского AXE, продолжающего творить в русле визуального театра, изумлял режиссерской изобретательностью и технологичной продвинутостью. Впечатляющее соединение парадоксальной сценографии, современных видеоэффектов — ассоциативно-пространственные модели, служащие «экраном» для 3D-меппинг-проекций, с которыми актеры вступают во всевозможные отношения, не оставляет сомнения — перед нами действительно эксперимент. Авторы идеи Максим Исаев, Павел Семченко создали инсталляционно-перформансную среду, основанную на поэтизации и визуализации научных теорий последних ста лет, касающихся различных аспектов мироустройства: от свойств элементарных частиц до происхождения Вселенной, изначально признанных, а в последствии отвергнутых. Взаимодействие людей и объектов, от лазерных до бутафорских, завораживало. Череда драматических пластических этюдов, в каждом из которых как бы материализовалась та или иная научная гипотеза, обрушивалась на зрителей, словно залпы салюта. Эффектное световое шоу, безупречная актерская пластика, смех и слезы — всего в достатке. Однако все это завораживающее действо не предполагало развития — все было эффектно равномерно. Вы пробовали наблюдать фейерверк на протяжении трех часов (а именно столько длится спектакль) и при этом не утратить к нему интереса? Не впасть в раздражение? Во всяком случае, в Малом выставочном зале ARTPLAY, где представлялся спектакль, многим это оказалось не под силу.

Зато получасовое представление «Боги пали» режиссера Виктора Рыжакова по пьесе Сельмы Димитриевич на нетеатральной площадке — на кухне журнала «Афиша» — изначально давало зрителю выбор — смотреть спектакль или его слушать. «Боги пали» — повторяющийся, с небольшими вариациями раздраженный диалог матери и дочери. Словесное рондо Светланы Ивановой и Ольги Сухаревой подобно музыкальному. Актрисы произносят текст ровными голосами, однако общий тональный план лишен уравновешенности — скорость и напряжение текста варьируются, то увеличиваясь, то, напротив, замедляясь, длительность последующих рефренов сокращается, а точнее, становится более прозрачной, рассредоточенной: вместо целых фраз лишь обрывки, оставляя место для фантазии. Последний диалог — воображаемый — происходит после смерти матери. В его умиротворенных интонациях уже нет раздражения — только любовь. Никаких декораций и реквизита, все действо разыгрывается внутри огороженного ширмами небольшого пространства. И это уже дело зрителей — стоя наблюдать за актрисами непосредственно или сидеть неподалеку, следя за приготовлением и на кухне, а рондо-сонату воспринимать на слух.

И этот непродолжительный спектакль, несмотря на его скромность и неброскость, как кажется, все же наиболее попадает в формат эксперимента. Сложная история отношений — отношений между дочерью и матерью, единственных, в которых психологи оказываются бессильны, — рассказанная столь минималистичными средствами, цепляла по-настоящему. А свободу восприятия, не подразумевающую тем не менее интерактивности, действительно можно считать новаторской.

Однако сегмент эксперимента рамками номинации на фестивале не исчерпывался. Внеконкурсная программа «Маска плюс» (в которой принимают участие российские спектакли, не вошедшие в конкурс, но рекомендованные экспертами для участия в фестивале, а также постановки из стран СНГ, Балтии и дальнего зарубежья) предложила в этот раз ряд ярких, нестандартных работ.

Так, открывал «Маску плюс», как, впрочем, и весь фестиваль, спектакль «LOL (Lots of Love)» английской труппы «Protein» в постановке Луки Сильвестри, признанный одним из самых ярких событий прошедшего Эдинбургского фестиваля визуального и уличного искусства «Эдинбургский фриндж». LOL — веселая и одновременно грустная история о любви в эпоху web2.0, рассказанная языком постов, монологов из чата и современного танца. На сцене белые полотнища, выполняющие роль задника, на которые периодически проецируются крупным планом лица пользователей, снятые веб-камерами, и синхронный перевод на русский, разноцветный клубок проводов, символизирующий Сеть, и шесть танцоров, олицетворяющих миллионы пользователей Фейсбук. Пьесу сочиняли всей труппой, а вернее, даже не сочиняли, а монтировали из реальных диалогов в Интернете, включая и собственные.Чем не вербатим? При этом текст неотделим от сценического движения, являясь его частью. Поэтому, когда актеры замолкают и на языке чистой пластики передают энергетику форумной перепалки или сетевые страдания, не возникает ощущения умолкания и движения не воспринимаются, как танцевальная заставка, чему способствует почти непрекращающийся звук печатающих клавиш и подзвучка кнопок клавиатуры — клики, бипы и проч. Периодически вклинивающиеся в этот рваный ритм гитарный перебор и фортепианная музыка опять же не создают паузу в онлайн-общении. Однако, что важно, здесь нет диалогов, это все монологи, адресованные кому-то одному и одновременно всем. Что ж, одиночество в Сети — одна из обсуждаемых тем сегодня. Любовь онлайн, разносимая информационными потоками (в пьесе принципиально игнорируются прочие функции социальных сетей — работа, выделение целевой аудитории, координация протестного движения и т.д., и т.п.), на самом деле не суррогат любви, а ее неутоленное желание. Поэтому в центре каждой из рассказанных историй свидание офлайн. Правда, ступенями к нему порой становятся такие любопытные вещи, как виртуальный секс или романтический ужин в Скайпе. Конечно, встреча с виртуальным возлюбленным в реальности зачастую оказывается сплошным недоразумением (благо дело, никаких жутких историй режиссер нам не представил), но что за беда, может, в следующий раз больше повезет. Собственно, ничего нового Сильвестри не поведал, никаких истин не открыл, не перевернул представлений. Но точность кратких зарисовок не могла не покорить. Мозаика «большой любви» сложилась в довольно симпатичный узор.

А вот спектакль Рижского национального театра «Дочь палача» (постановка и сценография Регнарса Вайварса и Марциса Лациса) по мотивам сказок «латвийского Андерсена» Карлиса Скалбе, напротив, являет собой сгусток агрессивной иронии. Созданный в жанре динамичного комикса, он буквально замешан на черном юморе. Заметим, что в сказках Скалбе счастливые люди жестоки и черствы, а положительные герои — мечтатели, безропотные души. По мнению писателя, создавшего лучшие свои творения в тюрьме, только печаль и боль способны пробудить в людях человечность и помочь обрести гармонию. Однако в спектакле рижского театра, пройдя через боль и страдания, главная героиня из трепетной девушки превращается в сущего монстра, хотя счастливой при этом ее назвать сложно. Вообще, «Дочь палача» можно определить как театр девиаций. Режиссеры, порывая со многими условностями, затевают такую игру жанрами и сюжетными поворотами, что сложно уловить смысл и установить какую-либо последовательность значений. С одной стороны, мы имеем дело с куколь-

ным спектаклем, с другой — кукловоды вступают в настоящее взаимодействие со своими подопечными (авторскими куклами нарочито грубой выделки и фабричными пупсами), становясь таким образом действующими лицами. Здесь фактически все виртуальные элементы традиционного театра намеренно акцентируются как «знаки» — проявления и жесты, привлекающие зрительское внимание. Но эти знаки оставляют за собой право не нести в себе смысл. В итоге вы никак не можете свести череду фрагментарных, дробных сцен к единой картине и, следовательно, предложить исчерпывающую интерпретацию всего действа. Здесь синтез приносится в жертву ради достижения моментов интенсивного переживания. И их зрители испытали в достатке. Создатели этого порой жутковатого, иногда смешного, временами циничного, а в целом эпатажного спектакля не просто уловили нерв нашего времени, но и, самое удивительное, заставили сострадать несчастной мечтательнице, страстно ищущей любви, а в итоге убивающей отвергшего ее принца — дочери палача.

Буквально парализует, погружает зрителя в транс спектакль Владислава Троицкого «Король Лир. Пролог» киевского Центра современного искусства «Дах» при участии этнохаосгруппы «ДахаБраха». К пьесе английского драматурга постановка Троицкого имеет отношение постольку поскольку, а вот к новейшей истории Украины очень даже. Спектакль создавался в эпоху «оранжевой революции», поэтому содержит отсылки к мятежному майдану и речь в нем ведется не о разделе королевства, а о растерзанной стране, выбирающей себе лидера, и о судьбах правителей с «сильной рукой». Но шекспировская трагедия переплетается не только с современными (уже и для России) политическими коллизиями, но и народным украинским и русским фольклором, микшированным с рэперскими мотивами. Результатом такого микса становится завораживающее звуковое поле. И если в первом действии ты хоть как-то пытаешься сопротивляться этой затягивающей ауре сценического действа и следить за сюжетом, то во втором вынужден признать свое поражение. И шекспировская драма, и политические отсылки становятся не важны. Безмолвные персонажи в бугристых, желто-серых и серо-зеленоватых, похожих на посмертные масках, напоминающие жрецов неведомого культа, демонстративно замедленно двигаясь в медитативном ритуале, разыгранном на засыпанном ровном слоем черной землей полу, воздействуют подобно шаманам, заставляя забыть обо всем и, не думая, послушно внимать всем телом происходящему на сцене. Чистое колдовство.

В тексте об экспериментах на «Золотой маске» следовало бы упомянуть и о программе «Легендарные спектакли и имена», в которой российскому зрителю представляются «театральные постановки, являющиеся историей мирового театра». В этом году были показаны спектакли Кристиана Люпы «Персона. Тело Симоны» и «Персона. Мэрилин». Но, увы, все билеты были распределены между ВИП-персонами. Теперь, чтобы увидеть спектакли, очевидно, придется отправляться в Варшаву.

СЦЕНА ИЗ СПЕКТАКЛЯ «ДОЧЬ ПАЛАЧА»
Постановка и сценография Регнарса Вайварса и Марциса Лациса
Рижский национальный театр
ФОТО: ГУНАРС ЯНАЙТИС, «ЗОЛОТАЯ МАСКА»

GENERATIVE ART

Сергей Гуськов

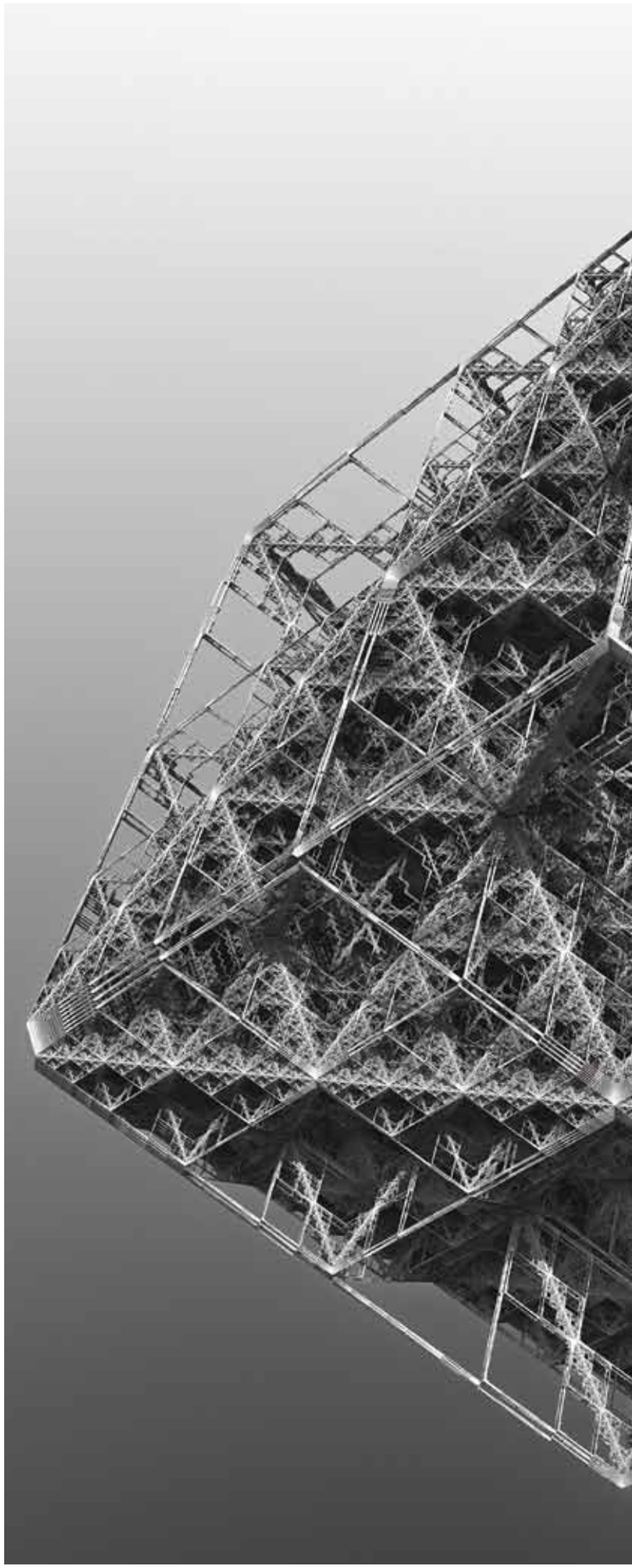
В марте в московской «Random Gallery» проходила выставка аргентинца Леонарда Солааса, организованная художником Александром Лысовым, который поддерживает и пропагандирует generative art — направление, к которому можно отнести и Солааса. Это была вторая выставка generative art в «Random Gallery», но к тому моменту подобных проектов в Москве, которые инициировал Лысов, насчитывалось значительно больше.

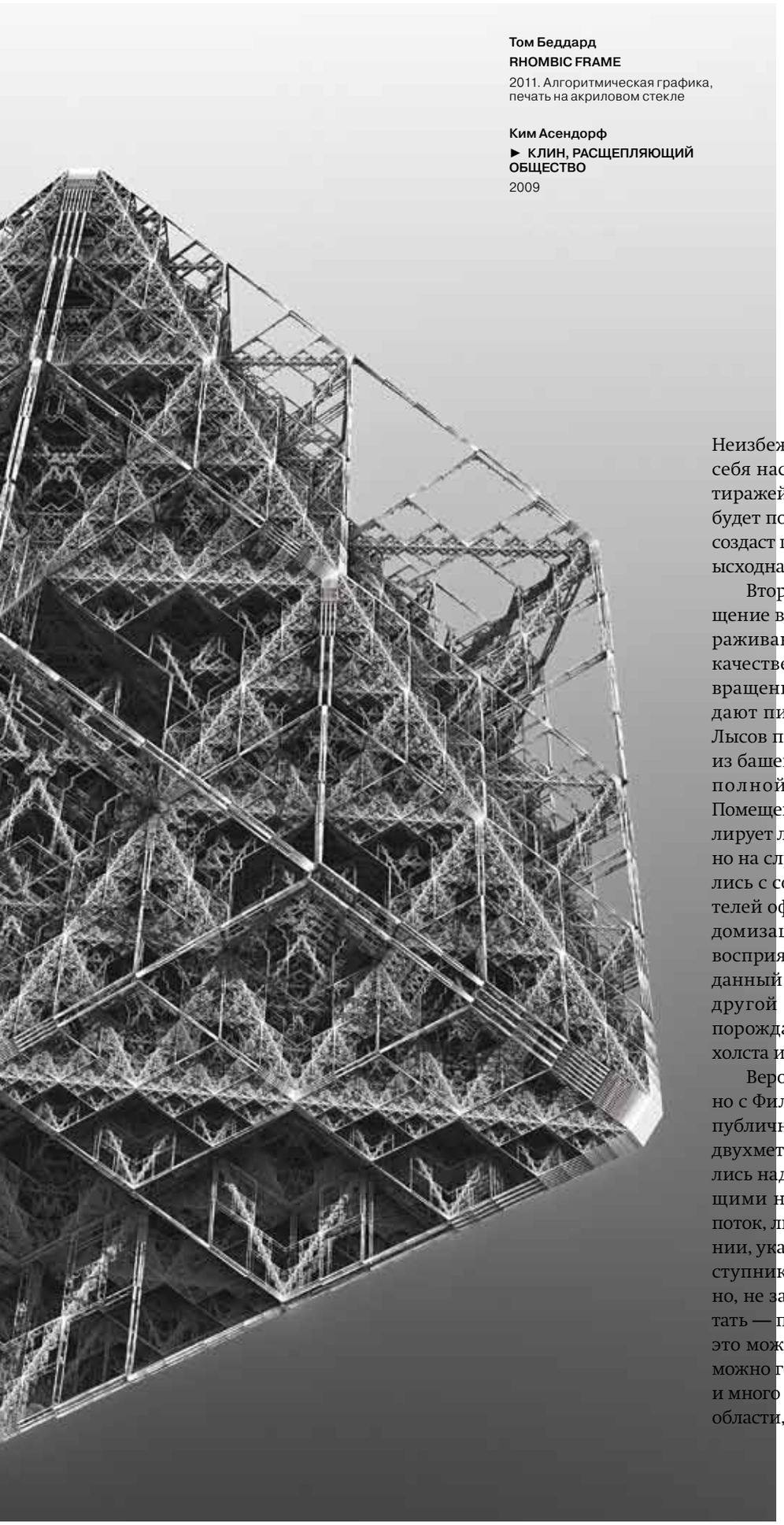
Generative art основан на самопорождении и строится на использовании набора алгоритмов, которые дают запрограммированный визуальный эффект, причем часто со сбоями (и эти неполадки приветствуются). Таким образом художник как бы освобождает себя от непосредственного творчества, но обеспечивает в общих чертах условия производства работ, которые создаются не им, а программой. Подобное частичное отстранение похоже на позицию Джексона Поллока, разбрызгивавшего краску по холсту: художник намеренно делал себя безвольным орудием механических процессов, связывающих его тело и другие предметы, будь то кисть, банка с краской, сама субстанция краски, холст, воздушные массы, и полагался на их творческие потенции. Судьба произведений отдавалась на откуп случаю.

Вообще случай — ключевое слово в разговоре о generative art. Именно на этом основании от данного направления можно провести многочисленные линии к своего рода предшественникам. Александр Лысов, буквально проповедуя generative art в своих статьях, выстраивал связи с тем же Поллоком, Солом Левиттом и Хансом Хааке, чьи «Куб с конденсацией» и «Синий парус» действительно можно интерпретировать в этом ключе. Однако подобные сближения столь же убедительны, сколь и эфемерны. Одно явление напоминает другое, но, имеется ли в этих отношениях действительно прочная генеалогия, сложно сказать.

Впрочем, такие же эфемерные связи выстраиваются и по другим направлениям. Работы британца Тома Беддарда, чья выставка проходила в «Random Gallery» в январе, имеют внешнее сходство с произведениями Морица Эшера, но за узнаваемым фасадом скрываются глубинные различия. У Беддарда нет парадоксальности и логических уловок Эшера, тогда как у Эшера, в отличие от Беддарда, каждое произведение — результат сознательных человеческих усилий и человеческого же контроля за внешним видом работы от начала до конца, что противоречит установкам generative art. В этом ложном сходстве можно увидеть закономерность: странным образом, чтобы обрести некую реальность, generative art нужно постоянно мимикрировать под нечто иное. Вопрос в том, почему так происходит.

Основная проблема generative art состоит в том, что, по сути, оно строится на вариациях одного приема, и возникает справедливый вопрос: что дальше? А дальше несколько путей. Первый и самый очевидный, по всей видимости, заключается в выходе из пространства искусства. Повторение приема вкупе с рандомизацией дает простор для длительного производства однотипных серий, которые составлены из работ, еле отличимых друг от друга.





Том Беддард
RHOMBIC FRAME
2011. Алгоритмическая графика, печать на акриловом стекле

Ким Асендорф
► КЛИН, РАСЩЕПЛЯЮЩИЙ ОБЩЕСТВО
2009

Неизбежно наступит момент, когда этот процесс захлестнет сам себя настолько, что не сможет отвечать логике «ограниченных тиражей», характерной для искусства, а если волевым решением будет положен некий предел порождению внутри серии, то это создаст противоречие самому принципу generative art. Это не безысходная ситуация, но решением ее был бы уход в дизайн.

Второй и, как кажется, наиболее продуктивный путь — смещение внимания с собственно порождающей способности, завораживающей и не знающей конца и края, и использование ее в качестве удобной опции, но не более того. То есть это путь превращения generative art во что-то еще. Бытовые ситуации часто дают пищу для ума в таких случаях. Одну из своих выставок Лысов проводил в выставочном зале, расположившемся в одной из башен Москвы-Сити. Этот зал спроектирован так, что о нем с полной уверенностью можно сказать: проходной двор. Помещение рассекают эскалаторы, по которым постоянно циркулирует людской поток. Принты, изображение на которых основано на случайных соотношениях числовых показателей, столкнулись с совершенно случайной рецепцией работников и посетителей офисного здания. С одной стороны, двойной уровень рандомизации — при создании изображении и при зрительском восприятии — должен служить одним и тем же целям, а потому данный случай можно считать расширением generative art. Но, с другой стороны, нет ли здесь шанса для переноса вопроса о порождающих механизмах вовне эстетического объекта вроде холста или принта — в область социальных явлений?

Вероятно, нечто похожее уловил Ким Асендорф, когда совместно с Филиппом Тейстером и Оле Фах создавал инсталляцию для публичных пространств «Клин, расщепляющий общество». Клин, двухметровый указательный столб, на гранях которого размещались надписи «Преступник» и «Жертва» со стрелками, указывающими направление движения, рассекал любой человеческий поток, любую толпу на две части: на тех, кто следовал в направлении, указанном для «жертвы», и на тех, кто отождествлялся с «преступником». Сознательно, видя надписи на столбе, или беззаботно, не замечая указателей, люди заставляли инсталляцию работать — просто самим фактом появления вблизи нее. Технически это можно назвать generative art, но точно так же в этом случае можно говорить и о public art, и о концептуалистских практиках, и много о чем еще. Смещение, уводящее из слишком однозначной области, всегда спасительно для искусства.

ТЕЙТ МОДЕРН **СЕГОДНЯ**

Виктория Хан-Магомедова

Британец Мартин Крид (р. 1968) с 1987 года дает простые названия своим работам — по числам, но не по порядку, например, отсутствует работа № 1. Работа «№ 232» состоит из неоновой надписи «Целый мир + произведения = целый мир». Это утверждение о том, что любое творческое усилие бесполезно и смысл работы меняется от восприятия каждого зрителя. Фраза была воссоздана в белом неоне на фасаде бывшего приюта сирот и позже на здании Тейт Милбэнк. Вдохновляясь минимализмом и концептуализмом, Крид часто создает произведения из элементов, заимствованных из повседневной жизни: маскировочной ленты, эластичного пластыря, бумаги формата А4, он использует даже акт включения и выключения света — работа «№ 227» (2000). В 2001 году он удостоен премии Тернера.

Эти радикальные работы представлены в галерее Тейт Модерн, коллекция которой находится в новом здании, внедренном в более раннюю архитектуру, мощную электростанцию, построенную в середине XX века по проекту Жиля Джильберта Скотта. В конце прошлого столетия здание трансформировали по проекту швейцарской архитектурной группы «Херцог и Де Мерон».

Архитекторы оценили пространство огромного, вздымающегося вверх турбинного зала и превратили его в крытую улицу, почти городскую площадь внутри музея. Это пространство изменяется в зависимости от времени дня, освещения и числа посетителей. Однако о конструкции Скотта сегодня напоминают портальный кран в турбинном зале, вызывающие головокружение окна. Вместо серии привычных унифицированных пространств для постоянной коллекции архитекторы спроектировали разные залы: большие, просторные и камерные, уютные, для демонстрирования крупномасштабных работ, небольших картин и фотографий.

