

5.2013



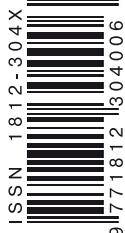
тема:  
медиаальность  
5-я московская  
биеннале  
дмитрий гутов  
в ммома  
медиафорум  
аниш капур  
в берлине

# ДИ АЛОГ ИСКУ ССТВИ

ЖУРНАЛ  
МОСКОВСКОГО  
МУЗЕЯ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА



16+



М  
М  
ОМА

МОСКОВСКИЙ  
МУЗЕЙ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА  
moscow  
museum  
of modern  
art



# ВЫХОД В СВЕТ

5-я Московская биеннале современного искусства проходит под девизом «Больше света». Свет понятие многозначное. Как природное явление — участник всех процессов во Вселенной — электромагнитное излучение, воспринимаемое человеческим глазом. Именно посредством его воздействия мир для нас наделяется пространственными формами. Свет окрашивает все видимое цветом. Свет еще и архаичный синоним слова



«мир». Есть еще «стороны света», «семь чудес света» и т.д. Свет амбивалентно присутствует во всех мифологиях, он — начало, которое есть добро и зло, рождение и смерть. Это и социальное понятие — «светское общество», «высший свет», «светское государство». Свет, как природное явление и как понятие, порождает все новые трактовки разных направлений философии,

психологии и, конечно, искусства. Однако что же подразумевала под ним куратор основного проекта биеннале Катрин де Зегер? Судя по выставке в Манеже, все перечисленные интерпретации допускаются. «Я надеюсь, — сказала Зегер в интервью, — что посетители Московской биеннале будут приходить сюда в поисках возможных ответов на вопрос, что такое свет».

# ДИ АЛОГ ИСКУ ССТВ

ЖУРНАЛ  
МОСКОВСКОГО  
МУЗЕЯ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА

## РЕДАКЦИЯ

Главный редактор  
Ада Сафарова  
Зам. главного редактора  
Светлана Гусарова  
Исполнительный редактор  
Ирина Сосновская  
Выпускающий редактор номера  
Ирина Сосновская  
Дизайн  
Константин Чубанов  
Ответственный секретарь  
Татьяна Пилия  
Редакторы  
Лия Адашевская  
Нина Березницкая  
Виктория Хан-Магомедова  
Обозреватель  
Александр Григорьев,  
Санкт-Петербург  
rg-директор  
Андрей Лукин  
Отдел художественной хроника  
София Терехова  
Корректор-редактор  
Лариса Васильева  
Фотографы  
Серги Шагулашвили  
Владимир Куприянов  
Сергей Захарченко  
Стажеры  
Анастасия Власенко  
Наталья Капырина  
Марта Яралова



Журнал издается  
при финансовой поддержке  
Департамента культуры  
города Москвы

## АДРЕС РЕДАКЦИИ

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

## КОНСУЛЬТАНТЫ ЖУРНАЛА

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

## РЕДАКЦИЯ БЛАГОДАРИТ

заместителя директора ММОМА  
Людмилу Андрееву  
заместителя директора  
Манану Попову  
главного хранителя  
Елену Насонову  
главного специалиста  
по координации  
музейных программ  
Нину Субботину  
главного бухгалтера  
Ольгу Шахову  
начальника отдела кадров  
Ольгу Сидорову  
зав. отделом выставок  
Алексея Новоселова  
зав. экскурсионным отделом  
Татьяну Багаеву  
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



Дмитрий Гутов и Екатерина Андреева

60-Е: ЕЩЕ РАЗ ПРО ЛЮБОВЬ. 1993

Реконструкция инсталляции. 2013

ВЫСТАВКА «РЕКОНСТРУКЦИЯ» В ФОНДЕ КУЛЬТУРЫ «ЕКАТЕРИНА»  
ФОТО ДИ/ СВЕТЛАНА ГУСАРОВА

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 31.10.13

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

# АНДРЕЙ

# ROITER

# ROITER

# ANDREI

# ОТКРЫТЫЙ

# HOUSE

# ДОМ

# OPEN

МОСКОВСКИЙ  
музей  
современного  
искусства  
moscow  
museum  
of modern  
art

Правительство Москвы  
Департамент культуры города Москвы  
Российская академия художеств  
Московский музей современного искусства  
5 Московская Биеннале Современного Искусства  
Год Нидерландов в России 2013

Специальный гость 5 Московской Биеннале  
современного искусства  
и Года Нидерландов в России 2013

A R T  
Х Р О Н И К А

ДИ  
АЛОГ  
ИСКУ  
ССТР

ARTGUIDE  
АРТГИД  
www.artguide.ru

Московский музей современного искусства  
Ермолаевский, 17  
+7 495 231-36-60  
www.mmoma.ru



Россия  
Голландия  
Nederland  
Rusland  
2013

5  
МОСКОВСКАЯ  
БИЕННАЛЕ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА  
специальный  
гость

куратор:  
ирина горлова

18.10 —  
24.11.2013

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17



**ГОРОД**

- 6 Диагональ
- 8 «Я стремилась сделать пространство домашним». *Интервью с Катрин де Зегер*
- 14 Культурное множество. *Андрей Лукин*
- 18 Музей музыки. *Интервью с Михаилом Брызгаловым*
- 22 Student ArtProm. *Стать художником и остаться в профессии Андрей Лукин*

**МУЗЕЙ**

- 26 «Я жутко любопытен». *Интервью с Дмитрием Гутовым*
- 32 Завтра воды не будет. *Алексей Масляев*
- 36 Мембрана обмана. *Ирина Решетникова*
- 42 Диалектика прогресса. *Мастерская-2013. Андрей Лукин*
- 44 Хроника. ММОМА

**ТЕМА: МЕДИАЛЬНОСТЬ**

- 48 Медиализация медиа. *Константин Бохоров*
- 54 Science art: новые технологии — новое искусство? *Лада Балашова*
- 60 Средство без места. *Нина Сосна*
- 62 Захват движения. *Злата Адашевская*
- 66 Новое пространство для медиа. *Интервью с Ольгой Шишко*
- 70 «Дадим Микеланджело электричество!». *Питер Гринуэй*

**ИМЕНА**

- 74 Ритуал очищения Аниша Капура. *Валерий Савчук*
- 78 «Нехудожественный» продукт. *Юлия Матвеева*
- 82 Инсектный эпос. *Сергей Хачатуров*

**РАКУРС**

- 86 Ракурс-10. *Параллельное кино*
- 94 Тема насилия в современном кинематографе. *Валерий Подорога*
- 100 Репликация смешного. *Вера Лагутенкова*
- 104 Малевич остался, а Ленин умер. *Интервью с группировкой ЗИП*
- 108 Казусы транслитерации. *Концепт по заявкам. Елена Петровская*

**ОБЗОРЫ**

- 110 Венецианские диалоги. *Ирина Сосновская*
- 113 Китайский десант в Венеции. *Виктория Хан-Магомедова*
- 116 Эдвард Мунк — Улики совести. *Сергей Хачатуров*
- 118 Истории в пространстве и картинки во времени. *Ирина Кулик*
- 121 Не в фокусе. *Виктория Хан-Магомедова*

- 122 Экран: между Европой и Азией. *Интервью с Нелей и Романом Коржовым*
- 126 Классика навсегда  *Ирина Решетникова*

**ПОРТФОЛИО**

- 130 Photovisa-2013. *Ирина Чмырева*

**ХРОНИКА**

- 132 «Пушкин, защити!» *Виктория Хан-Магомедова*
- 133 Уплотняя слои визуального. *Виталий Пацюков*
- 134 Бумажный воин. *Нина Березницкая*
- 135 Пачкуны атакуют. *Арсений Штейнер*
- 136 Проективность нон-стоп. *Юлия Кульпина*
- 138 Безликость. *Виктория Хан-Магомедова*
- 140 Арт-дневник. Регионы
- 142 «Миф и реальность». *Томас Арутюнян*



МАНЕЖ

#### АВТОРЫ НОМЕРА

**Адашевская Злата** — студентка сценарно-киноведческого факультета Всероссийского государственного университета кинематографии им С.А. Герасимова (ВГИК)

**Балашова Лада** — кандидат искусствоведения, член АИС

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

**Лагутенкова Вера** — искусствовед, преподаватель живописи в МГАХУ памяти 1905 года, член АИС

**Масляев Алексей** — куратор, сотрудник Московского музея современного искусства

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

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

**Петровская Елена** — кандидат философских наук, антрополог, культуролог

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

**Савчук Валерий** — художник, куратор, доктор философских наук, профессор философского факультета СПбГУ

**Сосна Нина** — кандидат философских наук, член редколлегии «Философского журнала», автор книги «Фотография и образ: визуальное непрозрачное, призрачное»

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

**Чмырева Ирина** — кандидат искусствоведения, куратор,

**Штейнер Арсений** — искусствовед, художественный критик

МОСКОВСКИЙ  
музей  
современного  
искусства  
moscow  
museum  
of modern  
art



ТВЕРСКОЙ 9



ПЕТРОВКА 25



ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17



ГОГОЛЕВСКИЙ 10

## Мифология Москвы



СЕРГЕЙ КАТРИН. Проничева  
2013. Инсталляция

На выставке, представленной куратором Марией Удовыдченко, миф рассматривается как часть современной культуры и один из способов зафиксировать происходящие события, осмыслить их и передать будущему поколению. Москва — «лицо» новой России, столица огромного государства, политический и экономический центр. Исследуя в летней арт-резиденции Музея Москвы локальную ситуацию и процессы, происходящие в одном из мировых мегаполисов, художники выявили наиболее актуальные тенденции мифотворчества. Долгое время развиваясь как музей истории города, Музей Москвы теперь часть своих выставочных проектов посвящает самому актуальному, что происходит в Москве, и в этом году впервые стал площадкой биеннале современного искусства.

*Зубовский бул., 2*

## Выставка премии Кандинского-2013



ЛИЗА МОРСОЛОВА. Испомение  
2012. Периформанс

В здании кинотеатра «Ударник» проходит седьмая выставка номинантов премии Кандинского 2013 конкурсного года. Это последняя выставка в кинотеатре перед закрытием на ремонт. Экспозиционер выставки — Антонио Джеуза. В этом году на премию Кандинского поступило 372 заявки. Международное жюри и экспертный совет выбрали 37 работ: «Проект года» — 20 номинантов; «Молодой художник. Проект года» — 17 номинантов.

В рамках выставки состоялся второй этап голосования — международное жюри определило финалистов.

### «Проект года»:

«Упражнение» Ани Желудь,  
«Без Названия» Ирины Наховой,  
«Letter F» группы Recycle.

### «Молодой художник. Проект года»:

Евгений Гранильщик «Позиции»,  
Надежда Гришина «Срывмашина»,  
Тимофей Парщиков «Times New Roman. Эпизод 3: Москва».

Общий призовой фонд премии составит 50 тыс. евро: «Проект года» (40 тыс.) и «Молодой художник. Проект года» (10 тыс.). В составе международного жюри этого года директор Московского музея современного искусства Василий Церетели. Церемония награждения победителей состоится 12 декабря.

*Ул. Серафимовича, д. 2  
13.09 — 10.11*

## Арт-Москва-2013

Международная художественная ярмарка «Арт-Москва», которая уже в семнадцатый раз объединила арт-дилеров, галеристов, кураторов, представителей культурных институций, коллекционеров и ценителей актуального искусства. С этого года ярмарка проходит в новом формате. На третьем этаже ЦДХ разместился NEW PLATFORM — новый проект для новых галерей. По замыслу организаторов это более экспериментаторское, новаторское, искреннее искусство, в меньшей степени подверженное захлестнувшему российский арт-рынок тенденциям.



К участию приглашались галереи, существующие менее трех лет, ранее не участвовавшие в «Арт-Москве» и предлагающие произведения в ценовом диапазоне не выше 5 тыс. евро. В ярмарке приняли участие 32 галереи из 12 стран. Гости могли посетить форумы, посвященные проблемам коллекционирования искусства, современного арт-рынка, молодым художникам, приобщиться к видеоарту в рамках проекта Videonale.14 on Tour, посетить выставку научного искусства «СОЗНАНИЕ/CONSCIOUSNESS», увидеть экспозицию «Новый российский реализм» и выставки из частных коллекций.

*Крымский Вал, 10  
18.09 — 22.09*

## Artist talk



В день открытия ярмарки «Арт-Москва» в кино-зале ЦДХ в рамках образовательной программы ЦСК «Гараж» «Нескучное искусство» прошла встреча Ильи Кабакова и Джона Балдессари, задачей которой было «разогреть» публику перед открытием персональной выставки Джона Балдессари — специального гостя 5-й Московской биеннале. Дискуссия была очень артистичной, Кабаков отстаивал необходимость академического художественного образования, Балдессари, уклоняясь от прямых ответов, намекал на его необязательность. Хотя для понимания его произведений на выставке «1+1=1» от зрителей требовалось хорошее знание истории искусства. Но запомнилась встреча выступлением художника Юрия Злотникова, который говорил почти то же, что и Кабаков, но был не согласен с его оценкой художественной ситуации в России времен их совместной учебы в МСХШ.

## Дом культуры в Гуслице



ВЕРНИКА МЕВЕДЕВА-МА. Визитная 2013  
Фото: Влад Чиченцов

Проектом «Дом культуры» в Международном культурно-образовательном центре «Творческая усадьба «Гуслица» на бывшей ткацкой фабрике, ныне арт-резиденции с выставочными залами в селе Ильинский Погост, с его старообрядческой общиной и близостью к учреждениям образования и культуры Егорьевска, Коломны и других окружающих райцентров Подмосковья, начат открытый диалог между столицей и провинцией. Его задача — создание коммуникационной среды, которая актуализирует локальный контекст и в то же время является самостоятельным произведением искусства.

Проект «Дом культуры» нацелен на создание полезного искусства и на взаимодействие культуры и природы, показ в провинции столичного и международного современного искусства.

## Вход здесь

17 сентября в кинотеатре «Пионер» в рамках 5-й Московской биеннале современного искусства состоялась мировая премьера документального фильма об Илье и Эмили Кабаковых «Вход здесь». Режиссер фильма Амеи Уоллах. Действие развивается вокруг того, как художественная чета Кабаковых, давно уже американским гражданам, сталкивается с советским прошлым в бурном настоящем России. Вернувшись в Москву, художники готовятся к выставке инсталляций.

Эмоциональным ядром фильма становится письмо матери Ильи Кабакова, написанное, когда ей было 80 лет; закадровый рассказ повествует о годах жизни в России — от большевистского хаоса до сталинского террора и бюрократизма брежневской эпохи. Художники Илья и Эмилия Кабаковы специальные гости 5-й Московской биеннале. Экспозиция «Утопия и реальность? Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы», приуроченная к 80-летию Ильи Кабакова, была подготовлена в рамках биеннальной программы МАММ в сотрудничестве с музеем Ван Аббе (Эйндховен) и Государственным Эрмитажем. Выставка открыта в МАММ до 17 ноября.



Илья Кабаков. УПАВШИЙ АНГ ЕЛ. 2002

## Больше света

19 сентября в ЦВЗ «Манеж» прошел вернисаж основного проекта 5-й Московской биеннале современного искусства «Больше света». В официальной церемонии открытия приняли участие Владимир Мединский, министр культуры РФ; Екатерина Проничева, заместитель руководителя Департамента культуры г. Москвы; Андрей Воробьев, арт-директор МВО «Манеж»; Петр Авен, член наблюдательного совета биеннале, председатель совета директоров банковской группы «Альфа-Банк»; Денис Петрунин, управляющий директор «Хендэ Мотор» СНГ, а также Иосиф Бакштейн, комиссар биеннале и Катрин де Зегер, куратор 5-й Московской биеннале. В первый вечер экспозицию посетили около 5 тысяч человек, а за первый уик-энд — около 15 тысяч.



СУН ДУН. Не выбрасывай! 2005.  
Инсталляция, сменная техника

Все время работы выставки основного проекта в Манеже в рамках образовательной программы биеннале будут проходить лекции, дискуссии, мастер-классы, обзорные и тематические экскурсии по выставке.

Частью основного проекта биеннале стала кинопрограмма, подготовленная кураторами Катрин де Зегер, Александром Кауфманн, Ольгой Шишко. Фильмы идут без перерыва в залах медиатеки Музея экранной культуры. Программа состоит из двух частей, первая демонстрировалась с 20 сентября по 3 октября, вторая — с 4 по 20 октября.

*Манежная пл., 1  
20.09 — 20.10*

## Департамент труда и занятости



ОЛГА И СВЕТА ТАРАНИЦЕВЫ. Желание  
2013. Инсталляция

Отдел новейших течений Государственной Третьяковской галереи (кураторы Кирилл Светляков и София Терехова) подготовили очередную экспозицию современного искусства.

Актуализация идеологии труда в современном искусстве связана с попыткой удержать критическую дистанцию по отношению к обществу тотального потребления, где доминирует навязчивая идеология отдыха. Это общество не нуждается в свободных художниках, если они не выполняют функции оформителей, не интегрированы в индустрию развлечений и не

обслуживают институции на правах «пролетариев» умственного труда. В экспозиции прослеживается история труда в советском и постсоветском искусстве от индустриальных до нематериальных форм 1960–2000-х годов, показано, как менялись представления о труде и способы его репрезентации в процессе развития новых художественных практик.

*Крымский Вал, 10  
24.09.13 — 30.03.14*

### Медиадвор



ОЛЬГА ХАН И АН ДАРЬЯ МИТЕНЕВ.  
Мобильные коммуникационные станции

Во дворе факультета медиакommunikаций и отделения культурологии ВШЭ открылся проект «Медиадвор» — уличная тотальная инсталляция, превращающая часть городского пространства в информационное поле. Кураторы Марина Звягинцева и Виталий Пацкоков пригласили 20 современных художников, работы которых затрагивают проблемы традиционных и новых медиа, виртуального и реального в общественном пространстве. Все объекты располагаются в зоне Wi-Fi во дворе. Основная задача — создание постоянно действующего открытого художественного пространства, некоей «гетеротопии», где формируются общественные отношения, основанные на культурном коде актуального искусства. Большинство созданных художниками объектов и инсталляций останутся на территории двора навсегда или по крайней мере до тех пор, пока их не разрушит время или пользователи. «Медиадвор» — продолжение спецпроектов 3-й и 4-й Московской биеннале — «Спальный район» и «Дом художника «Южное Бутово», развивших традиции европейских биеннале, когда современное искусство выходит за рамки музеев и галерей и становится частью повседневной жизни города.

*Хитровский пер., 2/8, корп. 5  
24.09 — 15.10*

### Итоги конкурса



Культурный центр ЗИЛ инициировал конкурс творческих проектов. Победителями стали: В категории «Театр» — «Похвала скуке» Марии Фокиной, инсценировка одноименной речи Иосифа Бродского 1989 года. Алексей Разманов с серией постановок «Проводник» для подростков с пересказом классических сюжетов в формате «сторителлинга».

Каждый зритель имеет право вмешаться в ход постановки. На репетициях также может присутствовать любой желающий.

В номинации «Танец» — мультиинтерактивный спектакль Владимира Боровика «Present Indefinite». Сюжет строится вокруг взаимоотношений полов и проблемы размывания гендерных границ и изменения привычных моделей поведения; «Site Specific Project/Body vs. Space II/ Performance & Art Lab» в течение двух недель станет лабораторией для пяти художников из разных областей современного искусства.

В номинации «Музыка» — Сергей Морозов, проект «Голос XXI века»: исполнение произведений, созданных не ранее 2000 года в форме музыкальных и вокальных читок.

В номинации «Литература» — Анна Кельчевская, музыкально-поэтический спектакль на стихи поэтов XX и XXI веков «Молчание в рифму. Вдвоем», связывающий поэзию с другими жанрами. В номинации «Визуальное искусство» — проекты Юлии Гарбузовой и Натальи Приходько «Be A Hero/ Быть героем» и Дениса Синякова и Анастасии Астаршевской «Старость? Нет, не слышал», мультимедийная инсталляция с аудиовизуальными проекциями, объединенная с постановкой «Liquid Theatre».

В номинации «Социальный проект» — «Групповой портрет» Валерии Сабировой. С октября по декабрь в ЗИЛЕ будет работать фотостудия, в которой любой житель окрестных домов сможет «повторить» значимую для него фотографию с близкими людьми, придя с ними в фотостудию, чтобы сделать новый снимок. Лучшие результаты представят на финальной выставке, где будут и архивные, и новые фотографии.

*Ул. Восточная, 4, стр. 1*

### Исполняющий обязанности искусства



В центре «Artplay» 7 сентября по случаю городских торжеств была реализована масштабная программа с выставкой-ярмаркой, маркетом, детскими мастер-классами, музыкальным фестивалем, стрит-артом и паблик-артом. Фестиваль паблик-арта «Исполняющий обязанности искусства» организовала команда молодых кураторов (Наталья Александр, Ольга Бутенко, Яша Яворская). На территории кластера было выставлено около 15 объектов уличного жанра. По мысли кураторов искусство вне выставочных стен — территория зрителя, а не художника. Изменяется ли в таких условиях вечно пересматриваемые в XX и XXI веках границы искусства? Такой вопрос поставили кураторы.

*Нижняя Сыромятническая, 10*

### Пешеходная Москва



В конце сентября открылась после реконструкции Крымская набережная, которая стала частью пешеходной зоны длиной 12 км вдоль реки от Воробьевых гор и ЦПКИО имени Горького. Открылся «Вернисаж» — ряд павильонов, который заменил лотки художников, располагавшиеся раньше вдоль парка искусств «Музеон». Вернисаж рассчитан на 96 художников, места для продажи и хранения картин предоставляются бесплатно. Проголочная зона на Крымской набережной будет продолжена до «Красного Октября» и соединится с новой пешеходной зоной «Замоскворечье», которая пройдет от станции метро «Новокосинская». Основным архитектурным элементом набережной стала «волна», форму которой повторяют скамейки, пешеходные и велосипедные дорожки, крыша вернисажа.

На 2013 год запланировано создание 30 пешеходных зон общей протяженностью 26,5 км за пределами Центрального административного округа. Пешеходными уже стали Малая Дмитровка, улица Никитская и часть Страстного бульвара.

### Разноцветный табун



В середине августа Центр дизайна «Artplay» представил выставку мягких скульптур, живописных и напечатанных на ткани работ Гарри Зуха. Его любимая тема — лошади. Их он рисует сам или в соавторстве с Еленой Фигуринной. В «Artplay» и на Винзаводе художник провел несколько мастер-классов с детьми. В «Ночь музеев-2013» в течение нескольких дней он рисовал с маленькими учениками лошадей на стенах домов и на асфальте. Во время последней выставки дети раскрашивали лошадей, вырезанных из фанеры.

### Межмузейные маршруты



С конца июля в МВО «Манеж» работает «ТурКультур» — совместный проект с «Билайн», первая система самокатных маршрутов, которая связала Манеж с другими знаковыми историческими местами и музеями центра столицы. Это быстрый и бесплатный способ добраться от Центрального Манежа до музеев — партнеров проекта: ГМИИ им. А.С. Пушкина, Государственного исторического музея, Государственного музея архитектуры им. А.В. Щусева, Московского музея современного искусства, Государственной галереи на Солянке, галереи «Триумф», Фонда культуры «Екатерина»

### Всей семьей в музей



Программа «Семейное путешествие. Всей семьей в музей!» для семей с детьми от 5 до 14 лет рассчитана на 8 выходных и предполагает посещение 5–7 музеев.

1. Маршрут для детей 5–7 лет «В поисках самого-самого».
2. Маршрут для детей 8–11 лет «Метаморфозы. Чудо превращений».
3. Маршрут для детей 8–11 лет «Дело о...».
4. Маршрут для подростков 12–14 лет «Сто способов смотреть. Продвинутый уровень».

Каждый участник получает паспорт с путеводными картами и игровой путеводитель при покупке обычного входного билета. В каждом музее — участнике акции у детей проверяют правильность выполнения заданий и выдают поощрительную награду. Если пройти весь маршрут, можно получить приз, для каждого возраста свой (к примеру, тауматропы — оптические игрушки, или шифровальный круг, придуманный в XV веке архитектором Альберти).

*21.09 — 10.11  
kidsinmuseums.ru*

# «Я СТРЕМИЛАСЬ СДЕЛАТЬ ПРОСТРАНСТВО ДОМАШНИМ»

Альфредо и Исабель Акилисан  
ПРОХОЖДЕНИЕ: ПРОЕКТ ДРУГОЙ СТРАНЫ  
2013. Сани, лыжи, паллеты, веревки, картон.  
СОУПЕЧУ: ХУДОЖНИКИ  
ФОТО ДИ/ КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ

У Катрин де Зегер, независимого куратора и историка искусства, впечатляющий послужной список. Она была куратором многочисленных выставок в разных странах: «Освобождение линии» (2007), галерея Марион Гудмен; «Америка, невеста солнца. 500 лет Латинской Америке» (1992), Королевский музей изящных искусств Антверпена; была одним из кураторов 18-й Биеннале в Сиднее (2012), куратором австра-



лийского павильона на 55-й Венецианской биеннале. В настоящее время работает директором Музея изящных искусств Гента. Де Зегер также автор ряда статей и книг («Стадии рисунка. Жест и акт», 2003; «Жюли Мерету. Рисунок», 2010). Специалист, обладающий столь богатым опытом отношений с художниками и институциями во всем мире, став куратором 5-й Московской биеннале современного искусства, создала парадоксальную, открытую для обсуждений, гибкую манифестацию.

**ДИ.** Курирование предполагает постоянное самосовершенствование, занятие исследовательской работой. Большой смелости требует показ произведений, еще не получивших одобрения у критиков, специалистов, публики. Должны ли кураторы опираться на жесткие теоретические позиции или пытаться максимально приблизить зрителя к процессу создания произведения, его идее?

**КАТРИН ДЕ ЗЕГЕР.** Когда я была молодой, слова «куратор» не существовало. Курирование подразумевает различные способы восприятия мира. Куратор должен получить образование в сфере истории искусства, быть в курсе политической ситуации, иметь свое видение происходящих в мире событий. В своей работе ему приходится соединять различные произведения, чтобы затем на визуальном языке говорить со зрителем. Но зрители могут быть необразованными в сфере искусства. Поэтому куратору необходимо ориентироваться на несколько уровней. Первый уровень — для тех, кто не разбирается в искусстве, второй — для эрудитов. Конечно, куратору нужно следить, чтобы произведения были содержательными. Я не стремлюсь объяснить зрителям выставку, а скорей хочу стимулировать их собственное прочтение.

**ДИ.** В чем специфика кураторской практики? Должен ли куратор думать как арт-критик? Какими особыми талантами ему нужно обладать? Как он выстраивает отношения с художниками? Следует ли ему давать советы художникам, провоцировать их?

**КАТРИН ДЕ ЗЕГЕР.** Критик анализирует выставку после того, как она подготовлена. Я работаю до ее материали-

зации. Между куратором и художником должны быть доверительные отношения. Мы говорим с ним о домашних делах, событиях. Моя роль созидательная, а у критика скорее разрушительная. Куратор также должен обладать гибкостью. Иногда художник предлагает что-то улучшить в проекте, и я соглашаюсь на его условия, никогда не говорю нет.

**ДИ.** Вы даете советы художникам?

**КАТРИН ДЕ ЗЕГЕР.** Никогда. Я высказываю свое мнение, но не говорю, что надо делать. Для куратора важную роль играет открытость как по отношению к миру, так и в отношениях с художниками. Огромное значение имеет общение с художниками. Мы обсуждаем и семейные проблемы, и происходящее в мире. Меня интригуют и вдохновляют мысли и идеи, которые возникают у меня в ходе бесед. Чем больше вы открыты общению, тем больше искусство пронизывает вас, и вы выражаетесь в нем. И тогда кураторская концепция кажется наиболее естественной и почти интуитивной.

**ДИ.** Роль куратора может быть креативной?

**КАТРИН ДЕ ЗЕГЕР.** Ни в коем случае. Скорее конструктивной и связующей. Иногда художник говорит, что желает заниматься данным проектом, а через месяц уже отдает предпочтение другому проекту. Я всегда соглашаюсь на изменения.

**ДИ.** Трудно создавать проект с художниками из разных регионов мира, с разной художественной практикой?

**КАТРИН ДЕ ЗЕГЕР.** Когда работаешь с художниками со всего мира, замечаешь совпадения в их мышлении, поскольку мы живем на одной планете и сталкиваемся со схожими проблемами. Тем не менее все равно прослеживается влияние на творчество особенностей конкретного региона. Мне нравится сводить во едино это общее, проявляющееся в мыслительном процессе. Например, глобальные проблемы, скажем, иммиграция или загрязнение окружающей среды, имеют одинаковое значение для Индонезии, Южной Америки, Филиппин, Азербайджана.



**ДИ.** Вы курировали выставку в галерее Марион Гудмен «Freeing the Line» («Освобождение линии») и многие другие выставки рисунка. Почему вы сосредоточили внимание именно на рисунке?

**КАТРИН ДЕ ЗЕГЕР.** Я проработала восемь лет директором Центра по рисунку в Нью-Йорке и всегда интересовалась рисунком. Его используют все художники, потому что это основа многих творческих практик. Им занимаются не только архитекторы, хореографы, режиссеры, но и дети, я, вы. В рисунке больше свободы, и он позволяет работать с открытым пространством, дает больше возможностей для критического размышления о разных вещах. Вот почему я продолжаю восхищаться им.

**ДИ.** Скажите несколько слов о выставке «Inside the Visible. An Elliptical Traverse of Twentieth century Art in, of and from the Feminine» («Внутри видимого. Эллиптический срез искусства XX века в отношении, по поводу и исходя из женского») в Институте современного искусства Бостона... Она изменила ваше кураторское кредо? Какова роль женщины в искусстве двадцатого — начала двадцать первого века.

**КАТРИН ДЕ ЗЕГЕР.** Тема женщины-художницы очень важна для меня. Я написала много эссе об искусстве женщин. Я делала акцент на их рисунках, которые всегда рассматривались как «искусство на полях», маргинальное. Для меня вполне естественной кажется сегодняшняя ситуация, когда среди творцов половина — женщины-художницы. Такое соотношение было и среди участников выставки «Рисунок XX века» в МоМА, более половины — среди участников биеннале в Сиднее (2012). И в Москве на биеннале их много. В России в начале двадцатого века работали талантливые женщины-художницы.

**ДИ.** Вы имеете в виду «амазонок авангарда»: Гончарову, Попову, Розанову, Экстер, Удальцову?

**КАТРИН ДЕ ЗЕГЕР.** Да. Выставка в МоМА была оммажем этим художницам.

**ДИ.** Насколько действенна сегодня про-

западная модель биеннале, когда все они имеют прототипом биеннале Венецианскую. Существует мнение, что сейчас, когда стерлись различия между биеннале и ярмаркой современного искусства, их экспозиции превратились в зрелища, где представлено множество произведений, которые поглощаются одержимыми потребителями культуры. Что вы об этом думаете?

**КАТРИН ДЕ ЗЕГЕР.** Я бы хотела поговорить не о зрелищности, а о сенсационности, которая должна присутствовать на биеннале. Но сенсацию я понимаю в ином смысле: как обострение восприятия, опыта, когда зритель чувствует себя участником выставки.

**ДИ.** То есть сенсация как позитивный момент?

**КАТРИН ДЕ ЗЕГЕР.** Да. С моей точки зрения, насилие и уродство, которые мы часто видим на выставке, являются реакцией на буржуазный образ жизни в благополучном обществе, где нет проблем. А люди, живущие в странах, где процветают жестокость, насилие, военные конфликты, в первую очередь приветствуют искусство, в котором есть свет, красота, которое имеет отношение скорее к жизни, чем к смерти. Мне интересны художники с позитивным взглядом на творчество, жизнь. Например, в работах вьетнамских художников отсутствует тема смерти. Они рассказывают только о жизни, о том, как строят дома, пишут письма близким. Я спросила, почему в их произведениях нет ужасов войны. А они ответили: потому что мы хотим мира. Кроме того, ресурсы Земли не бесконечны. Когда в семидесятые мы посмотрели на нее из космоса, стало понятно, что ее ресурсы вовсе не такие неисчерпаемые, как мы думали раньше. И если мы не изменимся, нам придется жить на голой планете. Особенно любопытно исследовать эту идею в России, огромной стране, где, кажется, девять часовых поясов.

**ДИ.** И что же делать с постоянным и неизбежным ускорением жизни? Как должны вести себя художники в этой ситуации?



**КАТРИН ДЕ ЗЕГЕР.** Сегодня художники движутся в обратном направлении. Они говорят о медленном течении времени, особенность которого в том, что нужно делиться всем, взаимодействовать друг с другом. Эти идеи подхватывает молодое поколение, не желающее безраздельно обладать чем-то. Я отношусь к поколению «американской мечты», которому свойственно желание об-

ладать. У нового поколения иной подход к жизни. Медленное течение времени предоставляет нам больше возможностей для внимательного отношения к миру и друг к другу.

**ДИ.** Как возникла тема Московской биеннале «Больше света»?

**КАТРИН ДЕ ЗЕГЕР.** Идея появилась во время моего разговора с другом о



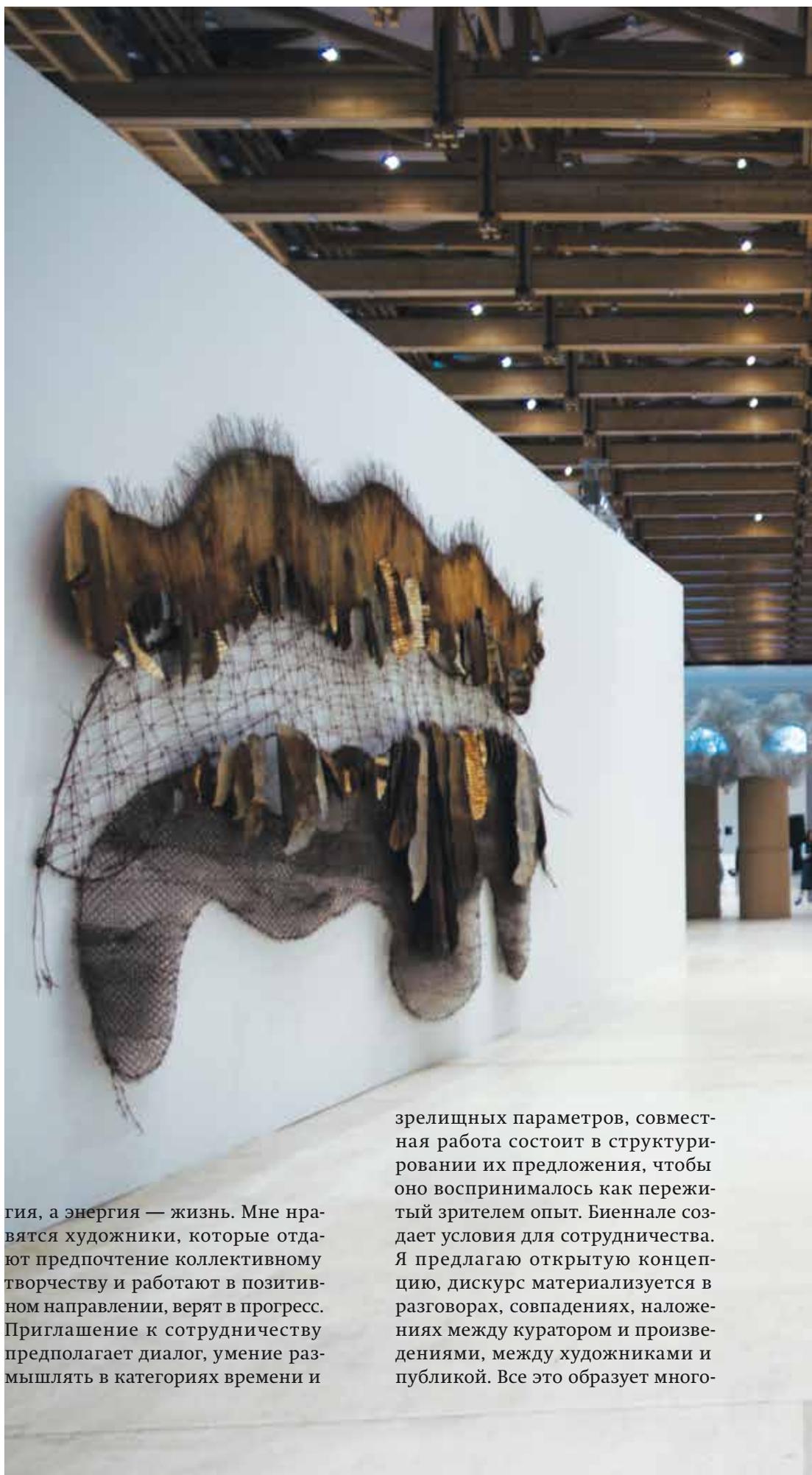
биеннале. Слово «свет» предполагает различные интерпретации: свет вокруг нас, свет в произведениях, свет как энергия, которая проявляется при взаимодействии людей. Очень важно было осуществить этот проект именно в России, где основополагающую роль играет духовная составляющая. Потому Россия привлекает меня больше, чем более материалистические страны, такие как США и Китай. В работе куратора всегда есть две стороны восприятия пространства. Внешняя — рассматривать экстерьер, архитектуру, и внутренняя — домашняя, интимная. Я прочла книгу американской художницы Фрэнсис Старк «Архитектор и домохозяйка». Мне показалось, что ее взгляд на пространство с позиции домохозяйки совпадает с моим. И на биеннале я стремилась сделать пространство домашним, интимным, без внешних раздражителей. Пространство размышления.

**ДИ.** Как проявляются на биеннале феминистские интонации? Затронуты ли социальные, политические темы?

**КАТРИН ДЕ ЗЕГЕР.** Феминизм в наши дни сильно отличается от феминизма шестидесятых — семидесятых, тогда важное значение имел аспект женской телесности. Сегодня не только женщина может заниматься внутренним, интимным, домашним пространством. Мы переживаем третью волну феминизма. На биеннале мы работаем с художницами из Ирана, Узбекистана, Кении, Эфиопии, Индии. Я считаю, что мы должны поддерживать женщин из этих стран, чтобы у них были одинаковые с мужчинами права на образование. Идеи феминизма должны распространяться дальше — в Африку, на Ближний и Дальний Восток.

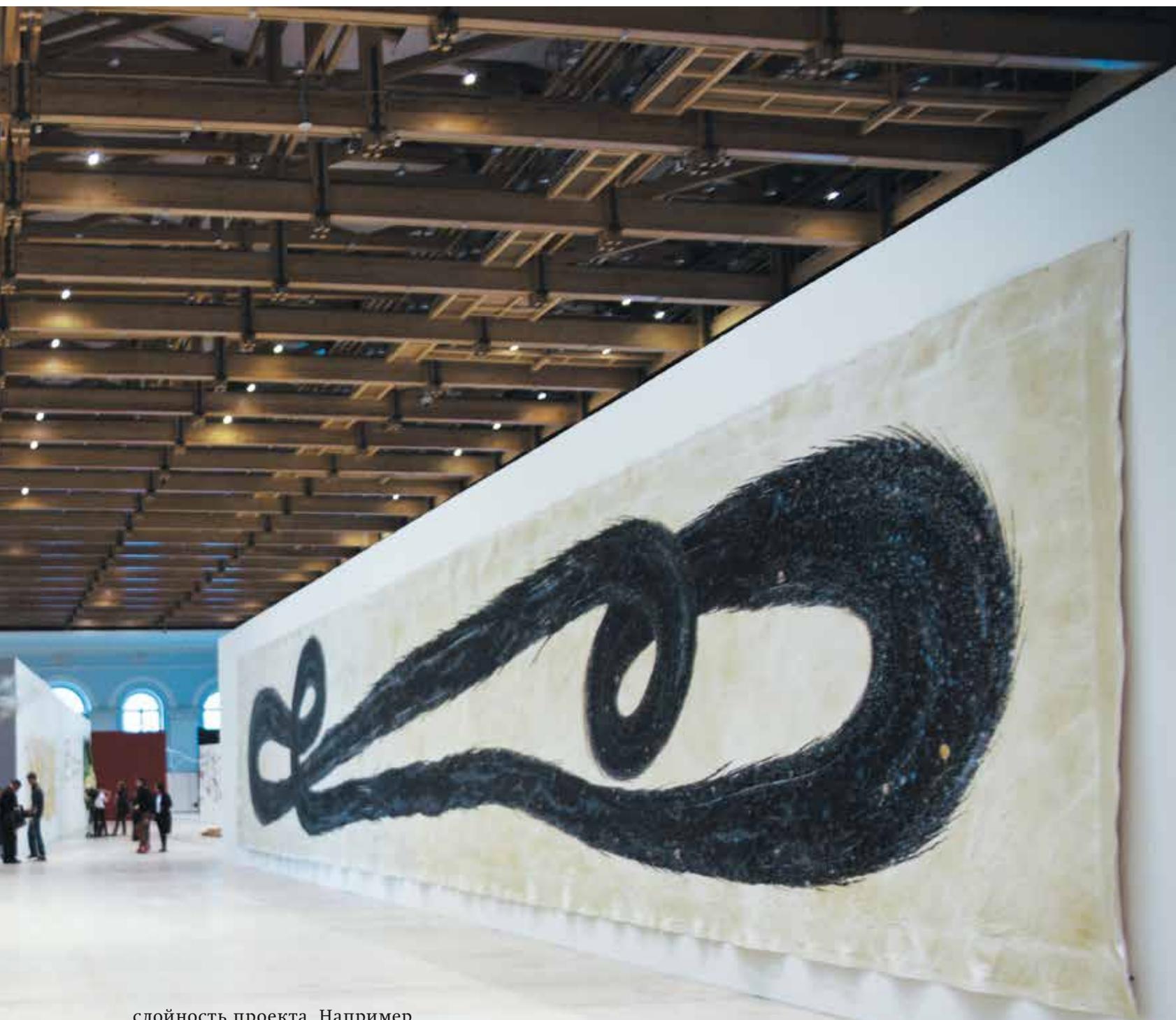
**ДИ.** Каковы были критерии отбора художников на Московскую биеннале.

**КАТРИН ДЕ ЗЕГЕР.** Я старалась выбирать художников, непосредственно оперирующих понятием «пространство-время». Эйнштейн говорил, что пространство-время — это энер-



гия, а энергия — жизнь. Мне нравятся художники, которые отдают предпочтение коллективному творчеству и работают в позитивном направлении, верят в прогресс. Приглашение к сотрудничеству предполагает диалог, умение размышлять в категориях времени и

зрелищных параметров, совместная работа состоит в структурировании их предложения, чтобы оно воспринималось как пережитый зрителем опыт. Биеннале создает условия для сотрудничества. Я предлагаю открытую концепцию, дискурс материализуется в разговорах, совпадениях, наложениях между куратором и произведениями, между художниками и публикой. Все это образует много-



слойность проекта. Например, сильное впечатление на меня произвел фильм художника из Ганы. Он снимал детей, пытавшихся сделать домашнее задание. Они хотели учиться, но поскольку в Гане нет электричества, они выходили на улицу, садились под фонарем на шоссе, в единственном месте, где есть электричество и выполняли домашние задания. Мне кажется, этот фильм подтверждает, что свет есть знание, дети стремятся к

свету, к знанию.

**ДИ.** Фильм представлен в основном проекте?

**КАТРИН ДЕ ЗЕГЕР.** Нет. Его можно увидеть в медиатеке. Я надеюсь, что посетители Московской биеннале будут приходить сюда в поисках возможных ответов на вопрос, что такое свет.

*Беседу вела*

Вид экспозиции

Виктория Хан Магомедова

Н.С. Харш  
НОВОЕ РОЖДЕНИЕ,  
НОВАЯ СМЕРТЬ

2013. Холст, акрил, бамбук  
COURTESY: ХУДОЖНИК,  
VICTORIA MIRO, ЛОНДОН

Ранджани Шеттар

МЕЛОДИИ ДЛЯ  
ЗИМНЕГО УТРА  
2012

ФОТО ДИ/ КОНСТАНТИН ЧУБАНОВ

# КУЛЬТУРНОЕ МНО ЖЕСТ ВО

Андрей Лукин

Мультикультурализм как явление породил дискуссии не только в эпоху своего становления в качестве государственной политики в 1960-е в Канаде и позже, в 1970-е, в Австралии, но и в других странах, начавших применять некоторые меры для комфортного пребывания на своей территории как можно большего числа представителей разных народов. Глобальный мир в условиях усложнившихся миграционных потоков все чаще сталкивается с проблемами, носящими нацио- и этнохарактер. «Общее общество» из представителей разных народов так и не сложилось, и социологи сходятся во мнении, что оно недостижимо в принципе. Критика мультикультурализма доносится главным образом из стран Западной Европы, имеющих многовековую историю, национальная среда там формировалась еще в эпоху возникновения национальных государств. В то же время государства изначально иммиграционные (США, Канада, Австралия, Новая Зеландия), где традиция регулирования социальных отношений имеет долгую историю, продолжают придерживаться идеологии декларируемого многообразия.

Часто под прикрытием программы мультикультурализма политические проблемы взаимодействующих обществ и сообществ отодвигались на второй план, правительства питали надежду, что, уделив большее внимание возделыванию единого культурного поля и контактам представителей социума, можно смягчить противоречия. Тем не менее мультикультурализм всегда был и остается не только политическим проектом. Современные мегаполисы предоставляют городскому жителю спектр возможностей изучения иностранной культуры, максимально близкой к оригиналу, а мигрантам на чужой земле в разнообразной социальной среде получать опору в элементах родной культуры.

Национальные культурные центры — уже привычное явление во всех мегаполисах и столицах. В Москве их свыше 30 со всех частей света.

В области современного искусства наиболее активны представительства европейских стран, национальная культура всегда была их визитной карточкой, а современное искусство поддерживалось и обществом, и государством. Британский совет, Французский институт, Итальянский институт культуры, Институт Сервантеса (Испания), Швейцарский институт «Про Гельвеция», Чешский центр, Словацкий институт и другие «бастионы национальных культур» создают культурное разнообразие в городе. Некоторые культурные центры функционируют по модели публичной библиотеки. Способы работы с аудиторией могут сильно различаться: от курсов изучения языка и специальных вечеров для носителей культуры до масштабных культурных проектов государственного уровня. Перекрестные года — реализация политики мультикультурализма. Эта практика существует в России с 2009 года, когда прошел Год России — Болгарии. Затем были Китай, Франция, Италия, Испания. 2013-й проходит под флагом австрийской, немецкой и голландской культур. Следующим будет Год России — Великобритании.



Немецкий культурный центр им. Гёте  
Ленинский проспект, 95а  
ФОТО: БЕРНХАРД ЛЮДВИГ



Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы, в которой располагается Голландский образовательный центр  
Николаямская, 1



Австрийское посольство, в котором располагается Австрийский культурный форум  
Староконюшенный переулок, 1

## Австрия

Австрийский культурный форум давно и успешно функционирует в Москве на уровне современного искусства. Выставка художников, дизайнеров и архитекторов «Австрия, давай!» в Музее архитектуры им. А.В. Щусева стала одним из самых заметных событий 2011 года (ответ на выставку современного российского искусства «Давай!», организованную венским музеем МАК в Берлине и Вене в 2002 году), на следующий год успех продолжил художественно-научный проект «Пыль» в «LABORATORIA Art&Science Space». Форум устраивал специальные проекты в рамках 4-й Московской биеннале современного искусства и 33-го ММКФ, Музыкальный фестиваль «Vienna Art Night» в Манеже стал одним из самых ярких событий «Ночи в музее-2013». А в московской квартире директора центра и атташе по культуре Австрии Симона Мраза (одна из самых публичных фигур зарубежных культурных представительств в Москве) в Доме на набережной прошла уже не одна выставка и летом 2014-го откроется очень личный проект «Найти себя: на границе самосознания и воображения» — о том, как мы представляем себя сами и какими нас видят другие, в котором примут участие австрийские и российские художники. Австрийский культурный сезон 2013/14 — самый крупный фестиваль австрийской культуры в России, он проходит во многих городах страны, в Москве он представлен серией событий — от камерных до музейных. Это и персональная выставка Эрвина Вурма на Винзаводе в сентябре, и специальный проект 5-й Московской биеннале современного искусства «Ленин: Ледокол» (Мурманск — Москва — Линц), и презентация австрийских участников 8-й Ширяевской биеннале (Самара), и выставка «Desiring the Real. Austria Contemporary» о «параллельных» реальностях, организованная совместно с ГЦСИ и фондом «Екатерина», которая летом 2014 года пройдет в Москве и Нижнем Новгороде, а также классическая и современная музыкальная, кино- и театральная программы в разных городах страны.



Виды экспозиции выставки  
Эрвина Вурма  
ABSTRACT ABSTRUSE/  
ТРУСЛИВЫЙ ТРАКТОР  
Цех Красного, Винзавод





## Германия

Культурный институт Федеративной Республики Германия (Гете-институт) функционирует в России уже 20 лет и представлен тремя центрами: в Москве, Санкт-Петербурге и Новосибирске. Год России — Германии 2012/13, завершившийся в конце июня, включал среди прочих событий первую в России выставку художницы и перформансиста Ребекки Хорн (см. ДИ № 4, 2013), работающей с темой нацизма, получившую широкую известность благодаря куратору Харальду Зееману, а также одну из самых серьезных выставок последнего времени, состоявшуюся в Музее экранной культуры в Манеже — «Размышления о смерти», исследование табуированной темы старости и конца жизни. Гете-институт поддерживает ряд проектов в области современного медиаискусства. Например, недавнюю выставку «Расширенное кино-3: Мокьюментари. Реальности недостаточно» в рамках XIV Медиафорума в ММОМА на Гоголевском бульваре. В парке Горького при участии института была установлена инсталляция «Исчезающая стена», подготовленная совместно со студентами МАРХИ. Объект состоял более чем из пяти тысяч деревянных брусков с нанесенными на них цитатами немецких философов. Философские мысли очень быстро разобрали.

Заключительным аккордом перекрестного года стал концерт классической и современной музыки в Музее А.С. Пушкина в Москве. И уже совсем скоро начнется новый долгосрочный проект — Год немецкого языка и литературы и Год русского языка и литературы 2014/15.

## Нидерланды

Мария Яблонина  
ИСЧЕЗАЮЩАЯ СТЕНА  
2013. Дерево, металл,  
плексиглас



Выставка  
«Мой самый важный чемодан»  
Манеж

Чемодан художницы из Гер-  
мании Корнелии Энакс-Хёпке  
© PÜTZ-ROTH, PATRICK THIBEAULT



Голландский образовательный центр «Nuffic Neso Russia» можно определить в основном как организацию по сотрудничеству в области высшего образования. Центр располагается, возможно, в самом мультикультурном месте в Москве — в здании Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы на Николаямской, 1 (где находятся также канадский, американский, британский, французский, болгарский, азербайджанский, иранский, японский и еврейский центры).

Со второй половины 2013 года проводится перекрестный год России — Голландии. В рамках межгосударственного сотрудничества, которое в этом году, помимо культурного, носит еще и экономический характер, состоялась выставка молодых фотографов «Still/Life — современная голландская фотография», представленная музеем «Foam» в МАММ. Участвующие в проекте художники переосмысливают классический для Голландии жанр — натюрморт (далее выставка отправится в Пермь и Нижний Новгород).

В сентябре на «ArtPlay» открылась выставка российских и голландских художников «Space of Excerption» («Пространство исключений»), в которой авторы размышляют о реальности и существующих в ней образах, зачастую ей не соответствующих. Специальная программа для голландского павильона на 5-й Московской биеннале современного искусства подготовлена центром совместно с российским куратором Еленой Сорокиной. Здесь же в октябре в рамках «Медиаудара» будет представлена выставка активистского искусства «Музей голландского протеста». Также в сентябре в ГТГ начала работу выставка известного голландского художника Пита Мондриана «Путь к абстрактному искусству», призванная расширить представление российских



зрителей о творчестве этого автора, она станет крупнейшей за все время у нас в стране. В октябре на Винзаводе будет представлен «Сочинский проект» — документальная фотовыставка о противоречивой ситуации вокруг Сочи и соседних районов Кавказа. Фотографы Роб Хорнстра и Арнолд ван Брюгген покажут альтернативную историю развития региона. Проект уже отмечен несколькими премиями на фестивалях, среди которых «Magnum Expression Award 2011» и «World Press Photo Award 2012». В рамках культурного года состоится ряд проектов, связанных с голландским театром, например, выставка «Голландские мечты о Шекспире» в Театральном музее им А.А. Бахрушина, на которой будут показаны миниатюрные костюмы XVI века, запланированы также выступления голландских театральных коллективов на различных фестивалях. 2013-й — год российской и голландских культур, организован в честь столетия первой кафедры русского языка в старейшем голландском университете в городе Лейден.



# МУЗЕЙ'ЗЫКИ

**ДИ** регулярно рассказывает читателям о московских музеях. Сегодня мы представляем музей Глинки. Это крупнейшее в мире собрание музыкальных инструментов, нотных и литературных рукописей, исследований по истории культуры, редких книг, нотных изданий, автографов, писем, документов, связанных с жизнью и творчеством деятелей русской и зарубежной музыкальной культуры. Его сотрудники ведут исследовательскую работу, занимаются поиском, введением в научный и культурный обиход неизвестных, забытых или неатрибутированных произведений, автографов, музыкальных имен. Музей издает нотные и литературные рукописи, эпистолярное наследие музыкантов.

В состав Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М.И. Глинки, помимо главного здания на улице Фадеева, входит шесть отделов (филиалов): Музей-квартира А.Б. Гольденвейзера, Музей-квартира Н.С. Голованова, Мемориальная усадьба Ф.И. Шаляпина, Музей С.С. Прокофьева, музей «П.И. Чайковский и Москва» (и Культурный центр им. П.И. Чайковского) и Госколлекция. В ближайшем будущем откроется еще один отдел — Дом-музей С.И. Танеева. Ни в одной стране мира нет музыкального музея подобного масштаба. На вопросы **ДИ** отвечает генеральный директор Всероссийского музейного объединения имени М.И. Глинки, заслуженный деятель искусств РФ Михаил Аркадьевич Брызгалов.



**ДИ.** В чем специфика музеев музыки и московского музея музыкальной культуры?

**МИХАИЛ БРЫЗГАЛОВ.** Я работаю здесь пять лет и убедился, что музеи музыки гораздо менее известны, чем художественные. Когда я спрашивал, сколько музыкальных музеев в нашей стране и что в них происходит, на меня смотрели с удивлением. Мы стали собирать информацию о том, сколько институций в мире занимается музыкально-культурным наследием, какие из них самые известные. Сначала нашли пятнадцать музеев, там нам подсказали еще пятнадцать. Оказалось, что никто ни с кем не общается. Тогда мы решили объехать их все: Рим, Токио, Нью-Йорк, Барселону, Париж, Брюссель... На это ушло два года. А в две тысячи девятом году под эгидой нашего музея была создана Ассоциация музыкальных музеев и

коллекций (АММиК). В следующем году к ней присоединились Азербайджан, Украина, Казахстан, Белоруссия. На сегодняшний день в нашей ассоциации сорок четыре музея, а всего их в мире сорок восемь, включая Африку и Австралию.

Есть секция музыкальных музеев в Международной музейной организации ICOM. В прошлом году в Париже мы впервые представили на встрече членов ICOM наш музей.

Изучая международный опыт, мы хотели найти ответы на вопросы, каким должен быть современный музей музыки, какие сегодня существуют тенденции музейного дела? В основном это по-прежнему музеи музыкальных инструментов, других фондов не так много. У нас самый крупный фонд — около миллиона единиц хранения. В нашем собрании есть авторские фонды великих композиторов — Рахманинова, Чайковского, Шостаковича... У нас хранится, например, первый электронный инструмент, изобретенный русским физиком и музыкантом Львом Терменом в девятнадцатом году. И единственный экземпляр инструмента, созданного русским инженером Евгением Мурзиным в конце тридцатых годов, — первый в мире фотоэлектронный синтезатор АНС, названный в честь композитора Александра Николаевича Скрябина. АНС звучит в фильмах «Солярис», «Бриллиантовая рука» и других. Этому инструменту посвящена наша специальная музейная программа с участием композитора Станислава Крейчи, долгие годы работавшего вместе с Мурзиным... Недавно мы проводили перформанс, во время которого на глазах у публики художница создала композицию, которая с помощью возможностей АНСа была переложена на музыку. Мы учитываем и опыт институций современного искусства, которые занимаются музыкой. Таких, например, как Центр Помпиду. Так, в «Ночь музеев» художники проводили у нас акцию, связанную с популяризацией современной музыки. Обычно наш музей посещают семьсот-восемьсот человек, а в «Ночь музеев» — четыре тысячи шестьсот.

Кроме того, ежедневно более тысячи пользователей Интернета заходят на наш сайт, где есть виртуальная экспозиция. Их мы тоже считаем посетителями музея.

**ДИ.** Музыкальные инструменты, которые у вас представлены, можно услышать?

**МИХАИЛ БРЫЗГАЛОВ.** Молчащий музей музыки — это большая проблема. Музыкальные инструменты сами по себе очень красивы. Они могут быть эффектно подсвечены. Но чтобы их послушать, нужно дожидаться экскурсовода, включить компьютер или аудиогид. В барселонском музее, когдаходишь в определенную зону, все начинает звучать без участия музейного зрителя. Другой образец — венский музей, обладающий очень маленькой, но очень важной для города, страны и всего мира коллекцией. Великих венских композиторов Моцарта, Бетховена, Штрауса представляет аудиогид на всех языках: японском, китайском, русском... О них рассказывают живым языком, без специальной терминологии. Научные тексты при желании всегда можно прочитать в книгах, в Интернете. Проблема мол-

чащего музея заключена не только в отсутствии музыки в экспозиции. Инструменты из коллекции музея обязательно должны звучать.

В мае две тысячи десятого года наш музей пополнился Государственной коллекцией уникальных музыкальных инструментов, созданной в двадцатых годах при участии А.В. Луначарского, крупнейшим собранием струнных смычковых инструментов мастеров разных стран и эпох, среди которых шедевры Амати, Страдивари, Гварнери, Амати. Все эти инструменты регулярно звучат на наших концертах, их выдают лучшим солистам для участия в конкурсах.

В Прокофьевском зале Центрального музея музыкальной культуры установлен орган немецкой фирмы «Schuke» (Потсдам), а фойе главного здания украшает старейший российский орган работы немецкого мастера Фридриха Ладегаста, который также звучит в концертах.

Проблема и в том, что профессия реставратора музейных инструментов у нас сегодня исчезает. Такой профессии нет даже в перечне специальностей Минсоцразвития.

**ДИ.** В восьмидесятые годы для вашего музея было специально построено здание. Насколько оно соответствует современным представлениям о музее и подходит ли для проведения музыкальных вечеров, которые вы организуете?