Высокие балконы в Турбинном зале с южной стороны галереи рождают бесконечную игру между музейным пространством и повседневной жизнью мегаполиса. Архитектурное решение удовлетворяет и требованию к экспозиции в стиле «белого куба» как изолированного нейтрального пространства, но дает возможность воспроизведения традиции анфилад. В плане залы постоянной экспозиции выглядят как четыре крыла, каждое представляет множество точек зрения на экспонаты, предлагает альтернативные маршруты, позволяя зрителям выбирать их по своему желанию.

Экспозиция Тейт Модерн порождает вопросы: как музей работает со своей постоянной коллекцией? Как находит баланс в экспонировании современных и модернистских, временных и постоянных коллекций? И Тейт Модерн изобретательно решает эти задачи. «Успех Тейт Модерн как музея объясняется впечатляющим сочетанием структуры здания, коллекции и воображения кураторов», — пишет в путеводителе Николас Серота, директор музея.

С момента открытия Тейт Модерн в 2000 году ее посетили 45 млн человек. Галерея продемонстрировала, что музей в современном мире больше не является фиксированной институцией с определенным числом признанных шедевров, его экспозиция находится в процессе трансформации. Работы, обладающие определенным значением в конкретный момент и для специфической категории зрителей, обретают новые нюансы в иных контекстах. Музей предстает как гигантская структура, постоянно изменяющаяся, открытая для нового развития, новых приобретений, новой публики. Аранжировка произведений осуществляется в соответствии с основными тенденциями в искусстве последнего столетия: кубизм, сюрреализм, экспрессионизм, арте повера, концептуализм, минимализм... Но в каждом случае предполагается более широкий подход, включающий предпосылки модернизма и постмодернизма…

В Тейт Модерн имеются значительные работы, выполненные из разных материалов: волоса, воска, масляной живописи, ДВД. Одни воспевают красоту, другие прославляют ее разрушение. Экспозиция Тейт Модерн предоставляет разные возможности для зрителя. В каждом крыле проходят серии выставок-спутников. Они меняются, позволяя выстраивать необычные конфигурации смыслов, неожиданные связи между настоящим и прошлым. Параллельные потоки и противостоящие течения в искусстве складываются в свои истории: альтернативные формы реализма воспринимаются как дополнения к сюрреализму, а кубизм предстает как продолжение постимпрессионизма. Ассамбляж интерпретируется в сопоставлении с арте повера, немецкий экспрессионизм пересматривается в свете позднего абстрактного экспрессионизма…

Первая экспозиция Тейт Модерн 2000 года в течение пяти лет воплощала идею синтетического видения и основывалась на четырех крупных темах: пейзаж, натюрморт, ню и история, с

помощью которых прослеживались связи между художниками XX столетия.

Современная экспозиция, подготовленная в 2006 году, — плод коллективного труда многих кураторов. Выстраиваются конфликтные истории движения искусства. Экспозиция состоит из четырех разделов: «Состояния потока», «Поэзия и сон», «Материальные жесты», «Энергия и процесс». Произведения в каждом разделе группируются вокруг ключевого периода в искусстве прошлого столетия. Раздел «Состояния потока» концентрируется на кубизме, футуризме и вортицизме. В небольших пространствах представлены работы художников, занимавшихся коллажем, и тех, чье творчество было мостом к поп-арту, к экспериментированию и радикальным эксцессам флюксуса в 1960-е годы. Несколько залов в этом разделе демонстрируют динамизм кубистической революции, а также исследуют его ответвления и выявляются его противоречия. Например, показано, как в искусстве Боннара и Матисса состояние спокойствия и стабильности противостояло современности.

Раздел «Поэзия и сон» посвящен сюрреализму. Здесь представлена живопись, а также фильмы последователей сюрреалистов 1920–1940-х годов. Одни сюрреалисты полагали, что бессознательное можно высвободить с помощью автоматизма письма и эффектов случайности, другие использовали реалистические стилистики, пытаясь передать современность как сновидение. Так, Магритт стремился исследовать «голую правду вещей».

По контрасту с биоморфными абстракциями Ива Танги Магритт вводит в картины предметы из повседневной жизни. Многие из них имеют символическое значение, часто заимствованное из сочинений Фрейда. Шляпа бойлера и свеча, включенные в свинцовую пластину, в картине «Беззаботный спящий» (1928), например, воплощают мужские и женские половые органы. Живя в Париже в 1927–1930-х годах, Магритт исследовал мир бессознательного и сновидений, что проявилось в этой работе, в которой изображен спящий человек в похожей на гроб структуре.

Экспозиция в центральной части крыла объединяет живопись, скульптуру, объекты, фото, гравюры и фильмы. В этом разделе также исследуется творчество художников от Пикассо до Поллока — все свидетельства страшных реалий середины XX века. В ближайших залах можно увидеть произведения художников, связанных с сюрреализмом Фрэнсиса Бэкона и Пикассо, тех, кто заново изобретал способы изображения человеческой фигуры. Сегодня наследие сюрреализма проявляется и в более сложном актуальном искусстве. Поэтому в экспозицию часто включают последующие опыты художников.

В разделе «Материальные жесты» акцент сделан на послевоенном экспериментальном искусстве. Работы художников от Поллока и Ротко до Джакометти и Дюбюффе демонстрируют способность материалов и жестов порождать и передавать сильные человеческие эмоции. Диалоги между прошлым и настоящим обнаруживаются в сопоставлении напряженных творений Бэкона и элегических работ Капура.

В разделе «Энергия и процесс» кураторы фокусируются на постминималистических практиках, отождествляемых с арте повера и современными им направлениями. Концептуальный и политический радикализм конца 1960-х годов нашел выход в кардинальном переосмыслении искусства, его концепций, значений, отказе от поп-арта и минимализма и возврате к более простым материалам и акциям, к использованию предметов из повседневной жизни, усилении связи с природой и обычными видами человеческой деятельности. Такую открытость к новым материалам можно увидеть в работе Дж. Пеноне, Дж. Ансельмо, Л. Бенглис и Р. Морриса.

После Второй мировой войны многие художники обратились к абстракционизму — Сулаж, Бурри, Дюбюффе, Матье, Мишо, Тапьес. Для их информального искусства характерны импровизационность, спонтанность, жестуальность. Работы выполнялись быстро, художники стремились к непосредственному выражению бессознательного. «Скорость, интуиция, волнения — вот мой метод творчества», — объяснял Матье. В таком духе написана «Серая и зеленая картина» (1957) Тапьеса.

Представители «бедного искусства» в инсталляциях, перформансах использовали землю, неон, воду, пластик и деревья. В их работах угадывается специфический итальянский контекст — подчеркивание ремесленных навыков и сложных отношений между прошлым и настоящим, историей и современностью.

Инсталляции Кунеллиса с применением железа, хлопка, кофе, дерева, огня, камней, пластика, земли, животных, выглядят почти театрализованными. В его работе «Без названия» (1979) ощущаются отсылки к истории, архитектуре, мифу, курению, проблемам стирания и регенерации. А присутствие птиц — намек на надежду и свободу.

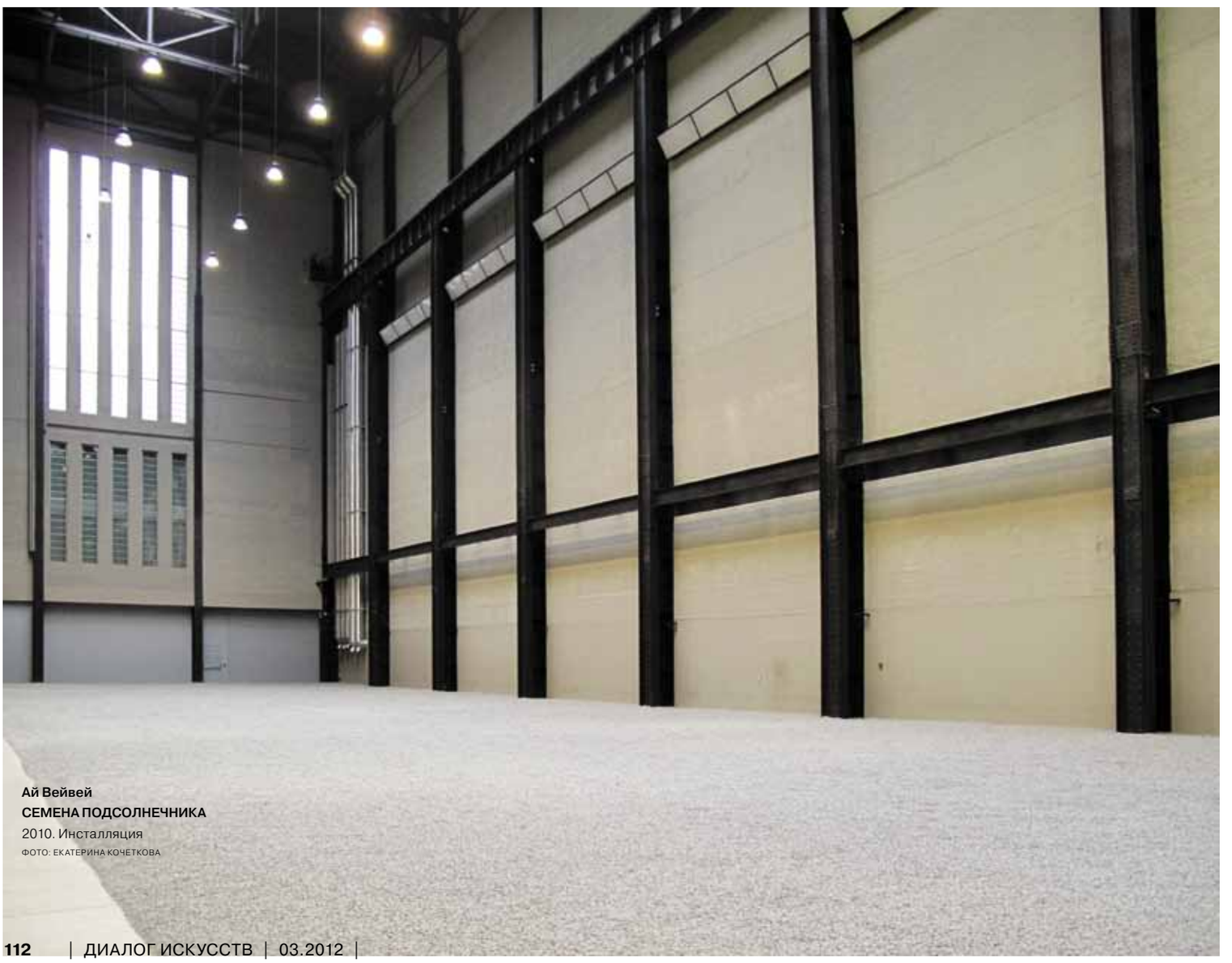
Сай Твомбли
ЧЕТЫРЕ СЕЗОНА. ОСЕНЬ
1993-1995. Холст, акрил, масло, уголь, карандаш
©TATE. 2010

Параллельно с арте повера развивались минимализм (Бойс, Моррис), концептуализм, антиформа, земляное искусство. Минимализм, самая радикальная форма абстрактного искусства, воплощал идею о том, что искусство должно иметь реальную форму, а не изображать окружающий мир. У минималистов не было общей программы, но в своем творчестве они использовали кубы, прямоугольники, обращались к промышленным материалам и решетчатым или симметричным группировкам форм.

Сол Ле Витт, ведущий представитель минималистского и концептуального искусства — автор имперсональной работы «Пять открытых геометрических структур» (1979), выполненной ассистентами по его инструкциям. Кажется, что они основаны на логических закономерностях, настолько тщательно организованы. Однако согласно комментариям художника они «интуитивные, бесполезные и не иллюстрируют теорий».

Современные художники (Мартин Крид, Дэвид Бейчелор и Капур) продолжают использовать минималистское наследие.

Привлекает внимание работа «Без названия» (1992) русского по происхождению Гульермо Куитса, выросшего и живущего в Буэнос-Айресе, но ориентированного на европейскую культуру. Его инсталляция состоит из 20 помещенных рядом детских кроватей с картами дорог на каждом матрасе. Пуговицы помечают большие города, места скопления людей.



Ай Вейвей
СЕМЕНА ПОДСОЛНЕЧНИКА
2010. Инсталляция
ФОТО: ЕКАТЕРИНА КОЧЕТКОВА

Испанский фигуративный скульптор Хуан Муньос создавал крупные театрализованные инсталляции, наполненные монохромными резиновыми фигурами, включая карликов, балерин. Инсталляция «По направлению к углу» (1998) состоит из семи истерично смеющихся фигур с восточными чертами лица, сидящих или стоящих на скамейках, повернутых лицом к углу зала. Такое расположение вынуждает зрителя перемещаться вокруг фигур, чтобы увидеть их. Их непонятная веселость в отсутствие явной причины рождает разные реакции у публики: от любопытства до неуверенности и тревоги, кажется, будто зритель является предметом их насмешек.

Когда входишь в инсталляции Томоко Такахаши, возникает ощущение хаоса: сотни предметов помещены на пол, повешены на стены, даже закреплены на потолке. При более внимательном рассмотрении обнаруживаешь некую систему в их расположении. Автор в течение месяцев собирает предметы, затем внедряет их в работу, имитирующую атмосферу «дома». Ее работы воспринимаются как критика общества потребления, хотя, возможно, ее больше интересует символическое и индивидуальное значение используемых материалов.

В «Комнате рисунка» (1998) Такахаши аранжировала собранные в предыдущем году материалы: любовные письма, счета, факсы, распечатки электронной почты. Затем она устраивала ритуальный перформанс с чтением вслух каждого материала, перед тем как зачеркнуть тексты маркерами и прикрепить их на стены, потолок, тем самым одновременно выставляя напоказ и как бы лишаясь личной жизни. Неожиданно в разных частях зала возникали орнаменты, фрагменты бумажных листов сгруппированных по размеру и цвету. На некоторых листах рисунки так плотно расположены, что напоминают насекомых, пожирающих друг друга. Кажется, что виднеющийся в углу стол и опрокинутый стул поглощаются этим бумажным потоком.

А «Четыре времени года» (1994) Сая Твомбли, выдающегося мастера абстракции, навевают философские размышления. Это циклы о жизни, смерти и возрождении. Богатые цветовые сочетания и экспрессивная манера письма передают эмоциональные изменения в каждый сезон. Ярко-красные сочетания весны и глубокие желтые оттенки лета контрастируют с землистыми, коричневыми и зелеными цветовыми сочетаниями осени и более глухими холодными, синеватыми и черными цветовыми градациями зимы. Абстрактная форма корабля, возникающая на картинах, намекает на переход в подземный мир в египетской Книге мертвых.

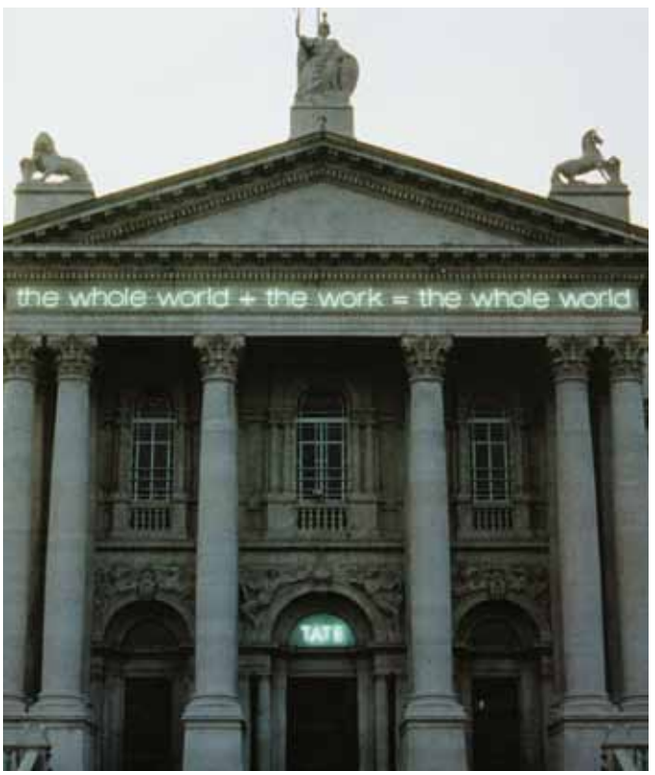
Тейт Модерн расширяется. Здесь представлены произведения большинства крупных художников XX столетия. Но в галерее во главе с новым директором Крисом Дерконом запланированы впечатляющие трансформации. Первая фаза обновления по проекту архитектурного дуэта Херцога и Де Мерона предполагает открытие летом 2012 года зрелищного зала в цехе с цистернами для нефти бывшей электростанции — огромные круглые пространства протяженностью 30 м, высотой 7 м. Эти массивные промышленные цеха не использовались со времени закрытия электростанции. В наши дни они превратились в поразительные, необычайные пространства, подходящие для демонстрации новейшего искусства.

На новых площадках будут показываться разные виды «живого» искусства: инсталляции, фильмы, перформансы, работы со звуком, которые ранее можно было видеть в залах галереи. Зрители познакомятся с историей этих художественных практик начиная со второй половины XX столетия и увидят новые работы художников XXI века. Здесь будут также аудитории для обучающих программ.

Вторая фаза развития, расширения Тейт Модерн (в конце 2016 года) предполагает завершение строительных работ в новом здании. Предполагается, что общая площадь для экспонирования произведений из коллекции галереи увеличится на 70%. За последние десять лет эта коллекция не только значительно пополнилась, но и изменилась, позволяя прослеживать большие трансформации в современном искусстве. Фильмы, фотография, живой перформанс стали важными особенностями художественной практики, и художники продолжают осваивать новые технологии. В то же время коллекция ориентирована на более глобальную перспективу, охватывая творчество художников из Латинской Америки, стран Ближнего Востока, Азии и Африки.

За последние десять лет коллекция Тейт Модерн значительно выросла. Некоторые специалисты считают ее даже более значительной, чем собрание современного искусства в Париже и Нью-Йорке. Тейт Модерн создала и новых фаворитов, таких как Ребекка Хорн. Заслуга кураторов в показе коллекции в новых конфигурациях, демонстрации многообразных связей между разными поколениями художников. Вопросы и дилеммы, почти пазловая зависимость необычно сгруппированных произведений провоцируют всплеск эмоций и воображения, остаются в памяти зрителя.

Мартин Крид
РАБОТА № 232
2000. Неоновые трубки
©TATE. 2010



ИГРА ОТРАЖЕНИЙ

Ирина Решетникова

Сорок восьмая ежегодная выставка произведений театральных художников «Итоги сезона» собрала под сводами Московского государственного выставочного зала «Новый Манеж» работы более 90 московских художников. Отметим две константы таких «дефиле». Первая — принципиальное участие художников любой «весовой категории» — от лауреатов и академиков до недавних выпускников. Вторая — акцент на состоявшиеся премьеры. Под эгидой Союза театральных деятелей РФ при финансовой поддержке правительства Москвы и Департамента культуры города Москвы в выставке участвовали художники, реализовавшие проекты на московских сценах, расширившие географию своих постановок на зарубежные страны (Франция, Румыния, Латвия, Финляндия, Украина…) и на 25 российских регионов: Нижний Новгород и Южно-Сахалинск, Краснодар и Улан-Удэ, Орск и Вологда, Казань и Архангельск… На этом фоне из года в год озадачивает практическое отсутствие сценографов в Северной Пальмире — на прошлой выставке было представлено два, в этот раз — три спектакля.

Характер показа — беспристрастный, без кураторского акцента на ту или иную работу при всей объективности подачи — представляет немалую проблему для анализа. Что считывать с такого вот ряда? Какие модели творческого поведения разбирать, а какие игнорировать? Что признать лучшим и удачным, а к чему отнестись сдержанно? Снова и снова мы фиксируем, что таким образом забота об оценке, объяснении и интерпретации показанного переадресуется от экспертного сообщества к зрителю, к свидетелю процесса, а не его организатору.

Экспозиция предстает как универсальная модель театральной институции, которая беспристрастно объединяет классические формы и формотворческие тенденции сценографии. С каждым годом увеличивается количество выпускников. Налицо высокий уровень профессионализма и многообразие работ, имен, техник, манер, однако по гамбургскому счету пока ни кардинальных идей, ни творческой дерзости не просматривается. Перед нами живописная и противоречивая сценографическая полифония, панорамный калейдоскоп взглядов, позиций, решений, набросков, соединенных только по принципу рамок указанного сезона, что, по сути, условность. (Одни работы предназначены для драматических театров, другие — для театров оперы и балета, третьи — для театров кукол). Поскольку это разные театральные эстетики, разные зрительские аудитории, априори предполагаются разные исходные точки. Публика видит нечто вроде броуновского движения молекул, хаос в рамках условного единства.

Ирина Акимова, Юрий Устинов, Мавра Акимова, Денис Смирнов

«ГОЛОС» «ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО» Ю.БУЦКО «ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ГОЛОС» Ю. ПУЛЕНКА

2011

На общем фоне привычно выделялись макеты Сергея Бархина к спектаклям «Гедда Габлер» по Г. Ибсену (Александринский театр, Санкт-Петербург, 2011) и «Будденброки» по Т. Манну (РАМТ, Москва, 2011). Бархин — мастер глубоких и эффектных решений. Здесь источник образа — скорее слова Гедды об оружии отца. «Не тронь меня!» — кричит жизни героиня. Вот почему ее «кукольный дом» — это мир стекла и аквариумов, сама тотальная хрупкость.

Сценография «Будденброков» строится Бархиным как аскетический аналог к трем понятиям — Kinder, Küche, Kirche — истоку архитектурной фантазии мастера. Макет — словно визуальное лекало для прочтения спектакля. Зритель сам должен составить из огромных кубиков смыслы Томаса Манна. Дом Будденброков — тщетная попытка собрать под одной крышей храм и жилье, жить по законам морали и безжалостной конкуренции. Два функциональных пространства в игровом поле определяют мироустройство семьи: несколько рядов храмовых скамей — духовная часть, обеденный стол — материальное, плотское начало. Мы видим внутренний чертеж бытия, по которому строится действие. Неумолимость времени подчеркнет разнофактурность костюмов Натальи Войновой — парча, шелк, бархат… Изысканность материалов — та же ржавчина на уставшем металле. Увернуться от падения скошенных стен никому не удастся. Но художник остановил на миг землетрясение устоев.

Любопытное художественное решение Бархина фиксировали и снимки спектакля по Н. Гоголю «Записки сумасшедшего» (ТЮЗ, Москва, 2011), где удачный фоторакурс усиливает впечатление от некоего желтого вместилища, в котором безумец Поприщин «блуждает», перебираясь с места на место, как насекомое. Сценограф прочитал классика как гурмана безумий и всякого рода перверсий. Больной художник в больном мире героев. А насыщенный желтый цвет отсылает взыскательного зрителя от «желтого дома» к желтой прессе, откуда художник черпал энергию вульгарности. Другое дело, что прочесть все пучки ассоциаций мэтра, разобрать может лишь сам Бархин.

Тут невольно возникает вопрос: кому служит сегодня театр, демократичному плебсу или компании театральных эстетов? Бархин — Оскар Уайльд нашей сцены, а вот каждое полотно одного из старейших театральных мэтров Татьяны Сельвинской развернуто к публике, идет навстречу неискушенному гостю, как, например, работа к спектаклю «Леди Шекспир» (Первый домашний профессиональный театр «Никиндом», Москва, 2011). Перед нами образный мир английского драматурга, семиотический образ шекспировского произведения с его мрачной биполярностью мира (комедия/трагедия) — с текучестью форм (контуров), с переплетениями линий (судеб), с речевой партитурой тканей (складками, заломами). Зритель попадает в круг угадываемых прочтений и наслаждается искусством.