**МИХАИЛ БРЫЗГАЛОВ.** В настоящее время не хватает, к сожалению, самого главного — хорошо оборудованных фондохранилищ, выставочных залов. Площади, которые есть в избытке в этом здании, — это, конечно же, фойе второго и третьего этажей, они очень нравятся посетителям, но ведь фойе не является основным музейным пространством. Нам приходится в этом помещении постоянно что-то модернизировать и совершенствовать. Кроме того, у нас запланировано строительство нового здания на улице Фадеева. Мы активно готовимся к реализации данного проекта, где, я надеюсь, удастся многое предусмотреть и в новом здании будет все, что необходимо для функционирования современного музея.

**ДИ.** В Париже, в музее на набережной Бранли, коллекцию музыкальных инструментов архитектор разме-



стил в центре здания в прозрачном цилиндре, который огибает лестница, и таким образом весь фонд открыт зрителям. Какой процент экспонатов участвует в экспозиции вашего музея?

**МИХАИЛ БРЫЗГАЛОВ.** На сегодняшний день в нашей постоянной экспозиции представлено около трети общего фонда. Она постоянно обновляется, учитывая интересы посетителей и следуя музейным правилам: тот или иной предмет может находиться в открытом доступе только определенное время, потом он должен быть отправлен на «отдых», в хранилище. Сейчас наша коллекция представлена не хуже, чем в других, известных в мире музеях. Мы проводим выставки в регионах нашей страны и за рубежом. Будет ли место для показа всей коллекции музыкальных инструментов в новом здании? Считаю, это не нужно. Предполагаю, что там будут две действующие коллекции музыкальных инструментов.

**ДИ.** Какие временные выставки проводит музей, как часто обновляется постоянная экспозиция «Музыкальные инструменты народов мира»? Связаны ли тематически экспозиция и концертная программа?

**МИХАИЛ БРЫЗГАЛОВ.** Экспозиция обновится к тому моменту, когда Москва будет принимать участников Международного комитета музыкальных инструментов Международной музейной организации ICOM. В позапрошлом году сессия проходила в Париже и Брюсселе, в прошлом — в Нью-Йорке, в нынешнем — в Оксфорде. В следующем году планируется интереснейшая сессия, которая шесть дней будет проходить в четырех странах — Финляндии, Дании, Швеции и Норвегии, а в две тысячи пятнадцатом — в Москве и Санкт-Петербурге. К этой встрече мы и готовим обновление экспозиции «Музыкальные инструменты народов мира». В конце нынешнего года мы объявим конкурс, чтобы как можно большее количество специалистов приняло участие в ее обслуживании. Эта экспозиция должна быть современной, кроме музыкальных инструментов, в ней

будут представлены различные мультимедийные продукты.

Мы отличаемся от многих музеев еще и тем, что у нас есть возможность открыть витрину, достать инструмент и исполнить на нем то или иное произведение. Все программы, связанные с интересными музыкальными инструментами, проводим в нашей постоянной экспозиции.

Стараемся, чтобы все, что мы представляем публике, соответствовало направлению нашего музея.

Кроме того, абонементный цикл концертов Татьяны Зенаишвили (она одна из главных специалистов по старинным струнно-клавишным инструментам в нашей стране) сегодня уже может быть включен в Книгу рекордов Гиннесса. Пятнадцать лет она проводит «Клавишный салон», где произведения играют на разных инструментах из нашего музея. Зенаишвили занимается исследовательской работой и находит все новые и новые произведения для этих инструментов.

Пример объединения музейной экспозиции и концертной программы — выставка «Два великана. Взгляд из XXI века», посвященная столетию со дня рождения Сергея Васильевича Рахманинова и Федора Ивановича Шаляпина. Этапы творческих биографий музыкантов иллюстрируют на выставке свыше шестисот экспонатов, портреты (живопись, графика), эскизы декораций и костюмов к оперным постановкам, над которыми они вместе работали, рисунки, фотографии, афиши и программки, рукописи. Были собраны из фондов ряда российских музеев костюмы Ф. Шаляпина к разным ролям. На выставке демонстрировались также кадры хроники, документальные фильмы о Рахманинове и Шаляпине.

К выставке «Два великана» мы подготовили программу нового формата — экскурсию-концерт. По четвергам, когда музей работает до девяти часов вечера, посетителей ждет обзорная экскурсия по выставке и небольшая, получасовая концертная программа из сочинений С.В. Рахманинова и произведений из репертуара Ф.И. Шаляпина.

Те, кто не имеет возможности посетить экскурсию-концерт, могут прийти на выставку «Два великана» и воспользоваться нашей технической новинкой — аудиогидом: персональным электронным экскурсоводом. Кроме обычного кнопочного управления, на его корпусе расположен элемент, чувствительный к цвету. Чтобы получить информацию об объекте, нужно дотронуться чувствительным элементом корпуса аудиогuida до цветного объекта на карте выставки (она выдается в комплекте с аудиогидом). Карту выставки посетители могут забрать на память в качестве сувенира.

**ДИ.** Музей располагает современной студией звукозаписи, какие задачи она помогает решать?

**МИХАИЛ БРЫЗГАЛОВ.** В музее музыки студия звукозаписи — особая структура. Музеем издано несколько дисков с «голосами» наших музыкальных инструментов и «озвученными» партитурами русских и зарубежных композиторов, которые хранятся в наших фондах. Все интересное, что происходит сегодня в музее, мы стараемся зафиксировать в видео- и аудиозаписях с хорошим звуком... В Москве много студий звукозаписи, но некоторые музыканты предпочитают делать записи именно в нашей, потому что у нас замечательная акустика зала и мы постоянно работаем над совершенствованием оборудования.

**ДИ.** Насколько востребован нотный фонд музея?

**МИХАИЛ БРЫЗГАЛОВ.** К нам обращаются как отечественные, так и зарубежные исследователи в поисках того или иного автографа, или редко исполняемого (либо вообще не исполняемого) произведения. Сегодня помимо картотеки, находящейся в нашем читальном зале, существует электронный каталог, куда уже внесена большая часть наших фондовых материалов. В апреле этого года в нашем музее состоялась презентация первого издания клавира оперы «Князь Игорь» А.П. Бородина в авторской редакции. Реконструкция авторского текста оперы на основе девяностидвух

сохранившихся рукописей А.П. Бородин. Клавир оперы в авторской редакции, увидевший свет благодаря совместным усилиям творческих коллективов Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М.И. Глинки и Московского музыкального театра «Геликон-опера», был выпущен в апреле этого года в издательстве «Классика — XXI» при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда.

Выход в свет клавир оперы «Князь Игорь» Бородин в авторской редакции стал свидетельством того, что цели и задачи музейной работы — не только собирать и хранить рукописи, документы и прочие артефакты мировой музыкальной культуры, но и обеспечивать их выход в свет в виде исследований, научных изданий, экспонирования на выставках.

**ДИ.** Есть ли в вашем собрании коллекция произведений изобразительного искусства?

**МИХАИЛ БРЫЗГАЛОВ.** Гордостью фонда изобразительных материалов музейного объединения являются полотна В. Перова, Н. Ге, М. Врубеля, И. Левитана, К. Коровина, Б. Кустодиева, К. Петрова-Водкина, М. Сарьяна, эскизы декораций к оперным и балетным спектаклям Н. Рериха, А. Бенуа, Ф. Федоровского, В. Рындина...

Один из отделов музейного объединения — Музей-квартира Николая Семеновича Голованова, выдающегося музыканта — дирижера, пианиста, композитора, педагога. Его называли главным дирижером Советского Союза. Он был дирижером Большого театра, а также художественным руководителем и главным дирижером Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио. Николай Семенович, помимо уникальной библиотеки (насчитывающей более трех тысяч томов), оставил прекрасную коллекцию произведений искусства: картины, этюды, рисунки И. Айвазовского, А. Васнецова, В. Верещагина, А. Головина, П. Кончаловского, М. Нестерова, Л. Пастернака, В. Поленова, К. Юона и других известных русских художников. В головановское собрание входят также русские иконы

Музей  
С.С. Прокофьева  
ФРАГМЕНТ  
ЭКСПОЗИЦИИ  
ВЫСТАВКИ «ДВА  
ВЕЛИКАНА. ВЗГЛЯД ИЗ  
XXI ВЕКА».  
Центральный музей



шестнадцатого — девятнадцатого веков, картины мастеров голландской школы шестнадцатого века, итальянской школы восемнадцатого столетия.

**ДИ.** Какие художественные выставки вы проводите?

**МИХАИЛ БРЫЗГАЛОВ.** За последнее время состоялись «Музыка всегда со мной» художника-сценографа Марины Соколовой; две выставки Светланы Богатырь; выставки Бориса Мессерера «Магия танца», «Восток Таира Салахова в музыкальном интерьере», «Живопись музыки» (посвященная творчеству Софьи Юнович); «Жизнь коротка, искусство вечно...» (к стасемидесятилетию С.И. Мамонтова). Выставки, объединенные рубрикой «Крупным планом», представляют самые ценные экспонаты из наших фондов.

**ДИ.** Что связывает филиалы музейного объединения? Общие проекты, единая экскурсия?

**МИХАИЛ БРЫЗГАЛОВ.** Наше объединение участвует в новом проекте Де-

партамент культурного наследия города Москвы «Выход в город», для него разработаны оригинальные форматы знакомства с историческими и культурными ценностями столицы: тематические маршруты по исторической Москве, лекции, мастер-классы, велопрогулки и автобусные экскурсии. База объектов охватывает двести пятьдесят московских памятников истории и культуры.

Концепция «Выхода в город» учитывает интересы и детей, и молодежи, и людей старшего возраста. Семейный досуг в выходные дни, тематические ночные экскурсии для трудоголиков, эксклюзивные программы, приуроченные к памятным датам и праздникам, — все это расширяет аудиторию проекта и дает возможность знакомиться с историей Москвы всем желающим.

Наш «звучащий» музей, расположенный в центре Москвы, открывает посетителям мир музыки во всем ее многообразии.

*Беседу вела Ирина Сосновская*

# STUDENT ART PROM

Андрей Лукин

## СТАТЬ ХУДОЖНИКОМ И ОСТАТЬСЯ В ПРОФЕССИИ

**В**о второй раз в Центре дизайна «ArtPlay» прошла объединенная выставка творческих школ Москвы «STUDENT Art Prom 2013». В проекте, как и в прошлом году, приняли участие Институт проблем современного искусства, школа современного искусства «Свободные мастерские» (ММОМА), Школа фотографии и мультимедиа им. А. Родченко, Британская высшая школа дизайна, МГХПА им. С.Г. Строганова, институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка». В этом году к участникам присоединились МГАХИ им. В.И. Сурикова и архитектурная школа МАРШ.

Цель выставки — поддержка образовательного процесса в сферах современного искусства, дизайна и архитектуры. Институций в Москве, в которых обучают (что бы под этим ни подразумевалось) искусству, немного, и все они так или иначе у абитуриентов на слуху.

Хотя востребованность такого образования и возросла в последнее время, назвать его популярным в России все еще сложно. Организаторы гордятся тем, что проект продолжился

и в этом году даже расширился. Действительно, есть повод для гордости. Идея Алины Сапрыкиной, в прошлом арт-директора «ArtPlay», а ныне директора Музея Москвы, очевидно, будет развиваться, ведь к проекту подключились еще не все школы, задействованные в творческой образовательной индустрии, хотя все с «выпускной репутацией» уже участвуют в проекте.

Безусловно, для многих студентов и выпускников это первая возможность выставить свои работы, а представителям арт-сообщества познакомиться с новым поколением художников, возможно, отобрать кого-то и перевести на «следующий курс» — участие в других выставочных проектах или сотрудничество с галереями. Некоторые работы молодых художников были приобретены коллекционерами, о чем свидетельствовали красные кружочки.

В объединенной выставке, расположившейся в Большом зале «ArtPlay» на площади более 3000 квадратных метров, работы выпускников каждой школы сгруппированы в разделы экспозиции. В этом году зрители имели возможность увидеть несколько небольших выставок по количеству школ — участ-



Наталья Александер  
МЕЧТА  
2013

ников группового выпускного. Работы отбирали кураторы среди студентов своей школы. Затем выстраивалась экспозиция с отведенным местом под выставку для каждого учебного заведения. Организаторы не вмешивались в подготовку единой выставки, общая тема не формулировалась, и каждая школа свободна в выборе способа продемонстрировать профиль своей работы, а публика и, возможно, будущий абитуриент, определить, насколько методы преподавания в ней эффективны и привлекательны для него.

Школа «Свободные мастерские» представила выставку «В лабиринте большой раковины», подготовленную кураторами собственной специальной программы «Школа кураторов» (Ольга Дементьева, Мария Седлецкая, Александра Хестанти). Это была попытка упорядочить внутреннее и внешнее пространства городской жизни. Внешняя сторона мегаполиса выражена в окружающей городской среде, внутренняя — в московском метро, квартире и прочих изолированных пространствах. Также с 1 по 5 июля был реализован проект «Перекрытие — смещение». Художники должны были приходить на выставку каждый день и там создавать произведения, развивая тем самым, по мнению куратора проекта Вадима Карташева, коммуникационные связи, к которым должно двигаться искусство, а не только предметное производство.

Выпускники школы Родченко выступили с проектом «Безманность» под кураторством преподавателя и художника Сергея Браткова. С верха конструкции, напоминающей собранную из подручных материалов горку на детской площадке, постепенно сползала масса неопределенного состава (тесто?), заполняя пространство вокруг. Идея сводилась и к неоправданным ожиданиям и к невыполненным обещаниям.

МГХПА им. С.Г. Строганова подготовила выставку «Арт-среда», в экспозицию вошли объекты и проекты промышленного дизайна, дизайна мебели, средств транспорта, а также скульптура. МГАХИ им. В.И. Сурикова представил два проекта: «Наедине с офортом» студентов факультета графики и «Арх-объекты для людей» факультета архитектуры. Среди



дипломных работ выпускников этого года есть и готовые к реализации достойные архитектурные решения по многим социально значимым направлениям.

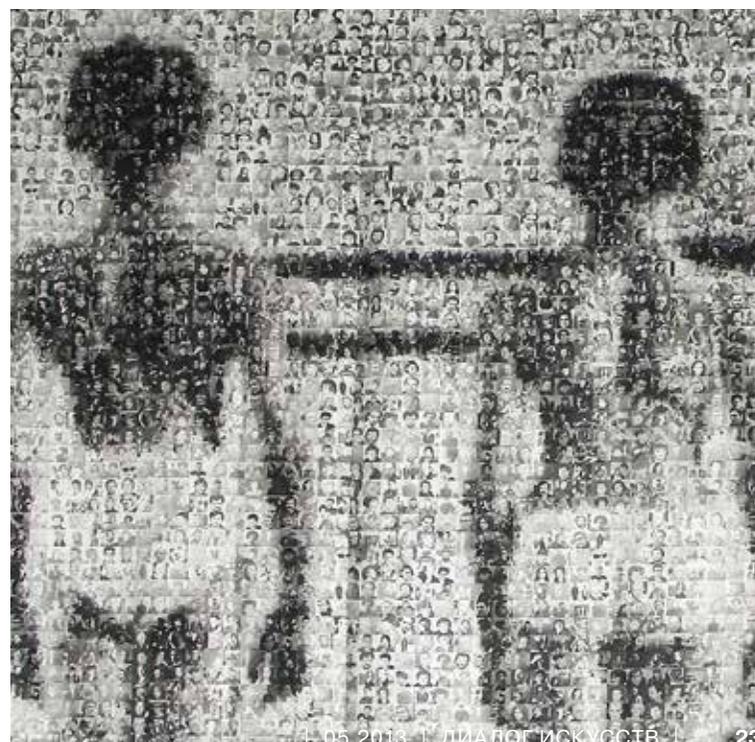
Выставка студентов и выпускников Британской высшей школы дизайна разместилась отдельно от экспозиций других школ в соседнем зале центра. На ней были представлены традиционные для Британки графический и промышленный дизайн, дизайн одежды, дизайн интерьера и плоды новой программы «Современное искусство» (Fine Art). Как всегда, плотно заставленное помещение, большое количество молодежи в день открытия. В общем, как в мегасторе в период распродаж.

Со своими проектами выступили также архитектурные школы «Стрелка» и МАРШ.

Институт проблем современного искусства подготовил выставку-исследование «Тридцать дней ожидания», в ходе которой молодые художники анализировали практически в режи-



Алиса Богоявленская  
ТРИДЦАТЬ ЛЕТ ОЖИДАНИЯ: АРТ-ТОТАЛИЗАТОР  
Инсталляция-исследование. 2013.





ме реального времени процесс рождения концепции выставки. Выпускной проект на «ArtPlay» — начало нового этапа в жизни молодого художника, и как он им распорядится, уже его личный выбор.

Негосударственные школы выпускают разное количество учеников, но во всех случаях это число едва ли можно назвать высоким. В Школе фотографии им. Родченко до выпуска доходят в среднем около 20 человек. Трехлетний срок обучения и очень плотный график занятий часто не позволяют студентам работать, все время уходит на процесс обучения, и позволить его себе могут лишь самые убежденные и те, кто располагает дополнительными средствами. Институт проблем современного искусства, где график занятий куда более щадящий (три раза в неделю по вечерам) выпускает около 40 человек, часть из них нередко продолжают обучение в других школах — институт имеет зарубежных партнеров во многих европейских странах и США. Школу «Свободные мастерские» ММОМА заканчивают около 60 человек (плюс выпускники Лаборатории медиапер-



форманса), но с 2013/14 учебного года обучение стало платным (хотя сохранились бюджетные места), что может отразиться на количестве обучающихся и выпускников. Окончив одну школу, молодые художники нередко продолжают обучение в другой.

Остается ли каждый бывший студент художником — этот вопрос, очевидно, волнует и самих художников. Выпускница Алиса Богоявленская в инсталляции-исследовании «Тридцать лет ожидания» как раз задается им: кто из молодых останется художником и чья работа переживет автора? На ткани переведены изображения десяти тысяч лиц — художников, относившихся к неофициальному искусству, и современников, работающих в сфере контемпорари с 1950-х годов по настоящее время. Чьи-то лица знакомы, чьи-то видишь в первый раз и не запоминаешь. Аннотация к работе начинается с текста о правилах приема детей в балетный класс, куда отбирают по физическим данным. По мнению автора, это во многом похоже на практику, доминирующую в современном искусстве. По каким внешним признакам определяют «своих» и возможен ли объективный отбор?

Профессиональный путь художника туманен и неопределен. Несколько лет такой неопределенности — это этапы проверок. Круг молодых авторов ограничен, и это очень хорошо заметно, когда посещаешь одну за другой выставки с участием молодых художников: кто-то выставляется чаще, кто-то реже, но имена почти везде одни и те же.

В Москве и России все еще ощущается нехватка образовательных учреждений в сфере искусства, что усугубляет трудность выбора пути. Принято считать, что таких учебных заведений недостаточно. Но возникает вопрос: недостаточно для чего?

Будет больше творческих вузов — возрастет число выпускников, но это не значит, что станет больше художников. Кроме того, не все пожелают остаться в таком неопределенном состоянии. Полагаю, что количество школ, выпускающих тех, кто может именоваться художником в широком смысле слова, адекватно числу художников, которое может «вырастить» общество на данном этапе своего развития. Но здесь встает другой вопрос, может ли общество считаться прогрессивным, если художников в нем мало?



# ИГОРЬ ВУЛОХ

ПЕТРОВКА 25

правительство москвы  
департамент культуры  
города москвы  
российская  
академия художеств  
фонд творческого  
наследия игоря вулоха  
московский музей  
современного искусства

куратор:  
андрей толстой

московский музей  
современного искусства  
улица петровка, 25  
+7 495 2313660  
[www.mmoma.ru](http://www.mmoma.ru)



16.10 – 24.11.2013



М  
М  
ОМА

МОСКОВСКИЙ  
МУЗЕЙ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА  
moscow  
museum  
of modern  
art

ВУЛОХ  
ФОНД ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ИГОРЯ ВУЛОХА

 **ВТБ**  
Генеральный спонсор



# Жизнь уютно любопытна»

**На вопросы ДИ  
отвечает художник  
Дмитрий Готов**

**ДИ.** Это твоя первая ретроспектива. Что она для тебя?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Теоретически я должен был бы, наверное, подвести итог. Тем более это круглая дата — двадцать пять лет с того момента, как я сделал первую работу для выставки. Это был восемьдесят восьмой год. Чувствую ли я, что у меня началась новая жизнь? Ну, выставка

закрылась только два часа назад... Наверное, скоро должна начаться.

**ДИ.** Любопытно. Художник в полном здравии, никакого перелома в творчестве не угадывается, так чтобы можно было зафиксировать окончание некоего этапа, и вдруг ретроспектива. Что это? Отклик на предложение, поступившее от музея?



**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Да, поступило предложение, и мне было интересно взглянуть на старые работы вместе с новыми с точки зрения, прошли ли какие-то вещи проверку временем. Потому что у меня обычно девяносто процентов не проходят... Дело в том, что я не уничтожаю работы, если в них нахожу хотя бы кусочек, который меня устраивает, дециметр поверхности или даже один мазок. Думаешь: такой мазок у меня второй раз не получится. И в этом смысле какие-то работы проверку прошли. То есть они не вызывают у меня бешеного раздражения спустя двадцать пять лет.

**ДИ.** Что ты нашел сразу и сохранил и что утратил?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Все нашел. Причем еще в юношеские или даже детские годы. Это до поры до времени сидело в голове и не было реализовано в работах.

**ДИ.** Имеешь в виду забор, который тебя некогда поразил и впоследствии «аукнулся» в композициях из металла?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Даже еще до забора. Одна из первых работ, сделанных на выставку в восемьдесят восьмом — кусок старых хрущевских обоев, на котором дрожащей рукой нарисован спутник. Собственно, если посмотреть железки, которые я сейчас гну — черная, дрожащая, ржавая, неровная, необработанная, погнутая штука, — можно увидеть связь. И в этом смысле какие-то элементы всю жизнь преследуют. Из того, что утрачено... ну, конечно, свежесть и энергия, которые были в конце восьмидесятых, и надежда, что гребаная жизнь исправится и мы увидим царство свободы и много еще чего, что наполняло работы. Сейчас понятно, что будет хорошо, но не скоро, а тогда казалось, что скоро.

**ДИ.** А что тебя, искусствоведа по образованию, тогда в восемьдесят восьмом вдруг подвигло выступить в качестве художника и сделать работу для выставки?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Не вдруг. У меня до этого было уже два художественных образования — я изучал академический рисунок и живопись. А подвиг-

ла меня возможность выставлять свои вещи в публичных пространствах. Я и раньше делал какие-то работы, которые видели только мои друзья. Они делались исключительно для такого потребления и валялись на шкафу, под диваном. А тут вдруг стало возможным показать их людям. В этом был драйв. Потом репродукция твоей работы появляется в журнале. Впервые как раз в «Декоративном искусстве». Пять на пять сантиметров, ее там и разглядеть нельзя. Но это чувство — вот, тебя опубликовали в журнале, все серьезно. Однако я к этому относился с юмором. Когда тебе за тридцать, трудно чем-нибудь удивить. Самоощущение поменялось. До этого ты знал, что будешь всю жизнь работать, и тебя никогда не выставят, не опубликуют, и к этому был внутренне готов.

**ДИ.** Если бы тебя анализировал психолог, сказал бы: эта линия — письмо, она связана с вербальностью...

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Похоже на правду.

**ДИ.** И это рационально.

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Может быть.

**ДИ.** Ты рациональный человек?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Я бы сказал, что настолько иррационален, что мне все время нужно набрасывать на себя узду, чтобы совсем не пойти вразнос.

**ДИ.** Творчество для тебя и есть узда?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Да. Одна из моих любимых мыслей у Лифшица звучит так: «В художественном творчестве и восприятии чувство свободно от патологического выражения того "захолустья", в котором мы живем, принимая его за центр мира, от шумной говорливости этой колонии биологических клеток, возбужденной своим участием в необычном для всей остальной природы спектакле — истории общества». Так что дело искусства — гасить чрезмерную выразительность этой колонии. Искусство для меня — сдерживание своих бешеных импульсов, психозов и всего остального, что лучше людям не демонстрировать.

**ДИ.** Однако, твоя «узда» весьма эстетична.

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Меня все обвиняют в этом. Каюсь, грешен.

**ДИ.** И продолжаешь делать эстетские вещи. Впрочем, возможно, произвольно... типа случайный эффект. Или все же намеренно?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Я формировался как художник в сфере, где эстетство было крайней формой обвинения... Но первая война этому была объявлена в девяносто первом году, когда Витя Мизиано делал выставку «Эстетические опыты» в Кускове. Это очень важный проект, который он тщательно продумывал, и даже его название воспринималось как вызов всему предыдущему этапу. Мы, кстати, обсуждали этот проект той самой августовской ночью у Белого дома. Говорю это, чтобы люди понимали, что стоит за такой вещью, как эстетические опыты в Кускове.

**ДИ.** А насколько название твоей выставки «Удивляться нечему» соотносится с контекстом? То есть ты участвуешь в общем разговоре — социальном, политическом, или же это реплика по поводу самой выставки, работ, которые на ней представлены?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Это прямая отсылка. Это то, что у меня сидит в голове. И по поводу всего, что происходит — удивляться нечему. За всем этим стоит железная логика, которая просчитывалась уже давно. И просчитываются на много лет вперед ее последствия. В этом смысле то, что необходимо, совершается. Поэтому я ничему вроде как и не удивляюсь.

**ДИ.** И не огорчаешься?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Можно сказать, что я уже достиг некоего стоического состояния. Можно сказать, было время огорчаться и привыкнуть. Хотя, как говорил мой тот же самый любимый мыслитель, «надо привыкнуть к тому, что привыкнуть к этому нельзя».

**ДИ.** Тем не менее ты ходил на встречу с Дмитрием Медведевым в бытность его президентом.

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Точно так же, как и на Болотную.



**ДИ.** Зачем?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Я жутко любопытен. Не могу, когда что-то происходит, а меня рядом нет. Мне плохо становится. Какое-то событие, демонстрация, «заварушка» — я должен быть там. Это для меня просто пунктик. И посмотреть вот так же вблизи, как на тебя, на президента — его пластику, манеру держаться — это совсем не то же самое, что увидеть по телевизору. У меня точно такое же отношение к художникам. Если ты не знаешь лично Костю Звездочето-

ва или Юру Альберта, да кого угодно... Знание художника дает очень много для понимания его работ. Можно посмотреть все его работы, прочитать все его интервью, книги — не то. С ним нужно поговорить, выпить. Это дает комментарий к работе. Вот так же я хотел посмотреть на президента и его окружение вблизи. И не пожалел, что пошел. Движения, разговор, улыбки, пожимание рук — великолепное визуально-пластическое зрелище. Дело в том, что мы имеем дело с ситуацией, где ты можешь быть главнокомандующим, министром, президентом, но ничего изменить не в силах... Я весь мир вижу, и Россию особенно: плывет айсберг, он весит сотни тысяч тонн, его несут волны, и это уже миллиарды тонн, играют ветры. А по айсбергу бегают какие-то люди и думают, что влияют на ситуацию, управляют им... Но смотреть и понимать, как движутся эти миллиарды тонн воды, куда плывет айсберг, что с ним будет — функция человека.

**ДИ.** А как это сочетается с марксизмом, где все же заложена мысль о возможности влияния?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Там речь идет прежде всего о том, что ты понимаешь, что происходит. Понимаешь, куда движется действительность сама по себе. И дальше, если ты в этом разобрался, насколько разум человеческий позволяет, можешь что-то где-то смягчить, какие-то нюансы откорректировать. Задействованы же миллиарды людей, каждый со своей волей. Сколько сейчас их на

Дмитрий Гутов  
ОТТЕПЕЛЬ  
2006. Видео. 3'40"  
НАД ЧЕРНОЙ ГРЯЗЬЮ  
1994. Инсталляция  
в галерее «Риджина»



земле живет, все перемешано. Да, я, разумеется, свою одну семимиллиардную воздействия на процесс оказываю. Но это мизер.

**ДИ.** Ты фаталист.

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Можно сказать, что так. Совершается то, что необходимо. У всего есть своя логика. Она неизбежна. То, что происходит сегодня, было ясно еще в конце семидесятых годов. И тут не надо быть провидцем. Масса вещей существовала на уровне анекдотов. Все провидцы. Провидение на самом деле — это масскультура. Масса людей — Нострадамусы.

**ДИ.** Новые левые, вернее постновые левые, сейчас заняты переосмысле-

нием Маркса. И в отличие от своих предшественников, которые его критиковали, они относятся к нему с пиететом. У тебя с ними есть точки соприкосновения?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Нет. Не буду критиковать публично, но у меня вызывает отторжение их способ прочтения, способ обсуждения. Я принимал в этом активное участие несколько лет назад. Более того, ребята собирались у меня в мастерской, и я сделал насчет них довольно неутешительные выводы. Если они победят, как говорится, не дай бог. А потом скажут, что опять Маркс виноват.

**ДИ.** Это вопрос интерпретации. Современный мир — это мир интерпретаций. Но мне кажется, что у нас сейчас проблема с критической дистанцией. Все же это важно — не влипнуть.

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** В конце восьмидесятых идея невлипания была одной из

центральных в кругу андеграундного искусства. Кабаков, «медгерменевты» и все остальные. Это был просто термин «невлипание» или «ускользание», «коlobberность». Ты стоишь надо всем, учишь все точки зрения. На практике внутри работы втягиваешь все, что кто-либо когда-либо мог сказать или подумать про эту работу. Мне это все было глубоко чуждо. И отчасти вся моя деятельность строилась как протест против этого.

**ДИ.** То есть ты за определенность позиции?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Абсолютно. И термин «влипание» мы с Толиком Осмоловским обсуждали еще в конце восьмидесятых, что пойдём именно по этому пути. В переводе на старей язык это то, что называется партийность.