В графической сюите Алексея Кондратьева реализуется иной подход к сценографии, для него ведущим стимулом к решению спектакля является не размышление над формой постановки, а реакция на собственное переживание… Пример тому — работа к спектаклю «Пер Гюнт» в Ленкоме. Здесь источником графических медитаций становится музыка Эдварда Грига, только романтический мир композитора, напевный и насыщенный фольклорными реминисценциями, Кондратьев увидел глазами нового века: изломанный, трагичный гротесковый хаос погибших иллюзий.

Графика Кондратьева красноречиво погружает нас в полифонию замысла, уводит в сторону от привычного понимания драмы Пер Гюнта и Сольвейг в духе несбывшейся любви. Нет, перед нами еще и вид на титанический героизм того времени, где зародился культ сверхчеловека. Вот куда направлен вектор — в истоки тоталитаризма, в ситуацию родов (своего рода) геометрии в лоне романтической красоты.

Продолжая отслеживать ведущий лейтмотив выставки, мы легко находим еще один пример концептуальной внятности высказывания… В пространстве, словно вырезанный из сцены фрагмент, представлен замысел Владимира Арефьева «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха (театр «Московская оперетта», 2011). Перед нами картины ада: два объема — контора, где боги-клерки принимают решения, и преисподняя — заводской цех, где показан рабочий процесс наказания грешников среди протекающих труб, грязного кафеля, лязга и пара машин, нагромождения датчиков, ламп, грохота гаечных ключей и образов прочей прозы террора. Белоснежный мир клерков олимпа и заводского желудка связывает вертикаль власти — бесконечные лифты, снующие вверх и вниз. В этой формальной структуре идет действие: дрязги богов, производственная перебранка бессмертных, вечные финансовые вопросы, узнаваемый семейный клан на олимпе. И как атрибуты власти: цех «е-машин», небеса с облаками и птицами, ванная для руководства олимпа, обслуга поднебесья в белых банных халатах и слуги ада в черно-красных костюмчиках, а за стеклами адский вагон, трубы, краны… В этой кажущейся пестроте ракурсов Арефьев декларирует один тезис: производство справедливости по законам офиса или цеха невозможно.

Эскизы костюмов Юрия Харикова к «DIDO THE PROLOG» М. Наймана, Г. Перселла (проект Н. Анастасьевой, 2011) отличает сочетание мягкости и одновременной жесткости мятой фактуры, дающей кристаллический эффект при каждом движении. Но главной изюминкой стала инсталляция художника — коробка с подборкой тезисов-размышлений мастера. Будто в дощечки Ниппурской библиотеки врезались иронические постулаты сценографа о профессии, театре, зрителях, жизни, судьбе.

Графологические пассажи на выставке всегда радуют, индивидуальный «почерковый» стиль всегда рождает узнаваемо-незнакомое произведение.

Погруженностью в атмосферу эпохи, некими параллелями с далеким эхом «Мира искусства» отличаются работы Владимира Серебровского. Работа над «Тенью» Е. Шварца (МХАТ им. М. Горького; готовится к постановке) не стала исключением. Безошибочно узнаваем и Борис Бланк с его размашистостью мазка, живописной броскостью и щедростью на эскизах к «Отелло» В. Шекспира (Драматический театр им. А.В. Луначарского, Севастополь, 2011). Словно резцом художник «ваяет» кистью внутреннюю тревожность и трагичность бытия.

«Смысловой» фигурой спектакля «Дураки на периферии» по А. Платонову (Театр им. Н.В. Гоголя, Москва, 2011) стала архитектурная конструкция в виде серпа и молота, где серп становится подиумом / пандусом / площадкой разворачиваемого действия. Работа Елены Качелаевой полна энергии революционного пафоса. Постановка гармонично соединила сочный платоновский текст в «бюрократических кружевах» с графикой декораций, напоминающих знаменитые конструктивистские клубные здания.

Эскизы костюмов к спектаклю «Пристань» (2011) и макет к спектаклю «Люди как люди» по М. Горькому (2011) для Вахтанговского театра представил Михаил Обрезков. Для горьковской драмы Зыковых художник создал блок массивных вертикалей, трансформирующихся то в гигантские шкафы, то в ребра стен, то в гробовые пеналы, то в массивные колонны дома, в котором про-

Александра Дашевская, Алиса Бровкина
«БАБУШКИ»
по книге «Русская деревня в рассказах местных жителей»
2011

Сергей Бархин
«БУДДЕНБРОКИ» Т. МАНН
2011

исходит вязкая борьба, клокочущая внутри при отсутствии кислорода. У Виктора Шилькрота же в макете к спектаклю «Княжна Марья» по роману Л. Толстого «Война и мир» (Театр на Покровке, Москва, 2010) горизонтали — стены-ряды книжных полок, оголяющихся при приближении войны.

Удачно соседствовал на выставке компьютерный мир, где на дисплеях отражалась сценография Виктора Герасименко к сказочной «Золушке» Дж. Россини (театр «Новая опера», Москва, 2011), с инсталляцией Веры Мартыновой из студенческого спектакля РАТИ /ГИТИСа/ «A Story: Dido & Aeneas» Г. Перселла (Мастерская Д. Крымова и Е. Каменьковича, 2011). Эта полярная многомерность материальной и дигитальной среды — словно настроенный по камертону оркестр, игра, юмор, чувство свободы (заповеди Харикова из той же игры в смыслы).

Оказалась замечательной панорама сказочной страны с деревянным филином, воплощенная Татьяной Спасоломской совместно с Виктором Делогом в театрализованном проекте по гофмановской сказке «Щелкунчик и Мышиный король» (Театральная галерея на Малой Ордынке, Москва, 2011). Очарование всегда придает выставке и наивный мир Фагили Сельской. Без нее уже нельзя представить выставку, и потому привлекают эскизы и к «Принцессе на горошине» (Ярославский ТЮЗ, 2010), и «Утренняя фея» А. Касона (там же, 2010).

Под занавес пару слов об одном недоумении. Режиссер Кирилл Серебренников заслуживает всяческого уважения, но, выступая в роли художника, показывал эскизы (скорее не эскизы, а «почеркушки» из блокнота) среди работ крупнейших мастеров сценографического цеха. Эта двусмысленность отразилась на стенде эскизов к опере «Золотой петушок» (Большой театр, 2011) — вот здесь автор Серебренников, рядом эскизы Гали Солодовниковой, а вот брожение амбиций режиссера увенчано совместным эскизом Серебренникова–Солодовниковой (поди ж, разберись, где чей штрих на одной работе).

Здесь можно прервать эти беглые заметки с выставки и попытаться выявить, что на бытийном уровне происходит в нашем сценографическом цехе. С одной стороны, сценографы мастера и молодые художники по-прежнему ведут поиск — как истолковать пьесу, верно прочесть основные лейтмотивы развития, вычленить событийный ряд, — но, пожалуй, это все-таки задачи литературы, и поиск параллельной реальности к вербальному языку обречен на бесконечное повторение образных трафаретов. В основе таких решений обыденная речь, а не язык. Так бесконечен ряд Гамлетов, трактующих Данию как тюрьму с вариациями на тему клетки, так бесконечен ряд Воланд — Мастер, где обыгрывается позитивный строй зла, наказывающего судом ада подхалимов, приспособленцев, богохульников и прочих.

Возможно, было бы ярче и точнее вступить в контрапункт, в спор/диалог с наработанной образностью и обнаружить новые грани трактовки. Наши сценографы гораздо чаще предпочитают иллюстрировать, но не полемизировать, отражать, а не перетолковывать… Ряды отражений выстраиваются в стратегию архаического сопереживания, в оперный и опереточный подход к театру, где все права у арии, а не у полифонии нового времени. Сегодняшний театр по большому счету есть формы и фазы выражения этики, здесь интерпретация этических потрясений важнее игры отражений.

ART·OVRAG

New Culture Festival

ДВИЖЕНИЕ, ЗВУК,
ВИЗУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО,
АРХИТЕКТУРА

СДЕЛАЙ АРТ НА СВОЙ СТРИТ

ОБЪЕКТ «ЧЕЛОВЕК-БАШНЯ». АВТОРЫ ДМИТРИЙ АЛЕКСЕЕВ И АЛЕКСЕЙ ИВАНОВ

1–3 июня

г. Выкса,
парк КиО,
а также
по всему городу

ВЫКСУНСКИЙ МЕТАЛЛУРГИЧЕСКИЙ ЗАВОД · ОМК · ОМК·Участие · город Выкса · МА музей архитектуры · резиденция · STANDART DISTRIBUTION · YOURWAYS · VL STORE · archi.ru

АУДИО ЛАБОРАТОРИЯ **БЛИКСЫ БАРГЕЛЬДА**

Злата Адашевская

В марте в московском клубе «Milk» прошел концерт музыкального коллектива ANBB, где был презентован альбом «Mimikry» — первая совместная работа звукового художника Альва Ното и Бликсы Баргельда — основателя «Einstürzende Neubauten», группы, давно признанной культурным достоянием Германии. Артисты, оба в черном, статично и солидно расположились каждый за своим инструментом на маленькой сцене у огромных колонок на фоне аскетичной декорации — яркой геометрической фигуры на темном экране. Кто-то в зале говорил о супрематизме и Малевиче. Возможно, сравнение притянуто, если иметь в виду только визуальное оформление, но оно и небезосновательно. Если расширить контекст до всего проекта ANBB, пропорционально увеличится и ассоциация — уже со всем авангардом XX века. Публика на их концертах попадает в своеобразную аудиолабораторию, где музыканты исследуют природу искусства и звукового восприятия. Создавая «Мимикрию», Баргельд проштудировал массу научных материалов, которые затем были претворены в музыкальные эссе, причем не на уровне текстов. Тексты выполняют не информативную функцию, а служат лишь поводом для вокала как музыкального инструмента, равноценного электронной установке Ното, из которой он извлекает искусственные шумы, отрицая границу между живым и компьютерным звуком. Слово «фонограмма» теряет привычный смысл, когда вокалист с помощью педали размножает свой голос, заставляет его заикаться, трещать и «зажевываться», а затем отстраняется от микрофона — и звук продолжается, удержанный электронным эхо. Органический звук подражает машине: Бликса визжит, пищит, переходя на ультразвук, «трещит» и «лязгает». Техника, в свою очередь, мимикрирует под жизнь: Ното, избегая легкого пути семплов, заставляет звуки ассоциативно напоминать то рев животного, то бой колоколов. Особенно эффектно, когда зал накрывает сплошная шумовая завеса, она, вибрируя во всем теле, позволяет представить подавляющую силу то ли бушующей природной стихии, то ли космической катастрофы. Почти по Кандинскому, через вчувствование в абстрактную форму «реципиент» субъективно разворачивает вложенный автором смысл.

ANBB — исследование, которое в то же время может быть названо обобщенным итогом, отчетом о тридцатилетней научно-музыкальной деятельности Баргельда. Когда-то все начиналось именно так, но эмоционально — с точностью до наоборот. Двадцатилетний анархист Бликса — всецело продукт специфической атмосферы Западного Берлина 1980-х — совсем не похож на нынешнего ироничного господина, ценителя изысканной одежды и экзотичных блюд, воплощающего собой общеевропейский идеал утонченного вкуса и разумной отстраненности. Еще в 1990-е он, не окончивший даже школы, читал в Венском институте лекции по стихосложению. Между тем в конце 1970-х именно недоступность академического мира буквально вынудила юного Бликсу, тяготевшего к естественным наукам и исследованиям, на панковский постриг в искусство как единственную сферу, тепло принимавшую молодых дилетантов, чьи семьи пали жертвой социального хаоса эпохи. Мировое недоверие к Западному Берлину в ответ порождало реакцию, порой принимавшую уж совсем патологические формы — осадное положение вдохновляло апокалиптические предчувствия и радикальные политические движения. Посмеиваясь над гипертрофированными представлениями о городе «внешнего мира», Бликса симпатизировал одному из самых для этого мира «сомнительных» движений — террористической организации праворадикального антикапиталистического толка. Воздерживаясь от активного участия, будущие музыканты вдохновлялись зрелищем политических акций и прониклись их шумной атмосферой, неизменно приправленной «спецэффектами» железных листов (утащенных со строек и развалин), наводнивших наскоро отреставрированный после войны город. Спонтанно сформировав группу, музыканты позаимствовали у улицы как инструменты, так и программу борьбы с системой. Деятельность EN на всех уровнях определял нигилизм: на вопрос о вдохновляющей музыке Бликса отвечал, что это музыка, которая его раздражает, причем не эстетикой, а социальными институтами, на которых она держится. Анализируя эстетику раздражающего, он строил свою эстетику, вот и возникли идеи «играть на гитаре, не играя на ней», «техники пения за пределами пения» и музыки без музыки. Так, название одного из треков раннего альбома «Коллапс» — «Слушай с болью» — стало первым слоганом EN. На выступлениях «басист», «ударник» и «клавишник», пренебрегая традиционным разделением труда, сливались в общем экстазе разрушения, орудуя железом, кувалдами и дрелями. Запись всего этого безобразия самими музыкантами одобрительно была признана неудобоваримой, с этим вердиктом они и стали проталкивать альбом на рекорд-лейбл в качестве «бомбы». Идея заключалась в том, чтобы расшатать индустрию, внедрив в нее то, чего она не сможет переработать. Стоит ли говорить, что вскоре снискавший большую популярность Баргельд со скепсисом рассуждал: «Невозможно выйти из бизнеса, просто начав делать другую музыку. Как правило, твою нишу определяет вид продукта, а не стиль. Если подписываешь типовой контракт рок-музыканта со звукозаписывающей компанией, автоматически попадаешь в категорию рок-музыкантов. Вся поп-рок-индустрия имеет дело в основном с поверхностью; они продают не содержимое, а упаковку». А в 2005-м он подвел итог: «На пути от правого анархизма к разрушительным силам мы так и приблизились к мейнстриму».

Это, однако, не ослабило творческих амбиций группы. Возможно, потому, что Баргельд изначально не был лишен постапокалиптического скепсиса дадаистов с их «Дадаисты не представляют собой ничего, ничего, ничего, несомненно, они не достигнут ничего, ничего, ничего». Не случайно же в качестве псевдонима Бликса взял фамилию одного из лидеров течения. А возможно, потому, что на самом деле ученый в Баргельде всегда был сильнее революционера, а для науки, как известно, судьба открытия уступает по важности его факту. С небрежностью ученого он бросил поп-индустрии металлические обломки разрушенной эстетической конструкции (и та с радостью их приняла, лишив всякого вызова), а сам устремился к следующему исследованию. «Я расширил музыку настолько, что не осталось ничего, что не являлось бы музыкой. И если все является музыкой, тогда

музыки больше не существует. Это уничтожение самой возможности музыки». Пожалуй, это самое знаковое высказывание музыканта.

Работа над вторым альбомом «Zeichnungen Des Patienten O. T.» (Рисунки пациента О.Т.) была относительным уходом в формализм — исключительно в художественных целях, ради эксперимента. Музыканты «пробовали на звук» все: пластик, стекло, грязь, мясо и т.д. Если «Коллапс» при всей радикальности не был лишен рационализма в том смысле, что «инструменты» были неслучайны — каждый рубильник что-то символизировал, то к «Рисункам» подбор материалов не имел логики. В то же время композиции, напротив, приобрели своеобразную «структуру», эволюционировав в произведения, где звуки загадочного происхождения развиваются в невербальный сюжет. «Зарисовки» второго альбома даже более апокалиптичны и впечатляющи, быть может, в силу того, что художественная правда оказывается убедительнее действительности. Это уже не «случайные звуки» разрушения, но продуманная аудиоформа, а свободные от символического значения материалы допускают более свободное и творческое обращение. Название альбома отсылает к художнику Освальду Чиртнеру (Oswald Tschirtner), немецкому солдату, после Второй мировой войны заболевшему шизофренией и помещенному в психиатрическую клинику, где он и начал создавать графику, которая представляла собой технически примитивные, жутковатые рисунки с навязчиво повторявшимися мотивами. Они были высоко оценены критиками и выставлялись в Венской академии изобразительных искусств, по иронии судьбы, той самой, чья разборчивость некогда сыграла свою роль в исторических событиях, обусловивших творчество Чиртнера. Как уже было упомянуто, на этот раз академия признала и Баргельда, впоследствии сделав его своим почетным членом.

Баргельд называет себя современным музыкантом, то есть деятелем современного искусства в области звука. Музыкальные перформансы EN прорывались за рамки эстетической категории, в том числе с более явным взаимодействием с политикой. Так, в 1983 году состоялся концерт на территории съездов НСДАП в Нюрнберге, позиционируемый как акт экзорцизма — десакрализация когда-то священного места и внедрение нового присутствия. Следующим знаковым событием в истории группы становится выступление в лондонском Институте современного искусства, названное «Концерт для механизмов и голоса», в котором принимали участие также деятели британского авангарда, в их числе Дженезис Пи-Орридж (Genesis P-Orridge) из «Psychic TV», Фэд Гаджет (Fad Gadget) и Стиво. Облаченные в камуфляж артисты в окружении клубов дыма и высекаемых искр орудовали дрелями и бетономешалками (в частности, уничтожили клавесин, который послужил «музыке» лишь своим треском). Через двадцать минут, как раз когда музыкант EN начал сверлить сцену, выступление резко оборвалось. Казалось, действо вышло из-под контроля и потому было остановлено служителями закона, однако это вызвало возмущение аудитории, которая вдохновенно продолжила разгром, нанеся институту урон, несравнимый с «достижением» артистов. В действительности мероприятие было запланировано на двадцать пять минут и из-под контроля вышло только благодаря публике. Едва ли музыканты хотели вызвать такую реакцию, но она сыграла им на руку — «постперформанс» публики выглядел продолжением акции. О том, что сами музыканты действовали в оговоренных рамках, забылось, и закрытие музея на ремонт было включено в послужной список EN. Позднее группа уже сознательно делала свои выступления интерактивными. Во взаимодействии заключалась главная идея концерта «Grundstück» («Земельный участок»), который состоялся в предназначенном под снос берлинском Дворце республики. На фасаде здания был помещен логотип группы, стилизованный под герб ГДР, в соответствующем масштабе. Выступление обошлось без возвышения сцены, музыканты, задействуя части конструкции здания, играли «в толпе» поклонников и поощряли их непосредственное участие. Но это уже нулевые. Как же ответила «официальная культура» на лондонское выступление? В 1986 году Институт имени Гете посылает группу в качестве представителя Германии на международную выставку в Ванкувере, а также спонсирует турне по Северной Америке. EN официально признают высоким искусством, достоянием Германии и все чаще приглашают в кино и театральные постановки. Нередко, впрочем, лишь в целях привлечения внимания скандальной репутацией. Именно с этого времени творчество группы раздваивается: в последующих альбомах вселенная EN все более кристаллизовалась, отходя от первозданного хаоса, в то же время театр позволяет Баргельду еще больше погрузиться в науку. Главным достижением периода следует назвать авторский спектакль «Rede/Speech», во время которого Баргельд занимается акустической архитектурой, исследуя границы языка и музыки элементарными средствами своего голоса и примитивного оборудования: микрофона, педали, двух динамиков и монитора, что можно назвать первым шагом в сторону эксперимента ANBB. По его словам, он занимается «генетической хирургией и создает модель Солнечной системы, чтобы заставить ее распасться на части прямо на сцене». Это наука в полном смысле слова, хотя, если следовать определениям, скорее псевдонаука, поскольку не является признанной дисциплиной.

В нулевые научное «я» Баргельда кочует в проект «Musterhaus», который заменил театр в качестве поля радикальных исследований. Одним из наиболее интересных экспериментов проекта стала акция «Unglaublicher Laerm» («Невообразимый шум»). Очень маленькое помещение было снабжено колонками, рассчитанными на много тысяч человек. Мощность звука не позволяла воспринимать музыку слухом, предоставляя восприятие всему организму. Участники акции имели выбор: с защитой на ушах чувствовать музыку в этой комнате или подняться этажом выше, где музыканты скучнейшим образом сидели за компьютерами и ставили семплы, которые и чувствовала публика внизу. Второй ингредиент ANBB.

Что же EN? Последние годы под этим знаком выходят мелодичные песни, предназначенные для вербального восприятия: в непривычно изящной поэтичной форме Бликса словно комментирует свои эксперименты. Неожиданно витальную устремленность в будущее сопровождают меланхоличные песни о будущих руинах, что скоро накроют весь мир и заменят земную кору, о слоях истории, от которой не освободиться, об ожидании птицы, что принесет новую песню, и о тишине, сексуальной, как смерть. В 2007 году вышел последний на данный момент альбома EN — «Alles wieder offen» («Все снова открыто»). Любимый трек Баргельда — «Susej», в котором сегодняшний Бликса встречается с собой тридцатилетней давности: случайно обнаруженная старая запись соединена с новой, вместе они составляют диалог. Заканчивается альбом песней, каждое предложение которой начинается словами «я жду», а последние строчки гласят: «Я жду, когда будет больше нечего ждать. Жизнь не ошибка, не ошибка и музыка. Я жду, я все еще жду».

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 ИСКУССТВ
КоммерсантъFM93.6 радио новостей
ARTGUIDE АРТГИД
ИСКУССТВО
КУЛЬТУРА РАДИО
ExpertPhotoLab

СОВСЕМ МОЛОДОЕ ИСКУССТВО

Майя и Владимир Опара

На международной выставке современного искусства «Ostrale 09» (Германия, Дрезден) для нашего проекта «Artfor creative house» в одном из помещений бывшей скотобойни был оборудован кинозал. В этой скотобойне в 1945 году среди пленных был солдат американской армии Курт Воннегут, впоследствии знаменитый писатель, автор романа «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» о варварской бомбардировке Дрездена американскими и английскими ВВС. Наш проект состоял из серии фильмов, снятых в 2006–2009 годах в Доме творчества Кардовского в Переславле-Залесском в заброшенных, полуразрушенных скульптурных мастерских. Возраст участников 12–16 лет. Появление детей на «взрослой» выставке с недетскими фильмами, в скотобойне, описанной в романе Куртом Воннегутом, можно отнести к категории феноменального. Фактура стен в нашем фильме походила на фактуру помещений скотобойни. Было полное ощущение, что фильмы снимались здесь, в Дрездене.

Проект был успешным, и мы получили приглашение участвовать в «Ostrale 10». В 2010 году «Artfor» показал два проекта: видеоинсталляцию Владимира и Майи Опара «Депортация» и проект «Очень стран-

Ваня Голосов
КОМПОЗИЦИЯ
2009. Переславль Залесский

СТОЙ! КТО ИДЁТ?
2008. Перформанс

Анастасия Опара
ВАГОН
2009. Переславль Залесский

Анастасия Женуньк
ОЧЕНЬ СТРАННАЯ ТИХАЯ ПРОВИНЦИЯ. ЕВРОПА
2011

ная тихая провинция», в котором опять участвовали школьники 12–16 лет. «Очень странная тихая провинция» — это 800 фотографий, из которых был смонтирован фильм. Трек для фильма — этническая японская музыка. Выбор не случаен, японская этническая музыка уводит от банального восприятия окружающего, придает ощущение космичности сценам русской провинциальной жизни. Как и большинство проектов, «Странная провинция» состоял из отдельных работ, объединенных концепцией кураторов. Жюри «Ostrale 10» выбрало его для участия в международной выставке «Out ostrale». Он был показан в Венгрии, Польше, Бельгии, Германии в сезон 2010/11 года.

Детей мы интегрировали во «взрослое» искусство для понимания новой молодежной культуры. Причина еще и в их отношении к новым технологиям как обычному инструментарию, которым они овладевают без психологических перегрузок. Мы, кураторы «Artfor», выполняем еще и функцию учителей (надеемся, в восточном смысле). Школьников надо было научить работать в графических компьютерных программах, пользоваться фотовидеокамерой, но и самое важное — «видеть», сформировать художественное сознание. Фотографии, на наш взгляд, нельзя научить. Но ее можно почувствовать. Должна произойти некая коммуникация между тем, что «видит» фотоаппарат, и тем, что чувствует и «видит» снимающий. Однако невозможно сделать художественную фотографию без умения рисовать, то есть мыслить графически, без понимания формальной стороны изображения, его геометрии, структуры. В «Artfor» сложился принцип обучения в творческом процессе, здесь ничего не делается вне проекта.

Сейчас мы снимаем новый фильм «Очень странная тихая провинция-2. Европа». Нам показалось интересным увидеть глазами молодежи русскую провинцию и провинцию Евросоюза, столкнуть образы и понятия, попробовать понять, кто мы, что в нас общего и что нас делает такими разными и поэтому интересными друг другу. Планируем показать новый проект в Европе, на международной выставке современного искусства в сезон 2013/14 года.

ПУТИ-ДОРОГИ ХУДОЖНИКОВ. РАВНЫХ И РАЗНЫХ

Юрий Подпоренко

Вот уже в пятнадцатый раз точкой притяжения и устремления художников постсоветского пространства стал Центральный дом художника, где прошел Московский международный салон ЦДХ.

Нодира Арапова
МОСТ ИСПОЛНЕНИЯ ТАЙНЫХ ЖЕЛАНИЙ
2010. Холст, акрил

Тема Салона «ЦДХ-2012» – «Пути-дороги» – фактически обобщила эту центростремительную тенденцию.
А еще нынешний год – год двадцатилетия Международной конфедерации союзов художников, организации, ставшей в 1992 году правопреемником прекратившего существование Союза художников СССР. Художники, в отличие от политиков той поры, ничего между собой не делили, а напротив, пытались сохранить то, что удастся, не дать растащить по «национальным квартирам», а сосредоточить в создававшейся тогда в спорах конфедерации. Разрыв между двадцатилетием конфедерации и пятнадцатилетием салонов объясняется тем, что созданной международной организации понадобилось несколько лет, чтобы доказать свою юридическую и организационную состоятельность. Доказать среди прочего и свои права на владение Центральным домом художника, построенного в свое время на деньги художников всего Советского Союза.
Да, тогда, в начале 1990-х годов, многим казалось, что пути-дороги народов и культур, соединенных в СССР, исторически разошлись. Многим, но только не художникам, сохранявшим вопреки тогдашнему тренду мудрость творцов, своим талантом и предназначением призванным видеть дальше и глубже, угадывать за внешней оболочкой суть событий и чувствовать ход времени в исторической перспективе.
Сегодня общность их творческих путей на постсоветском пространстве – необсуждаемая данность. Даже союзы художников государств, теперь именуемых странами Балтии, неизменно откликаются на приглашения МКСХ участвовать в салонах и вносят в общую палитру свои оригинальные краски.
Что касается салона этого года, то наиболее заметной и даже явной, пожалуй, оказалась тенденция к толерантности и плюрализму художнических мнений и позиций. И это естественно, ведь язык образов несоизмеримо богаче языка политического, а расширение авторских ракурсов способствует формированию более полной и объемной картины мира у зрителей.
Дороги, выбираемые художниками, оказались представлены ими в работах не только зримо, географически, но и ассоциативно – в философских, исторических, культурологических, этнических и прочих аспектах.
Пути-дороги председателя Московского союза художников, обладателя многих званий и наград Виктора Глухова, отметившего в минувшем году свое 65-летие и представившего на салоне квинтэссенцию персональной выставки, географически вполне локальные – Подмосковье, точнее Сходня. А оттенки настроений и художника, и его «моделей», среди которых заоконные пейзажи, самые близкие люди и привычные вещи, – бесконечные. Во всех работах узнаются московская школа и авторская манера, они конкретизируются в каждом полотне, объединяют работы общим настроем.
Дороги народного художника России Сергея Гавриляченко (Союз художников России) ведут из прошлого, но не буквального детства, а той эпохи, где издревле кони слиты с наездниками-казаками, а казачки смолоду осваивают мудрость терпеливого женского ожидания. И водные просторы – от вполне постигаемых речных до непостижимых, доступных лишь мифическому Харону.
Группа живописцев Санкт-Петербургского союза художников (Юрий Васильев, Валерий Обедков, Александр Сайков, Александр Снетков, Петр Рейхет и Петр Татарников) представила итог своего путешествия, совершенного из Петербурга в...

Тийу Палло-Вайк
ОТРАЖЕНИЕ
2010. Холст, акрил, масло

Бахтияр Табиев
В КЫЗЫЛКУМАХ
www1990. Холст, масло

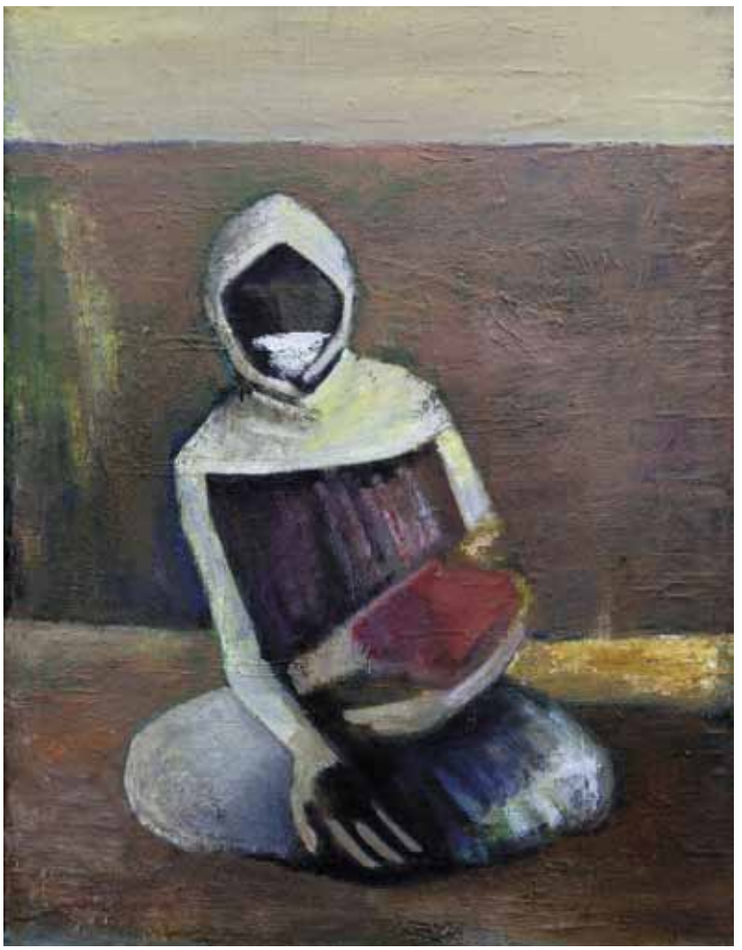
Энвер Аскеров
НАТЮРМОРТ СО СТУЛОМ
2010. Холст, масло

Мирнадир Зейналов
ПОКОЙ БЫТИЯ
Холст, масло

Армению. И вот ведь какое дело – лет тридцать назад такая поездка воспринималась бы как банальный пленэр, мол, поехали мастера кисти из Северной столицы писать горные кавказские пейзажи. Теперь и художнические ракурсы, и уровень зрительского восприятия иные. В них неподдельный интерес к древнейшей культуре и восхищение вечной и неувядающей красотой природы Армении.

Экспозиция народного художника России, одного из основоположников «сурового стиля» Павла Никонова (Российская академия художеств) – почти мистическое путешествие. Это проникновение художника не просто в российскую деревню, но в уходящий, исчезающий мир с его теряющими смысл и значение законами. Здесь проступает трагическая грань экологии культуры, ведь исчезает не некий сегмент природы, а целый пласт человеческой цивилизации.

Иным, оптимистическим настроем оказался проникнут проект «Начало» (Творческое объединение художников Узбекистана), в котором показали свои работы молодые. И название отозвалось во многих полотнах своим мета-



Ырысбай Толонов
КАЙЫР
1993–1994. Холст, масло

Сергей Мильченко
XII (ИНСТАЛЛЯЦИЯ, 13 ФИГУР)
2010. Смешанная техника
ФОТО: ЮРИЙ ПОДПОРЕНКО

форическим смыслом, особенно с учетом возможного восточного, суфийского контекста, где понятие пути как движения к самопознанию и самосовершенствованию наполнено огромным количеством оттенков подтекста...

Стоит еще раз напомнить, что принцип тематизма – вынужденный ход куратора Салонов ЦДХ (М.П. Карлова), позволяющий «собирать» в относительно цельную экспозицию огромную по масштабам выставку, собирать порой даже вопреки «суверенности» обязательных разделов, подготавливаемых союзами художников – членами конфедерации. Конечно, чаще роль формообразующей «рамки» отводится проектам, то есть довольно обширной зоне выставки, части которой предлагают авторы и галереи, а отбирает куратор. И то, что на нынешнем салоне немалая часть союзов представила не просто свои разделы, а проекты – явный и добрый знак. Он подтверждает, что «правила игры», задаваемые Исполкомом МКСХ и куратором салона, принимаются большинством «игроков» – союзами художников.

Прежде чем выделить несколько наиболее резонансных теме проектов, стоит назвать еще два имени из союзных экспозиций. Это Стасис Эйдригявичус (Союз художников Литвы). Его философски многомерные работы, особенно «Смерть отца» и «Путешественник с чемоданом», спрягают человека с геометрией земного пространства столь неожиданно, абсурдно, что выворачивают привычные смыслы наизнанку, ставя образ реально живущего человека перед зеркалом неведомой реальности завтрашнего дня.

В случае же с Ырысбаем Толоновым, чьи живописные работы были представлены Союзом художников Кыргызстана, акцент пришелся не столько на его живописные полотна, интересно сочетающие современный, достаточно условный образный строй с архетипами древней культуры кочевников, сколько на своеобразный экшен, устроенный вокруг художника. Дело в том, что на салон вместе с ним приехала и группа поддержки в составе искусствоведа, оператора и депутата Ошского совета, выступившего также в роли спонсора всей этой программы. И это еще один добрый знак, подтверждающий, что в регионе, совсем недавно пережившем острый конфликт, ширится понимание глубинной роли искусства в жизни людей. Утверждается признание того, что упрощать и уплощать духовный мир человека дальше уже некуда, что пора возвращать художнику исторически заслуженную роль в обществе если не пророка, то по меньшей мере суверенной личности...

Вот по этой, пожалуй, сейчас весьма актуальной оси координат «личность – неличность» и выстроились темы проектов художников-путешественников. Наиболее заострено одновременно и философски, и публицистически это противопоставление в проекте «XII» Сергея Мильченко. Двенадцать фигур с одинаково «стертыми», никакими чертами лиц, различающиеся только одеждой, роботоподобно «идут» в одном направлении. И только одна фигура, в которой угадывается Иисус Христос, стоит развернутой противоположно. Движение по прямой равнозначно движению по кругу, это путь в никуда. Тогда как движение-развитие немыслимо и невозможно без остановок-рефлексий. Для того чтобы не просто двигаться, а идти к цели, важно «остановиться, оглянуться». Но смогут ли даже остановленные гипотетическим Христом люди подобно праотцам двухтысячелетней давности повернуть мир к осмысленному и созидательному развитию? Насколько сегодня самостоятельны люди, чтобы становиться реальными и значительными личностями?

Тема «Тайной вечери» и, шире, человеческого богоподобия и богоуподобления возникнет не раз на этой экспозиции. И в работах Го Дзя (проект «Обратный путь»), китайского художника, получившего классиче-

ское художественное образование в Москве. И особенно в фигурах и пластике скульптора-философа Леонида Баранова (проект «Нить Ариадны»), побудившего своим авторским произволом к важному диалогу «живого» Льва Толстого и Пушкина-памятник, принудившего летать со свечами фигуру Достоевского, выискивая человека.
Да, во многих проектах просвечивает странное нынешнее время, часто с трудом, а то и вовсе не вербализуемое. Время, когда слова, попытки дефиниций отстают от убыстряющегося хода событий, как шум двигателя от сверхзвукового самолета. И в наступающей немоте не слышны, но лишь проступают некие контуры художнических прозрений...
И это исторически справедливо, что к художнику, пусть не фанфарно и манифестно и совсем не повсеместно, возвращаются право и роль отшельника и властителя... ну, не дум, конечно, уж не к месту и времени такая патетика, а хотя бы человеческого интереса к необычной интонации, смелому ракурсу.
Право быть личностью.
Оказавшись двадцать лет назад в силу политических обстоятельств отдельными и разделенными, художники, будучи личностями, творцами, решительно не захотели «пропадать поодиночке» и сохранили единый творческий союз. Художникам удалось изъять из его устройства то, что понуждало их к одинаковости, но укрепить то, что способствует реализации главного принципа – быть равными и разными.
Именно поэтому в марте нынешнего года, за несколько дней до открытия Салона «ЦДХ-2012» председатель Исполкома МКСХ Масут Фаткулин по традиции сверил схему флагштоков на площади перед Центральным домом художника с международным протоколом расположения флагов государств всего постсоветского пространства.
И десять дней московский ветер развевал флаги – символы союза суверенных художников.

ФОТОРЕПРОДУКЦИЯ РАБОТ:
М. ВИНОГРАДОВ

Виктор Глухов
ОСЕНЬ В ТАРУСЕ
2006. Холст, масло

Юрий Васильев
ПРАЗДНИК В СЕЛЕ ЛУСАОВИТ
2011. Бумага, акварель

Павел Никонов
ЖЕЛТАЯ ЗИМА. ФИГУРА С ХВОРОСТОМ
2005. Холст, масло

НАСЛЕДНИКИ КУЛЬТА

Глеб Ершов

На выставке, придуманной Петром Белым, в центре внимания его отец — ленинградский график Семен Михайлович Белый, литографии которого 1970–1990-х годов Петр помещает в контекст «советского китча», сочиняя экспозицию в виде «алтарей». В этих «алтарях» должно проявиться отношение художника к окружающему миру народной или массовой культуры, в подборке самих артефактов — выявиться эстетические пристрастия отца. Еще в 1972 году куратор кассельской «Документы V» Харальд Зееман придумал и показал свой личный «музей обсессий» (пристрастий, наваждений), куда впервые включил образцы массовой культуры, рекламы, китча, сделав их частью собственной художественной мифологии.

В позднесоветскую эпоху в художественной среде сложился особый культ «собирательства», когда мастерские художников наполнялись предметами, принцип соединения которых друг с другом в одном пространстве, наверное, привел бы в замешательство какого-нибудь этнографа, решившегося исследовать эту странную культуру. Алтари советской интеллигенции — милые сердцу непритязательные сокровища, домашний музей ненужных вещей, хранящих память о том, что известно одному только владельцу укромного мира, где живут свои боги. Наверное, есть что-то трогательно-языческое в этом ритуале «кормления» лар и пенатов. Когда на домашний алтарь приносятся дары. Так постепенно складывается мир, где каждая вещь, как в кунсткамере, раритет со своей историей и мифологией.

Большинство вещей из этой домашней кунсткамеры — отражение пристрастий, вкусов и любовей их владельца и в то же время отголосок «народничества» 1960-х, открывшего дорогу в мир необъятной народной эстетики. В 1970-е это народничество приобретает вполне утилитарные формы: складывается рынок антиквариата, где появляются иконы, вывезенные из провинции, старинные книги и прочее.

Тогда же актуализируется в интеллигентском сознании и термин «китч», в первую очередь подразумевающий определенный интуристовский набор «ля русс». Народные промыслы процветали. На этом фоне особую прелесть приобрели как бы подлинные образцы фольклорного творчества, не включенные в сферу официального (и неофициального — «фарцы») советского рынка. Эта сфера необъятной народной кустарщины, куда входят и коврики с лебедями, охотниками на привале и тремя богатырями, и раскрашенные от руки черно-белые фотографии, и ручная вышивка, и многое другое «на любителя» (например, на Некрасовском (Мальцевском) рынке существовал богатейший отдел семян, где возле каждого мешочка располагалась расписная дощечка с изображенными плодами: огурцы, помидоры, капуста, перец, свекла и др. Это были настоящие шедевры народной живописи — ярчайшие, чистые анилиновые краски притягивали к себе внимание).

В то же время, в 1970–1980-е годы, и сам советский агитпроп привлекает к себе художников соц-арта и «концептуализма», правда, отнюдь не в качестве предмета любви, восхищения или умиления. Операция критического отстранения включала апроприацию языка советской идеологии и коммунального быта и дальнейшего переосмысления в ироническом, абсурдистском или ином ключе, предполагавшем перекодировку привычного восприятия.

Семен Белый на свой лад отозвался на веяния времени. Его тоже привлекала низовая эстетика, которая так притягивала и восхищала Михаила Ларионова и компанию, увидевших красоту в лубке, вывеске, резьбе, росписи и др., но он понял и полюбил ее в самом простодушно-наивном проявлении.

Веселый «ларионовский» вкус к примитиву в 1970-е годы претерпевает изменения, теперь художники претворяют интерес к нему не в творчестве, а в коллекционировании, собирании разнообразных артефактов — от предметов традиционной народной культуры до современных кустарных вещей и образцов бытового китча. Ларионовский подход возвращается в практику художников и даже становится определяющим уже в 1980-е годы в эстетике «Митьков» и «Новых художников». Все работы Белого, о которых идет речь, — это официальный советский многотиражный эстамп, цветная литография, которую мог приобрести любой гражданин, пожелавший украсить им свое жилище. Это, конечно, далеко не «коврики», а мастеровитые вещи, сделанные в продолжение лучших традиций ленинградского эстампа, книжной иллюстрации, плаката. В них проявляют себя насмотренность и начитанность художника, чрезвычайно тактично варьирующего стилистику «народной картинки». Перед нами очень тонкая стилизация, в основе которой хорошо читаемый источник, вдохновивший художника: от иконы и книжного лубка до «оформиловки» — советского дизайна, — повсеместной халтуры, процветавшей в брежневское время.

Белому удается, оставаясь на привычной для него территории эстампа, расширить свой язык, создавать очень живые, остроумные работы, в которых нет ощущения наигранного опрощения, или стеба, а подкупает органичность — перед нами энциклопедия жизни и быта советского человека, рассказанная весело и с увлечением. Художник берет схему житийной иконы и превращает ее в наглядный репортаж о жизни передовика производства, причем без всякой соцартовской фиги в кармане. В его прямодушии есть место и юмору, и иронии, проявляется родство с детской иллюстрацией, ставшей полем эксперимента совершенно другого рода для московских концептуалистов. Это особый язык Белого, его способ «заговаривания» советского накануне его исчезновения, когда этот мир стал восприниматься как некая потусторонняя цивилизация со своими магическими ритуалами.

Когда мы смотрим литографии Семена Белого, у нас нет ощущения, что весь этот мир стоит на пороге своего небытия, столько в них доброты и радости, настоящей жизни без кавычек. Сейчас эти послания без двойного дна все еще кажутся тавтологичными официальному агитпропу, но, возможно, именно поэтому они убеждают в непобедимости здорового мещанского быта, с его опорой на «эстетику красоты». Пережив перестройку и встряску 1990-х, мещанский вкус возродился в нулевых в таких масштабах, по сравнению с которыми и придавленное советское мещанство кажется уютным островком потерянного рая.

Сейчас, когда мы реконструируем ту эпоху, у нас поневоле возникает к ней сложное, противоречивое отношение. И проявляется это не в чем ином, как в собирании, подчас стихийном, разного рода вещей — и как строительного материала для будущих работ, и как алтарей неизвестного культа, сформировавшегося в эпоху расцвета культуры поздней советской интеллигенции, или согласно языку официальной идеологии «подлинно народной интеллигенции».

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального Агентства по печати
и массовым коммуникациям
Общественной палаты РФ
Правительства Москвы

ОРГАНИЗАТОРЫ

Международная конфедерация
союзов художников
Центральный Дом Художника
Региональный общественный фонд
поддержки художественных проектов

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ДОМ ХУДОЖНИКА

119049, Москва Крымский вал, 10
+7 (499) 238-12-45,
+7 (495) 657-99-22, *доб. 231, PR*
e-mail: cha@cha.ru, www.cha.ru
www.moscowbookfest.ru

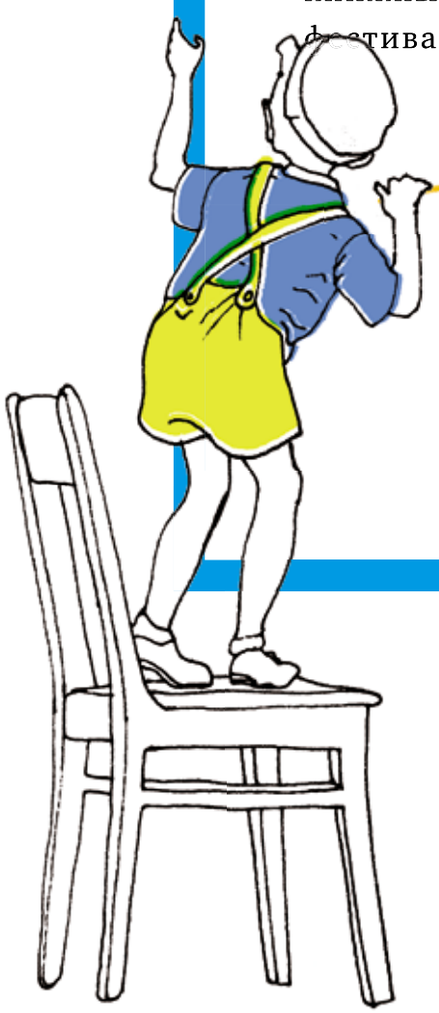
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ПЕЧАТИ И МАССОВЫМ КОММУНИКАЦИЯМ

Детская программа

7 московский международный открытый книжный фестиваль

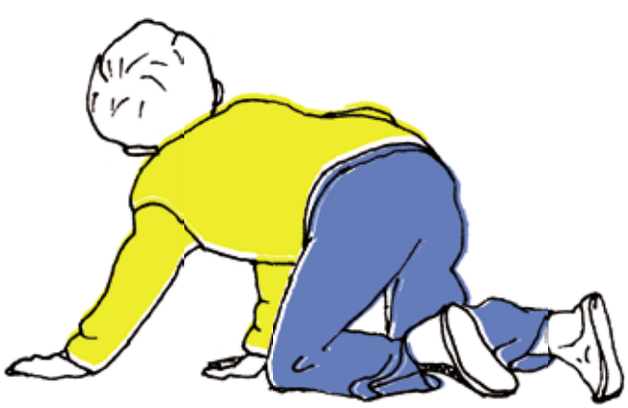
9—12 июня 2012

ЦДХ Крымский вал 10



В ПРОГРАММЕ

сам себе драматург
гражданин мира
ралли
кем быть
детские литературные премии
карманный ученый
космос



ПО СТРАНИЦАМ ЖУРНАЛА «FRIEZE»

Виктория Хан-Магомедова

В журнале по современному искусству «Frieze» (январь – февраль 2012, номер 144) в статье «Десять лет» Кристи Ланж рассказывает о выставках в Нью-Йорке и Берлине, посвященных десятой годовщине теракта 11 сентября. Автор выделяет выставку «11 сентября» в MoMA, где каждая работа представляла собой монумент в память страшного события. Самая дерзкая интерпретация – «Без названия» Б. Крюгер. Работа поднимает вопросы, размещенные на американском флаге: «Кто говорит? Кто замолчал? Кто молится вслух? Кто умирает первым? Кто смеется последним?» Ясная и очень актуальная работа.