**ДИ.** Однако твои работы из металла можно рассматривать и как иллюстрацию к этому «учесть все точки зрения».

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Относительно. Есть такая детская забава — найти в переплетении веток лицо Деда Мороза. И вот люди ищут. Вдруг, бац, сложилось. Поэтому я бы сюда никакую рефлексию не пригвоздил. Это не Кабаков.

**ДИ.** Значит, это игра?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Я бы сказал, что в этом есть радость узнавания.

**ДИ.** Возвращаясь к позиции и партийности. Искусство, которое делаете вы с Осмоловским, и в данном случае твой эстетизм, вписывает вас в ситуацию современного мира, к которой вы относитесь критически.

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Это все я многократно слышал от своих левых друзей в виде упрека. Не могу тут ничего ответить. Да, вписался. Виноват.

**ДИ.** Ты говорил, что для понимания работ художника важно непосредственное с ним общение. А как же тогда со старым искусством? Мы много теряем от того, что по определению уже никогда не сможем побеседовать с художниками ушедшими?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Конечно. Это был бы настоящий ключ к их искусству.



**ДИ.** То есть мы их не понимаем?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Понимаем. Стараемся понять. Но с уходом человека многое теряется. Сейчас мы это должны реконструировать. Например, настолько вжиться в работу художника, что сможем понять личность, представить ее. Это требует невероятных интеллектуальных усилий. И человечество их совершает. Сколько книг написано про этих художников! Что такое эти книги? Попытка приблизиться к тому, что можно было бы получить за несколько минут живого общения.

**ДИ.** А насколько тебе важно, чтобы тебя в дальнейшем поняли? Именно тебя — не только как художника, но и личность. И если да, то нет ли в планах мемуаров?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Нет-нет. Во-первых, это не помогает. Мемуары — такое же произведение, как и остальные. Когда я говорю об общении, то имею в виду не то, что художник тебе рассказал правду про себя, а то, что че-

рез голос, взгляд ты получаешь. А мемуары в мои планы никоим образом не входят, я дневников не веду. Моя личность мне вообще не слишком интересна. Что интересно? Если вдруг когда-нибудь в будущем кто-то окажется настроен с тобой на одну волну.

**ДИ.** А в настоящем много таких людей?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Не очень, но я нахожу людей для общения. А вообще, все, кто занимаются современным искусством сейчас, это что-то типа большой семьи. Это очень специфический круг. Здесь почти семейные отношения между людьми, взаимопомощь и симпатия, которые очень трудно где-то найти. В этом смысле я счастлив, что принадлежу данному комьюнити. Когда из него выходишь, такая белиберда начинается.

**ДИ.** Да, встреча с чужим редко сулит что-то хорошее. А с другой стороны, думаешь: я этим занимаюсь, а кому это надо?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** А меня это не волнует. Я занимаюсь тем, что считаю важным. Даже если бы этого круга не было, я бы все равно этим занимался. Будет смешно, через пятьсот лет найдется один человек на свете, с которым твоя работа войдет в резонанс, и он поймет, чем ты жил. И его взволнуют те же проблемы, и он поймет, что ты ему собрат.

**ДИ.** Ради того, чтобы увидеть этого твоего собрата из будущего, ты готов отступить от своего атеизма... Поверить, что душа продолжает жить...

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Это лишнее. Во-первых, есть вероятность не увидеть. А во-вторых, погрузиться в забвение, таких шансов гораздо больше у всех нас. Более того, в отдаленной перспективе — стопроцентная гарантия. Пятьсот лет — ладно, некоторые люди прошли проверку. А пять тысяч, а пятьдесят?

**ДИ.** Знаешь, с учетом того, что все конечно, во всяком случае, физический, предметный мир, мы все абсурдные люди. Зная, что мир конечен, все равно что-то творить.

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Это дает особую энергию. Игра же в том, чтобы в этих условиях что-то создать...

**ДИ.** Да, это драйв.

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Но в некоторых случаях мне его не хватает. Я, например, не мог бы быть актером. Ты сыграл, я понимаю — держал зал, за три часа прожил то, что другой человек за тридцать лет не проживает, но от этого не остается ничего. Живешь некоторое время в памяти людей, записи мы не считаем, и все... Эта эфемерность меня останавливает.

**ДИ.** Значит, все же ориентируешься на вечность?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Нет, игра в том, чтобы продержаться дольше. Как в серфинге. Все опрокинулись уже, а ты поймал волну. Все равно грохнешься, но пока... Поэтому, когда я что-то делаю, стараюсь делать прочно. Выбираю соответствующие материалы. Понятно, инсталляции — чистая эфемерность, но стараешься, чтобы картина была нормально на-



писана. Железяка чтобы подольше не проржавела.

**ДИ.** Словом, чтобы тому человеку через пятьсот лет было что посмотреть от Дмитрия Гутова. Только не говори, что совсем ничему не удивляешься.

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Как художник я все время удивляюсь. Два дня назад открылась выставка Тициана в Пушкинском музее. Там есть одна работа, которую я мечтал увидеть двадцать лет. Это «Благовещение». Как-то, когда я был в Венеции, я отправился в гости к Агамбену, который тогда там жил, и по пути зашел в церковь Санта-Мариа деи Фрари, чтобы посмотреть «Ассунту» Тициана. Находясь под впечатлением, я потом говорю Агамбену: «Джорджио, когда я смотрю на Ассунту, то готов в бога поверить». На что он ответил: «Ты “Благовещенье” видел?» «Нет». «Ты должен посмотреть и опять станешь атеистом». И я помчался в церковь Сан-Сальвадор, где этот поздний шедевр Тициана находится. Церковь была закрыта. И каждый раз, когда я оказывался в Венеции, я не мог туда попасть по тем или иным причинам. И вот это случилось в Москве. Там не просто есть чему удивляться, удивительно все. Это уже за гранью человече-

ского понимания. Вот муравей пробежал. Если подумать, насколько он сложно устроен... Можно удивляться всему. А когда я говорю — удивляться нечему, имею в виду негативные вещи, которые разворачиваются вокруг меня с какой-то запредельной скоростью. Все конкретно.

**ДИ.** То есть название — это еще одна работа выставки?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** Можно и так сказать.

**ДИ.** Ты перемещаешься по всему миру. А где лучше всего работается?

**ДМИТРИЙ ГУТОВ.** С этим же вопросом я обращался к Агамбену. Он ответил: «Где у меня есть мой письменный стол». Мне работается здесь. Меня наша ситуация «заводит». Я иду по Парижу и отовсюду ощущаю запах вкуснейшего хлеба, в Венеции — кофе, свежей рыбы, хорошего вина. Но будет ли мне в этих условиях хорошо работаться — вопрос. У меня нет эмоциональных привязанностей, меня интересует исключительно эффективность своего времяпрепровождения.

*Беседа велла  
Лия Адашевская*

# ЗАВТРА ВОДЫ НЕ БУДЕТ

Алексей Масляев

Участники: Олег Глушков, Филипп Григорьян,  
Алина Гуткина, Илья Долгов, Мария Доронина,  
ЕлиКука, Наталья Зинцова, Таус Махачева,  
Александр Повзнер, Александр Сигутин,  
Михаил Толмачев, Мурад Халилов  
и Валерий Чтак

Куратор  
Алексей Масляев



Я хотел бы начать эту статью так, как будто продолжаю прерванный на полуслове рассказ, как бывает, когда на дружеской встрече беседа останавливается из-за телефонного звонка. В таких случаях я обычно извиняюсь, говорю, что перезвоню позже, и нажимаю кнопку отмены вызова. Я собираюсь продолжить свою мысль и на секунду задумываюсь, вспоминаю, о чем шел разговор. Ах, да¹...

*Пьер Нора*



Случалось ли вам оказаться в ситуации, когда слова, готовые сорваться с языка, ваши действия и поступки на мгновения опережает голос, проговаривающий все то, что вы намеревались сказать и сделать? Этот заботливый голос как будто избавляет вас от необходимости обдумывать каждый шаг, оценивать ситуацию и принимать решения. Он дисциплинирует различные элементы повседневной жизни и организует их в соответствии с социальными конвенциями, предстающими твердыми и недвижимыми основаниями, скрытыми в недрах человеческой истории. Полагаете, с вами разговаривает огненный куст? Не думаю.

Вера в равновесие и могущество космоса и его священных объектов заметно выветрилась из нашего десаκραлизованного настоящего². Но кому тогда принадлежит этот голос? Ответ кроется в понятии «ритуал», которое, кажется, применимо исключительно для описания традиционных (со)обществ и воспроизводящих их коды социальных структур. Мы убеждены, что ритуальное поведение не имеет никакого отношения к нашему актуальному сегодняшнему опыту, и радуемся свободе от этих ограничений.

Радуемся? Наверное, но недолго. Потому что логика повседневности, позволяющая озадачивающие нас ситуации сделать





понятными и бытовыми, основана на интерпретациях символического, ритуализованного поведения. Но ведь на секунду показалось, что мы распрощались с детерминирующими нашу жизнь «социальными порядками»? Забудьте. Они никуда не исчезли, только приняли новые знаково-символические выражения.

Самый простой, бытовой опыт людей структурирован их каждодневными занятиями. Тривиальные на первый взгляд, эти занятия определяют восприятие социального мира. Различные формы символического поведения, ритуальные практики формируют систему общественных контактов: совокупность обязательств, предписаний и норм, выполняющих все те же важнейшие функции социальной интеграции и пси-

хологического комфорта. Они представляют собой упорядоченную систему действий и/или речевых актов — неявное, нерфлексивное знание, которое выступает фоном отношений между людьми.

«Способ жизни» сообществ, социальных и культурных объединений выражен в значениях, ценностях и идеях, «в институтах и социальных отношениях, в системе верований, в нравах и законах, в материальной жизни»<sup>3</sup>. И как бы нам ни хотелось думать, что мы способны быть независимыми и автономными субъектами, «ритуальный» характер нашего повседневного опыта указывает на то, что наши действия направлены вовне и связаны с идеей Другого. Внутренние мотивы наших



поступков и решений — от выбора одежды до типов приветствия — соотнесены с представлениями о реакции окружающих нас людей. Они, как подпорки символического порядка социальной жизни, требуют ритуализации действий и практик, их укоренения в системе надындивидуальных структур. Неужели кто-то хочет испытывать постоянную неуверенность от непонимания, правильно ли определена конкретная ситуация? Черт возьми, ни в коем случае!

На выставке «Завтра воды не будет» мы стремимся разобрать по ниточкам ткань социальных отношений. Мы хотим «распутать» личные и коллективные измерения «ритуалов взаимодействия», механизмы повседневной жизни и выяснить, что позволяет переживать определенные действия «как религиозное повторение того, что существовало всегда, при полной идентичности действия и смысла»<sup>4</sup>. «Ритуализированные» модели поведения рассматриваются нами как «привычки мышления», которые размещают определенные аспекты жизни в пространстве табуированных, нерелексивных смыслов и значений.

Художники в своих работах затрагивают различные вопросы: о культурной изоляции групп<sup>5</sup>, вербальной коммуникации и способах передачи сообщения, о рутинности и механистическом характере современной жизни, подходах к описанию социального поля и конструированию сообществ. То, что объединяет авторов, это «нащупывание» уровня между безличными социальными структурами и индивидуальными действиями, в плоскости которого размещаются борьба за культурную иерархию смыслов, доминирующие дискурсы и идеологии. Ведь если социальная реальность есть непрерывно создаваемый продукт повседневной коммуникации, то социальный мир — это прежде всего вероятностный мир значений<sup>6</sup>.

Как часто вы встречаете людей, пренебрегающих общественными установками и предписаниями? Маргиналов, бездомных, бунтарей, которые послали к чертовой матери социальные обязательства? Вы жалеете их и думаете, что так, как существуют они, жить невозможно. Но что если как раз эти люди ищут место, свободное от нормализующего действия и общества и государственного бюрократического аппарата? Нарушая границы общепринятого, они позволяют нам увидеть эти ограничения и регуляции, которые организуют нашу социальную жизнь даже такими привычными способами, как объявление на двери подъезда о том, что завтра воды не будет<sup>7</sup>.



<sup>1</sup> Эта статья основана на кураторском тексте к выставке «Завтра воды не будет», в качестве эпиграфа к которому была выбрана цитата Пьера Нора «Это ритуалы общества без ритуалов» (цит. по: Нора Пьер. Проблематика мест памяти // Нора Пьер, Озуф Мона, Пюшмеж Жерар де, Винок Мишель. Франция-память. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999).

<sup>2</sup> Например, случаи именованья автомобиля, конечно, крайне распространены, но все-таки очень немногие верят в то, что искру при запуске двигателя высекает щелчком пальца «автомобильный божок».

<sup>3</sup> Hall S., Jefferson T. Resistance Through Rituals. London, 1976.

<sup>4</sup> Нора Пьер. Проблематика мест памяти. Ibid.

<sup>5</sup> Сообщества, стремящиеся к культурной изоляции, формируют «закрытые» традиции, которые связаны с потребностью в идентификации и самоидентификации членов этих групп (см.: Неклюдов Сергей. Фольклор современного города // Современный городской фольклор. М.: РГГУ, 2003).

<sup>6</sup> Ковалев Александр. Книга Ирвинга Гофмана «Представление себя другим в повседневной жизни и социологическая традиция». Ibid.

<sup>7</sup> См. подробнее: Аронсон Олег и др., Этика и современное искусство // Синий диван. Вып. 16. М.: Три квадрата, 2011.



# МЕМ БРАНА ОБМАНА

Ирина Решетникова

**В**ыставка «Расширенное кино-3: Мокьюментари. Реальности недостаточно», показанная в ГМСИ РАХ на Гоголевском бульваре (куратор Ольга Шишко, арт-директор «Медиафорума» ММКФ, директор открытой школы «Медиа-арт-лаб»), представила работы современных зарубежных и российских художников, применяющих в своей художественной практике стратегию псевдодокументалистики и мокьюментари.

Интерес к этому направлению стимулировало участие

большого количества экспонентов: Харун Фароки (Германия), Омер Фаст (Израиль), Милица Томич (Сербия), Моника Штудер и Кристоф ван ден Берг (Швейцария), Валид Раад (США — Ливан), Янез Янша, Янез Янша, Янез Янша, (Словения), Нонни де ла Пенья и Пегги Вейл (США), Джек и Ли Руби (Австралия), Ранбир Калека (Индия), Дмитрий Венков, Дина Караман, Владимир Архипов, Роман Мокров (все — Россия)... На выставке присутствовали не только экранные произведения, но и предметные работы: живопись и объекты Николая Онищенко на тему «Что

## ДОМОЙ

2012. 4'02. HD-видео, бассейн с искусственными растениями, фотографии  
 ФОТО ДИ/ СВЕТАНА ГУСАРОВА

такое пустота?», проект Сони Румянцевой — порядка 20 коллажей на тему истории мокьюментари.

Концентрированное зрелище требовало от посетителей недюжинной выдержки и пристального внимания буквально к каждому визуальному предмету экспозиции. На то, чтобы прочитать смысл некоторых работ уходило немало времени. Жанр мокьюментари (от англ. *mock* — издеваться, и *documentary* — документалистика) появился в искусстве более 50 лет назад. Он представляет собой фикцию, сделанную по правилам документального фильма и формально отвечающую всем параметрам исторического свидетельства, однако построенную на ложных или пародийных событиях, подтасованных фактах, поддельных записях.

Устроители старались сформировать пространства, где можно интерпретировать реальность, играть с нею, подчеркнуть наличие «критической стратегии» и «комического эффекта» мокьюментари с его принципиальной установкой на фальсификацию, благодаря которой обыгрывалось разнообразие политических и бытийных оснований современного мира: мифы, ложные стереотипы, фобии современной публики, даже общепризнанные факты, казалось бы, устойчивые к любым формам искажения. Под прицел попали и пропаганда, и болезненные исторические опыты, и дезинформация в медиа.

Выставочные работы были условно разделены куратором на три категории: мокьюментари, связанное с документом и свидетельством, в ходе реализации которого художник восстанавливает факты (Валид Раад, Милица Томич, Дима Венков); мокьюментари, затрагивающее вопросы виртуальной реальности со всевозможными симуляциями с применением новых технологий, когда реальность становится гораздо более виртуальной, чем оригинал (Моника Штудер и Кристоф ван ден Берг, Джек и Ли Руби); и наконец, мокьюментари личных мифологем, поисковые итоги иной логики и мировосприятия в искусстве (Ранбир Калека, Дина Караман). Одним словом, обман отличался завидным многообразием.

Вообще в проблематике «100% фикции» много неясного, феномен псевдодокумента в российском искусствознании мало исследован. Традиционно считается, что началом такого рода тотального обмана стал известный скандал, связанный с радиопостановкой молодого Орсона Уэллса в 1938 году по роману Герберта Уэллса «Война миров». Это был, по сути, первенец психической атаки на массовое сознание. Подав художественное произведение английского фантаста в рамках новостной сетки, имитируя обращение Белого дома к американскому народу о высадке марсианского десанта в Нью-Джерси, режиссер вызвал волну массовой паники жителей Восточного побережья Америки и бегство тысяч жителей из Нью-Йорка, которые приняли радиопередачу за чистую монету. Объективности ради нужно сказать, что дебютант Уэллс не рассчитывал на такой эффект и не собирался вводить в заблуждение потребителей эфира, для него документальность радио была только формой подачи, но не содержанием стратегии. Этот важный момент — отсутствие авторской установки на дезинформацию — вносит значительные коррективы в историю этого направления.

Пожалуй, есть основание считать, что приоритет в становлении жанра фикции принадлежит советским кинематографистам 1920-х годов. Например, в знаменитом фильме С.М. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» (1925) и особенно в



«Октябре» (1927) реальные события захвата власти большевиками были препарированы, искажены в угоду идеологии и выданы за истинные. Художественное содержание вписывалось в псевдоисторическую реальность, и в известном смысле такой подход можно считать пробой в становлении мокьюментари и формировании визуального пространства псевдоистории. Можно сказать, что Сергей Эйзенштейн отчасти единолично придумал революцию: штурм народными массами Зимнего дворца, выстрел «Авроры», бегство Керенского в женском платье, которое реальный А.Ф. Керенский безуспешно отрицал до конца жизни. Позднее эту установку на вивисекцию истории (например, в кинолениниане) подхватили другие мастера: Сергей Юткевич, Михаил Ромм...

Причем это высокохудожественное смешение вымысла и реальности происходило на глазах очевидцев того времени, которые не могли не знать, что показанное на экране было далеко от действительности. В этот ряд становятся и фальсификации с документальными фотографиями политических и военных деятелей уже в 1930-е годы... В итоге подтасовка фактов достигла апогея в первый год войны, когда даже сводки Информбюро скрывали реальное положение дел на фронте и разгром советских войск. Одним словом, отсылаем желающих



к роману Дж. Оруэлла «1984», где Министерство правды под контролем Большого брата поставляло жителям советизированной Англии ежедневную порцию препарированной истории.

К сожалению, организаторы выставки пропустили советское первенство в становлении массовой практики искажения реальности, чем, пожалуй, обеднили и проблематику «расширенного кино», и историю формирования стратегии мокьюментари.

Среди наиболее выигранных, на наш взгляд, проектов выставки — «Контейнер» сербской видеохудожницы Милицы Томич, где налицо попытка восполнить пробел в информации о войне в Афганистане, а именно воссоздание образа реально случившегося военного преступления. Речь идет о массовом убийстве талибов в Северном Афганистане (ноябрь 2001-го), когда тысячи военнопленных были помещены американцами в наглухо закрытые контейнеры для грузов, где пленники погибли от жажды, нехватки воздуха, ран, полученных во время стрельбы по контейнерам. Мировые СМИ не проронили об этом ни слова. Именно поэтому в пике заговору молчания М. Томич воссоздает, реконструирует сцены того преступления, пытаясь осмыслить формы войны и террора.

В музейном дворике был выставлен «расстрелянный» контейнер, невидимо связавший зрительскую аудиторию с проблемой войны. Этот контейнер — свидетельство человеческой жестокости, своего рода условный документ и одновременно эстетический объект — лучи солнца, проходящие сквозь дыры от пуль, казались их ослепительными траекториями, заворачивали и красотой, и ужасом произошедшего.

Реконструкция информационных лакун через прием мокьюментари соответствовала теме расширения кино, выво-

дя ее из поля дезинформации, игры в реальность. В конкретном случае говорить о подмене не приходится, наоборот, «Контейнер» восстанавливает истину. Художница для различных экспозиций вновь и вновь возобновляет картину злодеяния, используя точные данные об оружии, о методах стрельбы и количестве жертв, найденных на месте катастрофы.

Прием дополнения правды псевдодокументальным вымыслом использован и в четырехчастной видеоинсталляции немецкого документалиста Харуна Фароки. «Серьезные игры» — это исследование компьютерных симуляторов военных действий, погружающих взрослых людей в виртуальный мир, с помощью которого американцы проходят подготовку к боевым операциям и психологическую реабилитацию после боя. Фароки исследует эти методики превращения человека в эффективного солдата, готового убивать, и одновременно используемые для излечения от психологических травм.

При внешней незамысловатости приема перед нами изощренная модель формирования псевдореальности конкретной жизни. О ней же размышляют и американские художницы Нонни де ла Пенья и Пегги Вейл, создавшие интернет-проект «Gone Gitmo» — копию тюрьмы Гуантанамо («Правовая черная дыра»).

Казалось бы, тема тюремного насилия предполагает серьезное экранное произведение, однако перед нами компьютерная коммуникация, облеченная в самую доступную форму потребления. Пожалуй, впервые феномен развлечения стал основанием для погружения в искаленную реальную жизнь. И все же, визуальная природа компьютерных подростковых игр на дисплее, на наш взгляд, вступает в этическое противоречие с задачей художниц, ответы на которую они ищут уже несколько лет...

Самая чарующая зрелищная работа — «Дом из непрозрачной воды» (Ранбир Калека — «House of Opaque Water», 2012; 10'34) — три экрана, расположенные клином, словно лодка Харона, где мыс лодки становится неустойчивой пирамидой в воде. Перед нами волшебный пейзаж: сверкающая рябь, мангровые заросли, тени деревьев, зеркальное отражение — красота как уходящая реальность, знаки на песке как многозначная символика. Между тем у этой красоты серьезная задача, на кадрах закольцованной видеопроекции рассказ пожилого индуса об острове, поглощаемом Мировым океаном. По ходу повествования герой перемещается на 800 лет назад в город Музирис, уже затопленный наводнением. Миф о Мировом океане пропущен сквозь призму конкретной маленькой затопленной территории, здесь в болевой точке переплетаются реальная история исчезновения поселения людей под водой и постановочная поэтизация-греза грядущей катастрофы. Картина мира дана через природные катаклизмы, и, по сути, не имеет значения, реален ли остров, важнее погружение в миф-предупреждение.

Меньшее впечатление произвела та часть экспозиции, где представлены мокьюментари в технике фикций — киноподделки и визуальные ловушки для неосторожной публики, каковая у нас все же не совсем приучена к тому, что документ или предмет может быть фиктивным.

Между фикцией и реальностью находится видеоинсталляция «Познавательная телепередача» российской художницы Дина Караман. В лучших традициях научно-популярного кино был преподнесен сюжет о работе и истории Никитского



ботанического сада (Южный берег Крыма): дикторский голос разъяснял проблемы растениеводства на фоне гуляющих посетителей парка. Закадровый текст и видеоряд — образчики советского образа жизни и советской передовой научной мысли — вступают в противоречие с равнодушными фланирующими курортниками. Понять логику повторов скучнейшего видео — уловить двоемыслие двух расходящихся векторов информации (той, какую вбивает голос, и ту, которую мы видим воочию), а заодно понять суть прогрессивной модели развития и проникнуться безнадежностью утопии равных возможностей, пережить исчерпанность парадигмы научного знания — сей замысел художницы оказался излишне закодированным и закрытым для эмоций. Установка автора на фикцию бытия, исключение эмоции из документального ряда не позволили развернуться интеллектуальной провокации.

Сомнение в музейной истинности материалов фольклорных и научных экспедиций лежит в основе работы «Случайные следы самодельных объектов» Владимира Архипова. На стене прикреплены листки с 50 рассказами жителей из Рязанской области, Башкортостана, Москвы, перемежающиеся с белыми полотнами, на которых зафиксированы грязные следы самодельных бытовых предметов. Эти нарочито дискретные элементы имитируют отчеты научных сотрудников, исследующих материальную культуру регионов. Ирония в адрес музейных репрезентаций вещного мира, где трудно отличить вымысел от реальности (действительно ли это кувшин Льва Толстого или кушетка Ивана Тургенева...) небезосновательна, но все же она слишком агрессивна и остается на уровне насмешки и только.

Наибольшее количество вопросов вызвал фильм о поисках некой московской панк-группы СДС («Синдром длительного сдавливания», 50'00), которая мелькнула 30 лет назад. Надо отдать должное авторам — работа воспринимается как документальное расследование: в кадре реальные эксперты и известные музыканты той эпохи, техника «бедного видео» 1980-х годов, шесть расписанных гитар на стене галереи — вся эта оркестровка фикции убеждала в реальности СДС. Память о забытой панк-группе искусно разогревалась обращением к публике: все, кто знал группу СДС, поделитесь информацией...

Тем сложнее было этическое послевкусие от этой работы.



Мы, пережившие натиск телевизионной пропаганды и подтасовок во времена СССР, не можем восхищаться совершенством подделки документального ряда, еще один слепок с конвейера подделок советского времени вызывает вопросы морального порядка. Игры в рамках мокьюментари с элементами привычного российского видеоряда кажутся поисками возможностей совершенствования дезинформации, они пугающе значительны и вызывают подозрение в глумлении над теми, кто смотрит (хотя, возможно, и это не входит в устремления авторов).

Из теоретических работ, объясняющих философскую составляющую мокьюментари вспоминается только знаменитое эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936). Один из выводов этого исследования указывал на медийный аспект разрушения подлинника, превращения оригинала в сериал бесконечных копий, который при всей, казалось бы, чисто технической

рабочей прикладной стороне дела по мере нарастания числа копий превращает человека в симулякр, в медийную фикцию, а его бытие — в цивилизацию мнимостей.

Этим неоднозначным подтекстом была проникнута вся представленная экспозиция, которая демонстрировала скрытую агрессию серийного существования фикций, поданных как инструментарий социального контроля, и главное, самоконтроля в духе все того же Оруэлла. Экран становится формой пищи, а человек — ее потребителем. Псевдодокументалистика на выставке продемонстрировала «документальность» как комплект приемов, систему методов, обладающих огромным потенциалом манипуляций. Упомянутые работы, представляли, по сути, некие матрицы обманок.

они не теряли сына и приглашают мальчиков-эскортов, нанятых актеров, разыгрывать эту ситуацию раз за разом, — такое нетрадиционное развлечение».

Подобное умножение фобий демонстрирует новые уникальные ресурсы мокьюментари. История на наших глазах обнаруживает швы, драматургическая конструкция реконструируется и перекодируется в новое качество, приемы работы фикции становятся все более очевидны. Омер Фаст добивается мощного воздействия на сознание и подсознание зрителей.

Самой искушающей оказалась работа двух швейцарских художников Моника Штудер и Кристофа ван ден Берга, создавших виртуальный «Отель с видом на Альпы». Этот пародийный райский уголок в формате 3D позволял каждому желающему



Ранбир Калека (Индия)  
ДОМ ИЗ НЕПРОЗРАЧНОЙ ВОД  
2012. 10'34, трехканальная закольцованная видеопроекция

Но составными частями зрелища тотальной фикции были два интересных направления — личный самообман и возможность выбора между ложью и розыгрышем.

Работа израильского видеохудожника, живущего в Берлине, Омера Фаста «Непрерывность» (2012; цифровая пленка, цвет, звук, 40'00) — одно из главных событий выставки «DOCUMENTA» прошедшего года в Касселе. Внешне история выглядит незамысловато: железнодорожная станция, трогательная встреча родителей с сыном Даниэлем, молодым солдатом после службы в Афганистане, семейный ужин, детская комната. В киносюжете (с небольшими вариациями), воспроизводимом несколько раз, мы замечаем, что в каждом новом повторе Даниэль — другой человек, каждая следующая встреча более сюрреалистична, событие приобретает все более зловещую и абсурдистскую тональность с вкраплениями галлюцинаций и эдиповых намеков, возникает атмосфера неразрывности реального и нереального.

«Мне хотелось начать с очень понятной истории о встрече родителей и сына, — рассказывает режиссер, — но пройти через нее несколько раз, чтобы показать, насколько она на самом деле ненормальна. Реконструкция несостоявшегося возвращения, уход от послевоенного синдрома, травма выживших и психология родных. Фильм о попытке забыть потерю сына с помощью callboy. Возможно, эти люди потеряли на войне своего ребенка и таким образом переживают трагедию. Либо (на мой взгляд, эта идея более интересная) у них такое хобби:

провести виртуальный отдых среди швейцарских красот и представить в Интернете реальные свидетельства своего пребывания в снежном царстве. Ведь каждого присаживавшегося на скамеечку посетителя записывала камера и отправляла фотографии в режиме онлайн...

Всего-то технический обман с использованием фотоинструментария. Но теперь ты сам уже решаешь, стать тебе частью фикции или нет. Большинство зрителей легко встраивались в розыгрыш и становились частью сетевых манипуляций.