Журнал «Frieze» выходит в Лондоне восемь раз в год. Помимо обзоров выставок и публикаций художников, критиков, кураторов в нем имеются рецензии на музыкальные, художественные проекты, интересные выставки по дизайну и интервью с людьми искусства.

Журнал создан в 1991 году будущими учредителями ярмарки «Frieze» Амандой Шарп и Мэтью Слотоуэром вместе с художником Томом Гидли. Шарп и Слотоуэр осуществляют общее руководство журналом и ярмаркой, но отбором материалов занимаются редакторы Йорг Хайзер и Дженнифер Хигги.

В 2006 году учреждена ежегодная премия авторов «Frieze», ее цель – продвигать молодых талантливых арт-критиков во всем мире. В этом году победителем стала Зоэ Циглер. Ее статья опубликована в 144-м номере.

Большинство материалов этого номера посвящено подведению итогов и выявлению самых значимых художественных событий прошлого года.

Открывает журнал статья «Принципы неуверенности» Хочена Вольса. Абстрагирование, случай, участие, вмешательство, по его мнению, это четыре из множества наиболее используемых возможных инструментов и принципов, изобретенных художниками для выявления и обозначения таких понятий, как порядок и беспорядок, инверсия, непонимание и изменение. Сегодня искусство должно найти новые инструменты для выживания в нестабильную эпоху.

В статье «Слова и дела» Хайзер разоблачает противоречивое решение мэра Берлина Клауса Воверайта финансировать выставку «Сделано в Берлине» в июне 2012 года. В выставке, которую готовят пять кураторских советников и три куратора, будут участвовать 80 художников. Проблема в том, по мнению Хайзер, что выставка будет комплектоваться на основе принципа состязания участников, обычно используемого для организации смотров в сфере сельского хозяйства или выставок собак. И финансовое обеспечение у проекта «Сделано в Берлине» будет солидным, в то время как многие берлинские арт-институции борются за финансирование.

В январе 2011 года в Интернете появилось письмо «Иметь и нуждаться» с 2500 подписями, критикующее позицию мэра по культурной политике, ориентированной на защиту интересов богатых людей. А галереи стали бороться друг с другом за право включения в художественные ярмарки и внесения в путеводители. В Берлине воцарились тревога, паранойя и страх.

Не менее противоречивая ситуация с финансированием учреждений культуры и искусства сложилась в Голландии. Об этом рассказывает материал «Дела в Голландии» Мусье Гусен. Парламентское решение урезать государственный бюджет на визуальные искусства на 31 млн евро голландские политики мотивировали фальсификациями реального положения дел в сфере искусств. Они призывали усердно работающего голландского гражданина не оказывать поддержку художнику, поскольку художник – представитель элиты с чрезмерными потребностями, но нестабильным финансовым положением.

Прекратилось финансирование двух крупных журналов «Metropolis M» и «Open Magazine about art and public». В августе – сентябре «Метрополис» проводил дискуссию с визуальными и письменными протестами против такого положения дел. Двойственным и противоречивым ответом на прекращение финансирования явилась серия «Голландский шкаф» Сары ван дер Хейде. Она обратилась к своему архиву рисунков на каждый последующий день, пока правительство остается у власти, меняя их. Слово «шкаф», Kabinet по-голландски, также означает правительство. Есть здесь и отсылки к «коричневым рубахам», голландскому национал-социалистическому движению, сотрудничавшему с нацистами.

Не менее тревожная ситуация с финансированием Рейксмузея и других художественных институций Голландии.

В интервью Кэти Нобл с кубинской художницей Таней Брегера речь идет об очень необычном долговременном проекте в Нью-Йорке «Международное движение иммигрантов». Брегера не ставит целью эстетизацию политической проблемы, работает над определением иммигранта как уникального гражданина мира, пытаясь создать иное общественное мнение в отношении иммигрантов. Она осуществляет проект в Квинсе, где живет 46% населения Нью-Йорка и обитатели района говорят на 167 языках. В период работы над проектом 42-летняя художница проживала в Квинсе без социального страхования вместе с 12 иммигрантами и их семьями и не создавала произведений для продажи, для выставок и т.п.

Статья Сэма Торна и Стейси Аллан «Тихоокеанское стандартное время» рассказывает о беспрецедентном сотрудничестве над одноименным проектом 70 музеев и галерей, подготовленным музеем Гетти и посвященным южнокалифорнийскому искусству 1945–1985 годов. Ценность публикации в том, что «Frieze» предлагает две точки зрения на одно и то же событие, что дает читателям пищу для размышлений.

В статье «Длинные 90-е» Л.Б. Ларсен пишет, что если отличительными особенностями искусства 1980-х годов были заимствования и неоэкспрессионизм, то в 1990-е современное искусство подразумевало «существенное обновление искусства, изменение способов его циркулирования за счет распространения жанра биеннале и появления новых журналов. Важное значение имел поворот к социальному искусству в форме некой ситуации или процесса. Как произведения искусства представали клуб, бар, танцевальный зал, игра в футбол, а мог быть и фрагмент мебели («Бесплатная столовая» Р. Тираванийи). Повседневная жизнь вновь обрела большое значение.

В интервью Ларсена с Крисом Дерконом, новым директором Тейт Модерн, речь идет о новых способах привлечения зрителей. По мнению Деркона, сегодня люди приходят в музей с новыми целями, хотят общаться с сотрудниками музея с помощью социальных сетей. «Их интересуют интенции наших решений, – говорит Деркон, – почему мы показываем именно этого художника. Но больше всего им нравится задавать вопросы».

Раздел «Очень, очень хороший» посвящен достижением 2011 года в области архитектуры, дизайна, кино, музыки, книгоиздания. От проектирования домов в Японии до трансформации городских пространств в Каракасе: архитектура прошлого года характеризовалась переосмыслением общественного и частного пространства, пишет Н. Маак. В прошлом выбор архитектурной застройки для частной сферы был крайне ограничен и зависел от финансовой ситуации: маленькая квартира или большая, маленький дом или большой. Архитектурный формат, по мнению Н. Маака, почти навязывал образ жизни: мать, отец, один или трое детей, семейная машина в гараже. В Японии наметилась тенденция к обыгрыванию в здании свободных архитектурных форм (дом Морияма в Токио архитектора Рю Нишизавы). Это попытка создания противоположной модели, позволяющей жителям квартиры или дома принимать много друзей и создавать комфортные условия для многочисленных семейных групп.

Группа современных жилых помещений в Калифорнии, биеннале дизайна в Азии и новые дизайн-студии Эухении Белл и Беатриче Галилиэ стали наиболее яркими явлениями дизайна в 2011 году.

Впечатляет в журнале и крупный раздел (30 страниц) обзоров: 40 рецензий из 25 городов 16 стран. В них сделан акцент на групповых выставках с рецензиями на биеннале в Сан-Паулу, Салониках, на крупные проекты художников. Выставка «Проживание как форма» в Крытом рынке Эссекса в Нью-Йорке, организованная 25 кураторами, включает документацию проектов более 100 художников для девяти специально отведенных мест в районе Крытого рынка Эссекса. Выставка заявлена как беспрецедентный международный проект, исследующий двадцатилетнюю практику создания произведений, стирающих границы между искусством и повседневной жизнью с обязательным участием, диалогом и вовлечением в процесс как можно большего числа людей. «Проживание как форма», по мнению Хофмана, становится понятием социальной практики. Цель проекта и его нарочитая открытость противостоят традиционным нормам и формам создания искусства, но при этом оказываются и его слабыми сторонами, особенно когда организаторы действа пытаются вступить в контакт с окружающими.

Заслуживает внимание статья Б. Брюннер «Общественный фольклор» о выставке с тем же названием в Грацер Кунстферайн в Австрии. Двадцать известных европейских художников комментировали недавнее возрождение фольклорных тенденций в соотношении с националистическими тенденциями в политике и культуре в Европе и за ее пределами.

По содержанию и дизайну британский журнал «Фриз» сегодня – один из лучших в мире периодических изданий по современному искусству.

ИМЕНИНЫ У «МЕНИНЫ»

Катерина Гранова

Объяснить произведение искусства можно только другим произведением искусства.

Гюстав Флобер

Институт Сервантеса представил выставку «Испанские маршруты. Менины», третью из «Испанских маршрутов». На этот раз руководительотдела культуры Татьяна Пигарева и куратор Дмитрий Плотников предложили обратиться к картине Диего Веласкеса «Портрет семьи Филиппа IV», позднее названной «Менины», изопарафразы этой картины выполнены российскими и латиноамериканскими художниками.

Картина Диего Веласкеса, названная живописцем Лукой Джордано «теологией живописи», обладая магической притягательностью, заключает в себе манящую тайну, многих художников она вдохновляет на создание вариаций, реплик и интерпретаций, на попытки ответов ее вызову.

Существует ряд догадок, логических предположений относительно того, что именно изобразил Веласкес на картине, а главное, что он скрыл. Опираясь на утверждение испанского живописца, рисовальщика и историка искусств Антонио Паломино, принято считать, что на полотне изображена семья Филиппа IV. Это единственная картина, запечатлевшая Филиппа IV вместе с супругой Марианной Австрийской. На картине видны лишь их смутные отражения в зеркале, висящем на дальней стене. Исходя из изобразительных законов перспективы, можно полагать, что августейшая чета стоит на месте зрителя, и зритель видит картину глазами Филиппа и Марианны. На первом плане изображен сам художник перед холстом, фрейлины – менины и придворные уродцы. Все они фигурируют в качестве второстепенных персонажей, а центральной фигурой предстает пятилетняя инфанта Маргарита. Светлая фигурка девочки изображена Веласкесом как метафора надежды на будущее (и в том числе надежды на наследника, ведь в момент создания картины Маргарита была единственным ребенком Филиппа и Марианны, родившимся после 12 лет их совместной жизни). Инфанте отводится главная роль и на выставке Испанского культурного центра.

Перед ее участниками стояла заведомо непростая задача – продлить искания художников, философов и поэтов, среди которых 58 интерпретаций Пикассо, ряд работ Дали, «Веласкес и Гойя» Ортега-и-Гассета, «Придворные дамы» Фуко, «День рождения инфанты» Оскара Уайльда, фоторемейк Уиткина, скульптуры Вальдеса и множество других, появившихся за три с половиной века существования «Менин»...

Что оставалось сказать художникам теперь, вслед репликам? Как подойти к поставленной перед ними задаче? Использовать сюжет в другом материале? Сосредоточиться на персонажах? Искать ответ в причудливом преломлении зеркал? Или вовсе проигнорировать заданную тему?

Участники проекта «Испанские маршруты. Менины» подошли к своей задаче свежо, любовно и творчески – получилась не выставка, а именины сердца. В целом экспозиция отражает веласкесовскую картину через забавную игру, к которой художники отнеслись с детским азартом. Здесь все пропитано атмосферой детства, и инфанта, словно солнечный зайчик, радостно озаряет своим присутствием пространство выставки. В ее образе, в детском взгляде, обращенном в будущее, для художников сосредоточились интрига и поэзия «Менин». Наиболее точная трактовка этой идеи прослеживается в работе Светланы Ратовой «Тайна инфанты», где фигурка принцессы показана ускользающей в замочную скважину, будто символизируя то, что только юная инфанта имеет шанс проникнуть в те зыбкие загадочные дали будущего, что находятся за дверью, закрытой для прочих.

Колумбийский художник Даниэль Эрнандес передал атмосферу детства через мир игрушек с царящей в нем куклой Барби. Татьяна Пигарева и Евгения Гершкович за поисками веласкесовских «Менин» отправились на зимнюю прогулку, чтобы слепить своих героинь из снега.

В работах, представленных в рамках выставки, художники раскрыли и другие неожиданные аллегории, почерпнутые в творении великого испанца. На картине К. Сутягина персонажи показаны безлико, размыты мелкие детали, в результате чего их неявные очертания позволяют воспринимать героев сценки как представителей определенных социальных рангов (на что намекают намеренно выделенный автором крест Сантьяго на груди художника и смирение склоненных к инфанте фигур фрейлин, что кажется здесь особо подчеркнутым). Художник исключает из своей картины портрет Филиппа и Марианны. Также отсутствуют карлик и карлица, возможно, потому, что изображенные в подобной обобщенной манере придворные шуты не играли бы предназначенной им роли, не контрастировали с обликом инфанты и фрейлин, не могли стать фоном, подчеркивающим миловидный облик маленькой принцессы. Инфанта здесь противопоставляется придворному художнику и придворным барышням.

Дмитрий Плотников
МЕНИНЫ
2011. Холст, акрил

Татьяна Пигарева, Евгения Гершкович
ИНФАНТА СНЕГУРОЧКА
2011. Смешанная техника

Та же обобщенность присутствует и в «Менинах» Бориса Вилкова, достигнутая посредством смелых сочетаний сочных красок и отрывистой манеры их нанесения, но здесь она играют иную роль. Условность делает картину более личной и эмоциональной, этот эффект усиливается зыбкостью изображения интерьера и людей, будто погруженных в атмосферу сна или воспоминаний.

Идеей личных восприятий, неясных намеков, смутных ассоциаций пронизаны и другие работы. Например, таковы рисунки Кати Ковалевой, которые выглядят эскизами декораций, по-видимому, относящимися к драматургии ее частной жизни. Такой же личной трактовкой темы воспринимается «Инфанта» Валерия Врадия. Он пишет ее светлыми, чистыми, мягкими тонами. В цветовой палитре Врадия необычно равноправны теплые и холодные тона, которые, плавно переливаясь друг в друга, создают ощущение нейтральной цветовой гаммы. Детально прописаны поднос с кувшинами у ног инфанты, а фигура девочки окружена таинственной дымкой, причем резкость изображения постепенно снижается от головы к подолу пышной юбки.

Маленькую инфанту художник поместил в загадочный мир грез, сна.

Триптих Клары Голицыной выглядит несомненным украшением выставки. Паутины линий, посредством которых она обычно подчиняет себе пространство, на сей раз охватывают инфанту и фрейлин, похожих то ли на бабочек, то ли на кукол-марионеток. Эта чуткая работа вторит волнующей тайне веласкесовской картины, не разгаданной, принесенной через столетия в сегодняшнее искусство.

Сам Веласкес в своих «Менинах» разместил на дальней стене ателье две картины фламандских художников – Питера Пауэла Рубенса «Афина и Арахна» и Якоба Йорданса «Аполлон и Марсий». В действительности они никогда не висели в его мастерской. Эти картины отображают один и тот же сюжет – земные творцы бросают вызов богам и... проигрывают состязание. Веласкес бросает двойной вызов. Похоже, он сам выигрывает битву с богами. Чтобы понять исход прочих состязаний на его поле, вероятно, требуется время.

ПУТЬ ПЫЛИ

Дарья Пархоменко

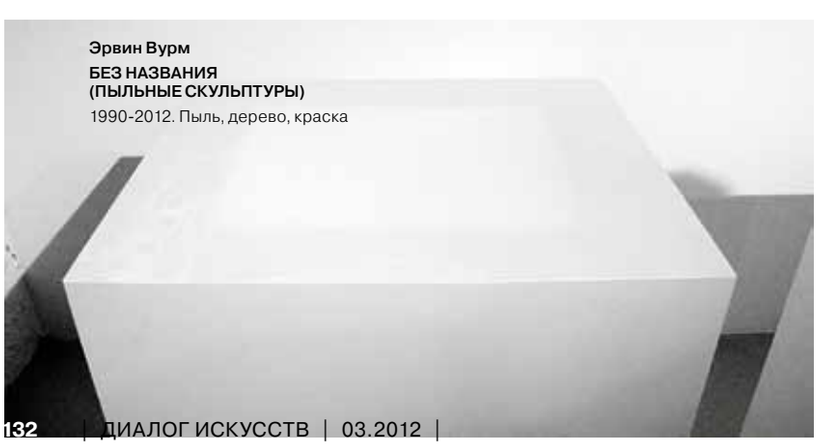
Объединение Вверх!
ПРАХ СЕТИ
2012. Видеоинсталляция

Алексей Блинов и Федор Сафронов
О ЧЕМ ПОМНИТ ПЫЛЬ
2012. Модифицированные щетки, билеты метро, наушники

Кого и как заинтересовать — основной вопрос, как вывести науки из лаборатории или ученого из пыльного кабинета в мир.

Бруно Латур

Пыль всегда понимали как предельную стадию уничтожения сущего. Если и вспоминали о созидательном качестве пыли, то только в библейской трактовке о происхождении человека — из горсти праха. Научные открытия XX века изменили взгляд на пыль. Космическая пыль и квантовые частицы — строительный материал Вселенной. Пыль — это форма структурного состояния материи, близкая к тому, что сегодня в науке называется хаосом — сложным изменчивым состоянием динамической системы, у которой нет детерминированного пути развития и в которой будущее необязательно предопределяется прошлым. Эта теория распространяется не только на биологию, физику, астрофизику, но и учение об обществе.
Принципы существования пыли, как и сама ее природа, близки к сущности современного мира. В этом смысле «управление пылью» не только метафора, но и научная практика. Например, работа с графитовой, серебряной пылью легла в основу копировальных устройств и ранних фотографий, то есть практик массового тиражирования. Да и само массовое тиражирование, создающее тысячи подобий, гораздо ближе к образу пыли, и представление о цивилизации, построенное на уникальности и единственности образов, внушает сомнение в новой общественной реальности мегаполисов и сверхбыстрой транспортировке информационных, коммуникационных и финансовых потоков, миграции населения. Мы тоже существуем деструктурированным, пылеобразным способом.
Внимание к такому феномену, как пыль, помогает понять и ощутить тонкие связи причин и следствий, сформировать особую картину мира. В обыденном пространстве благодаря пыли становятся зримыми движения воздушных потоков, следов, света, изменениям времени. Ее структура делает невидимое видимым, она — чистая информация. «Пыль — это тело времени», — заметил Иосиф Бродский.
Современные электронные медиа, программный язык которых состоит из мельчайших равных и подобных частиц, построены по принципу пыли. И новый человек в современном мире гораздо больше приспособлен мыслить неустойчивое, транзитивное, преходящее, мыслить его без ужаса, с надеждой.
Выставка «Пыль» представляет результаты исследований российских и австрийских художников, работающих в области визуализации этой новой глобальной темы, герменевтики пыли. Работы не подчинены единой логике, их пронизывают многие смысловые потоки, объединяя и разделяя по разным признакам. И все же в зависимости от главной идеи, на которой концентрирует внимание художник, эти работы можно сгруппировать по нескольким темам.
Пыль как носитель информации: способность передать адресату максимум содержания на минимальном носителе: работа Анатолия Осмоловского «Пыльные фразы», интерактивная инсталляция, взвешивающая посетителей «Суммарная масса пыли» группы «Куда бегут собаки»; ироническая аудиоинсталляция «чиха», остающегося после выставки Ольги Чернышовой, и не менее ироничные пылевые скульптуры Эрвина Вурма.
Пыль как регистратор потока времени — в видеоработе «20.21» группы «Провмыза», где пыль, существующая в старом «медиуме» книги, понимается как нечто смертоносное и ужасающее. Эта же пыль приобретает гораздо более оптимистичные свойства, когда ее голоса слышат зрители через электрические щетки-швабры в упражнении Алексея Блинова и Федора Сафронова «О чем помнит пыль». Здесь это частицы информации, обрывки памяти о людях, вещах, музыке. В видеоинсталляции «Прах сети» группы «Вверх!» пыль становится образом мира, где каждая пылинка — источник знаний, единица смысла.
Пыль как материал для экспериментов: инсталляция «Серенада пыли» австрийских художников Дитмара Офехубера, Маркуса Деккера и Оркана Телхана и инсталляция «Кухня прогресса» Дарьи и Сергея Кротовых. Первая работа основана на экспериментах Кундта, где в запаянных трубках движение частиц пыли проявляет движение звуковой волны.
Вторая — на экспериментальных опытах с пылью и статическим электричеством изобретателя ксерокса Честера Карлсона. В обеих работах пыль (московская пыль «Серенады» и графитовая пыль «Кухни») взята как повседневная субстанция, которая, вдруг попадая в условия эксперимента, обретает новую жизнь и место в истории.
Пыль как образ мира: видеоинсталляция Максима Ксуты «Сеятель», где из золотых частиц собирается человек-космос, живописные полотна Александры Паперно «Звездные карты», видеоинсталляция Сергея Шутова «Пыль мозга». В этих работах пыль постигается как максимально общее и одновременно предельно субъективное состояние материи, что ассоциируется одновременно и с космосом мироздания и космосом сознания.
Пыль как память: произведение Натальи Егоровой «Псевдоморфоза» и Бартоломеуса Траубека «Годы» (проигрыватель вращает не пластинку, а древесный срез с годовыми кольцами). О том же говорят работы Кирила Асса и Ани Ратафьевой «Гризайль» (где нарисованные угольной пылью узоры на стене воспроизводят ушедшие образы архитектуры) и пейзажи Ивана Лунгина (фактура недостроенных, полураспавшихся зданий на фоне омывающего их неба начинает постепенно излучать новую и странную красоту).
Пыль как модель нового мира представлена работой Хервига Вайзера «Згодлокатор» (пыль драгоценных металлов из старых компьютеров создает меняющиеся ландшафты) и инсталляцией Романа Сакина «Художественное опыление, или Регулярные растения». Здесь пыльца растений предстает в утопическом проекте будущего как новый способ существования материи.



Эрвин Вурм
БЕЗ НАЗВАНИЯ (ПЫЛЬНЫЕ СКУЛЬПТУРЫ)
1990-2012. Пыль, дерево, краска

ОТБЛЕСКИ НЕЗРИМОГО

Юлия Кульпина

В апреле этого года в галерее современного искусства AL Gallery в Санкт-Петербурге открылась персональная выставка номинанта премии Кандинского-2010 Аладдина Гарунова «Святые». Выставка проходит при поддержке Московского музея современного искусства, журнала «Диалог искусств» и фонда «Артпроект».

Два цвета. Белый, светящийся холодным серебром, и черный, цвет темноты, тягучей кромешной пустоты, сквозь которую явственно проступают узнаваемые облики. Свой проект Аладдин Гарунов назвал «Святые». Это уже не первая масштабная работа художника, посвященная особому пути в вероискании, поиску надмирных смыслов существования.

Метафизические проекции в искусстве давно притягивают Гарунова, воплощаясь в работе с различными древними символами и выливаясь в более значительные художественные исследования, каким стал сравнительно недавний проект «Зикр», отсылающий нас к исламским духовным практикам. «Святые» – следующий за ним проект, на сей раз обращенный к образам христанства. В сугубо интуитивном профессиональном методе художника прослеживается глубинная логика, способная многое объяснить в его творческих исканиях, открыть его личный путь формирования представлений о мире и себе.

Содержание прежних и нынешних его работ зачастую пронизано культурными и религиозными направляющими, художник не избегает и социальных тем, но идеологически его работы остаются нейтральными. Когда в процессе глобализации, с одной стороны, стираются, поглощаются или микшируются культурные границы, с другой – религиозные противоречия актуализируются и обостряются, подобная художественная практика приобретает значимое нонконформистское звучание.

Сравнительно недавно о востребованности подобной позиции говорил Акилле Бонито Олива, касаясь вечных тем искусства и цензуры: «Современное искусство демократическое, так как использует повседневный материал, занимается реальностью и поэтому узнаваемо... Искусство – это всегда также политическое соприкосновение. Но оно не должно быть связано ни с политикой, ни с государством. Оно должно быть абсолютно независимым».

В целом же сегодня к популярным культурным тенденциям, как правило, относимы те, что способны поддерживать псевдотолерантные принципы. Те же культурные особенности, которые противостоят современным ценностным установкам, нередко враждебно воспринимаются через призму ортодоксальных религиозных представлений, что провоцирует нездоровые противоречия, способствующие разобщению. Этот кризис не менее активно проявляется и в современном визуальном искусстве, нередко принимающем внешне агрессивную позицию за яркость и значимость высказываний.

Творчество А. Гарунова не носит следы неразрешимых культурных и религиозных столкновений. Напротив, художник выбирает общедоступный язык единых ценностей, и тогда границы становятся способом, возможностью и свидетельством соприкосновения. Касаясь тем, которые в последнее десятилетие не раз появлялись в мировой практике актуального искусства (и так часто приобретали скандальное звучание), Аладдин Гарунов безмятежно преодолевает путь между Сциллой и Харибдой модных смыслов актуальной ныне аксиологии и соблазном пойти проторенным путем к прогнозируемому результату: работать с популярным информационным материалом, гарантирующим привлечение болезненного внимания интеллектуально неискушенной публики. Вместо этого автор ставит перед собой непосредственно художественные задачи, оформляя личные отклики по отношению к действительности, стремясь к ее разъяснению посредством своего профессионального языка.

В этом отношении художественные высказывания Аладдина оказываются неожиданными, искренними и словно миротворческими: они не воздействуют на наши болевые точки, лишь отвлекающие от сути явлений, а раскрывают позицию человека, стремящегося обрести собственную целостность в сложном меняющемся мире. Позицию человека, не отвергающего ни собственный опыт, ни переданный опыт предшествующих поколений этнически близкой ему группы, не отрицающий религиозный и культурно-исторический опыт и другого сообщества, в котором он живет и работает на протяжении многих лет.

Его проекты становятся поиском и последующим отражением естественного культурного взаимодействия, чуткого, внимательного, не знакомого ни с суетностью, ни с истерией, ни с агрессией (которые едва ли не синонимичны современному обществу). Такое взаимодействие основано на константе единства представлений людей, заложенных в нашем подсознании, уловить которую и является основной целью художника.

В проекте «Святые» подобное стремление к раскрытию подсознательных импульсов выглядит особенно отчетливо. Используя неожиданные и богатые пластические возможности материалов (резины и аэрозольной краски), Гарунов приходит к специфической обобщенной манере изображения, внешне отсылающей к лаконизму поп-арта. Художник опирается на знаковые визуальные подробности – нимбы, крещатые ризы святителей, канонические позы отшельников и архангелов, но отказывается от других деталей, например, скрывает лики.

В опоре на свою интуицию автору удается прикоснуться к важнейшим сокровенным аспектам двух религиозных мировоззрений и выразить их духовные и культурные особенности в обнаруженных им глубинных взаимопроникновениях.

Здесь прежде всего важно пояснить предложенную художником трактовку святости. Присутствие в данном цикле работ образа архангела говорит о том, что «святые» не воспринимаются художником в рамках восточно-христианской традиции. В православии святые – это люди, подпадающие под определенную онтологическую характеристику, подразумевающую внутреннее преображение, восстановление первозданной нетленной природы, восстановление образа Божия в человеке.

В отличие от людей архангелы не испытывают утраты собственной первоначальной сущности, они всегда остаются приближенными к Богу. Их присутствие в проекте «Святые» может быть указанием на то, что художник, говоря о святости, делает акцент не на самом процессе ее стяжания, а на той цели, что преследуется христианами и явственно достигается святыми – приближении к Богу. Художник говорит о святости в широком, в изначальном ее значении: святое, как принадлежащее Богу, происходящее от него, отмеченное его присутствием или действием Божественной благодати, посвященное ему в служение и отделенное от мирского.

Для человека, выросшего в мусульманской традиции и не утратившего трепетного отношения к религиозной практике своих предков, изображение Бога остается недопустимым, и это важное условие в творчестве А. Гарунова. Однако, обращаясь к христианской традиции, он интуитивно постигает одно из базовых христианских ощущений присутствия Бога в нашей жизни, которое так целостно выразил в свое время Антоний Сурожский: «Один из ранних Отцов Церкви, святой Ириней Лионский говорит, что человек призван быть сиянием Божией славы; настоящий человек должен быть таким, чтобы другие люди, глядя на него, видели в нем сияние вечной Божией жизни; он должен быть откровением о Боге... Мы призваны быть таковыми, чтобы люди, встречая нас, встречали бы отблеск Божией славы, могли бы не в наших физических чертах, а в том, что передается из глубин одного человека в глубины другого, увидеть нерукотворенный образ Божий: пусть несовершенный, но уже сияющий немеркнущей красотой вечности и самого Бога».

А. Гарунову удалось воплотить этот тезис в художественной форме, отразить в святости принадлежность Богу и, таким образом, предельно абстрагировать это понятие, приближаясь к традиционному исламскому мировоззрению, но не отдалившись тем не менее от христианских первоисточников. Ему удалось уловить невидимое, трудно объяснимое, но ощутимое явление, которое художник воспринимает как святость.

Постоянно возвращаясь к теме сакрального, Гарунов ищет тайну, которую современный мир увлеченно предпочел зыбкому комфорту. Тайна, находящаяся в забвении и потому для многих совершенно утратившая смысл, став неразличимой, незримой, для художника – личная возможность преодоления границ замкнутого роботичного, стереотипического мировоззрения, свойственного современной цивилизации. Мировоззрения, в котором оказываются размыты границы жизни и смерти, цели человеческого существования, времени и вечности, исключены основные онтологические понятия.

Художник ищет то, чего другие старательно избегают. Он выходит за рамки повседневного, исследуя границы веры и страха, сакрального и профанного, истины и бесконечного числа суррогатов смыслов, границы пустоты и вечной жизни, отблески которой он и постарался отразить в своем проекте «Святые».

ЭКСТЕР — ХУДОЖНИК XX ВЕКА

Игорь Светлов

Выставка произведений Экстер, прошедшая летом 2010 года в Московском музее современного искусства, стала событием, не вмещающимся в формат выставочного сезона. Без напряжения преодолев столетний рубеж, дерзновенная живопись Экстер ошеломила активностью ритмов и шоковыми вспышками цвета, создающими праздничный образ мира. Словно вихрь прошел по нашей художественной меже, обнажая скрытую энергию мира. Нередко уподобляемый архаике романтический динамизм Экстер был воспринят как альтернатива нынешней невнятице в искусстве.

Концепция выставки в ММОМА питалась, конечно же, не этой закономерно возникшей полемикой. Вновь мощно и сильно обнажилась пластическая экспрессия искусства первых десятилетий XX века, которую в последние годы настойчиво пытаются представить как умиротворенную классику. Вопреки этому музей раздвинул свое эстетическое и психологическое пространство, не побоявшись ни динамичных акцентов, ни ярких разворотов основных тем, ни сосредоточенной фокусировки на отдельных работах.

Сказались и экспрессивный тон искусства Бориса Мессерера, и творческая инициатива возглавляемой Людмилой Андреевой группы сотрудников музея, и в особой мере эрудированность и ясность мышления куратора выставки Георгия Коваленко, отстаивавшего представление об Экстер как о художнике европейского масштаба.

Схожее впечатление возникает при чтении книги Георгия Коваленко. Производит впечатление уже ее структура. Рассказ о неизвестном в творчестве Экстер тактично прерывается теоретической идеей исследователя, всесторонняя аналитика — краткой формулой эволюции художницы в разные периоды. За богатым фактами повествованием о ее жизни следуют лирические и исторические отступления, документальные экскурсы, помогающие понять постоянные и меняющиеся интересы мастера. В такой структуре нет громоздкости. Неспешно, избегая какого-либо форсирования, но с ощущением глубокой приобщенности к экспериментам Экстер создает Коваленко образ талантливейшей художницы, известной ныне в Европе и Америке больше, чем в России. Много талантливой аналитики посвящено в двухтомнике постижению энергетической насыщенности искусства Экстер, различных форм и вариантов ее динамической активности.

Анализируя различные типы и формы динамических построений Экстер, автор наблюдает, как сочетаются или спорят между собой различные потоки движения, как соотносятся конфликтные ситуации, каким смыслом наполняется скрещение или размежевание линий и плоскостей цвета. Речь идет не только о зрелищности, хотя о ней никогда не забывается, формотворчество художницы в этом смысле — антитеза цветовому минимализму конструктивистов. Это взаимодействие форм под знаком ярких колористических доминант сливается в поэтическое многоголосье картины.

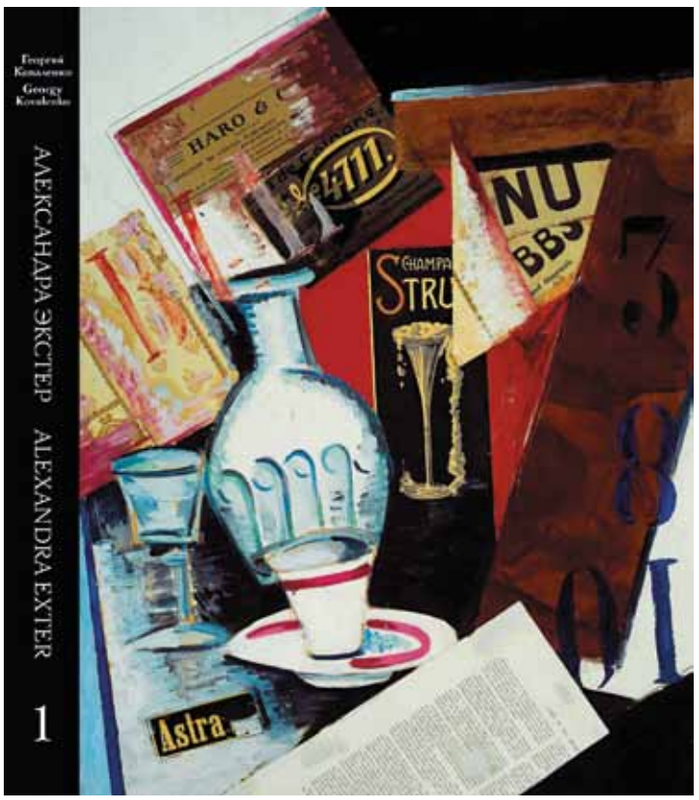
Представление искусства Экстер как философско-поэтической картины — одна из сквозных идей книги Коваленко. Вопреки господствующему у нас убеждению, что живописная картина — это так или иначе связанная с реалистической изобразительностью реакция на социальные проблемы, историю и повседневное бытие человека, автор обнаруживает ее у Экстер в пространственном сопряжении кубистических форм и отвлеченной знаковости абстракции. Неоднозначно соединяются в этих художественных решениях темы радостного порыва и драматического сопротивления, увлеченности и неожиданных альтернатив.

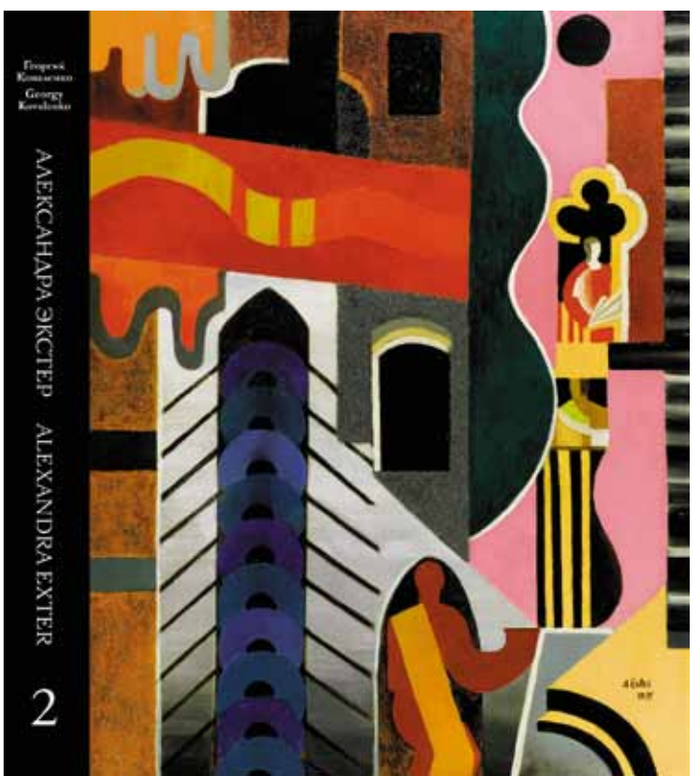
Меньше всего картины Экстер, как это было заметно на выставке и отчетливо показано в книге, ассоциируются с музейным спокойствием, паузами, пассивным переложением увиденного.

В этом она художник XX века. Впрочем, и ныне ей далеко не все оказывается близко, как, например, механические ритмы ее любимого Леже позднего периода или раздумчивая статика голубых полотен Пикассо. Восхищаясь различными гранями искусства этих несомненно выдающихся мастеров, она ищет в живописи свой тип динамической процессуальности. Что-то существенное в этом процессе, как свидетельствует Коваленко, импульсировано тщательным изучением увиденного, обретающим под влиянием фантазии художницы стереофоническую широту... В пейзаже Экстер «Мост (Север)» не скрывается, что это «пейзаж с натуры», и натура здесь не просто импульс к созданию пространственной композиции, она объект пристального и настойчивого изучения. «Экстер важно было не “переконструировать” подлинный объект городской реальности, но открыть в нем пропорции, проявить ритмы. И рассмотреть взаимодействие движущихся форм (облака, клубы тумана, потоки света) и форм неподвижной архитектуры» (Т.1. С.82).

В то же время картина, которую она творит, обращаясь к пластическому языку кубизма, по-своему универсальна.

В отличие от тех, кто ограничивал свое понимание кубизма формотворческой стилизацией, используя известный набор





приемов для поэтизации скрытого изящества вещей, Экстер – художник другого плана – увидела в нем повод для творчества впечатляющих предметно-пространственных структур. Так же характеризует ее автор монографии.
Французские новации, как уже говорилось, сыграли тут первостепенную роль. Правда, Экстер в меньшей мере восприняла творческий пример создателей кубизма – Брака и Пикассо. Что касается традиций, то, как убедительно демонстрирует Коваленко, кубизм ее возник не без помощи старых мастеров, прежде всего Пуссена. Без этого едва ли утвердились бы в ее искусстве этих лет логичные и романтические отношения между строгой продуманностью форм и обращенным в глобальное пространство динамическим выплеском.
Впрочем, научная аналитика часто обнаруживалась у Экстер не только в ее художественном творчестве, но и связанных с ним теоретических размышлениях. Интересно пишет исследователь о поразительном опережении Экстер в анализе концепций французского кубизма на фоне российского художества. Речь идет о ее статье в киевском журнале «Искусство» (1912). Убедительно дифференцирует Коваленко ставшие ее основой пассажи Роже Аллара и собственные рассуждения киевской художницы о возрождении в живописи элементов пластического. Исследуется также ее отношение к исканиям парижских кубистов, среди которых она выделяла А. Ле Фоконье, Ф. Леже, Р. Делоне, Ф. Метценже и А. Глеза. Конкретно и точно выявляет ученый привлекательные для Экстер качества каждого из этих живописцев.
Такой подход отличает весь текст книги. Ее автор вносит ясность в освещение ряда проблем. К их числу относится осмысление связи Экстер с украинским народным искусством. Рассматриваются многие аспекты этого приобщения – совместные экспедиции с Натальей Давыдовой по украинским деревням, позволившие расширить представление об этом замечательном искусстве, его страстная пропаганда киевской художницей, талантливое и смелое сочетание в ее творчестве «вроде бы несоединимого: рациональных схем кубизма и раскованной эмоциональности крестьянских росписей». Особо подчеркивает Коваленко отсутствие в этом процессе пассивного подражания. Речь идет о контрастном синтезе как проявлении таланта Экстер.
Отчасти именно с этой позиции осознаются произведения кубофутуристического периода Экстер, когда она была увлечена идеей создания единой материи. Репродуцированный в книге натюрморт «Виноград» (1913–1914), хранящийся в американской частной коллекции, – один из примеров того, как воспоминание о колорите народных костюмов и вышивок способствует осуществлению этих стремлений. Переход Экстер к кубофутуризму прослеживается Коваленко в серии натюрмортов, красочная активность которых преодолевает очерченность предметов или совмещается с ней под знаком цветовых вспышек. Не упрощается в монографии и вопрос о творческом взаимодействии Экстер с А. Соффичи, их общностях и отличиях, стадиальных особенностях их искусства.
Впрочем, не всегда важны только стилистические дифференциации, хотя Коваленко тонко проводит их. Как отмечает исследователь, в названиях работ Экстер все чаще встречается слово «синтез». Что здесь порождено практикой и теоретическими установками футуризма, что более глубинными авторскими предпочтениями, настойчиво обозначавшимися накануне Первой мировой войны не только у Экстер, но и у других живописцев новых направлений, еще предстоит выяснить. В каком-то смысле то, что создавалось ею в эти годы, отражало меняющиеся отношения целого и его составляющих в пользу известной самостоятельности последних. Формула картины, которую вырабатывает Александра, обогащается в ту пору еще одной гранью, по-иному обнажая красочный оптимизм ее искусства.
В этом случае, как и в других разделах книги, обращенных к творчеству Экстер, Коваленко талантливо и по-своему открывает образный смысл ее сочинений. Особое впечатление производит его аналитика абстрактных композиций художницы. «Самое вдохновенное в искусстве Александры Экстер – ее беспредметная живопись. Кажется, все предшествующее ей неминуемо ее предвещало. Она как будто виделась художником всегда, предчувствовалась и предощущалась. Такое впечатление, что Экстер странным образом дано было знать: именно в беспредметной живописи она обретет самое себя, свой мир, свою истинную свободу».
Каждый, кто посетил выставку в Московском музее современного искусства, имел возможность ощутить это вдохновение, эту свободу. Именно в абстрактных композициях неотразимо проявили себя красочная и формотворческая фантазия Экстер, ее артистическое чувство, позволяющее превращать комбинации цветных геометрических блоков в нечто праздничное, полное феерических всплесков.
В 2002 году в Третьяковской галерее состоялась выставка современной московской абстрактной живописи. Из-за отсутствия зрелищности и эмоциональной энергии это выглядело весьма уныло. Блеклость колорита соединялась в большинстве работ с пластической расслабленностью. Господство успокоенности и статических решений было далеко от гармонии. Абстрактная живопись Экстер принципиально иная. Как напоминает Коваленко, выход в беспредметность идет у Экстер через усиление ритмического строя.
Снова приходится констатировать единство выставки и книги. Подбор экспонатов и в первых залах, и театральном разделе московской выставки Экстер таков, что сгущение, разряжение, сосредоточенность ритма видятся как что-то организующее, шокирующее, вселяющее радость. Все это присутствует в книге.
И в самой концепции искусствоведческого текста, в котором, как рефрен, звучит тема порыва, увлеченности Экстер созидательным движением материи, и в прекрасном подборе данных «преимущественно крупным планом» цветных композиций.
Абстрактные решения в обоих случаях доминируют. Трудно найти в нашем искусствознании человека, который бы так свободно и убедительно анализировал их, как это делает Коваленко. Целеустремленно и многопланово характеризует он роль цвета в известной серии Экстер. «В каждой из форм любой композиции из серии “Цветовых ритмов” мы видим своеобразное струение цвета, отчетливо различаем потоки цветовых струй. При первом взгляде кажется даже, что такие струения разновременны и аритмичны. Всмотревшись и ощутив композицию как целое, оказываешься перед потоком цветовых звучностей. Потока, сопровождающегося не просто цветовым гулом, но такого, где постоянно рождаются и гаснут цветовые созвучия, где то и дело на первый план выходит главная цветовая мелодия, поддерживаемая изменчивым аккомпанементом, где в какой-то момент действительно цветовые высоты и интервалы кажутся неразличимыми и вся композиция воспринимается как единая цветовая звучность».
Порывистое, азартное искусство Экстер в разных гранях воспринимается как интеллектуальное. Интеллект, размышление о мире, научная энергетика ощущаются во многих ее картинах, а порой и подготовке к ним. Не раз демонстрирует Коваленко, что творческая одержимость этого яркого живописца получает мотивированную поддержку в продуманной пластической логике, системном единстве художественных решений, возникшем не без влияния высокой математики. Отбор элементов в разновекторной динамической композиции происходит благодаря чувству пространственной геометрии и стереоскопическому мышлению. Не случайно еще в ранние годы Экстер увлекалась математикой, органически вошедшей впоследствии в ее образ мира. Последний в немалой мере зарождался, как показано в первых главах монографии, и под влиянием гуманитарной киевской среды, больше всего атмосферы в доме Давыдовых, где не только можно было увидеть произведения Врубеля, Васнецова, Нестерова, но и слышать философские споры между Н. Бердяевым и Л. Шестовым, с которыми Экстер продолжала встречаться и после отъезда во Францию, проводились заседания Литературно-артистического общества. Эта линия в жизни и творчестве художницы оказалась одним из ориентиров ее развития как личности, для которой проблемы мироздания обретали бесконечную притягательность.
Эстетическая мысль Экстер неотделима от одного из ее главных увлечений – театра. Это остро ощущалось на выставке в Московском музее современного искусства и обрело артистическое воплощение в книге. Один из фокусов экспозиции, а также зрительного ряда монографии – эскизы костюмов Экстер к драме Уайльда «Саломея» в постановке Камерного театра. Это поразительный синтез возрожденной древности, экстазности символистской драмы, танцевальности как предельность эмоционального высказывания. Смело, широко обобщенные по своим формам, эти костюмы являли собой оригинальное соединение кубизма и барокко, превращаясь благодаря своей декоративности и монументальности в эпицентр всего художественного ансамбля спектакля.
Чтобы подробно представить книгу Георгия Коваленко, пришлось бы рассуждать о его реконструкции парижского периода Экстер, ярких страницах ее артистической жизни в Одессе, ее переписке с Верой Мухиной и многих других явлениях и фактах... Но, как мы пытались показать, это не только авторская эрудиция, но и блестящая самостоятельная аналитика, сопутствовавшая исключительно успешной первой персональной выставке Экстер в России.

СОЛНЕЧНЫЙ КРУГ ОСКАРА КАЧАРОВА

Ирина Решетникова

Оскар Качаров (1924–2007) – один из представителей легендарных «шестидесятников», имя, которое надо помнить широкой публике. Еще одну лакуну в истории нашей памяти заполнила недавняя выставка его работ в залах Российской академии художеств и книга о художнике, приуроченная к выставке, под названием «Оскар Качаров. Диалог со временем» (М.: Ред.-изд. группа Фонда поддержки современного искусства «Артпроект», 2011).

Автор книги искусствовед Марина Клименко подарила читателям одновременно лапидарный и красочный путеводитель по жизни художника. Органическое соединение документов, цитат, репродукций и фотографий позволяет нам постичь удивительный маршрут творческой судьбы человека, который начинал как скучноватый эпигон, верный адепт социалистического реализма, но, пройдя через годы войны, получив художественное образование в Киеве и Москве, миновав обычные для той эпохи практики поклонения правдивой форме и верной идеологии, вдруг, без внешних поводов переходит к яркой манере. Здесь вызов линий, пятен, игра геометрических форм – никакой литературной подкладки нет у этой живописи. Главными становятся интенция к самоявлению и презентация индивидуальности.