Именно в этом, на наш взгляд, и скрыт основной итог увиденного на выставке: из пленника мегадезинформации человек превратился в источник настраиваемой для себя реальности. Он не против комфортной жизни внутри туристической рекламы. Пародийность снимается, и обнаруживается изнанка проблемы, человек органично становится частью симуляции: отказ от источника наслаждений уже невозможен, личность добровольно встраивается в симметричный ряд бесконечных обманок. Мы подготовлены атакой визуальных соблазнов к тому, что реальность успешно подменяется иллюзией. Подменяется и одновременно отменяется. Человек впадает в состояние псевдодокументальной паранойи. Ни о какой «критической стратегии», или о «комическом эффекте», заявленными как лейтмотив выставки, здесь говорить уже не приходится. Мокьюментари демонстрирует тотальное нежелание современной цивилизации и современного человека отличать фикцию от нефикции.



М  
М  
ОМА

МОСКОВСКИЙ  
музей  
современного  
искусства  
moscow  
museum  
of modern  
art

Правительство Москвы \ Департамент культуры города Москвы \ Российская академия художеств \ Московский музей современного искусства \ Фонд М.К.Эшера в Нидерландах \ Посольство Нидерландов в России \ Год России - Голландии 2013 \ Выставка проходит в рамках Года России - Голландии 2013



Kingdom of the Netherlands

Россия  
Голландия  
Nederland  
Rusland  
2013

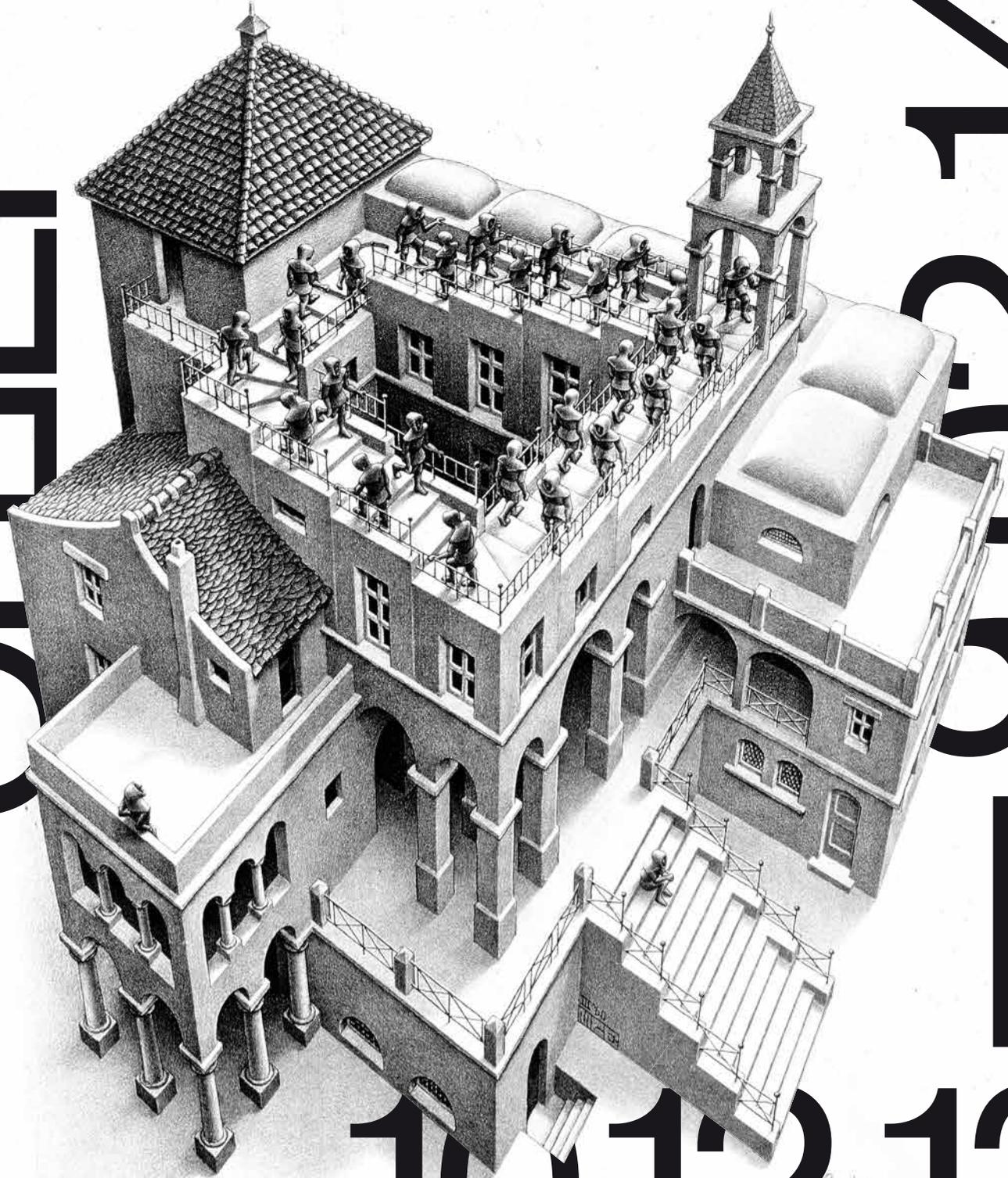
ПЕТРОВКА 25

ESCHER

14.12.13

10.12.13

Куратор:  
Андрей Толстой



генеральный  
партнер проекта

Московский музей современного искусства \ Moscow museum of modern art  
Петровка, 25 \ 25 Petrovka street  
+7 495 231 36 60 \ www.mmoma.ru

OFFICIEL

медиа партнеры  
проекта

ЭНОБ.

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

The Prime Russian Magazine

ДИЛОГИ

ARTGUIDE  
АРТИД

ИСКУССТВО  
THE ART MAGAZINE



W-O-S.RU

РАДИО  
КУЛЬТУРА

Восхождение и спуск \ Март 1960 \ Литография \ © The M. C. Escher Company B.V. -Baarn-Holland \ All rights reserved \ www.mcescher.com



# ДИА ЛЕКТИКА ПРОГРЕССА

МАСТЕРСКАЯ  
2013

Андрей Лукин

**Ш**кола современного искусства «Свободные мастерские» каждый выпуск учащихся отмечает итоговой выставкой «Мастерская» в стенах Московского музея современного искусства, где и проводится обучение студентов. Итоги «Мастерской-2013» «Изучение изысканий» с середины лета демонстрировались в здании музея в Ермолаевском переулке.

Кураторскую концепцию в этот раз обусловил один из трендов искусства последнего времени — осмысление такого понятия, как прогресс. Что, например, принес технический прогресс в нашу жизнь, что означает прогресс в научной деятельности... В ряде случаев само это понятие оказывается под сомнением, сегодня, во время пересмотра всех базовых ценно-

стей и угасания веры в безграничные способности человеческого мозга, неоднозначность явления кажется очевидной.

Руководитель школы Дарья Камышникова традиционно выступает куратором итоговой студенческой выставки (в этот раз совместно с Юлией Прониной).

Более 40 художников, в том числе окончивших «Свободные мастерские» в предыдущие годы, представили работы, выполненные во всевозможных жанрах и техниках — от фотографии и графики до новых медиа.

Судя по экспозиции, новое поколение художников неоднозначно относится к прогрессу, их произведения выражают различные позиции: и за, и против, есть и воздержавшиеся.

Так, художник Дмитрий Федорович в работе «Механизмы воздействия лапши и человеческой головы» говорит о глобаль-

ной профанации всего и достижений прогресса в том числе. Более позитивную точку зрения демонстрирует развешенный по всем этажам цикл «Свет» Владимира Потапова. Его работы написаны маслом на фанере. Елена Никонорова в двухканальной видеоинсталляции «Искажения» задумывается об информации, транслируемой через медиасообщение, и той легкости с которой ее истинное содержание может быть искажено посредством новых технологий.

За последние десять лет «Мастерская» обрела свою историю, прояснилась и ее роль в художественном процессе. Стало очевидно, что институция стремится к статусу большого фестиваля: образовательный процесс завершается не только основным, но нередко и специальными проектами (в предыдущие годы также проводились фестиваль видеоарта «Сейчас&Потом», программа «Артхаус в коротком метре», программы перформансов, проект «Кого здесь нет» Екатерины Кузьминой и прочие). В качестве обоснования такой обширной и даже перегруженной системы демонстрации результатов работы школы в этом году выступал отдельный образовательный курс в рамках «Свободных мастерских» — «Школа кураторов». Плоды деятельности нового курса собрались в довольно убедительный и лаконичный по содержанию дипломный проект «Обманчивая реальность», кураторами которого стали выпускницы Дарья Павлюк и Ирина Даниличева.

Конечно, молодые кураторы не избежали искушения взять для критического анализа уже порядком апробированный дискурс: «реальность» во всех ее проявлениях исследовалась довольно подробно во многих выставочных проектах.

Мария Яралова представила инсталляцию «Продолжение», состоящую из сломанного телескопа, который безвозвратно утратил функцию «смотреть в бесконечность», но изображение

звездного неба на потолке напоминает, что и без технических возможностей идея неба, поэзия полетов сами по себе побуждают к новым достижениям, но могут привести и к новым заблуждениям. Один из кураторов Ирина Даниличева одновременно выступила и в качестве художника. В ее инсталляции «Выбор» обозначена типичная ситуация: при наличии выбора нас часто утешает лишь его возможность, хотя, по сути, никакого выбора нет: бак с двумя кранами («живой водой» и «мертвой»), казалось бы, очевидно, какой кран следует открыть, чтобы налить воды, но «закулисье» обнаруживает, что вода в краны поступает из одного источника.

Может ли на движение прогресса повлиять мнение художника или инициировать его — прерогатива лишь ученого? Возможно, не случайно многие художники работают на пересечении искусства и науки. Однако искусство во все времена стремилось формировать общественное мнение, но даже независимо от результатов этих усилий художники как делали, так и делают выставки, хорошие и разные. При всем разбросе мнений молодых авторов по поводу прогресса школа современного искусства Московского музея современного искусства своей работой за многие годы демонстрирует позитивный смысл понятия «прогресс», и нынешняя экспозиция выпускников наводит на мысль, что он таков и есть.



Владимир Марин  
ТЕЛЕСКОП  
2013. Инсталляция  
(Изучение изысканий)  
ФОТО ДИ/СВЕТЛАНА ГУСАРОВА

**Эстетика клоунады**  
11 июня — 15 сентября



НИКОЛАЙ РЕРИК. Труды Богоматери. 1931. Холст, темпера. Фото © Волланта

В ММОМА на Гоголевском бульваре состоялась фотовыставка «Палата номер смех» художников Оксаны Юшко и Артура Бондаря (куратор Соня Степанян). Это часть терапевтического арт-проекта, призывающего к эмпатии. На протяжении нескольких недель группа волонтеров разных национальностей и родов занятий, переодевшись в клоунов, посещала больницы и детские дома на территории России. Процесс задокументирован, портретные фотографии новоявленных клоунов представлены на выставке. Как правило, участник проекта не знал язык, на котором говорит пациент больницы или воспитанник детского дома. Тем не менее общий язык они находили, что подчеркивает внекультурный характер человеческой коммуникации. Вербальный метод — не основной способ взаимопонимания, приоритет у эмоций. Улыбка способна не только расположить собеседника, но и облегчить понимание. Положительные эмоциональные связи мы помним лучше, чем все прочие. По словам идеолога проекта Петча Адамса, американского доктора, клоунство — самый эффективный способ общения, если ты не говоришь на чужом языке, и цель его — не только вызвать смех, но и подарить любовь. «Палата номер смех» восходит к эстетике взаимоотношений, сформулированной художественным критиком Николя Буррио, утверждавшим, что процесс сотрудничества не менее важен, чем творческий результат.

**Игра в классики**  
2 — 8 сентября  
Тверской бул., 9



НИКОЛАЙ РЕРИК. Труды Богоматери. 1931. Холст, темпера. Фото © Волланта

Фестиваль «Игра в классики» исследует направления и границы современного перформанса через обмен опытом в сфере перформативных и смежных практик. На фестивале были представлены как концептуальные перформансы, так и пластические, медийные, театральные, звуковые, поэтические и даже те, для которых еще не найдены подходящие определения.



НИКОЛАЙ РЕРИК. Труды Богоматери. 1931. Холст, темпера. Фото © Волланта

В течение недели в рамках фестиваля было показано более двух десятков перформансов как состоявшихся художников, так и студентов арт-школ. Учащиеся школы перформанса «PYRFYR» под художественным руководством Елены Ковылиной в своих работах исследуют проблему образа и образности в искусстве действия, а участники «Performance Art Studio» вместе с куратором Лизой Морозовой разрабатывают редкое направление экзистенциального телесного перформанса. Члены танцевальной компании «По.В.С.Танцы» представляют спектакль «Шум Зо», в котором они обращаются к танцевальному перформансу и импровизации, исследуют движения и трансформацию группы как организма.



НИКОЛАЙ РЕРИК. Труды Богоматери. 1931. Холст, темпера. Фото © Волланта

Художники «Лаборатории медиаперформанса» и кураторы Олег Макаров и Patrick K.-H. изучают темы реальности, одиночества, смерти, виртуального пространства, взаимодействия. Осмыслить и обсудить представленные практики можно было в рамках лекционной и дискуссионной программ, где обсуждались темы «Двадцать три гипотезы о медиа-арте», «Внеположные поэзии задачи» и «Перформанс как форма самоисследования».



НИКОЛАЙ РЕРИК. Труды Богоматери. 1931. Холст, темпера. Фото © Волланта

В день открытия фестиваля состоялась лекция-перформанс Елены Ковылиной, посвященная проблеме позиционирования российского искусства на Западе.

Участники фестиваля считают, что пришло время совместно определить понятия границ действия и коммуникации, искусства и действительности. Возможно, наблюдая перформансы и принимая в них участие, мы можем эту грань ощутить. Но, быть может, ее и вовсе нет. Ответ не предопределен заранее, и каждый зритель мог стать соучастником и сотворцом произведения.

**Антон Кузнецов.**  
**Плохая печать**  
20 сентября — 20 октября  
Гоголевский бул., 10



НИКОЛАЙ РЕРИК. Труды Богоматери. 1931. Холст, темпера. Фото © Волланта

Выставка параллельной программы 5-й Московской биеннале современного искусства «Плохая печать» — это история о случайно найденных в мусорном ведре фотографиях с пересветами и полосами брака. Художник Антон Кузнецов увидел в них особую красоту.

Увлеченный возможностями программ редактирования фотографий, фильтрами Instagram, мы привыкли сглаживать все шероховатости и «ошибки» реальности. Кузнецов наоборот выводит на передний план все помехи, перебои в «прямой трансляции». Вырванные из контекста моменты жизни, запечатленные на холстах, теряют изначальный смысл, героем работ становится время. Для художника ключевой момент конфликт художественного реализма и жизненной достоверности. Антон Кузнецов изображает человеческие фигуры с анатомической точностью, досконально прописывает запечатленные на снимках интерьеры. Внедряя в живописные работы полосы помех, художник создает эффект подглядывания. Изображение зеркала используется для проявления дополнительных ракурсов и дает возможность отличить отражение от оригинала.

**Владимир Дубосарский.**  
**Хроники-13**  
23 сентября — 6 октября  
Ермолаевский, 17



НИКОЛАЙ РЕРИК. Труды Богоматери. 1931. Холст, темпера. Фото © Волланта

Владимир Дубосарский начал свою работу в тандеме с Алексеем Виноградовым в 1994 году, с тех пор они неразлучны. Дуэт «Дубосарский — Виноградов» — едва ли не самый удачный арт-проект в современном российском искусстве.

Увидеть, как работает художник, узнать, кто создает известные произведения современного искусства, ощутить сопричастность творческому процессу, можно было в Московском музее современного искусства в Ермолаевском переулке. В процессе четырнадцатидневного перформанса мастерская художника переместилась в залы музея, ежедневная рутинная работа стала доступна взорам зрителей, критиков, коллег. Это не только обнажение творческого процесса, скорее эксперимент художника над личными страхами, статусом, положением в художественном сообществе, попыт-

ка выйти за рамки привычного стиля. Владимир Дубосарский писал свои осенние хроники, делился воспоминаниями, из которых иногда возникают новые художественные проекты, рассказывал о созданных и задуманных работах. Современное искусство вынуждает переключаться на так называемое проектное мышление, то есть при создании произведения учитывать ряд факторов, не имеющих непосредственного отношения к творческому процессу: актуальная проблематика, художественный контекст, институциональная система, ситуация на арт-рынке и т.д. Только постоянно ставя себя в новое «неудобное» положение, можно преодолеть рутину. Ведь когда время ограничено часами работы музея, зрители постоянно толпятся за спиной, картины создаются в режиме реального времени, без эскизов и заказов, многие формальности теряют смысл.

**Современники**  
24 сентября  
Петровка, 25



НИКОЛАЙ РЕРИК. Труды Богоматери. 1931. Холст, темпера. Фото © Волланта

Состоялась презентация проекта «Современники». Его куратор, искусствовед Ирина Кулик, представила видеоэнциклопедию современных русских художников, герои которой рассказывают о себе в интервью-анкетах, с видеозаписями и расшифровками которых уже можно познакомиться на сайте музея. Вопросы в анкете намеренно просты, именно в силу простоты журналисты редко задают их в интервью, но ответы далеко не очевидны и часто неожиданны. Ведь даже то, к какому направлению художник причисляет себя, в каком контексте в мировом искусстве он себя мыслит, кого он считает своими учителями и единомышленниками часто идет вразрез с общепринятыми классификациями.

Современное искусство в нашей стране одни не понимают, другие сверхинтерпретируют. Еще с советских времен, когда заниматься художественной деятельностью, альтернативной каноническому реализму, можно было только в андеграунде, современное искусство вызывало множество социальных фобий, порождающих заведомо ложные интерпретации. Но зачастую противоречивыми оказываются и толкования, которые дают кураторы, искусствоведы, критики. Конечно, любое по-настоящему яркое явление порождает бесконечное количество прочтений, и одно-единственное верное толкование невозможно. Высыказывание художника также не истина в последней инстанции, но все же необходимая отправная точка. Произведения и идеи могут жить своей жизнью, обретая новые смыслы в зависимости от множества причин, в том числе и спекулятивных.

Манипулировать произведением все же легче, чем автором, тем интереснее смотреть на актуальное искусство «в присутствии художника».

Неслучайно проект «Современники» возник именно в ММОМА, в выставочной программе которого особая роль отведена персональным выставкам, знакомящим зрителей с именами. ММОМА — это, в первую очередь, музей художников. Проект «Современники» состоит из интервью-анкет с российскими современными художниками разных поколений и направлений. Проект принципиально открытый: один-два раза в месяц на сайте будет появляться новый материал. Посетители сайта смогут ознакомиться с каждым из «современников» в видеозаписи и печатной версии интервью, дополненной ссылками на интернет-ресурсы, посвященные как самому художнику, так и упоминаемым именам, событиям, произведениям и понятиям. Можно будет увидеть, как на тот или иной вопрос отвечают разные герои.

Блог проекта «Современники» будет знакомить с последними новостями художественной жизни и мнениями художников об основных событиях. На презентации состоялась запись онлайн-интервью с художником Виталием Комаром.

### Эфемерная ретроспектива

25 сентября на Петровке, 25 состоялась презентация нового проекта Виталия Комара «Эфемерная ретроспектива»

В «эфемерной ретроспективе» Виталий Комар выступил в роли гида по своей воображаемой ретроспективной выставке, рассказал о предпосылках своего творчества, об опыте художника в России и на Западе.

Эта «беседа-экскурсия» включала в себя историю о создании соц-арта в 1972 году совместно с Александром Меламидом, о «предшественниках» их творческого метода, Виталий Комар поделился воспоминаниями о квартирных выставках, о нашумевших «Бульдозенной» и «Измайловской», о проектах зарубежных и отечественных, в которых он участвовал. Рассказ сопровождала демонстрация текстов и фотографий 1970-х годов. Виталий Комар рассказал о своем опыте работы с западными звездами: Энди Уорхолом и представительницей Флюксуса Шарлоттой Мурман, и опыте сотворчества с животными: с шимпанзе Микки (Венецианская биеннале 1998 года), бобрами и термитами (архитектурные проекты). Художник представил проект «Выбор народа» о взаимодействии с большими группами людей в различных странах, о применении им статистических опросов населения. В завершение «Эфемерной экскурсии» Виталий Комар представил свою концепцию «соавторство с историей».

### Новый учебный год в Свободных мастерских

В этом году Школа современного искусства «Свободные мастерские» провела набор курсов по двум специализациям — «Новейшее искусство»

и «Кураторство проектов актуального искусства». Помимо основных курсов предполагаются спецкурсы, семинары и открытые лекции (посещать которые могут не только слушатели основных курсов). Для художников и кураторов предусмотрены как специальные дисциплины, так и общие лекционные и семинарские, дискуссионные клубы и круглые столы, цель которых приобретение профессиональных навыков ведения дискуссии, критического высказывания, а также налаживание коммуникативных связей и сотрудничества между художниками и кураторами. Учащиеся обоих курсов будут изучать историю зарубежного и отечественного искусства XX-XXI веков, историю и теорию медиа, новейшие течения современного искусства. Авторские семинары будут вести: Вера Дмитриевна Дажина и Андрей Великанов. На выбор предлагаются: история фотографии, история и теория видео-арта, история и теория перформанса, внеинституциональные практики в современном искусстве

Курсы специальности «Новейшее искусство»: Философия искусства, Актуальные практики современного искусства, Мастерская арт-проекта Дарьи Камышниковой, Мастерская видео-арта Кирилла Преображенского. Практикумы: интерактивные медиа в современном искусстве, язык фотографии в современном искусстве, стратегии самопродвижения для начинающих художников, специфика взаимодействия с институциями современного искусства

Курсы специальности «Кураторство проектов актуального искусства»: Теория современного искусства, История кураторства, Актуальные кураторские стратегии, Основы хранения, учета, реставрации произведений современного искусства. Практикумы: дизайн экспозиции, координирование выставочных проектов, написание экспликационных текстов, подготовка дипломного проекта

### Студия «Фантазия»

Детская студия «Фантазия» работает с 2003 года и занимает важное место в образовательной программе музея. Студию посещают дети от 5 до 12 лет. Курс длится с октября по май. В учебный процесс включены студийная практика и занятия на пленэре. Работа студий в экспозиции позволяет ознакомиться и приблизить детей к актуальным формам искусства. В педагогическую практику студии включены самые современные формы художественной деятельности: дети не только рисуют, но и готовят перформансы. Художники, чьи выставки проходят в ММОМА, проводят мастер-классы для детей. Происходит постоянный процесс приобщения ребенка к современному искусству. Занятия в студии проходят два раза в неделю. Одно занятие длится 1,5 часа для младшей группы и 2 часа для старшей группы с перерывом на отдых.

Прием проходит в виде собеседования с ребенком и родителем, желателен принести с собой рисунок. Набор продолжается. Запись по телефону +7 495 2314409

### День города

8 сентября  
Никитский б-р



НИКОЛАЙ ПЕРИК. Труды Болонгетери. 1931. Холст, темпера. Фото © Воллманс

Второй раз в День города (первые выходные сентября) московские бульвары стали пространством праздника. На Бульваре читателей (Никитский бульвар) редакция журнала «Диалог искусств» приняла участие в проекте «Открытое знание». Темой круглого стола стала судьба печатных СМИ. Редакторы журнала, арт-критик Валерий Леденев и художница Виктория Ломаско сопоставили восприятие печатных и интернет-СМИ, обсудили малотиражные периодические издания, в оформлении которых принимали участие художники, поговорили о «медленной журналистике» и изданиях об искусстве, которые сами являются продуктом художественного творчества.

### Квир и искусство

16 сентября  
Павильон «Школа»,  
парк искусств «Музеон»



НИКОЛАЙ ПЕРИК. Труды Болонгетери. 1931. Холст, темпера. Фото © Воллманс

С английского queer переводится как «иной». В более узком смысле используется для обозначения не соответствующей общественным стереотипам модели идентичности и поведения. Но мир, в котором мы живем, богат разнообразием культур и самовыражений. Квир-культура и ее представители — неотъемлемая составляющая художественных процессов во всем мире. В центре внимания круглого стола, который инициировал арт-критик Сергей Хачатуров, были несколько проблемных сюжетов: факт обособления квир-культуры от общекультурного контекста, поиск грани, разделяющей феминистские, социальные проекты и ЛГБТ-арт. Обсудили недавно вышедшую в английском издательстве «Phaidon» монографию «Art & Queer Culture». В фокусе внимания авторов более чем 120-летняя история квир-искусства в ее непростых, драматичных отношениях с догматичной «нормой». Выход книги стал поводом создания тематического блока в №4 журнала «Диалог искусств» за этот год, посвященного трансгрессивным опытам в искусстве.



Марина Звягинцева  
 МАТЕРИНОСКАЯ ПЛАТА  
 2013. В рамках проекта  
 «МедиаДвор», Москва  
 СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ  
 5-Й МОСКОВСКОЙ БИЕННАЛЕ

«МЕДИАЛЬНОЕ» — ОДНОГО КОРНЯ С «МЕДИА», РАЗДУВАЮЩИМИ СОБЫТИЯ ИЗ НИЧЕГО, НАСАЖДАЮЩИМИ СТАНДАРТЫ В РАЗНЫХ КУЛЬТУРАХ И ГЕОГРАФИЧЕСКИХ ПРОСТРАНСТВАХ, ОСОБЕННО ВООБРАЖАЕМЫХ, КОТОРЫЕ ОНИ ПРИБЛИЖАЮТ БЛАГОДАРЯ ТЕХНИЧЕСКИМ ВОЗМОЖНОСТЯМ, НО МОГУТ ИХ И АННИГИЛИРОВАТЬ, ИБО ЧЕГО НЕТ В МЕДИА, ТОГО И НЕ СУЩЕСТВУЕТ. ЭТИМОЛОГИЧЕСКИ «МЕДИА» ВОСХОДИТ К «МЕДИУМ» И СООТВЕТСТВЕННО ОЗНАЧАЕТ НЕ СТОЛЬКО ТЕХНИКУ ИЛИ ОПЕРАЦИОНАЛЬНОСТЬ, СКОЛЬКО ПЛЮРАЛИЗМ ФУНКЦИЙ — ПРЕДСТАВЛЯТЬ, КОММУНИЦИРОВАТЬ, ПРОЧИТЫВАТЬ, УПОРЯДОЧИВАТЬ, РАЗЛИЧАТЬ, КОМПОНОВАТЬ, СОЧИНЯТЬ. А ЭТО ПОЭТИЧЕСКИЕ, СИМВОЛИЧЕСКИЕ, ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ. И ВАЖНЕЙШАЯ ИЗ НИХ — СВЯЗЬ ТВОРЦА И ЗРИТЕЛЯ, ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ НИМИ, ОПОСРЕДУЕМЫЕ ТЕМ, ЧТО ДЕЛАЕТ ОДИН И ЧТО ВОСПРИНИМАЕТ ДРУГОЙ. МЕДИАЛЬНОЕ — ТО, ЧТО ОТМЕНЯЕТ НЕПОСРЕДСТВЕННОСТЬ ПРЯМОГО ВЗГЛЯДА, ЖЕСТКО ЗАДАННОГО НАРРАТИВА, И ОТМЕЧАЕТ ТОЛЬКО ОДНУ НЕПОСРЕДСТВЕННОСТЬ — ОТНОШЕНИЯ ЛЮДЕЙ, ВЗАИМОДЕЙСТВУЮЩИХ ДРУГ С ДРУГОМ В ПРОСТРАНСТВЕ.

Нина Сосна

# МЕДИАЛИЗАЦИЯ

# МЕДИИ

Константин  
Бохоров

«Художник отказался от старых добрых медиа ради интермедиа, языка, видео, информационных систем, расширенного кино и театральности. Отказ обещал, что искусство будет взято в будущее, что оно преобразит мир, но был и риск, что оно может стать побочным эффектом технологического развития, что его поглотит любое медиа, которое появится на горизонте».

Мишель Куо. Новые медиа об искусстве<sup>1</sup>

Кураторство в современном искусстве — это посредничество, сводящееся к презентации некоего нового художественного явления или события, имеющее целью встроить его в систему искусства, или, точнее, обосновать в акте презентации его художественность. Куратор — медиатор искусства, с помощью средств репрезентации он медиализирует его. Но искусство тоже медийно. Оно оперирует целым арсеналом выразительных средств и коммуницирует с миром, доказывая свою исключительность в глобальном семиозисе. Искусство эстетизирует все новое, что появляется в нем, что, однако, не становится необходимым и достаточным условием его исключительности. В эстетике модернизма его развитие во многом связывалось с освоением новых средств выражения, возникающих в ходе научно-технического прогресса — новых медиа. Постмодернизм нанес этой концепции критическое поражение, обосновав принципиально иную картину мира. Современный куратор так или иначе сталкивается с этой проблематикой.

Проблематизировать понятие «медиа» стали американцы, столкнувшись в 1930–1940-х годах с проявлением свободы художественного творчества абстракционистов, которые традиционные средства и материалы сделали основой своего личного волевого эстетического жеста в духе европейского авангарда. Хрестоматийными примерами здесь могут служить полотна Джексона Поллока и Марка Ротко. Первый разбрызгивал краски по поверхности холста, второй красил холст двумя-тремя цветами. Одни арт-критики стали анализировать подобные акты творчества в терминах свободы самовыражения, которую они назвали художественным жестом, другие рассматривали их через строение языка того или иного вида искусства. Степень художественности определялась на том основании, насколько этот жест был чист от изобразительных элементов и вообще всякой повествовательности и в то же время насколько художнику удалось проявить в нем, манипулируя средствами, присутствующими конкретно этому виду искусства, собственную природу, то есть его медийность, или посредническую миссию, которая формулировалась как «сделать незримое явным». В этом смысле требования к искусству «жестуальщиков» и медиаспецификов (поскольку эти художники занимались спецификой медиа, а не творческим самовыражением вообще) смыкались в рамках господствовавшего тогда экзистенциального мировоззрения, но медиаспецифики определеннее ставили вопрос об искусстве, проблематизируя именно художественные основы своего жеста, выступая против дюшановских игр в контекстуализацию. Этот спор, суть которого можно свести к простой формуле «воля против системы», остается актуальным до сих пор в постановке вопроса о медиа в искусстве.

Отметим также, что понятие «медиа» возникло в модернизме как эквивалент искусствоведческого термина для вида искусства. Клемент Гринберг, создатель медиаспецифического направления, медиа рассматривает преимущественно как живопись и противопоставляет ее всем другим, но не в смысле картины в традиционном понимании, а скорее живописи как таковой, очищенной от утилитарной функции — живопись, предмет которой — она сама, взывающая имманентной истины в процессе самокритики своего же медиа. Поэтому неверно говорить, что специалист, организовавший выставку живописи, — это куратор медийного проекта, даже при том, что факт его медиаспецифичности налицо.

Вообще, интерес к медийности возник в модернизме задолго до того, как в рамках понятия «медиа» стали обозначать виды искусства с их средствами выражения. Выставки не только живописи и скульптуры, но и фотографии, пром-графики и дизайна в эпоху индустриальной революции стали обычным явлением. Более того, современное искусство теперь трактовалось расширительно, как художественное творчество, оперирующее различными средствами выражения и решающее разные задачи устройства человеческого бытования. Авангардистскими для утверждения данной концепции стали выставки «Пресса» в Кельне в 1928 году, «Фильм и фото» в Штутгарте (а потом в других городах) в 1929-м и, главное, «Кубизм и абстрактное искусство» в МоМА в 1936 году. Если европейские экспозиции строились на левоавангардных идеях утилитаристов из «Баухауса» и были продолжением исканий в духе стиля модерн Г. Земпера, то выставка в МоМА, которую курировал Альфред Барр, стала во главе угла американской системы искусства, определившей впоследствии очертания всего мирового арт-рынка. Здесь Барр наряду с работами сезаннистов, кубистов и абстракционистов, сопоставленными по морфологическому признаку с образцами племенного искусства, показывал также мебель, театральные декорации, плакаты, типографику и кино, причем так, что их массмедийность, укорененность в быту и, следовательно, сознании человека модернизированного мира представляли так же отчетливо, как и формальная эволюция художественного творчества от примитивных форм африканских аборигенов. Формальный поиск в искусстве, таким образом, провозглашался фактором медийности — непосредственным каналом к массовому подсознанию. Эта концепция медийности отличалась от насаждавшейся в искусстве идеологическими режимами и сводившейся, как известно, к нарративности и наглядности изобразительных образов.

Тиражность, выход в массы и, значит, медийность вообще стали важным фактором культуры, которая все чаще рассматривалась как коммуникация. Произведение современной культуры репродуцируется и воздействует на самого широкого зрителя. Именно этот аспект теоретизировал Вальтер Беньямин, говоря о произведении искусства в эпоху массового воспроизведения. В конце 1930-х годов его точка зрения активно продвигалась и справа, и слева и в конце концов получила решающее значение в развитии искусства XX века.

В середине 1950-х годов массмедийность становится спорной территорией поп-культуры и современного искусства, вынужденного начать конкуренцию за признание. Оно больше не хочет сидеть в башне из слоновой кости, куда его поместила теория медиаспецифичности Гринберга и сложившаяся к тому времени система галерейной и музейной поддержки. Искусство устремляется в новую реальность. Английский критик и куратор Лоуренс Эллоуэй провозглашает, что искусство — это коммуникация и что оно должно не решать свои узковидовые задачи, а коммуницировать со зрителем, пожинающим плоды научно-технического прогресса и охваченным лихорадкой потребления массового товара, проясняя для него складывающуюся картину мира. Эллоуэй был вдохновителем выставочного проекта в галерее «Уайтчепел» в 1956 году «Это уже завтра». Его инициаторами выступили молодые художники и дизайнеры, попытавшиеся донести до зрителя свои прогностические художественные идеи. Выставка явно выбивалась из общего, к тому времени уже значительно институционализи-



рованного спора об искусстве и претендовала скорее на социальное, а не художественное высказывание, хотя многие ее участники находились под влиянием Марселя Дюшана. Она состояла из нескольких экспозиций, внешне очень разных, создатели которых пытались выстроить собственный диалог с будущим общества потребления. Но эмблематичной для выставки стала работа Ричарда Гамильтона «Так что же делает наши сегодняшние дома такими разными, такими привлекательными?». С формальной точки зрения ничего необычного в этом коллаже не было. Гамильтон использовал журнальные образы «качка» и весьма раскрепощенной дамочки, поместив их в интерьер с различными приспособлениями, облегчавшими труд людей и освобождавшими время для радостей досуга. Нарушив визуальную структуру рекламного образа, он обозначил его как конструкт, нацеленный на формирование потребностей. Трудно назвать это осознанным художественным жестом деконструкции медиа. Высказывание Гамильтона оставалось в рамках модернистского понимания индустриального развития, но позитивистский пафос сменило недоверие к любому медийному высказыванию, подразумевавшее знаменитое умозаключение Маклюэна, заявившего, что медиа — это месседж, и таким образом обреченность жеста художника на имманентность его медиа. Медийность медиа непреодолима (так же как и спектакль медиа, о котором говорил Ги Дебор). Она всегда будет обслуживать господствующую идеологию, неважно изображая реальность или абстрагируясь от нее. Художнику остается только мимикрировать под тотальный семиозис, заостряя его противоречия и обнажая его стыки. Этот месседж считается в коллаже Гамильтона, использовавшего массмедийный материал, чтобы сделать важнейшее обобщение о медийности, об искусстве и о сознании общества потребления.

Значение «Это уже завтра» заключается в том, что выставка вывела реальность во всей ее красе на сцену искусства — реальность как тотальную опосредованность, в том числе и массмедиа. Идея оказалась весьма плодотворной. В различных формах в ней был отыгран и снят утопический пафос модернизма, провозглашавшего своей целью создание нового, лучшего мира. Медиализованную реальность деколлажировали Хайнц и Фостель, живописал в виде своих брутальных флагов Джаспер Джонс, а вслед за ним пописты убедительно доказали, что искусство — всего лишь ее субпродукт, претендующий на особый способ потребления.



В это же время продолжала раскручиваться история специфичности медиа в различных постминималистических и концептуальных проектах. Концептуализм, например, вообще выводил проблематику искусства из юрисдикции рукотворного и материального, то есть любого медиа, но проблему посредника не снимал. Знаковая для концептуализма выставка «Ксерокс-бук», курировавшаяся Сетом Сигелаубом, представляла концептуальное творчество в виде ксерокопий журналов, в которых сброшюрованы листы с проектами художников. Поставившему Nihil на медиа концептуализму приходилось прибегать к реальным опосредованиям, которые они, правда, в проекте Сигелауба программно противопоставляли традиционным художественным медиа, используя средства информации. Этот факт нашел свое экспозиционное воплощение в выставке Кинастона Макшайна «Информация» в MOMA, выглядевшей как площадка стенгазет и щитов с рекламой, и хотя по идее это была выставка концептуального искусства, по форме она представала как выставка тиражных медиа. Поэтому напрашивается вывод, что медиаискусство в своем пределе концептуально и его анализ может опираться на принципы концептуализма, хотя их интерес к проблематике художественного в значительной мере различается.

Особый разговор — внедрение новых технологий в искусство. Медийность, связанная со специфическим материалом изобразительного искусства, в модернизме всегда считалась прогрессивным фактором его развития. Переходы от мозаики к темпере и фреске, а потом от темперы к маслу не только были этапами эволюций изобразительных технологий, но и отвечали мировоззренческому сдвигу европейцев в сторону все более светского общества. Фотография бросила вызов всем прочим технологиям получения изображения, и в этом ключе модернизм стал связывать свои прогнозы на дальнейшее развитие искусства: чтобы быть современным художественно, надо овладеть современными средствами, современными медиа. Эта идеология, правда, зачастую склонна впадать то в утопические, то в дистопические крайности. Пионер медиаарта Вольф Фостель, например, инсталлировал работающие телевизоры в руинированном помещении и запустил туда индюков, которые важно ходили между ними. Художники использовали телевизионные аппараты не только в качестве средства создания визуальных образов, как, например, Вуди и Стейна Васюлки, визуализировавшие музыку с помощью телевизоров, или Нам Джун Пайк,

ставивший на телевизор сильный магнит и получавший на экране магнитно-резонансные искажения, отсылавшие к модернистской образности, но и как инструмент коммуникационных технологий, массмедиа, причем в духе их субверсивной критики, как, например, Йозеф Бойс, в одном из своих перформансов награвший экран работающего телевизора обрезком колбасы.

Другим важнейшим аспектом использования новых технологий была их интерактивность. Художники инсталлировали различные девайсы таким образом, что удавалось получить образ, непосредственно зависящий от реакции зрителя, а часто еще и доступный в публичном пространстве (Петер Кампус). В это же время начинаются эксперименты и с компьютерами. В галереях появляется не только компьютерная графика, но и интерактивные CD-ROM, например, «Лорна» Лин Хершман, отыгрывавшая пока еще в неведомых для искусства киберформах феминистские идеи.

Сначала экран монитора, а затем и проекция утверждаются в выставочных проектах, причем они не только ориентированы на продвижение новых технологий, но и ставят вопросы искусства и эстетики.

В 1977 году Дуглас Кримп организовал выставку «Картинки» в зале «Artists Space» в Нью-Йорке. Хотя на ней не было телевизоров и компьютеров, ее художники, во-первых, работали с медиа как со своим материалом, а во-вторых, медиа получили новое по сравнению с модернизмом осмысление. Концепция выставки выражалась: «под картинкой всегда скрывается другая картинка». Это означало, что несостоятельной объявлялась модернистская претензия на оригинальность художественного образа, а значит, и потуги модернизма изменить мир с помощью художественной воли, или жеста. Другим следствием этого заявления была радикализация идеи Вальтера Бенямина о техническом воспроизведении произведения искусства в постмодернистских условиях: раз не существует оригинала, то и факт технического воспроизведения образа, то есть его медиатизация, не важна в искусстве. Право на существование получали любые медиа, и их новизна утрачивала модернистский пафос. В 1980-е годы наблюдался спад интереса к новым технологиям, хотя художникам, экспериментировавшим с медиа прежде, удалось закрепиться на захваченных плацдармах. Благодаря их усилиям медийное искусство продолжало существовать, а выставки устраивались крупными институциями. Однако общая тенденция заключалась в том, что медиа получили прикладной или инструментальный статус, став частью инсталляций, как раз в это время начавших заполнять галереи и выставочные залы.

Что касается медиапроектов, то они более не радикализировали вопрос об искусстве и его традиционных средствах, а носили просветительский характер, к тому же стремились к зрелищности и развлекательности. Медиа технологии открыли путь в искусство большому экрану и возможность для зрителя взаимодействовать с ним. Поэтому инсталлирование кино, создание мультимедийных пространственных схем восприятия мобильного образа стало любимым занятием и художников, работающих с медиа, и кураторов, стремящихся к суггестивному художественному высказыванию. В каком-то смысле пророчество «Картинок» сбылось: под одной картинкой скрывается другая картинка, а господствующая идеология стремится к интенсификации восприятия. Медиализация пошла по пути тотальных идеологий.

В то же время распространение видеокамер и проекционных технологий получило развитие в активистских художе-

ственных проектах. Это было логичным продолжением посягательства современного искусства на любые средства массовой информации, которое отмечал Маклюэн. Согласно легенде Нам Джун Пайк, заполучив в 1965 году мобильную видеокамеру «Sony Portapak», снял процессию папы римского по улицам Нью-Йорка и уже вечером показывал эту документацию в кафе «Гоу-гоу». Более того, формы творчества, которые принимало искусство в работах постминималистов, концептуалистов и вообще всех художников, начавших работать «в расширенном поле», требовали новых способов фиксации и распространения, и медиаактивисты оперативно ответили на это. Герри Шум (Gerry Schum) в начале 1970-х создал несколько выпусков своей TV-галереи, где работы ленд-артистов, перформансистов, «процессуальщиков», таких как Ричард Серра, Йозеф Бойс, Джон Балдессари, Гильберт и Джордж, получили адекватное пространство репрезентации. Если не принимать во внимание концептуальных выставок-журналов, ставших протокураторскими проектами Марселя Дюшана и Сета Сигелауба, то можно сказать, что Шум открыл коммуникационно-медийную суть концептуального искусства. Постепенно, с выходом проблематики художественного из зоны актуальности авторам концептуальных проектов пришлось искать легитимацию в социально-политическом контексте, и навыки обращения с медийностью оказались для этого как нельзя кстати. Из наиболее удачных социально ориентированных проектов последнего времени можно отметить видеопроекты Алана Секулы или Харуна Фароки. В то же время там, где Секула выходит на постмодернистскую проблематику анализа реального как визуально-лингвистического конструкта, начинается преодоление узких рамок медийного активизма и возвращение к специфике медиа, но не конкретного вида искусства, а лингвистического мира как тотального художественного произведения.

Еще более проблематична сегодня модернистская постановка вопроса о мессианстве новых технологий и научных достижений. Существует целая отрасль проектов, где художник выступает на территории науки и вмешивается в физические, химические или даже биологические процессы. Обычно пафос подобных инициатив — эстетизация новых технологий как расширение человеческих возможностей или даже человеческого тела, которые в этом смысле тоже медийны. Художник выступает при этом неким верховным жрецом, которому ведом ход научно-технического прогресса, провидцем, заглянувшим в тайны Вселенной. Однако часто эта поза оказывается театральной. В лучшем случае такими проектами удастся привлечь внимание к тем или иным корпоративным злоупотреблениям в генетике, фармацевтике, ядерной физике и других областях. Благодаря публичному потенциалу художественной сцены подобные злоупотребления становятся достоянием гласности, то есть медиализируются. Модернистская утопия эстетизации технического прогресса в таких проектах никогда не реализуется.

Во второй половине 1990-х современное искусство столкнулось с бумом информационных технологий, и художники устремились в мир новых форм и пространств самовыражения. Тогда-то проблематика новых медиа снова встала на повестку дня. Проекты в Сети отвечали требованиям художественного производства, и в то же время в них эстетически осваивались технологии, находящиеся на острие общественного развития, и затрагивалась самая широкая и продвинутая аудитория. Они быстро заинтересовали институции (ZKM, Ars Electronica etc.),



начавшие поддерживать медиаискусство еще в период утверждения этого понятия. Однако в художественном мейнстриме они занимали маргинальные позиции при всей их инновативности и огромном интересе к используемым в них технологиям.

Одна из особенностей этой новой медиатусовки заключалась в ее сознательной обособленности. Хотя довольно часто компьютерным искусством занимались выпускники художественных школ, они видели в Сети альтернативу арт-миру, пространство, где можно было напрямую выйти к своему зрителю и взаимодействовать с ним. Компьютерный художник Вук Косич (Vuk Cosic), например, рассказывал: «Я с самого начала в нет-арте, и мы все думали, что наконец у нас есть система, где мы абсолютно не зависим от государства, кураторов или армии — и это было приятно!»<sup>2</sup>. Хотя, как отмечал Томас Банович (Tomas Banovich), нью-йоркский галерист и куратор, первый начавший выставлять компьютерное искусство, нежелание иметь дело с системой было слабостью позиции сетевых художников, поскольку таким образом они оказались выключенными из дискурса: «Вопросы, которыми они занимались, часто уже давно были решены в искусстве»<sup>3</sup>. Однако примерно с 1994 года сближение арт-мира и сетевого искусства происходило в разных формах, — как в музейных, так биеннальных выставочных проектах. В объятия арт-мира его, в частности, толкала необходимость. Нет-арт, не успев почувствовать себя хозяином Сети, уже очень скоро столкнулся с ее коммерциализацией, засильем рекламы и инфотейтмента. Надежды на Сеть как на альтернативное пространство свободы творчества не оправдали себя, что заставило сетевое искусство вернуться к реальности. Его политизация и критика медиатизации общества потребления стали важным мотивом рецепции его арт-системой как новой художественно-критической инстанции. Куратор из Британии Джулиан Столбрасс (Julian Stallabrass) в 2000 году организовал в Тэйт выставку компьютерного искусства «Искусство и деньги онлайн», где были представлены как сетевые проекты, так и примеры работ, наводящих мосты с реальным пространством протестного уличного активизма. Столбрасс, например, выставил сайт лондонского художественного центра «Backspace», постивший информацию об альтернативных акциях, приуроченных к дню J18, масштабной антикапиталистической демонстрации в Лондоне, парализовавшей Сити в 1999 году. Проект, по словам Столбрасса, представлял собой «альянс [медиа и политического] активиз-



ма. Группа «Reclaim the Streets» использовала перформанс и инсталляцию в Сети как политические инструменты»<sup>4</sup>.

Критический метод сетевых проектов «Искусства и денег онлайн» заключался в создании субверсивных интеракций со зрителем, проблематизирующих восприятие и манипуляцию сетевым контентом в духе различных постмодернистских игр. Например, сайт Рейчел Бэйкер «Dot-to-Dot» 1997 года провоцировал ожидания пользователей найти порнографию в Сети и загрузить картинки, а затем обманывал их, или сайты Джоди с гиперлинками, никуда не ведущими или ведущими к следующим линкам, и так до бесконечности, или фальшивые веб-страницы Всемирной торговой организации, появившиеся как раз накануне выступления антиглобалистов в Сиэтле, или страницы о роли технологий IBM в Холокосте группы «Арт-Марк» (ARTMark). Такие работы, как утверждал Столбрас, «направлены против коммерциализации Сети. Противопоставляя себя ей, они фрустрируют ожидания пользователей, которые привыкли к тому, как выглядят и ведут себя программы». Давая теоретическое обоснование субверсивности сетевых проектов, Столбрас приводит слова американского философа науки и техники Льюиса Мамфорда, который в 1952 году писал, что «гипертрофированное поклонение технологиям ведет в одних областях к чрезмерной рационализации, а в других — к дикому субъективизму. В этой имперсонализованной и задисциплинированной машинной цивилизации, кичащейся своей объективностью, спонтанность приобретает форму криминальных деяний, а креативность находит себе выход в деструктивности»<sup>5</sup>.

Марк Трайб часто использовал коммуникационные возможности Интернета, организовав широкое обсуждение проблем сетевого искусства.

Однако когда его пригласили сделать выставку сетевого искусства в крохотной нью-йоркской галерее МИГ (Moving Image Gallery), на выставке «Новые эфемерности» были представлены не сетевые проекты, а наброски к ним. «Я решил показать эфемерии, относящиеся к процессу творчества типа рисунков, диаграмм, заметок, постеров, открыток, счетов, чеков и т. п., проливавших свет на процесс создания работы, на то, как думает художник, почему он принимает то или иное решение»<sup>6</sup>. В выставке участвовали 25 самых известных компьютерных художников, и Трайб попросил их представить что-нибудь на бумаге, а потом прикрепил их материалы на стене

в ряд. Трайб отмечал, что «сетевое искусство не имеет отношения к продаже работ. Это выставка в духе концептуализма, флюксуса и другого рода радикальных художественных практик — оно отвергает комодификацию и превращение искусства в предмет»<sup>7</sup>. Нетрудно заметить явное сходство с тем, как Марк Трайб и Сет Сигелауб медиализировали именно эфемерную, информационную природу искусства, на которой настаивал концептуализм.

Конечно, в связи с успехом медиаактивистских проектов, которые через социальные сети мобилизуют огромные массы, оккупирующие Уолл-стрит или устраивающие «весну» в арабских странах, можно говорить, что они ставят сверхэстетические задачи.

Проблематизация художественного в связи с использованием новых медиа в искусстве зашла в тупик.

При обилии медиапроектов и постоянном предъявлении публике новых гаджетов и девайсов, эксплуатирующих патенты новых технологий, собственно медиа играют в них прикладную роль. Можно еще более увеличивать энтропию и вводить в искусство все новые и новые медиа. Можно даже производить этим определенный эффект, поскольку, как отмечалось, использование новых технологий — залог зрелищности, и такие работы всегда привлекают внимание зевак и представителей массмедиа, как, например, увеличенный струйный принтер на одной из московских биеннале, писавший в воздухе водой. Однако прогноз пессимистичен: в тысячелетнем хозяйстве искусства все эти игрушки — недолговечные дешевки, декорации праздников, которые искусство время от времени устраивает для нескольких тысяч избранных.

Рисунки Георгия Литичевского

<sup>1</sup> Kuo Michelle. Art's New Media // Artforum. Sept. 2012. Pp. 66–67.

<sup>2</sup> Curating New Media. Third Baltic International Seminar, 10–12 May 2001/ Ed. by Sarah Cook, Beryl Grahm & Sarah Martin. Sunerland: Baltic 2002. P. 37.

<sup>3</sup> Op. cit. P. 50.

<sup>4</sup> Op. cit. P. 28.

<sup>5</sup> Op. cit. P. 27–28.

<sup>6</sup> Op. cit. P. 146.

<sup>7</sup> Op. cit. P. 147.



М  
М  
ОМА

МОСКОВСКИЙ  
МУЗЕЙ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА  
moscow  
museum  
of modern  
art

правительство москвы  
департамент культуры города москвы  
российская академия художеств  
продюсерский центр елены резник  
московский музей  
современного искусства



БОЛЬШОЙ ПОРТРЕТ

ПРОДЮСЕРСКИЙ ЦЕНТР  
ЕЛЕНЬ РЕЗНИК

И

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ

ПРОЕКТ  
ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ  
ФОТОГРАФИИ

# ПОЗНЕР. БОЛЬШОЙ ПОРТРЕТ

АРГУМЕНТЫ  
И ФАКТЫ

профиль

87.5 BUSINESS FM

интерфакс

INFOX

РБК daily

Эноб.

ДИ  
АЛОГ  
ИСКУ  
ССТВА

13.11 —  
24.11.2013

московский музей  
современного искусства  
улица петровка, 25  
+7 (495) 690-68-70  
www.mmoma.ru



ПЕТРОВКА 25

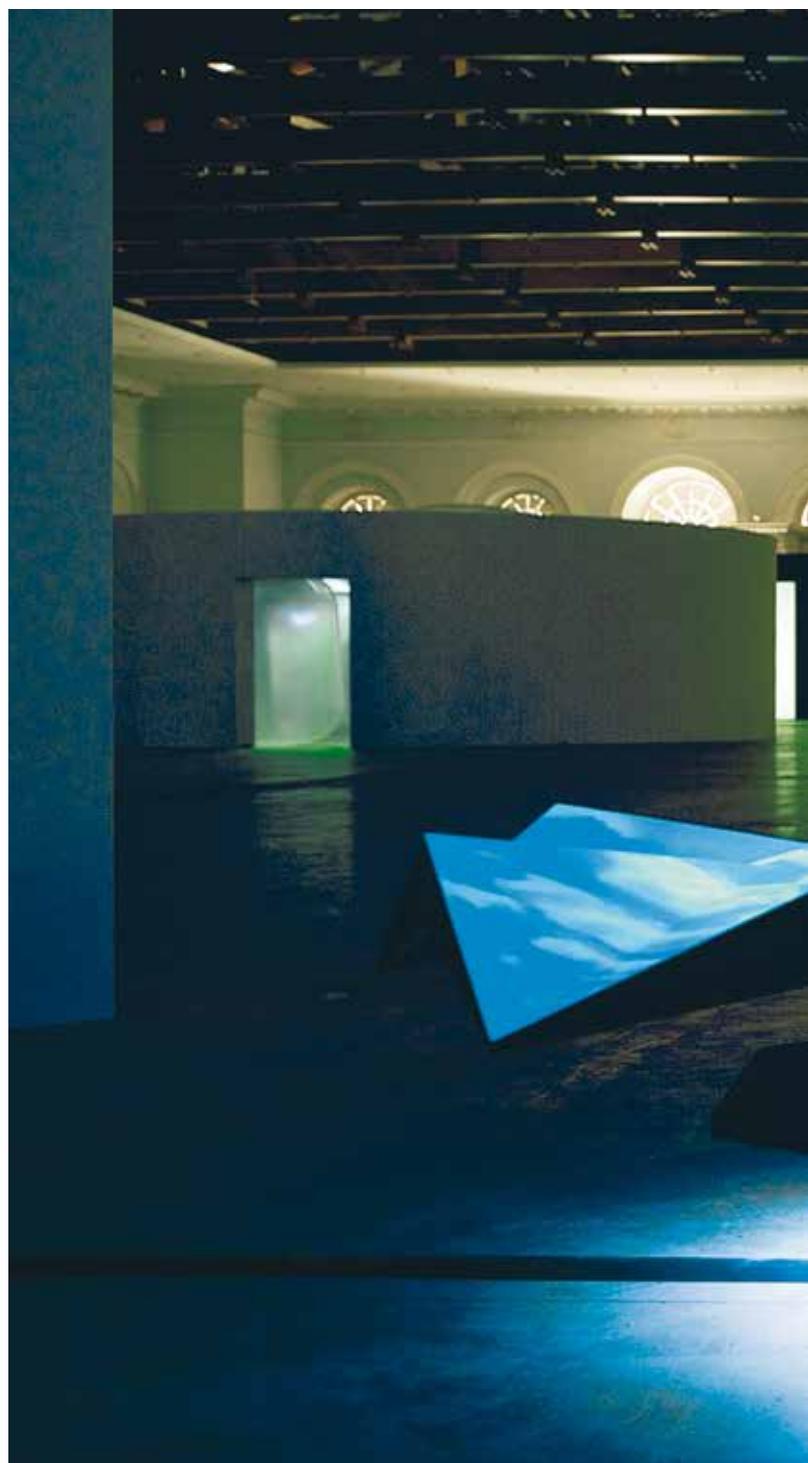
# SCIENCE ART

Лада Балашова

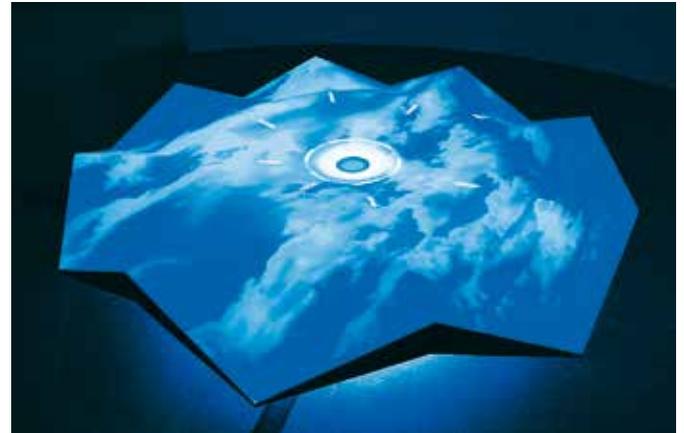
■ НОВЫЕ  
ТЕХНОЛОГИИ —  
■ НОВОЕ  
ИСКУССТВО?

**П**роблематика формы и содержания с момента возникновения научного искусства была определяющей в его развитии. На текущий момент «научное искусство» фигурирует как общий термин, подразумевающий различные направления и тенденции нового вида искусства, среди них основные направления: компьютерное, электронное и цифровое искусства, интернет-арт, новый медиаарт, био-арт, трансгуманистическое и робототехника, а также Hybrid Arts (гибридные искусства — междисциплинарные проекты на базе компьютерного искусства и интернет-арт, приближающиеся к медиаарту). Последнее было введено четыре года назад ведущей в мире организацией, заинтересованной в развитии экспериментальных искусств, — «Arts Electronica», в частности, спонсора ежегодных международных конкурсов для художников, работающих в данной области искусства.

Новый термин, принятый теперь во всем мире, обозначил следующий этап в развитии научного искусства, то есть появление его новых видов, таких как искусственная жизнь, мехатроника, трансгенное искусство, software art, annotation software tools, multi user environments, location based geospatial storytelling. Потребуется некоторое время, чтобы объективно оценить его художественные достоинства и неудачи, поэтому обратимся к утвердившимся уже в современной культуре направлениям научного искусства. Фигурировавшее ранее обозначение CIA — Conceptual/Information Art (концептуальное/информационное искусство), предложенное Стефаном Вилсоном еще в конце 1960-х годов, и на сегодняшний день наиболее адекватно характеризует художественную сущность явления. Вилсон — один из инициаторов создания научного искусства, профессор отделения искусств в Сан-Францисском университете, автор экспериментальной программы, готовящей художников медиаарта, и ряда теоретических и художественных работ в данной сфере. Последняя публикация о научном искусстве Вилсона «Art+Science now» (2010) дает общую картину его состояния, суммируя пройденный им за последние сорок лет путь развития и выделяя наиболее значительных его представителей. Но, несмотря на различие обозначений, внутри направления прослеживается одна характерная тенденция: доминирующим принципом эстетических концептов является исключительно ориентация на технические научные эксперименты и технологические инновации.