Работа 1961 года «Белье» – гармония абстрактных прямоугольных разноцветных пятен, поданных с абсолютной свободой, и если бы не предохранительная бытовая подпись, этот холст можно было бы принять за работу Пита Мондриана «Буги-вуги на Бродвее» (1942–1943).

А предваряет взрыв формальной экспрессии поэтичная работа мастера «К вечеру» (1957), растиражированная в виде открыток, и оптимистический этюд «В госпитале» (1953), где персонажи нарисованы так, как и было положено советскому художнику, и в котором позируют не только живые люди, но и неодушевленные предметы.

Но если в живописном ряду появление новых тенденций у О. Качарова неожиданно, то стоит только внимательному и любознательному читателю заглянуть в документальный текст мемуаров Оскара Абрамовича, которые лейтмотивом проходят через весь альбом, как становится ясно – перед нами мятущаяся натура. Чего стоит хотя бы его попытка написать картину «В фашистской неволе» (1959) с фигурой старика еврея в центре, каковую пришлось позже замазать как крамолу.

Темперамент художника и его будущее чувствуются и в том, что он говорит о войне, во время которой летал бортмехаником, проступает и в его карандашных эскизах, и в том, что судьба была к нему благосклонна. «Заговоренный», считали Качарова летчики-однополчане.

Обычно переход живописца от стартовой манеры, наработанной в художественном вузе, к новациям болезненный, многолетний и непростой, в этом смысле участь Качарова почти завидна. Ему удалось восстать из рутины псевдоправдивости, выбраться из школярства к оригинальной индивидуальной манере за считанные годы. Молодая, динамичная, экспрессивная живопись сделала Оскара Качарова одним из самых заметных мастеров той эпохи, но это стало понятно только сейчас, когда выставка и, главное, масштабный альбом представили нам фигуру художника во всей возможной полноте и значимости.

И вот что важно подчеркнуть. Обычно утвердившийся мастер не ищет глубин в уже найденном, совсем другое впечатление от работ Качарова. Художник начинает путь заново, он ищет своеобразное третье дополнительное измерение в эквилибристике плоскостей, ищет философских глубин и приходит к таинственной игре в знаки и эмблемы. Прочесть их – непростая, но захватывающая задача. Качаров начинает практически «убегать» от живописи в мир изобразительной философии, ищет подтексты в одномерной плоскости. Такие его работы, как «Земляне» (2000; вынесена на обложку альбома), «Мудрец» (1996), «Антимиры» (2003) или ироничная работа «Светлой памяти Рембрандта» (1987), показывают нам мастера как склонного к игре мудреца и знатока... Тут и ироничный пассаж к наследию Казимира Малевича, и перекличка с Бернаром Бюффе и, конечно же, переосмысленный Анри Матисс... «Обыграна» и Даная, и профиль Зевса, сделанный в манере матиссовского декупажа, – все говорит, что Оскар Качаров – художник исключительной маэстрии и виртуозности. Мэтр, свободный от догм.

При этом, как бы ни была светла его палитра, зритель чувствует, что Качаров по духу – художник смятения, герой душевных драм и трагедий, даже мизантропии. Эту догадку подкрепляют документальные параллели из мемуаров мастера, где он говорит: «Я устал от самоказни. У каждого свой круг», и далее: «Все беды от знаний»... Эта

мысль мастера явно перекликается с библейским рефреном Екклесиаста «все суета сует» или известным изречением, что «во многой мудрости много печали». Демонстративная игра в цитаты, которую демонстрирует мастер, порой даже кокетство, и наслаждение от жонглирования стилем и образностью придают его эмблематичной живописи привкус драматизма исчерпанности формального языка.

Качаров – «создатель цветоритмической пластики», – пишет автор текста М. Клименко. С этим определением можно только согласиться.

Книга об Оскаре Качарове, несомненно, событие в современной хронике имен постсоветского искусства, она дополняет наши представления о времени, знакомит с масштабной фигурой и неожиданно говорит о том, что даже в годы, названные застоем, русская советская живопись была полна животворящих магических жестов пленительной красоты.

Оскар Качаров
ШАШЛЫК
2002

III МОСКОВСКАЯ
МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ
МОЛОДОГО ИСКУССТВА
YOUNGART.RU

ШКОЛА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ММОМА

московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

ARTPLAY
ЦЕНТР ДИЗАЙНА

правительство москвы
департамент культуры города москвы
российская академия художеств
московский музей современного искусства
школа современного искусства
«свободные мастерские»
центр дизайна ARTPLAY

МАСТЕРСКАЯ 20’12

ОТВЕР-ГНУ-ТАЯ ДЕЙ-СТВИ-ТЕЛЬ-НОСТЬ

к 20-летию
школы современного искусства
СВОБОДНЫЕ МАСТЕРСКИЕ

кураторы:
дарья камышникова
юлия ширина

18.07. — 11.08.2012

специальный проект
III московской международной
биеннале молодого искусства

место проведения: центр дизайна ARTPLAY
адрес: улица нижняя сыромятническая, дом 10
телефон: (495) 231-36-60
www.mmoma.ru
www.youngart.ru

КоммерсантъFM93.6
радио новостей
культура радио 91.6 FM
ДИАЛОГ ИСКУССТВ
EXPERTPHOTOLAB
www.ephotolab.ru

ИЗОБРАЖАТЬ, НЕ ИЛЛЮСТРИРУЯ

Анатолий Рясов

Книга Жиля Делеза о художнике Фрэнсисе Бэконе огорчает только тем, что это единственная работа французского философа о живописи. Ведь читать ее не менее интересно, чем тексты Делеза о кинематографе. Это исследование, с одной стороны, погружает читателя в величественно-истеричный мир английского художника (кстати, этот перевод — первое крупное исследование о Бэконе на русском языке), а с другой — позволяет лучше понять некоторые ключевые концепты философии Делеза (плоскость, тело без органов, территория). Вкупе с недавно изданной книгой Мишеля Фуко «Живопись Мане» перевод этой работы Делеза заполняет досадный пробел в знакомстве русскоязычных читателей с искусствоведческими текстами французских философов второй половины XX века. В каком-то смысле «Логику ощущения» можно определить как эталон постструктуралистского исследования. Книга рассматривает картины Бэкона «изнутри» — через анализ образов, форм, цвета — и в общем контексте искусства XX века, не увязая в разговоре о технике, но и не растворяя индивидуальный стиль этого художника в потоке аналогий. Несмотря на то что книга была написана непосредственно после завершения монументального тома «Тысяча плато» (созданного в соавторстве с Феликсом Гваттари), стилистически она выглядит контрастной в сравнении с философской манерой «Капитализма и шизофрении».

Если дилогию «Анти-Эдип» и «Тысячу плато», радикально отклонившуюся от привычной формы текста-сообщения, можно условно определить как перенос берроузовского метода нарезок в область философских текстов, то «Логика ощущения» оказывается ближе к традиционной повествовательной манере и выступает своеобразным спутником знаменитой «Логики смысла». Точкой отсчета для книги Делеза является вовсе не история экспрессионизма и уж тем более не биография художника, но непосредственный анализ-описание: «Фигура изолирована в картине — кругом или параллелепипедом. Почему? Бэкон часто дает ответ: чтобы предотвратить тот фигуративный, иллюстративный, нарративный характер, который Фигура обязательно имела бы, не будь она изолирована». Концентрируясь в своих размышлениях на этой отрезанности изображаемого, Делез во многом продолжает выводы Мишеля Лейриса, чьи эссе инициировали во Франции интерес к картинам Бэкона. Лейрис определял индивидуальную манеру художника как стремление «изображать, не иллюстрируя»: желание исключить из картины любые следы рассказа и признаки повествовательной живописи, но не лишать эти предельно удаленные от нормы образы изобразительной функции (эссе «Большая игра Фрэнсиса Бэкона»). Описывая картины, Делез фиксирует желание художника изобразить крик до ужаса, то есть сам крик как таковой — до эмоции (в России его выводы нашли определенное отражение в работах философа Валерия Подороги). Сам Бэкон говорил о своем стремлении «добиться в портрете впечатления Сахары». Важнейшую роль в выполнении этой задачи, по мнению Делеза, играет цвет, парадоксальным образом интегрирующий в картину время и оказывающий непосредственное давление на нервную систему зрителя, обращенного к полотнам Бэкона (здесь обнаруживается определенная общность его картин с работами абстрактных экспрессионистов).

«Крик Бэкона — это операция, посредством которой все тело выскальзывает через рот». Пожалуй, именно попытка уловить и изобразить предельный вопль до ужаса позволяет говорить об амбивалентной природе символов Бэкона. Жидкие тела, переливающиеся с триптиха на триптих, в равной степени можно определять и как продукты распада, и как жесты трансгрессии.

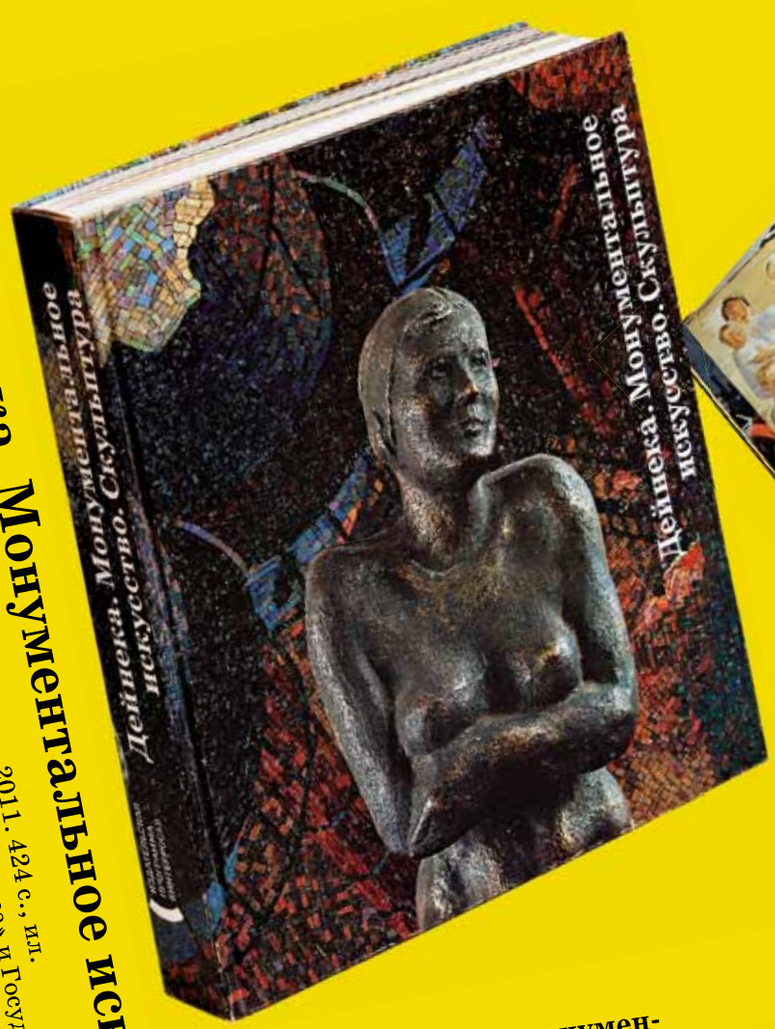
«Почему выбор этого “скорее крика, чем ужаса”, жестокости ощущения скорее, чем жестокости зрелища, есть акт веры в жизнь?» — такой вопрос можно назвать главным в «Логике ощущения». Именно это предельное напряжение, эта внутренняя сила полумертвых фигур, изображаемых Бэконом, позволяет говорить о родстве его образов с универсумами Франца Кафки и Сэмюэля Беккета: «“изображая” ужас, увечье, протез, провал, срыв, они воздвигли Фигуры, неукротимые в своем упорстве, в своем присутствии». Эта растекающаяся по холсту плоть также позволяет расширить понимание позаимствованного Делезом у Антонена Арто концепта тела без органов, определяемого «не отсутствием органов и не просто существованием неопределенного органа, но временным и переходным наличием определенных органов».

Но одновременно книгу Делеза нельзя назвать пренебрегающей историей искусства и рассматривающей картины Бэкона лишь в соответствии с логикой изолированности образа. Являясь работой о конкретном художнике, «Логика ощущения» в то же время насыщена огромным количеством параллелей и попутных наблюдений — от размышлений об аналоговых и цифровых синтезаторах до цитат из песен рок-группы «Talking heads».

Любопытно, однако, что все эти отступления и сноски отнюдь не кажутся перегружающими текст, но выглядят изящными и уместными вкраплениями (чего, пожалуй, нельзя сказать о многих других книгах Делеза). В «Логике ощущения» внимательно прослеживаются ключевые точки эволюции живописи от древнеегипетских барельефов до абстракционизма, формулируются первостепенные вопросы эпохи постмодерна: «Было бы ошибкой считать, что живописец работает на белой, девственной поверхности. Поверхность всегда уже виртуально заполнена всевозможными клише, с которыми предстоит порвать». Но не менее (а возможно, куда более) важным оказывается один из заключительных выводов книги о Фрэнсисе Бэконе: «В том, как великий художник заново проходит путь истории живописи, нет ничего общего с эклектикой. Этот путь не находит прямого выражения в периодах его творчества, хотя косвенно с ними связан. Не соответствует он и отдельным аспектам картины. Скорее, можно говорить о пространстве, которое разом преодолевается одним простым жестом». Вопреки расхожему представлению о философии постмодерна как о нескончаемом панегирике принципам эклектизма книга Делеза указывает на необходимость осознания их ограниченности.

Случай Бэкона отнюдь не исчерпывается причудливым сочетанием несопоставимых стилей и ироническим смешением опыта предшественников. Перед нами шаг в ту область, которая предшествует столкновениям смыслов и предопределяет их возможность, попытка расслышать «гул безумия под разумной речью». Эти фигуры брошены в доязыковую пустыню, они ничего не иллюстрируют, не стремятся донести информацию, но указывают на трещины, зияющие в логике коммуникации. Любой анализ, увязающий в темах происхождения, преемственности, параллелей и аналогий, едва ли может быть применим к творчеству Фрэнсиса Бэкона.

Жиль Делез. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011.



Дейнека. Монументальное искусство. Скульптура

М.: Издательская программа «Интероса», 2011. 424 с., ил.
В рамках проекта Издательской программы «Интероса» и Государственной Третьяковской галереи «Александр Дейнека. Исследования, книги, выставки. 2009–2011».

Издание посвящено монументальному искусству Александра Дейнеки, а также его работе в области скульптуры и декоративно-прикладного искусства.

В книге собрана информация обо всех монументальных проектах и произведениях художника – мозаиках, фресках, панно, в том числе, о знаменитых работах для Московского метрополитена и практически неизвестных сегодняшнему зрителю экспонатах из музейных и частных собраний.

Книга представляет собой наиболее полный на сегодняшний день каталог скульптурных произведений Дейнеки.

первая публикация

Москва, 119180,
ул. Большая Якиманка, 9.
Телефон: +7 (495) 725 6505,
факс: +7 (495) 726 5754.
E-mail: 1p.museum@fondpotanin.ru
Сайт: 1p.fondpotanin.ru
Группа в Facebook:
www.fb.com/1p.fondpotanin.ru

МИХАИЛ САПЕГО — ЧЕЛОВЕК И МАТРОС

Михаил Сапего (род. 14 мая 1962 г.) — ленинградско-питерский поэт, издатель, краевед-следопыт, основатель независимого творческого объединения «Красный матрос».

Однажды меня привлекло появившееся в ЖЖ объявление о продаже книжки про ленинградское наводнение 1924 года. И все никак я не мог встретиться с «Мишей», который мне звонил и предлагал сначала зайти за отложенной для меня книжкой в Манеж, а потом к нему «на Правды». И вот февральской ночью наконец случилось, мы встретились. В двенадцатом часу ночи я вышел в добрый мороз и пошел по адресу, который что-то мне приятно напоминал. И точно, это оказались бывшие мастерские «Митьков», где я был пять лет назад — фотографировал вид на улицу с их горбатой крыши.
А теперь я оказался один на один с человеком-легендой, основателем издательства «Красный матрос» Михаилом Сапего, скромно называвшим себя по телефону Мишей. Среди бурного интерьера, созданного постоянным перемешиванием яркого искусства и бледного быта, стоял диван, заложенный и уставленный изданиями, которые... Нет, решительно невозможно пересказать... Не то чтобы их содержание и вид, но как передать тот ангажемент многих книжечек и книг, который щедро преподносил мне сам издатель, с огромной любовью и тщанием рассказывая необыкновенные истории и листая передо мной свои «малотиражки»?! Только, пожалуй, кино может дать жалкий отблеск того живейшего чувства, которое прихватило меня в полночь на улице Правды. Михаил Сапего, по собственному признанию, «неинтернетный человек» и работает только с оригиналами: покупает на толкучке девичьи дневники, получает разными путями отчеты (оригиналы, конечно же!) о наружном наблюдении времени Русско-японской войны, находит биографию человека по архивному газетному фото и все знает о неизвестном торнадо, которое забыто даже метеорологами и т.д., и т.п. Недавно в помощь уникальному занятию Сапего появилось ЖЖ-сообщество krasnyjmatros, где можно кое-что узнать о 17-летней деятельности этого издательства, стопроцентно относящегося к питерскому формату жизни. Михаил угостил меня чаем «Принцесса Нури» и сделал скидку. Но я неразумно принес мало денег и поэтому ушел всего с пятью книжками, которые все глубоко прекрасны. Я ушел счастливый и радовался тому, что соседствую в одном городе с такими людьми, которые ни в каком другом месте не выживут со своими безумно-культурными затеями. Сапего — из тех, кто, как диагностировал Довлатов, удивляются, если их узнают, и удивляются, когда их не узнают. Михаил быстро обрастает новыми знакомыми, и сегодня благодаря, например, московскому филологу Элеоноре Шафранской издания «Красного матроса» стали темой для студенческого факультатива и для конференций по фольклору: «То, что делает Сапего, я назвала ролью сталкера, проводника по забытым, а порой неизвестным фольклорному сообществу зонам. Републикаторская деятельность М. Сапего возвращает исследователю тексты, вышедшие из поля зрения по разным причинам, среди которых и официально-идеологические. Сапего не исследователь, он скорее расследователь, так как редко комментирует «от автора» свои публикации — маленькие красноматросные книжки» (Э.Ф. Шафранская. Фольклорный сталкер. Рукопись. С. 1). Действительно, истории про самого Сапего не обнаружить в его книжках, как поэт он открывается в своих стихах, а вот прозаическая беседа с ним достойна особого внимания.

Антон Успенский

ДИ. Издательству «Красный матрос» уже семнадцать лет. Несмотря на специфику и размеры, вы до сих пор на плаву. В чем секрет?

МИХАИЛ САПЕГО. Ну, раз семнадцать лет и раз на плаву, впору задуматься о некоем феномене «Красного матроса»... Суть этого феномена и для меня до конца не ясна. Как, например, в течение стольких лет ваш покорный слуга — необразованный во всех смыслах человек и при этом ассоциирующийся у многих с вполне себе замечательным и самобытным издательством «Красный матрос», выдавшим на-гора более двухсот книг, альбомов, музыкальных проектов, умудряется удерживать на своей орбите по доброй, заметьте, воле такое немалое количество замечательных людей, готовых делиться своим временем, знаниями, а иногда деньгами и даже здоровьем ради скромных по большей части книжек в мягких обложках? Как? Конечно, без дара убеждения, личного обаяния, самоотверженности, благоприобретенного терпения и любви к авторам книг и их творениям — а это мои сильные, уж извините, качества — не обошлось. Но все это, как известно из школьной математики, «необходимое, но недостаточное», а значит, не главное. Не самое главное. Поэтому здорово, конечно, что у «Красного матроса» есть Сапего, вроде бы знающий, «куда путь держать», и здорово, что книги наши многим интересны, но они ведь, чтобы стать книгами, должны дождаться рук и души человека, их сделавших... Вот и выходит, что суть необычайности «Красного матроса» в людях, себя от него не отделяющих, длиной ли «в одну книгу» или на всю жизнь, — у кого как, но с радостью и сердцем! Забытое советское клише «живое творчество масс» — вот самое подходящее «Матросу» объяснение его деятельности и залог его, надеюсь, светлого будущего.

ДИ. Авторы хвалят вас за особенное к ним отношение.

МИХАИЛ САПЕГО. Спасибо им, коли так. Умение ладить с авторами, а это, поверьте, люди разных возрастов, пристрастий, темпераментов, национальностей и т.д., — одно из лучших качеств нашего издательства. Наверняка не все бывает гладко в процессе, но наши авторы — люди деликатные — это то, что их всех объединяет, — умеют терпеть и прощать, что, в свою очередь, положительно сказывается на конечном результате.

ДИ. Что вы бы не стали издавать?

МИХАИЛ САПЕГО. Каждый живой организм принужден изменяться, не изменяя при этом своей природе, и «Матрос», будучи таковым организмом, — не исключение. Но за семнадцать лет, не я как редактор, а наши авторы силой своего таланта расширяли и установили в конце концов рамки того, что можно и нужно печатать в «Красном матросе», за что я им благодарен. Получается, что «Матрос», изменяясь, остается прежним «Матросом». При этом широта взглядов и неприятие всяческого ханжества, поверьте, не отменяют внутренней цензуры. По поводу же того, что не стал бы издавать, не знаю; вот когда увижу «это», тогда и не издам.

ДИ. «Красный матрос» вышел из «Митьков». Какое-то влияние они оказали на издательство?

МИХАИЛ САПЕГО. Чистая правда! «Красный матрос» уже год с лишним как вышел из «Митьков», а если серьезно, то правильнее будет сказать: «Матрос» не «вышел», а он «родом» из «Митьков»! Уж сколько времени прошло, а многие рецензии на ту или иную книгу начинаются со слов «в митьковском издательстве “Красный матрос” вышло...», и я не вижу в этом ошибки или противоречия. До сих пор большинство наших книг более или менее «митьковские» по сути. Другое дело, что в какой-то момент я по совокупности ряда причин перестал быть нужен этой «группе в полосатых купальниках» – так бывает... Но двадцать два года «с Митьками», «в Митьках», «около Митьков» – это не выкинешь! Грустно, конечно, но... как там у Пушкина А.С.? – «Что пройдет, то будет мило...», будем жить дальше.

ДИ. Как распространяются книги?

МИХАИЛ САПЕГО. «Красный матрос» – издательство подпольное, не по-русски говоря андеграундное. Это не бравада, так сложилось. Свои плюсы, свои минусы... И по части распространения – то же самое... Книжная сеть разбухла дальше некуда, поэтому нашу продукцию проще встретить на выставках, презентациях, книжных ярмарках. В общем, коробейничаем...

ДИ. Над большим проектом сейчас работаете?

МИХАИЛ САПЕГО. С точки зрения важности у нас все проекты «большие». Иную маленькую, в сорок страниц, книжечку годами вынашиваем, бывает и наоборот. Но есть и такие, что называется «большие-большие», проекты. Из недавно увидевших свет, несомненно, альбом «Про стадион имени С.М. Кирова» и музыкальная антология песенного народного творчества времен войны «За страну советскую...». Все это сделано подчас «на зубах», но, главное, достойно, с душой. Из готовящихся назову лишь проекты «Про бойца Зырянова», «Про механика Ладугина», музыкальный проект «Песни из раньшего времени», литературно-художественные проекты «Пиво – воды» и «Давай, закурим!..», фотоальбом «Бутафорское счастье»... Могу продолжить.

ДИ. Петербург, по вашему мнению, еще сохраняет статус «культурной столицы»?