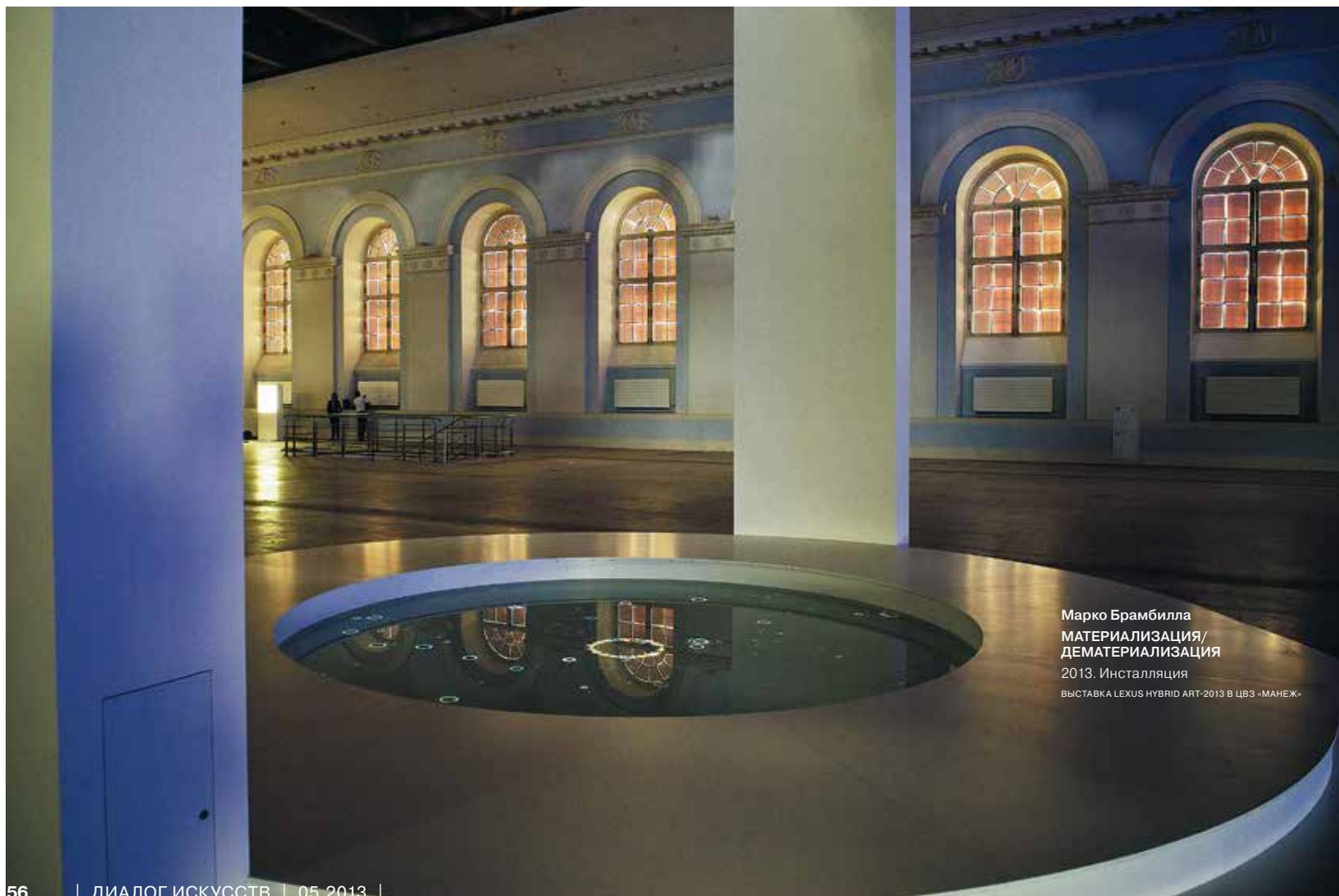
На потенциальные возможности будущего неконвенционального искусства обратил внимание еще один из создателей современной физики Нильс Бор. В 1920-е годы он использовал форму абстрактного искусства и произведения кубистов, в частности Пикассо, для демонстрации своей квантовой теории атома в качестве единственной метафоры новой модели структуры атома и ядерных реакций, а также процессов взаимодействия элементарных частиц со средой (то есть не в виде солярной системы, а в виде частиц или волн). Кабинет Бора был заполнен абстрактными натюрмортами, содержание которых он с удовольствием объяснял посетителям. И безусловно, невозможно не упомянуть научно-художественные и философско-эстетические институты 1920-х годов, занимавшиеся разработкой будущего искусства, объемлющего все области культуры и



науки, как ГАХН и «Баухауз». С закрытием Государственной академии художественных наук (конец 1920-х годов) и «Баухауза» (начало 1930-х годов), связанных единой программой, составленной В. Кандинским и В. Гропиусом, плодотворное взаимодействие искусства и науки надолго прекратилось. Благодаря баухаузовцам многие художественно-технологические идеи попали в Америку и были заимствованы постмодернистским и научным искусством, но уже без присущей им изначально экзистенциальной философской подосновы. Развитие подобного «формального» искусства привело к тому, что, как остроумно заметил Эдуард Штейнберг, современным искусством может называться уже все, включая наш разговор. В данном контексте научное искусство видится как один из возможных вариантов будущего искусства. Современное «интеллектуальное» искусство, как, к примеру, творчество каталонского художника Жауме Пленса, отличают самобытные философско-эстетические и художественные концепции, которые базируются во многом на науке.

Так, новые научные открытия и технологии, позволившие увидеть человека изнутри, говорить об энергии клеток, слов, вибрациях на научном языке, составляют один из источников концепций произведений Пленса. Однако прежние способы выражения здесь лимитируют эффект воздействия и позволяют адекватно воплотить идею. Рассмотрим один из крупнейших проектов Пленса — «Дом знаний» (2000-е). Восемиметровая

фигура сидящего человека представляет собой металлическую вязь из букв алфавита, варьирующегося в зависимости от места экспонирования и получающего разные коннотации. Традиция изображения слова, выполнявшего как декоративную, так и сакральную функцию, ведет свое происхождение из мавританской культуры юга Испании. На стене медресе в Гранаде написано: «Я есть знание, приходи и учись, и тогда и ты сможешь стать домом знания». Знание в мавританской культуре рассматривалось как плоть религии, приближающей человека к Богу. Как известно, во всех основных религиях Слово — символ Бога, на котором зиждется мир. Каталонский мастер также понимает его как основу своей творческой концепции и говорит, что «язык для него — сущность мира». Слова и буквы формируют в его скульптурных образах своеобразный биологический организм. Посетители могут входить внутрь и созерцать внешний мир изнутри «слов». Согласно теории Пленса слова постоянно окружают нас, мы используем их как продолжение нашего тела для распространения своих мыслей во внешний мир. Наше тело постоянно находится в общении с этим миром, производит какие-то вибрации, звуки. Вместе с тем каждый момент оставляет на нас своеобразную татуировку. Объекты Пленса имеют и иные метафорические значения — как воплощение культуры, чтение книг. Буква, по мнению каталонского мастера, представляет собой своего рода клетку коллективной памяти. Образ человека, основной объект изображения Пленса

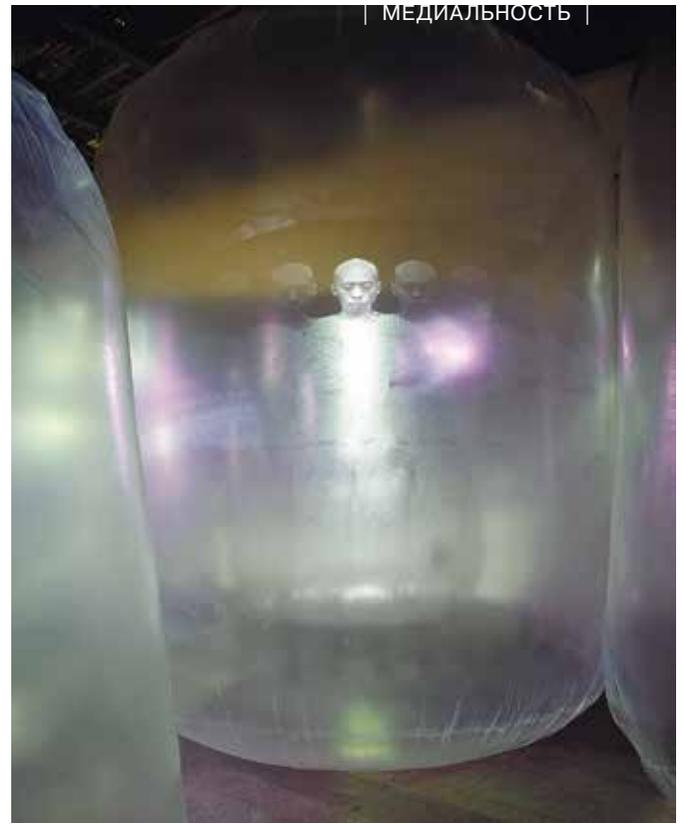


Марко Брамбилла  
МАТЕРИАЛИЗАЦИЯ/  
ДЕМАТЕРИАЛИЗАЦИЯ  
2013. Инсталляция  
ВЫСТАВКА LEXUS HYBRID ART-2013 В ЦВЗ «МАНЕЖ»

в его творчестве — средоточие души, мыслей, слов, энергии, которые пронизывают мир и превращаются в визуальные образы. Пленса часто изображает человека в положении эмбриона, что эксплицирует концепцию мастера: человек прежде всего должен познать себя, и тогда, соприкасаясь в глубинах своих с коллективной памятью, он постигнет универсум. Мы — часть коллективной памяти, поэтому Пленса полагает, что, выражая себя, он говорит обо всех. «Дом знаний» Пленса — это своеобразный скульптурный дом, где люди могут встречаться, оживляя монумент своими голосами. Лицевая сторона скульптуры открыта, войдя внутрь, мы, по мысли автора, завершаем идею работы, заполнив это символическое «тело» нашей душой. Идея скульптурных проектов Пленса — соответствовать современной ментальности при сохранении неизменных, как говорит художник, духовно-философских и эстетических задач искусства, соприкасающегося с высшей реальностью и ориентирующегося на вечность. Прекрасные слова и идеи, но находят ли они, как каждый из нас может видеть в данном случае, соответствующую форму воплощения? Пафос послания художника явно ускользает в результате техногенного сугубо компьютерного решения.

Проблема использования компьютерного дизайна в научном и в современном искусстве в целом весьма актуальна. Нередко это важное средство для творческого воплощения становится квинтэссенцией эстетической и художественной формы, «новой вещественностью». В то же время как вспомогательное средство в синтезе искусств оно дает такие результаты, как, к примеру, сценографии опер того же Жауме Пленса (одна из них — «Мученичество святого Себастьяна», 1999). Использование инновационных технологий здесь не только придает иной аспект видению традиционных классических сюжетов, но и создает уникальное виртуальное ирреальное пространство, можно сказать, почти метафизическую среду, внутри которой оказывается зритель; формирует напряженную эмоционально-духовную атмосферу, что позволяет нам говорить о преимуществах научного искусства. Новые технологии используются здесь как кисти и краски для создания метафорическо-поэтической субстанции, своего рода пространственной видеокартинки, и позволяют в иллюзорных пространственно-временных границах воплотить многомерную композиционную структуру визуально-пластического искусства. Но, несмотря на подобные блестящие варианты научного искусства, одной из основных проблем остается вопрос принадлежности его, и особенно в будущем, к конвенциональному искусству.

Как верно заметил Стефан Вилсон, по мере развития технологий художественный образ перестает соответствовать понятию «искусство», теряет свою изначальную эстетическую силу



воздействия. Для решения проблемы Вилсон предлагает пересмотреть понятие «шедевр».

В своем идеальном варианте искусство выражает воззрения эпохи, увековечивая его, эксплицируя основополагающие эстетические идеи. Направление, по нашему мнению, соответствующее критериям подобного искусства, возникло семь лет назад на базе конкурса в США, в Принстонском университете. В нем принимают участие исключительно ученые. В 2011 году ученые с 20 факультетов представили 168 работ. Главный критерий оценки произведений — наличие *intelligent design* (содержания), которое всецело зиждется на экзистенциальной основе, демонстрирующей изнутри красоту окружающего нас мира. Под этим подразумевается одно из направлений креационизма, утверждающего, что Вселенная и жизнь имеют разумный замысел. Оценивается адекватность идеи эстетической форме, инновационные же технологии выполняют лишь вспомогательную функцию как средства выражения, с течением времени возможна их модификация. В каком-то смысле это направление научного искусства может ассоциироваться с классическим искусством: внешняя красота (форма), адекватно отражающая содержание произведения. Если рассматривать «принстонское» направление на фоне современного научного искусства, то при всем желании и заявках на новизну художественного образа большей частью демонстрируются растражированные копии искусства начала XX века — дадаизма, сюрреализма и конструктивизма. Тенденция, о которой идет речь в данном случае, ближе всего к абстракционизму, в котором ученые еще в начале XX века видели единственно адекватную современному миру форму искусства. Подобное искусство с трудом вызывает ассоциации с природными явлениями, вещественными объектами или с духовным миром.

Искусству послевоенной Франции и в еще большей степени неофициальному советскому искусству оказалась близка иная концепция абстракции — метафизическая (ведущая свое происхождение от Кандинского и Малевича. Принстонский вари-



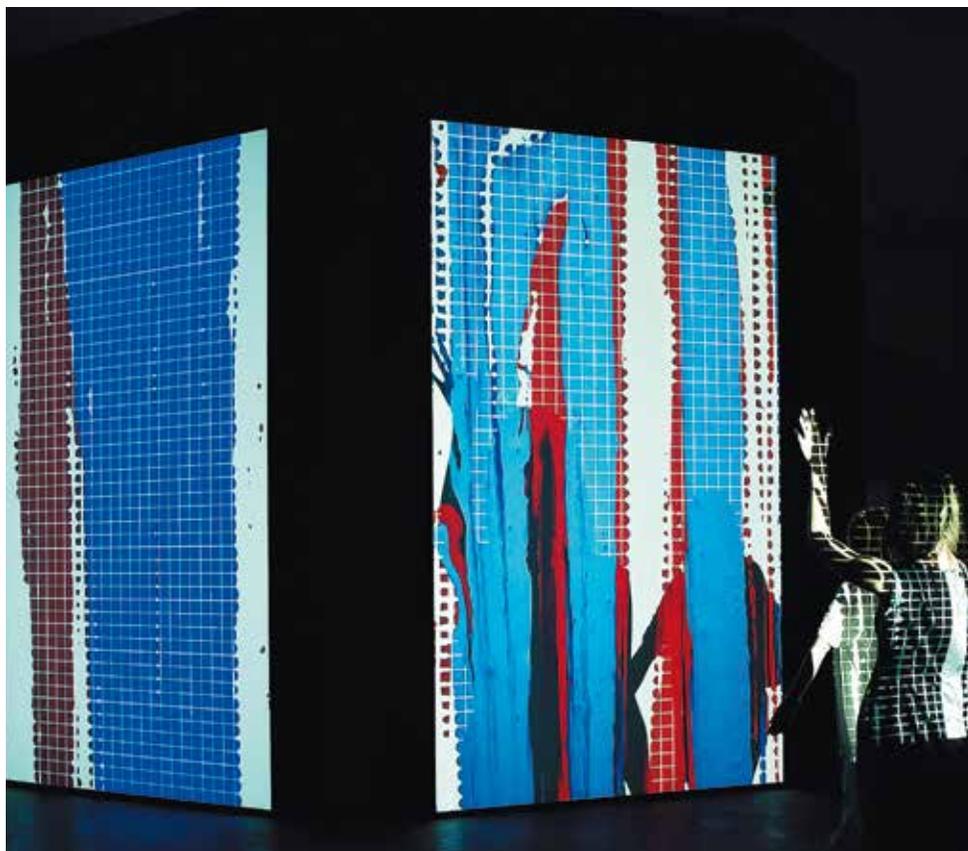
ант научного искусства вполне ассоциируется с такой идеей абстракционизма: проецированием идеальной субстанции на условно живописные формы. Он также отличается от семантической пустоты «формализма» большинства произведений научного и современного искусства. В рассматриваемой нами тенденции содержание имманентно произведению, рождается в самом научном открытии и органично включает онтологические и трансцендентные аспекты художественного видения. Не менее важная особенность принстонской концепции научного искусства — сохранение сугубо индивидуального творческого подхода, запечатлевающего мировоззрение художника-ученого и его размышления и эмоциональную реакцию. Учитывая поразительную скорость трансформаций ментальности современного человека, подобный вариант научной абстракции обретает статус полноправной формы визуального искусства и видится весьма перспективным для будущего искусства. Он не требует посредничества, его знаки передают идею художественного замысла (научное открытие с помощью инновационных технологий), минуя фазу описания. Важно то, что новая научная абстракция лишь по форме напоминает ее живописный аналог, а по сущности своей, по содержанию отражает саму реальность. А как признавали абстракционисты (к примеру, Жан Фотрие, представитель французского абстракционизма, ташизма), «никакое искусство не может взволновать, если в нем нет намека на реальность», «ирреальность абсолютной бесформенности ничего не дает. Это бессмысленная игра». Даже аллюзия на реальность, неощутимое ее присутствие «делает его читаемым; высвечивает его смысл, раскрывает его глубинную, сущностную реальность для подлинно мыслящего восприятия».

Сознание ученого-художника, проникнув в лаборатории природы, в те глубинные слои, где творится вещество, зарождаются живые существа, кристаллизуются макроскопические объекты, сопричастно и органично тем процессам, которые происходят в природном мире. Видеокартины научного искусства демонстрируют морфологию реальности и ее морфодинамику, визуализируют объективное знание о нашем мире. Искусство выступает здесь как современная форма познания, отражения мира, что отсылает нас к истокам подобного взгляда на искусство эпохи Возрождения, художники которого были одними из первых экспериментаторов научного искусства. Современное биоморфное научное искусство также воплощает в себе ценности подлинного искусства: интеллектуальное начало и художественно-эмоциональное претворение индивидуального образного видения мира. Новый вид творчества обнаруживает новую тенденцию восприятия художественного произведения. Метания современного сознания в поисках смысла, обнаруживающие себя в том числе в современном и научном искусстве, создают новые формы творчества, к которому стремились художники с ренессансной поры, и особенно определенно давшие о себе знать с начала XX века.

**Литература**

Штейнберг Э. Иконописец авангарда // Совершенно секретно. №10, 2003.  
 Murray P. Jaume Plensa. West Bretton, 2011. С. 129.  
 Wilson S. Art + Science now. New York, 2010. С. 8.  
 Stiles K., Selz P. Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings. California University, 1996. P 251.  
 Plensa Jaume. House of Knowledge. 2011.  
 Plensa Jaume. Opera Martyrdom of St Sebastian. 1999.

Pusenkoff & Pusenkoff  
**ЦВЕТ ТЕНИ**  
 2013. Интерактивная  
 медиаинсталляция



Московский музей  
современного искусства  
Гоголевский бульвар, 10  
+7 495 231-36-60  
www.mmoma.ru



MMOMA

МОСКОВСКИЙ  
музей  
современного  
искусства  
moscow  
museum  
of modern  
art

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

# PUSENKOFF & PUSENKOFF

## afteRReality

09.10 —  
10.11.2013

КУРАТОР:  
ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ

ГОГОЛЕВСКИЙ 10

ПРОДЮСЕРСКОЕ АГЕНТСТВО  
BOKOVFACTORY

Коммерсантъ FM93.6  
радио новостей

L'OFFICIEL

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

# СРЕДСТВО БЕЗ МЕСТА

Нина Сосна

**М**едиа сегодня интересуют многих: и тех, кто ими повседневно пользуется, и теоретиков, и социологов (как М. Кастельс), и специалистов по science art (как Дж. Элкинс), и литературоведов (кем в начале своего пути был Ф. Киттлер), и собственно медиатеоретиков, и в их числе бывших эстетиков (как Д. Мерш), и специалистов по алгоритмам и каналам распределения (В. Эрнст). Материал, с которым работают эти исследователи, различен: музыкальные произведения, математические записи, стандарты форматов передачи звука. Насколько выбранный материал сохраняет свою специфичность как то или иное средство (или medium) в общем поле медиаисследований, это вопрос, который решается по-разному.

Пожалуй, фотография как материал занимает особое место. С одной стороны, это визуально точное изображение, получающееся на носителе (пленке, бумаге, экране) с использованием одних только технических средств без помощи человеческих рук благодаря различным механическим, оптическим и химическим процессам. Более того, техничность этого изображения проявляется не только в техниках производства, но и в схватывании «объектов», что позволило еще Р. Краусс, развивая идею В. Бенямина, говорить об «оптическом бессознательном» в связи с фотографией, улавливающей то, что по разным причинам недоступно человеческому глазу. Показательно, что в свое время эта новинка была принята не всеми, и наряду с авангардными экспериментами, в которых активно использовалась фотография (например, Мохоли-Надя и др.), возникали движения, стремившиеся вернуть изображению художественность и живописность. Так, в первые десятилетия XX века в США существовали, правда, на разных побережьях, школы пикторализма и документальной съемки, поддержанной Ассоциацией по защите фермерских хозяйств. То есть можно утверждать, что в тот период государство поддерживало фотографию как способ зафиксировать и предъявить условия, в которых существовали граждане в период Великой депрессии. А эффект художественности, благодаря которому даже неспециалистам сегодня известны работы фотографов — участников FSA, был явно побочным или дополнительным. Получается, что медиальность фотографии не должна вызывать сомнений уже на том

основании, что поддержана властными структурами.

С другой стороны, попытка определить специфические характеристики фотографии как средства, которые отличали бы ее от других медиа, наталкивается на ряд затруднений. Фотографическое изображение нередко захватывает именно потому, что мало средств для его описания, так как фотография лучше других, наследующих ей медиа — кино и видео — противится любому описанию. Похоже, что, допуская различные интерпретации, фотография ни одной из них не позволяет задержаться, оказаться предпочтительной, и это ситуация, отличная, например, от сложившегося и практически неоспариваемого языка описания кинематографа. А что можно сказать о фотокритике? Есть направление в теории искусства, рассматривающее фотографию не как форму репрезентации, а как форму критики визуальности, критики того порядка, который утверждён обществом зрителя. Но продвинулись ли теории, развиваемые в связи с фотографическим материалом, далее, чем утверждения, высказанные в 1931 году Вальтером Бенямином, что фотография молчалива? И значит, не будь подписи, игра воображения заводила бы зрителей далеко, какой бы документальной ни была привлекающая внимание фотография?

Если фотография уклоняется даже от помещения в пространство фикции или документа, не говоря уже о художественной практике, с которой, конечно, связывается, но опять-таки непрямо, тогда каким характеристикам медиа она соответствует? Всякие медиа должны согласно Ф. Киттлеру запоминать, передавать и даже приводить в движение<sup>1</sup> информацию или изображение. Разворачивая эту формулу на примерах разных технологических медиа, следовавших друг за другом, от волшебного фонаря до оптоволоконного кабеля, он уделяет фотографии мало места. Она нужна ему для того, чтобы рассказать захватывающую историю поиска химических проявителей изображения, если оно уже в невидимой для глаза форме зафиксировано на пленке. В отличие от живописи фотография сделала возможной «передачу изображенного в его невывымышленной материальности»<sup>2</sup>. А так как далее оставалось только придумать, как привести отдельные сохраняемые изображения в движущуюся последовательность, Киттлер и переходит к предыстории фильма. Для сравнения: в других иссле-



Фотографии уличного фотографа Вивьен Майер, представленные на выставке «Загадки Вивьен Майер» в Московском центре фотографии имени братьев Люмьер



дованиях по проблематике медиа фотография упоминается главным образом для большей всеохватности картины, рисуящей тотальность медиа.

Что эти положения поясняют в фотографии? Что фотография «запоминает» или фиксирует что-то? И что у фотографии «невывымышленная материальность». Очевидно, речь идет о свете. Так, Киттлер начинает свои лекции с цитаты из Леонардо да Винчи, объясняя, что все технические медиа работают в тени, и заканчивает представлением «одинокого фотона в вакууме». И гипотетически скоростью передачи (то есть к задаче сохранения и передачи добавляется еще и скорость операции), к которой стремился еще Мейбридж в своих многочисленных опытах с фиксацией на пленке следующих друг за другом фаз движения, должна стать скорость света.

Так, история медиа, освобождаясь от присутствия человека, от его глаз и рук, становится историей света. Эти выводы не касаются фотографии как таковой.

То есть фактически фотография как медиум не обладает специфичностью, потому что она даже не успевает медиумом сделаться. Поэтому нет вопроса, посредником между кем и кем или проводником чего к кому является фотография, нет вопроса о памяти, как нет вопроса о чувственности, поскольку медиа, сменяя друг друга, все более обесмысливают чувства (Киттлер напоминает, что Маклюэн говорил не только о «расширениях чувств», но и об ампутациях).

Если подойти к проблеме с другой стороны, когда пытаются вернуть чувственность в возможной ее полноте, где визуальное связано с тактильным, где медиа смешиваются каждый раз в строго определенных пропорциях<sup>3</sup>, снова почти не идет речи о фотографии. Утверждая, что понятие «специфичность медиума» никогда не выводится из единственной элементарной сущности, простых материализованных сенсорных ярлыков, таких как «визуальное», «аудиальное» и «тактильное», Митчел подчеркивает, что понятие специфики медиума не исчезает, скорее превращается в вопрос о характере специфических чувственных отношениях, которые включены в практику, опыт, традицию и технические изобретения. И далее, что уже неудивительно в представленном выше контексте, он опять-таки переходит к примерам из области кино: «Кино тогда — не просто соотноше-

ние изображения и звука, но образов и слов, а также других дифференцируемых параметров, таких как речь, музыка и шум». А о фотографии можно сказать, что ее «быть может, лучше понимать как прибор для перевода невидимого или того, что мы не способны увидеть, в нечто, что выглядит как изображение того, что мы могли бы никогда не увидеть»<sup>4</sup>. Иными словами, говоря «медиа», не подразумеваем «фотография».

Правда, остается еще одна возможность. Если фотография — всего лишь прибор, может быть, она еще не медиа? На это позволяет рассчитывать подход археологии медиа. «Отправной пункт всякого медиаархеологического исследования — конкретный *medium*, рассматриваемый на всех его уровнях — как микровременной процессуальный механизм, как макровременной *Gestell*, как возникающие в реальном помехи»<sup>5</sup>. Медиаархеология осуществляется в полном смысле слова в том случае, когда, как то позволяют цифровые фильтры, более ранние обозначения электромеханического телезрения вновь пробуждаются к жизни<sup>6</sup>. Как фонограф сделал частью науки звуковые исследования (основание архива фонограмм в Вене и Берлине около 1900 года), так видеоманитофон определил условия возможности академической кинонауки. В связи с этим железный закон Маршалла Маклюэна дополняется медиаархеологами так: не только содержанием нового медиума является его медиум-предшественник, но именно благодаря последующему медиа предшествующий медиум вообще может стать предметом исследовательского анализа. Значит, просто еще не появился такой прибор, который позволит изучить фотографию как медиа?

<sup>1</sup> Киттлер Ф. Оптические медиа. М., 2009. С. 14.

<sup>2</sup> Там же. С. 154.

<sup>3</sup> Митчел У. Визуальных медиа не существует // Медиа между магией и технологией. М.; Екатеринбург, 2013 (в печати).

<sup>4</sup> Там же (курсив наш. — Н.С.).

<sup>5</sup> Эрнст В. Время медиа: понятия, археология, наука // Медиа между магией и технологией. М.; Екатеринбург, 2013 (в печати).

<sup>6</sup> См.: Donald McLean. Restoring Baird's Image, London (The Institution of Electrical Engineers). 2000.

# ЗАХВАТ ДВИЖЕНИЯ

Злата Адашевская

Картина Роберта Земекиса «Кто подставил кролика Роджера?» не является мультфильмом, однако благодаря технике комбинирования в ней собраны все анимированные звезды классического Голливуда и поселены в реальный мир, чтобы взаимодействовать с людьми. У них есть свой «квартал» Мультиаун, но практически все действие фильма разворачивается в закадровой «реальности» киносъёмочного процесса, где персонажи тиражированных рисунков предстают в непривычном амплуа, часто оказываясь лишь исполнителями своих тиражированных образов. Но, даже живя обыденной человеческой жизнью, они сохраняют свою анимационную природу, которая обеспечивает их главное преимущество перед простыми смертными — бессмертие.

Иной природой наделены люди и «мультишки» в «Аватаре» Джеймса Кэмерона. Или, правильнее сказать, другие стихии наделены анимационной или же кинематографической формой в зависимости от того, что они символизируют. Итак, существуют прогрессивные земляне XXII века, исчерпавшие все земные ресурсы и отправившиеся на поиски новых в другие галактики, и жители планеты Пандора, на которой землян привлекло некое полезное ископаемое. Люди находятся среди фантастически сложной, но вполне реальной техники, а пандорианцы — в фэнтези-мире, смоделированном на компьютере коллективом аниматоров. Инопланетяне тоже созданы на компьютере и в качестве персонажей представляют собой совершенное слияние человека и зверя. Основанием для первого «начала» служит реальный актер, для второго — анимация. Их тела более развиты по сравнению с телами землян, движения легки и свободны, а сознание подпитывается энергией от древа — ментального центра планеты, что хранит всю информацию о прошлом и отвечает на вопросы о будущем. А главное, их оцифрованные тела, в отличие от организмов землян, приспособлены к атмосфере Пандоры, потому люди вынуждены прибегнуть к своей фантастической технике, чтобы сгенери-



ровать полностью тождественные организмы, которые удаленно управляются людьми, чьи ДНК использовались для их создания. Мысль лежащего в специальном инкубаторе человека управляет искусственным телом где-то на Пандоре как своим собственным.