МИХАИЛ САПЕГО. Может, и сохраняет. Только позвольте узнать, какой-такой «культуры» эта «столица»? Я родился в Ленинграде и считаю, что тогда-то и была культура при всех известных сложностях и несвободах того времени. Сегодня же в городе одна из крупнейших библиотек носит имя Ельцина, потому ваш вопрос лучше снять, а то я наговорю лишнего.

ДИ. Возможно ли вернуть утраченное?

МИХАИЛ САПЕГО. Гипотетически возможно все. История знает массу примеров. Появление нового человека или очередное русское чудо и – пожалуйста! Вот только ни человека этого не видать, да и чуда мы не заслуживаем, выбрали квоту по чудесам надолго вперед. Так что только сами, причем долго и нудно... Зато если получится – перед потомками стыдно не будет...

Беседу вела
Светлана Гусарова

ТЕРПЕНИЕ И ЛЮБОВЬ

Давным-давно, а строго говоря, двадцать второго марта восемьдесят шестого года делал я квартирный концерт БГ у себя дома в Сосновой Поляне, в Ленинграде. Все было замечательно – сам концерт, общение, фото- и киносъемка, портвейн – аудиозапись «квартирника» неплохо сохранилась. Но главным «вещдоком» того дня считаю автограф Бориса Борисыча. Прощаясь, я попросил «писануть» что-нибудь на память – бумаги под рукой не оказалось, были только фломастер и обычное полотенце. На нем он и написал:
Терпение и любовь.
Терпение бесконечно, любовь – единственный метод и путь.
И чуть ниже добавил:
Дао, выходящее изо рта, пресно, но в применении оно неистощимо.
Написал и написал... По первости, если честно, само наличие автографа было для меня важнее того, что написано. Ну, терпение, ну, любовь, а про дао – так это вообще цитата из Лао-цзы... А потом, где-то на заре «Красного матроса» – многое в моей жизни тогда стремительно менялось – прочел я те же строки будто заново... С этим и живу до сих пор. А полотенце то, хоть это и реликвия, я одному другу хорошему подарил. Оно сейчас в буржуазной Эстонии находится. Поди, и там кого-нибудь вразумляет.

НЕ ГНУШАЙСЯ!

Года два назад, болтаясь по поредевшим за последнее время букинистическим лавкам, зарулил на Литейный в один подвальчик. Как это часто бывает, не зная, что мне, собственно, нужно, стал тупо рыться в коробке со старыми фотографиями. Сочетание интуиции и удачи сработало и на этот раз: на пожелтевшей фотографии красовался матрос в бескозырке, самозабвенно строчивший на швейной машинке. На первый взгляд поразительный пример человека, занимающегося не своим делом. Ведь сапоги-то, как известно, должен тачать сапожник, ну и так далее. А тут такое... Но приглядевшись пристальнее, понял вдруг: так это же я! Это и есть «Красный матрос»!.. Фотографию не купил, она была старая и дорогая. Но удалось сделать скан, а что с ним дальше делать – долго не мог сообразить. Хотелось как-то поделиться этим чудо-матросом, но не просто фотографией, а, что называется, придать воспитательный ракурс. Не хватало какой-то пары «правильных» слов. И вот недавно только как осенило – «Не гнушайся!» Собственно, из многочисленных девизов и слоганов у «Матроса» этот на текущий момент самый актуальный и верный. Он и о матросе, и обо всех нас. В нем и радость любого труда, и преодоление себя.

МОСКОВСКИЙ АРТ-ДНЕВНИК

София Терехова

Трансформация пространства

Выставку Дмитрия Гутова «εἰκών»(образ, изображение) условно можно назвать синтезом графики, скульптуры, объекта, рельефа.

В качестве первоэлемента своих композиций художник использует полосы черного металла. Изысканно изогнутые, они компонуются в плоскости, рассекают друг друга, образуя пространственные композиции. Вблизи объекты, созданные Гутовым, хаотический мир ясных

линий, но существует точка, определенное расстояние, с которого этот однородный хаос начинает восприниматься как мощный и ясный образ. Для возникновения образа важна его узнаваемость. Если на предыдущей выставке Гутов выбрал в качестве матрицы изображения выдающихся писателей, то на этот раз исходным была икона. Сравнение этих двух экспозиций показывает, что именно духовная направленность формирует путь художника к ясности и совершенству. На последней выставке мощь первообраза позволяет художнику соответствовать идеальной красоте и лаконичности, свойственных первоисточнику, хотя формально Гутов отказывается от изобразительных средств и техник, используемых при создании иконы.

Под воздействием мощного художественного импульса тяжелый и инертный металл проявляет легкость, отрешается от материальности, произведения обретают образную убедительность.

Вероятно, зритель, стоя перед этими произведениями, заполняет пустой абрис лица Богородицы конкретным, близким ему образом. Иной художник мог бы использовать этот прием в качестве очередного вызова традиционной духовности. Но трактовка Гутова далека от этого.

Хотя можно говорить об авангардном синтезе традиций русского духовного искусства и восточных (арабских и китайских) каллиграфических школ. Эти материально тяжелые конструкции воспринимаются как легкие импровизированные каллиграммы или иконописные прописи.

Искусство родом из детства

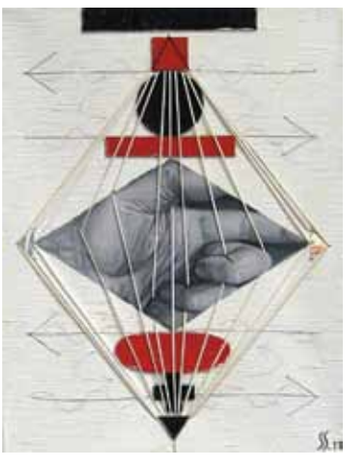
Выставка Евгения Антуфьева «Исследование материала: поглощение» в галерее «Риджина» открылась одновременно с выставкой Дмитрия Гутова.

С точки зрения формообразования Антуфьев проделывает обратный путь. Гутов из грубого металла создает эфирные образы высокого содержания, Антуфьев деконструирует разного рода материалы, ассоциирующиеся с детской комнатой, полной игрушек. Окрашенные в нежные тона, они используются для конструирования странных, жутких существ. Художник утверждает, что родом они из его детства, из ощущений от просмотра мультфильмов. Восприятие их персонажей как хтонических образов с возрастом лишь укрепилось в сознании художника. Выясняется архетипическая устойчивость неких персонализированных сущностей, олицетворяющих уродство и жестокость, независимость их существования от воплощения в материальной форме.

Комбинация уютного и ужасного, так же как и богатство фантазии автора, усиливают зловещий эффект выставки. Для создания хоррора, оказывается, не требуются колоссальные объемы или потоки крови. Страхи камерны и обозримы, и большинство из них выходит из детской комнаты. И это, как ни странно, производит терапевтическое воздействие.

Лексикон несвободы

Выставка художника Сергея Сорокина «СвоеНеволие» состоялась в центре Сахарова. Цикл из 60 работ обрел прекрасное экспозиционное пространство. Концепцию выставки проясняет художник: «Я отдаю себе отчет в том, что полное освобождение личности невозможно, но перечислить факторы, сковывающие человека, независимо от того, может ли он на них хоть как-то влиять, необходимо. Предупрежден – значит вооружен. Значит, может выбрать, что ему мешает, сделать выводы и попытаться бороться, а такая попытка дорогого стоит».



Автору удается создать лексикон несвободы. Сергей Сорокин продолжает традицию авторов, исследующих лексикон в современном искусстве – Гриши Брускина, Дмитрия Александровича Пригова, но изобретает собственный гибкий и понятный язык. Его «морфемы» – это бумажные полотна одного размера, где он коллажирует живопись и разнообразные материалы четко определенным способом. Художник использует семь геометрических форм (аналог семи нот в музыке) и крест, не входящий в число этих форм, несущий особую смысловую нагрузку. Ограничивает себя автор и в цветовой гамме. Его ассамбляжи сложны, но сознательно открыты для понимания техники их изготовления. Он стремится к максимально монументальному и понятному высказыванию. При этом художник поддерживает пластический образ текстами, помещенными рядом с работами. В них Сорокин перечисляет факторы несвободы современного человека.

Искусство этого художника, находящегося в поисках нового пластического языка, распространяется на территорию метафизики, социопсихологии.

Пространство утопий

С 27 апреля по 17 июня в МУАРе показывали выставку «Москва. Фабрики утопии» художника Алессандро Папетти. Этот миланский художник был привлечен к проекту Третьей архитектурной биеннале. Его взгляд на ландшафтные постпромышленные площадки Москвы раскрывает мощь и текстуальность этих пространств.

Выясняется, что для европейца они не просто заброшенные территории, но объекты, обладающие особой исторической энергетикой, утраченной цивилизованным сообществом в рамках проекта постмодернизма.

По стилистике 30 работ, привезенных в Москву, близки к творчеству московского графика и живописца Константина Батынкова. Последний не так эпичен, но его способность к виртуализации, изобретательности в использовании схожих индустриальных мотивов создала устойчивый фон восприятия этих объектов. Итальянец смотрит на подобные пространства не столько как археолог, сколько с надеждой на возможность нового футуристического проекта.

Явно, что этот успешный автор, тяготеющий к стилистике промышленной археологии, обнаружил в Москве богатый материал. Крупные заводы – ЗИЛ, «Москвич» (АЗЛК), ГПЗ-1 – стимулировали Папетти к созданию в своих работах неофутуристической утопии. Взаимодействие русского и итальянского футуризма в очередной раз осуществляется спустя век после их возникновения. Вероятно, это симптом ожидания культурологического и технологического обновления, а возможно, и декадансная ностальгия по прошлому.

«Отдам в хорошие руки!»

В фонде «Эра» с 4 по 24 апреля прошла выставка-акция Анны Желудь «Отдам в хорошие руки». Это мероприятие – художественный концептуальный жест, уникальный тем, что его культурологическая направленность и естественные потребности художественного быта, своего рода житейской необходимости, органично совпали. Анна Желудь, переехавшая из Питера в Москву в поисках возможности воплощения своих концептуальных проектов, в актуальной сти-

листике добилась немалых успехов. На самом деле ее прозрачное искусство крайне сложное, многоуровневое. Признание, в том числе и международное, ей принесли масштабные инсталляции, посвященные феминистским темам, но параллельно она создавала живописные работы, сочетающие собственную версию минимализма с глубоким и тонким пониманием традиций русской живописи последних пятидесяти лет. Желудь выставляла свои полотна и в отдельных экспозициях, и в составе инсталляций. Это богатый материал, вероятно, переполнил ее «мастерскую», и возникла необходимость освободить пространство для новых работ. «Отдам в хорошее руки» – предельно понятный и искренний жест художника, вызывающий уважение и интерес. Широкие массы любителей искусства в ходе выставочной акции могли безвозмездно получить в собственность работы художницы. Вероятно, и сама Анна таким образом получила уникальный импульс для движения вперед.

И снова о живописи

12 апреля в ЦТИ «ПROEKT_FABRИКА» открылась выставка «Checkpoint». В ней приняли участие художники Вика Бегальская, Алексей Васильев, Юля Застава, Тимофей Караффа-Корбут, Таисия Короткова, Егор Кошелев, Влад Кульков, Диана Мачулина, Иван Плющ, Александр Погоржельский, Владимир Потапов и Валентин Ткач.

Интересно сравнить сессию авторов, изначально работающих в области живописи, с проектом молодых художников, выросших в медийном пространстве, для которых живопись – один из инструментов художественной выразительности. На выставке «Checkpoint» участники решили показать именно живописные полотна как отдельные явления и предложить проект нового освобождения этого жанра от традиционных наслоений, от своего рода «корок», скрывающих содержание. Выставка, конечно же, получилась очень пестрой, «непричесанной». Часть работ выполнена живописно, вручную, в других прослеживается использование современных технических средств. Объединяет авторов поиск новых тем и мотивов, доступных живописному изложению.

Данная трактовка живописи – концептуальный отказ от метафизичности и обращение к своеобразному репортажу, поиску и фиксации экзистенциальных ситуаций, которые невозможно описать иным, нежели визуальным, языком. Иван Плющ и Владимир Потапов реконструируют образ, деструктурированный в медийной среде. Алексей Васильев, Вика Бегальская создают экспрессию образов за счет колористических находок. Новую декоративность в потребительском китче находит Диана Мачулина.

Инновация 2012

29 марта в Государственном центре современного искусства открылась выставка номинантов Всероссийского конкурса «Инновация». Это выставка в седьмой раз предваряет вручение премии и знакомит зрителей с важнейшими проектами года. Конкурс в этом году оказался действительно серьезным, заявки подали более 300 художников, но в экспозиции мы видим работы по большей части хорошо знакомых широкой публике авторов.

В прошлом году победителем конкурса стала группа «Война», представлявшая социально ориентированный, политически агрессивный проект, на этот раз доминировала атмосфера определенной эстетической уравновешенности и созерцательности, отстраненности от событийности. Организаторам удалось найти интересный ход в экспонировании, который также подчеркивает изменившийся тон художественных высказываний. Вместо изолированных боксов было решено использовать круговую систему презентации работ, когда из одной точки экспозиции можно охватить взглядом несколько проектов, сопоставить их друг с другом. Более того, чтобы показать масштабные работы, которые невозможно представить в полном объеме, организаторы использовали фото- и видеоматериалы с текстовым описанием. Благодаря способу презентации возникает ощущение гомогенности, однородности среды.

Группа «Куда бегут собаки» представила на выставке акцию «Вязание на спицах и крючком множества Мандельброта», которая длилась на протяжении всего экспозиционного периода. Женщина, расположившаяся в кресле, увлеченно вязала. Концепция, в соответствии с которой создавался рисунок вязки, была нетривиальна и построена на определенном математическом образе, имитирующем случайный процесс, но имеющий строгий алгоритм. Можно было предположить, что речь идет об удивительной способности современного искусства адаптировать любого человека к художественному творчеству и о способности к конформизму в широком смысле этого слова.

Андрей Кузькин создал работу, посвященную археологии собственной личности. «Все впереди!» – заявляет художник и прощается с собственным прошлым. Предметы своего быта, одежду, сбритые со всего тела волосы он помещает в заваренные ящики и экспонирует эту груду в виде хаотичной пирамиды. Главное достижение художника – визуализация индивидуальной истории как свалки, в которой нет смысла копаться. Хотя может статься, что это подготовка к переезду... Пусть и в новое экспозиционное пространство. «Хранить нельзя выбрасывать» – где поставить запятую, Андрей Кузькин для себя точно решил. Также в ГЦСИ можно было увидеть граффити Валерия Чтака, посмотреть фильм «Бесконечная история» художника Романа Мокрова, в котором он наблюдает за людьми, мигрирующими каждый день из ближайших городов в столицу и обратно. Для тех, кто не доехал до заброшенного коллектора, в котором Александр Бродский создавал свой проект «Цистерна», было представлено видео, позволяющее проникнуться атмосферой этой масштабной инсталляции.

Большинство проектов не столько предлагают новые идеи и концепции, сколько обрисовывают круг интересов художников, границы творческой мастерской. Проекты в этом году представлены в основном личные, даже интимные, рассказывающие о пережитом опыте авторов. Нам же остается реконструировать эти истории и находить параллели с собственными ощущениями, что заставляет вспомнить о традициях, заложенных в отечественном искусстве еще в 1970-е годы.

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

№2.2012
Тема: Критика в эпоху кризиса

№1.2012
Тема: Художник — социум — власть

№6.2011
Тема: Иллюзия взаимодействия

№5.2011
Тема: Другое искусства

№4.2011
Тема: Открытое искусство

№3.2011
Тема: Новые технологии

№2.2011
Тема: Арт-сцена нулевых

№1.2011
Тема: Контексты в искусстве

№6.2010
Тема: Гендерный дискурс в искусстве

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

ММОМ/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

Сеть магазинов художественных товаров «Передвижник»
Ленинградское ш. 92/1;
Фадеева, 6;
Старосадский пер., 5/2
4-й Сыромятнический пер., 1,стр. 6 (ЦСИ «Винзавод»)
Тел. (495) 225-50-82. www.peredvizhnik.ru

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

Магазин Музея архитектуры им. А.В. Щусева
Воздвиженка, 5
Тел. (495) 697-38-74
muar.ru

Галерея pop/off/art
4-й Сыромятнический пер., 1, стр. 6.
Тел. (495) 766-45-19. www.popoffart.com

Книжная лавка Государственного института искусствознания
Козицкий пер. , 5

Книжный магазин «Циолковский»
Новая площадь, ¾, под. 7д,
в здании Политехнического музея
Тел. (495) 628-44-42. www.primuzee.ru

Книжный магазин «Москва»
ул. Тверская, 8, стр. 1
Тел. (495) 629-64-83, www.moscowbooks.ru

Галерея современного искусства «Artmix gallery »
ул. Большая Новодмитровская, 36,
Дизайн-завод «Флакон». www.artmixgallery.ru

Выставочный зал «Галерея на Солянке»
ул. Солянка, 1 (вход с ул. Забелина)
Тел. (495) 621-55-72. www.solgallery.ru

Институт русского реалистического искусства
Дербеневская наб. 7, стр. 31
Тел. (495) 640-14-76
www.rusrealart.ru

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

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

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

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

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

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

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

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

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

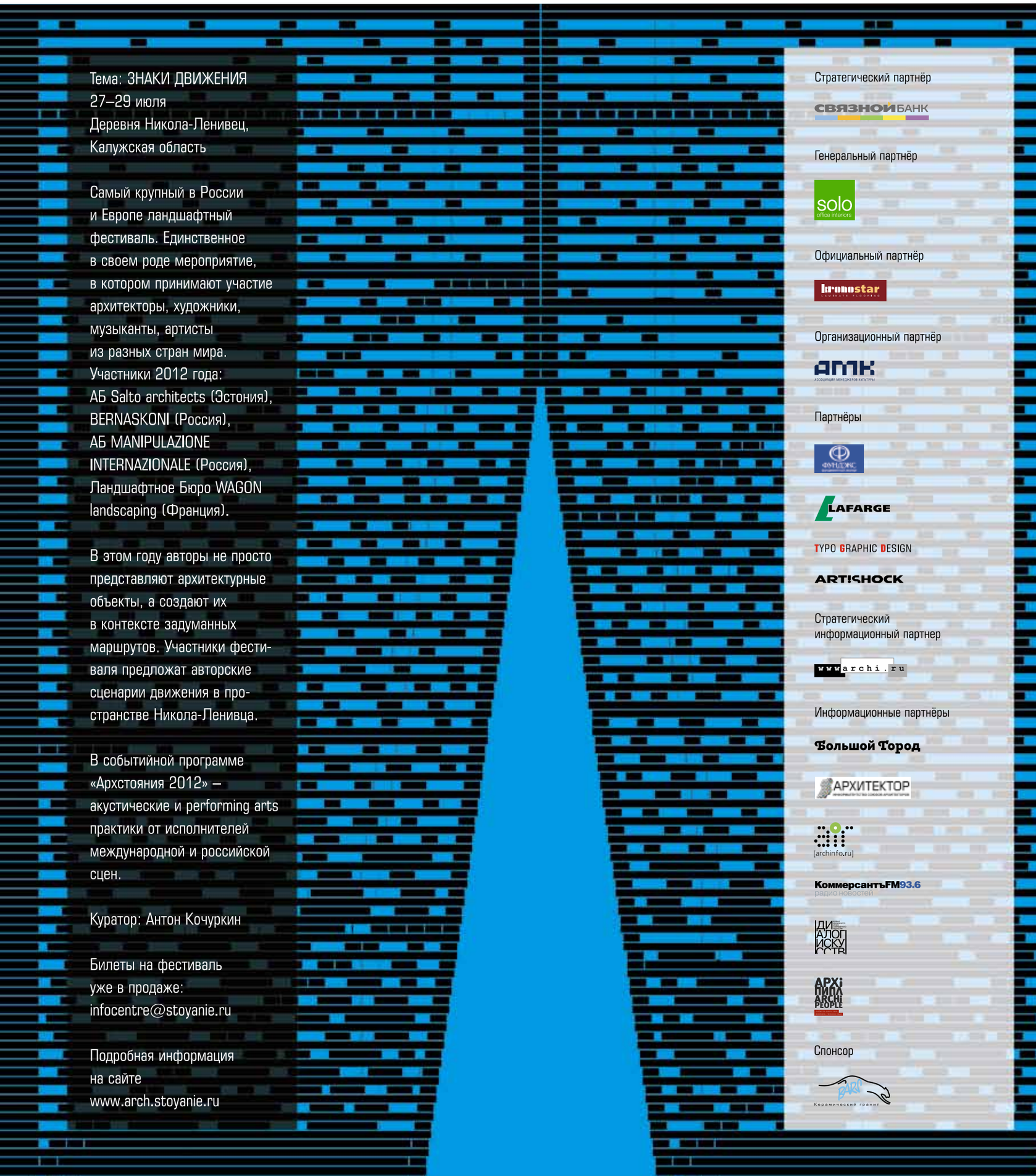
ДЛЯ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ
Подписное агентство «МК-Периодика»
Москва, ул. Гиляровского, 39
Тел. +7 (495) 684-50-08,
www.periodicals.ru

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

© ДИ. Все права защищены

ФЕСТИВАЛЬ ЛАНДШАФТНЫХ ОБЪЕКТОВ

АРХСТОЯНИЕ 2012 ЛЕТО



Тема: ЗНАКИ ДВИЖЕНИЯ
27–29 июля
Деревня Никола-Ленивец,
Калужская область

Самый крупный в России и Европе ландшафтный фестиваль. Единственное в своем роде мероприятие, в котором принимают участие архитекторы, художники, музыканты, артисты из разных стран мира. Участники 2012 года: АБ Salto architects (Эстония), BERNASKONI (Россия), АБ MANIPULAZIONE INTERNAZIONALE (Россия), Ландшафтное Бюро WAGON landscaping (Франция).

В этом году авторы не просто представляют архитектурные объекты, а создают их в контексте задуманных маршрутов. Участники фестиваля предложат авторские сценарии движения в пространстве Никола-Ленивца.

В событийной программе «Архстояния 2012» – акустические и performing arts практики от исполнителей международной и российской сцен.

Куратор: Антон Кочуркин

Билеты на фестиваль уже в продаже:
infocentre@stoyanie.ru

Подробная информация на сайте
www.arch.stoyanie.ru

Стратегический партнёр

СВЯЗНОЙБАНК

Генеральный партнёр

solo office interiors

Официальный партнёр

kronostar

Организационный партнёр

АМК

Партнёры

ФУНДОС

LAFARGE

TYPO GRAPHIC DESIGN

ARTISHOCK

Стратегический информационный партнер

www.archi.ru

Информационные партнёры

Большой Город

АРХИТЕКТОР

[archinfo.ru]

КоммерсантъFM93.6
радионовости

ДИАЛОГ ИСКУССТВ

АРХИПИКИ ARCHI PEOPLE

Спонсор

BARSI
Керамический гранит

при поддержке Министерства культуры Российской Федерации

при поддержке Департамента культуры города Москвы

III МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ МОЛОДОГО ИСКУССТВА YOUNGART.RU

ОСНОВНОЙ ПРОЕКТ:
11.07.2012 – 10.08.2012
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ДОМ ХУДОЖНИКА

СТРАТЕГИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ:
12.07.2012 – 12.08.2012
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

12.07.2012 – 19.08.2012
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

организаторы / учредители

НЦСАГЦСИ ГЦСИ NCCA

ММОМА московский музей современного искусства moscow museum of modern art

генеральный партнер

Фонд Михаила Прохорова