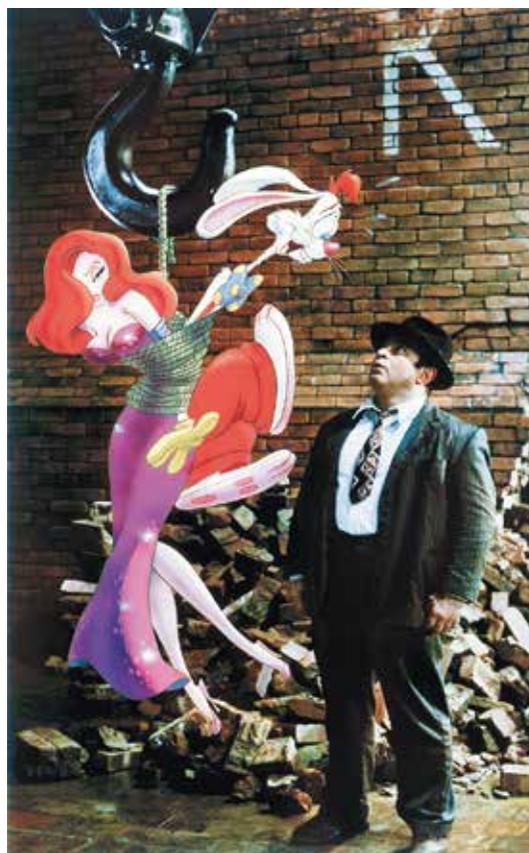
Население Пандоры представлено «мультишками», появившимися благодаря технологии motion capture — «захват движения». Механизм работы этого технического новшества иллюстрирует художественный вымысел Кэмерона: анимированный персонаж пребывает в той же зависимости от живого человека, что и сгенерированное тело жителя Пандоры от землянина, обретающего свою власть в инкубаторном сне. Работает это так. На теле актера закрепляют датчики, в которых он разыгрывает сцену; сигнал с датчиков записывается на камеры, расположенные таким образом, чтобы было легко провести триангуляцию и зарегистрировать точное расположение датчиков в трехмерном пространстве. Затем положения датчиков обчитываются и накладываются на соответствующие точки виртуального персонажа, созданного независимо от человека, который лишь сообщает ему свои движения.

«Захват движения» — это сочетание технологий, позволяющих фиксировать движения тела человека или животного и переводить их в цифровые данные. Речь идет о создании цифровых копий актеров, об их полном дублировании в чисто информационном виртуальном пространстве.

Как уже было сказано, фильм Кэмерона может служить художественно-вольной и предельно наглядной иллюстрацией новой технологии. Критик журнала «Афиша» Роман Волобуев отметил, что это «война не столько даже между цивилизацией и природой, сколько между практическим и фантастическим видением мира, реальностью и мечтами». В целом соглашаясь, однако несколько деромантизируя эту формулировку, уточним. Фактически это война между органической реально-

стью и цифровым пространством, ведь компьютерные джунгли Пандоры наглядно воплощают метафору информации, заменившей природу, а технология захвата движения с поразительной буквальностью венчает отмеченную Делезом тенденцию: «...экранная вертикаль перестает показывать нам мир в движении и стремится стать непрозрачной поверхностью, получающей упорядоченные и неупорядоченные информационные сигналы, при том, что персонажи, предметы и речи записываются на нее как “данные”».

Как информационные технологии — условие возникновения совершенных виртуальных персонажей, так информация (дерево) — источник силы инопланетян в качестве героев конкретной художественной истории. Приспособленность к существованию в ее энергетическом поле — их главное преимущество перед землянами, которые только посягают на ее использование. И Кэмерон сообщает этому источнику могущества роль современной религии, чьим культовым символом (фетишем) является дерево — аборигены поклоняются ему в языческом ритуале, а люди пытаются уничтожить. Синяя кожа жителей Пандоры отсылает к индуистским божествам, а тела, с помощью которых люди могут становиться частью цифровой флоры, называются аватарами, что можно перевести как «образ», «явление», нечто вторичное по отношению к сущности, из чего и следует его мифологическое значение<sup>1</sup>. Земное тело главного героя фильма инвалидно, поэтому не удивительно, что свободное парение по виртуальному миру Пандоры в совершенном теле Аватара оказывается для него особенно привлекательно. И именно необразованность в рамках земных представлений позволяет ему присоединиться к ментальной сети инопланетян, что восходит к дереву. В конце концов, он не хочет больше быть человеком и переходит информационную границу на сторону «аборигенов», вместе с ними изгоняет людей с Пандоры и навсегда остается в теле аватара. Мультиаун-



Режиссеры Роберт Земекис, Ричард Уильямс  
КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА  
«КТО ПОДСТАВИЛ  
КРОЛИКА РОДЖЕРА»  
1988

Пандора вновь побеждает прогрессивную и все же убогую реальность, хоть и является ее совершенным порождением.

Идея фильма возникла в 1990-е, но тогда Кэмерон считал уровень технического развития недостаточным для ее воплощения. Да и нынешний уровень все еще на полшага отставал от запросов режиссера, так что он сам разработал Simulcamera (симуляционная камера, камера-симулятор, симулятор камеры). «Это случилось примерно так, — рассказывает Кэмерон. — Я работал на площадке для съемок виртуальных планов, играл с этой виртуальной камерой, которая, по сути, не является полноценной камерой, это всего лишь объект, который говорит компьютеру, что это камера, и в итоге на экране мы видим то, что видит камера в виртуальном мире». Так во время съемок он сидел за камерой, которая уже даже не является оптическим устройством: мгновенно обрабатывая объект съемки, она накладывает заранее подготовленные «спецэффекты» и выводит на экран только результат этой автоматической манипуляции, как бы непосредственно проецируя виртуальное на материальную действительность.

Как же торопил события Вальтер Беньямин, замечая: «Кино открывает такой взгляд на мир, который прежде был просто немислим. Оно изображает событие, для которого нельзя найти точки зрения, с которой не были бы видны не принадлежащие к разыгрываемому действию как таковому кинокамера, осветительная аппаратура, команда ассистентов и т. д. <...> В театре, в принципе, есть точка, с которой иллюзия сценического действия не нарушается. По отношению к съемочной площадке такой точки нет. Природа киноиллюзии — это природа второй степени; она возникает в результате монтажа.<...> Свободный от техники вид реальности становится здесь наиболее искусственным, а непосредственный взгляд на

действительность — голубым цветком в стране техники». Ведь так или иначе в обычном фильме мы видим то, что когда-то происходило на самом деле, то, что мы гипотетически могли увидеть невооруженным глазом, оказавшись на месте камеры. Пусть кинопроизведение, в его окончательном виде, не ограничивается тем, что мы увидели, пусть что-то его превосходит, в любом случае фильму нельзя полностью отказать и в его документальной составляющей, в тех фрагментах физической реальности, из которых воссоздается иллюзия. Значение этой детали трудно не оценить, имея представление о том, как выглядят площадки фильмов motion capture. Никаких костюмов, помимо электронной аппаратуры, и никаких декораций, из-за которых съемочная площадка напоминала барочную эстетику руин, быть может, даже более театральных декораций. Только пустая зеленая комната, актер и самый необходимый реквизит, который поможет в создании любой иллюзии — прямо как в модернистских революционных театрах.

Если в 1970-е можно было намекнуть на ирреальность, фарсовость, сконструированность происходящего на экране, лишь показав зрителю материал, снятый одной из камер или разъединив звук и изображение, или создав еще какие-нибудь помехи — «киноляпы», в результате чего киноткань трещала по швам, покрывалась многочисленными прорехами и заплатками из каких-то совсем других фильмов, но все же могла сохранять некоторое единство повествования, то теперь малейшая помеха сулит полный развал всей конструкции, а без обработки соответствующими техническими приборами происходящее в студии скорее всего будет непонятно постороннему наблюдателю (если только не снабдить его Simulcamera). Впрочем, деконструкция уже отошла в прошлое, и сегодня речь идет скорее о новой синтезирующей волне, на которой актеры не номиниру-



Режиссер  
Джеймс  
Кэмерон  
КАДРЫ ИЗ  
ФИЛЬМА  
«АВАТАР»  
2009

Режиссер Джеймс Кэмерон  
КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «АВАТАР»  
2009



ются на «Оскар» за свои роли и вынуждены спорить с аниматорами за то, чьей заслугой является их персонаж.

«Актеры расстраиваются, думая, что их заменяют спецэффектами, но это не так. И аниматоры расстраиваются, думая, что их оставляют без работы», — комментирует Кэмерон. Однако сам не соглашается ни с теми, ни с другими и настаивает, что компьютерная графика выполняет ту же роль, что обычный грим и не более.

Однако еще в разработках Кэмерона 1990-х записано, что фильм должен включать минимум шесть актеров в главных ролях, которые «казались бы реальными, но не существовали в материальном мире». Можно сказать, что это вполне удалось с учетом того анекдотического факта, что актриса, сыгравшая главную героиню «Аватара» — принцессу инопланетного мира, — осталась в тени, в то время как звездой стал оцифрованный двойник, и одно оказалось совсем не тождественно другому.

Не слишком ли много грима? Одно из принципиальных нововведений motion capture заключается в том, что форма, цвет, размеры виртуального персонажа могут быть почти любыми и иногда совершенно расходятся с параметрами актера. Персонаж может сохранять лишь отдаленное человекообразие, чтобы применение технологии имело смысл, в остальном же... Однако сторонники приема стараются подать это как преимущество, в том числе для актера. Например, исчезает извечная проблема старения. Актер может играть информационную копию себя молодого в любом возрасте, пока тот не наложит явный отпечаток на его телодвижения, или сыграть исторического персонажа, не имея и отдаленного сходства с ним. Возможность перевоплощения до полной достоверности более не ограничена внешними данными. Не случайно именно сейчас режиссеры перестают стремиться к реализму в его буквальном смысле и иной раз ничего не делают для изменения облика актера, уделяя внимание только точности игры. Итак, свобода актера становится безграничной, когда на кастинге исчезает критерий внешности, когда ему больше не грозит стать заложником одного амплуа, когда типаж не имеет значения, когда штамп не на чем ставить и освобожденная из темницы тела игра становится чисто духовным явлением. Фактически так это и формулирует исполнитель главной роли

«Аватара», когда настаивает, что вложил в этого синего инопланетянина свой дух.

Режиссеры, которые любят работать с актерами и создавать яркие характеры, и Кэмерон и Спилберг, реабилитируют их положение в новых обстоятельствах, говоря, что на уровне взаимодействия «актер — режиссер» изменения идут скорее в обратную сторону: работа в рамках performance capture гораздо ближе к игре в театре, чем игра перед обычной камерой. Актер просто отдается игре, погружается в роль. Отсутствие камеры, фиксирующей действительность невооруженного глаза, для него фактически равно отсутствию любой камеры. Очевидно, что процесс съемок становится более цельным, при этом, фигурально выражаясь, он остается за кадром. И актер оказывается дальше от финального продукта, чем когда-либо. Его ответственность, его власть в рамках общего в очередной раз уменьшилась, еще дальше он удаляется от зрителя, еще несколько шагов — и он скрывается за кулисами наравне с осветителями, гримерами... А какова роль режиссера?

Стивен Спилберг признается, что, управляя виртуальной камерой, чувствует себя как за джойстиком видеоигры: «Лично я по-новому взглянул на мир, когда понял, что уже после ухода актеров могу взять и за несколько дней переснять весь фильм». Работая с техникой захвата движения режиссер властен и над последним, что остается актеру — движением, и может изменить даже его, так что степень вмешательства режиссера и аниматоров в зафиксированный с помощью датчиков материал становится только вопросом этики. Ну и авторского права.

В одном руководстве для начинающих пользователей «захватчика» мы встретили забавную фразу: «Конечно, весьма заманчиво облачиться в костюм и выполнять движения самому, но не стоит этого делать. Лучше нанять специалиста, который пройдет через все радости и горести создания анимаций». Эта фраза обращает наше внимание не столько на отношение к актеру как к реквизиту, сколько на то, что один человек может сыграть несколько ролей или даже все роли. И этот же человек может быть одновременно режиссером. Motion capture — технология, потенциально ведущая к апофеозу авторского кинематографа.

• В индуистской философии термин «аватар» используется для обозначения нисхождения бога из духовного мира в более низкие сферы бытия.

# НОВОЕ ПРОСТРАНСТВО ДЛЯ МЕДИА



*На вопросы ДИ отвечает  
Ольга Шишко, заместитель  
генерального директора по инно-  
вациям в современном искусстве  
МВО «Манеж», арт-директор  
Музея экранной культуры.  
Манеж/МедиаАртЛаб.*

**ДИ.** В начале года в ГЦСИ проходила встреча с экс-директором Нидерландского института медиаискусства — NIMK Олафом ван Винденом. С этого года институт, созданный двадцать пять лет назад, свернул свою работу до формата архива «Montevideo». Олаф ван Винден, в частности, заметил, что за время существования института изменился статус видеоискусства — оно теперь представлено в собраниях многих музеев, и поэтому нет необходимости в отдельной структуре.

**ОЛЬГА ШИШКО.** Действительно, много зарубежных институций успешно работает с видеоартом. Но институт и архив «Montevideo» занимался не только видеоартом, но и интерактивным искусством, и проблематикой дигитальных произведений, то есть жанров, находящихся сейчас на пике актуальности. Поэтому очень жаль, что он закрылся. Я наблюдала, как меняются структура и политика института и архива «Montevideo» примерно с двухтысячного года.



В Нидерландах действительно закрыли много организаций, а оставшимся, например V2 (одна из старейших лабораторий медийного искусства), резко сократили финансирование.

**ДИ.** Что касается видеоарта как отдельного жанра, вы считаете он еще актуален?

**ОЛЬГА ШИШКО.** Видеоарт остается очень актуальным жанром, но сегодня на смену короткометражным видеоэкспериментам приходят пространственные инсталляции, работающие со всем спектром постнарративного видео. В современном медиаландшафте программы моделирования дают возможность управления реальностью, добавляют в арсенал художника виртуальную реальность, эффект множественных проекций и другие новые подходы к мультиперспективному повествованию. Если в семидесятые художники пытались создать что-либо вымышленное из реальности или импровизировали во время съемок, то с внедрением техники оцифровывания (начиная с восьмидесятых) они могут создавать электронные изображения, которым нет аналога в реальности.

Пространство вокруг нас становится все более экранным. Нам интересно рассматривать экранные искусства, к которым относятся и видеоарт, и виртуальная реальность, и дополненная реальность с ее интерактивной составляющей.

Я, например, не знаю, как классифицировать работу Нонни де ля Пеньи и Пегги Вейл о тюрьме Гуантанамо, показанную на выставке Медиафорума в Московском музее современного искусства. Сами авторы называют это журналистским погружением. В компьютерную игру они вводят фрагменты видеозаписей бесед с родственниками узников тюрьмы. Это и партисипаторное искусство и некое новое направление, которое включает в себя разные виды, жанры и новые технологии.

А объектом исследования режиссера Харуна Фароки становятся компьютерные игры, стратегические симуляторы, при помощи которых американские военные сначала проходят

подготовку к боевым действиям, а затем и психологическую реабилитацию от травм, полученных во время реального боя. Образы совместно с программным обеспечением все чаще используются для анализа, контроля, управления и манипуляции. Представляя в наших проектах различные художественные стратегии, мы анализируем новые формы искусства и новые способы восприятия экранного образа зрителем.

**ДИ.** В чем вы видите миссию Музея экранной культуры?

**ОЛЬГА ШИШКО.** Мы давно работаем с инновационными проектами на стыке современного искусства, кинематографа, журналистики, перформанса. А музей экранной культуры с момента его возникновения в стенах ЦВЗ «Манеж» в ноябре две тысячи двенадцатого года стал платформой для проведения экспериментальных выставок, показов, мультимедийных перформансов, воркшопов, лекций и конференций — своего рода интерактивной лабораторией, которая не только знакомит с основными этапами истории медиаискусства, но и является центром формирования современной художественной практики. Мы попытаемся быть площадкой современного искусства.

В нашей программе мы делаем упор не на показе привозных экспозиций, а на создании своих проектов. Это выставки «Видеодыры», «Размышляя о смерти», «Мокьюментари. Реальности недостаточно», «Расширенное кино», «Погружения: в сторону тактильного кинематографа», «Зритель» Гари Хилла, «Transitland. История развития видеоарта Центрально Восточной и Европы после падения Берлинской стены».

Мы занимаемся архивацией и формированием коллекции медиапроизведений, изучаем тенденции нового искусства, прогнозируя их актуальность хотя бы на два года вперед.

Наша задача — исследовать новые жанры, связанные с экранными технологиями, видеоартом, а также те, которые возникают на пограничных территориях. Мне нравится определение time-based art — вре-

менные искусства. Меняются средства, жанры, стратегии и образы, а мы наблюдаем, пытаемся улавливать эти переходы, презентовать их и анализировать. Сегодня востребовано что-то одно, завтра интерес смещается в другие зоны, но границе между освоенными и неосвоенными территориями нужно постоянно очерчивать. Новые технологии меняют наше мировоззрение, и художники отражают и исследуют этот процесс.

**ДИ.** Как соотносятся Музей экранной культуры и МедиаАртЛаб?

**ОЛЬГА ШИШКО.** Центр культуры и искусства «МедиаАртЛаб» существует с девяносто девятого года, Музей экранной культуры. Манеж/МедиаАртЛаб — наш совместный проект с Центральным Манежем, в который входят выставочное пространство, медиатека с коллекцией и Открытая школа.

**ДИ.** Таким образом, из всех медиа, которыми в широком смысле могут быть и живопись, и любой другой вид искусства, вы выделяете именно экранные. В МедиаАртЛаб всегда была важна исследовательская составляющая — лаборатория?

**ОЛЬГА ШИШКО.** Все наши проекты в некоторой степени исследовательские. На Медиафоруме ММКФ мы очерчиваем границы между кинематографом и экранным искусством (интерактивными и партисипаторными). Мы перенесли кино в музей и, наследуя традиции, назвали эту серию выставок и сопровождающих их каталогов «Расширенное кино» (термин, введенный в начале семидесятых Джинном Янгбладом). Сегодня каталоги «Расширенного кино» используются в творческих вузах как учебники. В трех томах собраны работы замечательного созвездия авторов: Петера Вайбея, Эрика Бюлло, Раймона Беллура, Урсулы Фроне, Кирилла Разлогова, Олеси Туркиной, Льва Мановича, которые в диалогах друг с другом рассматривают медиаарт с точки зрения и кинематографии, и современного искусства.

Недавно в издательстве НЛО вышла книга «Мифология медиа», ее презентация стала завершающим собы-

тием Медиафорума, посвященного теме мокьюментари.

В этом издании мы рассматриваем медиаарт эпохи девяностых — времени становления медиаискусства в России, начиная с первых наших проектов. Медиаартлаб тогда была одной из активных организаций, которые определяли развитие медийного искусства, вокруг нее формировалось сообщество художников, искусствоведов. Мы сложили эту историю вокруг личности одного из создателей МедиаАртЛаб — медиахудожника, теоретика, критика и учредителя МедиаАртЛаб Алексея Исаева. Книга рождалась очень долго, после смерти Алексея мы придумали несколько вариантов ее издания вместе с Константином Бохоровым, Алиной Игнатовой, Еленой Румянцевой, со всей командой Медиаартлаб. Но что-то не получалось, пока к нам не подключилась в качестве соавтора, редактора-составителя искусствовед Людмила Бредихина. Она предложила более живой взгляд на процесс.

В книгу вошли как статьи девяностых годов — это голос времени, так и теоретические тексты, написанные специально для этой книги — взгляд на явление из сегодняшнего дня. Алексей Исаев интересен тем, что прошел через все инновационные этапы развития медиаарта — видео, нет-арт, интерактивное искусство. Он работал с концепциями лабиринтологии, монтажа аттракционов Сергея Эйзенштейна и зарождающимся сайенс-артом. Поэтому, рассказывая о нем, мы легко обозначили основные этапы истории медиаарта в нашей стране.

**ДИ.** Каковы задачи Музея экранной культуры как городской и столичной институции? Планируются ли какие-то программы в регионах России и за рубежом?

**ОЛЬГА ШИШКО.** Как только мы создали МедиаАртЛаб, то на основе своей коллекции (сейчас у нас одна из крупнейших коллекций медиаискусства в стране) запустили программу «Нон-стоп медиа». В две тысячи первом году при поддержке фонда Сороса выезжали с ней в Нижний Новгород, Киров, Ижевск

и Йошкар-Олу. После этого в Поволжье был всплеск медийного искусства. Мы сотрудничаем с Екатеринбургом и Калининградом (филиалами ГЦСИ), Красноярском, где провели один из симпозиумов «Pro&contra», в результате здесь возникла новая институция — фестиваль медиаарта. Вообще, чем больше институций, тем шире сетевое сообщество. И как правило, зарубежные специалисты, которые были у нас на симпозиуме, потом приезжают в Россию уже по приглашению региональных институций. Отдельное направление работы — показ российского медиаарта за рубежом. Мы участвуем в западных медийных фестивалях, формируя программы российского видеоарта. Пока возим на Запад только видеоарт и фото, но надеемся, что ситуация станет динамичнее, и мы будем ездить не только с презентациями видеопрограмм и рассказами о том, что здесь происходит, но и с выставочными проектами.

**ДИ.** В регионах многие институции испытывают острый дефицит методического материала.

**ОЛЬГА ШИШКО.** «Нон-стоп медиа» предлагает программы с возможностью их проката в течение трех лет, наши партнеры, имея контент, смогут сами устраивать специальные события. Проблема — авторские права. С рядом организаций у нас заключены договоры на десять лет (с тем же архивом «Montevideo» на цикл «Пионеры видеоискусства»), по которым наши сотрудники могут выезжать на лекции. Сейчас сотрудники Музея экранной культуры и «Открытой школы» работают над методическими пособиями. У нас записаны все лекции и мастер-классы российских и зарубежных педагогов, и они будут представлены в Сети на сайте Открытой школы «Манеж/МедиаАртЛаб».

**ДИ.** Чем Открытая школа отличается от других современных образовательных институций?

**ОЛЬГА ШИШКО.** В девяносто втором году в институте «Открытое общество» мы готовили выставку-симпозиум «NewMediaLogia/NewMediaTopia», ко-

торую предваряла работа Художественной лаборатории новых медиа Центра Сороса. Для нее было закуплено дорогое оборудование, к нам приезжали французские специалисты, обучавшие художников работе с программами. Вели лабораторию Владимир Могилевский и Сергей Шутов, а я и Татьяна Могилевская отвечали за теоретический и образовательный процесс.

Тогда я поняла, что и искусство русского авангарда, которым мы так были увлечены в университете, и экспериментальное искусство шестидесятых с его инновациями — все это находилось в непосредственном диалоге с развитием медиаарта. Среди приглашенных лекторов были Вуди Васюлка (США), Хейди Грюндманн (Австрия), Михаил Неймарк (США), Михаил Бьелицки (Чехия), Ричард Клусзински (Польша), Луи Бек (Франция) и многие другие. То, что они приоткрывали для художников и для нас, молодых кураторов, было уникально — ни одно государственное учебное заведение этого не давало. Важно, что все эти люди были практиками, рождавшими здесь и сейчас новые концепции и осмыслявшими опыт прошлого через анализ настоящего и будущего.

Именно таких педагогов мы приглашаем сегодня в нашу Открытую школу. Курс состоит из лекций, мастер-классов и практических занятий. Например, четыре проекта наших студентов победили в конкурсе работ для «Ночи новых медиа» на «Архстоянии», и мы ездили со студентами в Николо-Ленивец для их реализации.

Одним из центральных событий образовательной программы XIV Медиафорума ММКФ «Мокьюментари: Реальности недостаточно» стал приезд в Москву с мастер-классом сербской видеохудожницы Милицы Томич (Milica Tomić). Она сегодня один из самых востребованных современных политических художников. Вместе со студентами Открытой школы Милица Томич создавала новую часть своего многолетнего проекта «Контейнер» и обсуждала вопросы: стоит ли сочетать в художественной практике личное и политическое, какими методами

современный художник может переосмыслить и трактовать историю, и как искусство может комментировать и менять политическое сознание. Свой взгляд на отношение искусства и истории Милица Томиц выразила и в проекте-реконструкции «Контейнер».

Наряду с лекционными курсами, которые ведут Андрей Великанов, Карина Караева, Андрей Щербенок, Владимир Левашов, Наталья Смолянская, мы делаем однодневные выставки в пространстве Медиатеки ЦВЗ «Манеж», такие как «Медиа-вирусы». Это важная часть учебного процесса.

Обучение в Открытой школе длится два года. Последний семестр отводится на создание проекта в мастерской, которую выбирают студенты. Это мастерские Юрия Альберта, Валерия Айзенберга, Александры Деметьевой, где создают и концептуальные работы, и интерактивные. Ключевая тема первого года обучения студентов — история авангарда и его соединение с сегодняшним днем. Студенты работают в сфере современного искусства, но все семинары и лекции подводят их к идее, что искусство давно перестало быть только изобразительным искусством, сделавшись одновременно философией, антропологией, социальными практиками и собственно жизнью. Мы совместно изучаем множество направлений, характеризующих развитие медиаарта сегодня, различных способов выражения и языков, на котором оно говорит: от био-арта и сайенс-арта до сетевого искусства и тактических медиа. Студенты используют самый широкий спектр инструментария — от обычной видеокамеры до сложнейших генетических социологических исследований и экспериментирования с программными продуктами. Ключевой характеристикой создаваемых проектов является их междисциплинарность. Имея постоянную «прописку» в сфере искусства, междисциплинарность позволяет «зажигать в гости» и «временно проживать» на территории кино, театра, музыки, науки, политики. И наша задача (а мы, преподаватели, учимся вместе со студентами) реализовывать про-



екты, по-новому раскрывающие реальность и поддерживающие постоянный диалог искусств.

**ДИ.** Обучение в Открытой школе бесплатное?

**ОЛЬГА ШИШКО.** Да, благодаря поддержке Фонда Прохорова и МВО «Манеж».

**ДИ.** Как вы проводите набор студентов?

**ОЛЬГА ШИШКО.** Наши студенты — это выпускники творческих вузов из самых разных областей: кино, изобразительного искусства, журналистики. Отбор проходит в три этапа: представление портфолио, творческий конкурс и собеседование с преподавателями. Из семисот тринадцати поступивших заявок мы пытались отобрать двадцать пять. Но в итоге создали две группы — основного потока и группы со свободной формой посещения. Всего семьдесят пять человек.

По окончании студенты получают свидетельство, что прослушали курс лекций.

Но главное — профессиональная реализация и опыт работы в выставочных проектах. Выпускная выставка должна состояться в ноябре две тысячи четырнадцатого года, а во время обучения предусмотрено участие в российских и международных проектах (совместно с Центром электронных искусств в Базеле, фестивалем «Transmediale», презентация проектов на «Манифеста-2014» в Санкт-Петербурге и фестивале «ZERO 1» в Сан-Хосе и многое, многое другое).

**ДИ.** Какие события в ближайших планах музея?

**ОЛЬГА ШИШКО.** В октябре пройдет очередная конференция «Pro@contra медиакультуры», которая объединит специалистов из различных областей для профессиональной и открытой дискуссии о новых медиа и новой визуальности в целом. В первую очередь нас будет интересовать суть этой новизны: каково соотношение новой визуальности медиаискусства с классическим визуальным пространством? В чем принципиальные отличия новых медиа от экспериментов классического авангарда? Что новые медиа делают с понятием документального свидетельства и нашим повседневным восприятием?

В апреле мы откроем большую выставку Питера Гринюэя «Золотой век русского авангарда». Это мировая премьера мультимедийной инсталляции великого режиссера современности. Проект создается специально для России, для МВО «Манеж». Основой выставки станет полиэкранная мультимедийная инсталляция, в которой будет использовано несколько экранов обратной проекции, а также световое и звуковое оборудование. Около четырехсот шедевров русского искусства будут «оживлены» с помощью новейших экранных технологий и создан диалог прошлого и настоящего. Эта выставка — один из ключевых проектов перекрестного года культуры России и Великобритании. В 2014 году его программа откроется этим проектом.

*Беседу вела Ирина Сосновская*



**Я** хочу поговорить о новой визуальности, о новых возможностях образного познания мира. Думаю, вы согласитесь со мной, что кинематограф, который мы знаем и который родился в 1895 году, был основан прежде всего на тексте. В основании всей нашей культуры, по мнению Умберто Эко, лежит текст. Пути развития цивилизации определяли люди, которые владели текстом. Именно они заложили основы нашей этики; и все, что было придумано человечеством, изложено в форме текста, от пособия по уходу за детьми до инструкций построения боевых кораблей.

Думаю, вы согласитесь, что ученые, писавшие историю, считали образ не таким уж и важным. В результате история является весьма субъективным источником, более того, я убежден, что если бы историки открыли свои окна и двери, то скорее всего в их заключениях образы были бы не менее значимы, чем тексты.

По образованию я художник, позднее стал снимать кино и до сих пор не уверен, что поступил правильно, сменив профессию, так как думаю, что произведения художников — более значимые свидетельства того, что происходило или происходит в жизни.

Работа художника лежит в основе всего, что нас окружает. Эти стены, потолок, даже наше нижнее белье было создано художниками, ведь дизайнеры — прежде всего художники. Все что мы видим вокруг, задумывалось художником. Джакометти как-то пошутил: ваша бабушка может ничего не знать о Пикассо, но Пикассо знает все о вашей бабушке.

Я привожу эти общие места для того, чтобы подчеркнуть, что серия лекций и семинаров, которые будут здесь проводить-

ся, своей задачей прежде всего ставят изучение образов, их архивацию и музеефикацию. Сегодня музеи стали современными кафедральными соборами, именно в них творится настоящая история, здесь образы собираются вместе, и мы используем их для создания полной картины мира.

Библиотеки — хранилища книг. Книги хранят в себе тексты. Тексты хранят информацию, которая когда-либо была собрана человечеством. Музеи же собирают предметы искусства, которые хранят в себе образы. И я считаю, что их миссия не менее важна, чем у библиотек.

Когда десять лет назад я путешествовал по миру, все молодые люди, которых я встречал, хотели стать кинематографистами. Теперь все молодые люди, которых я встречаю, хотят стать кураторами музеев.

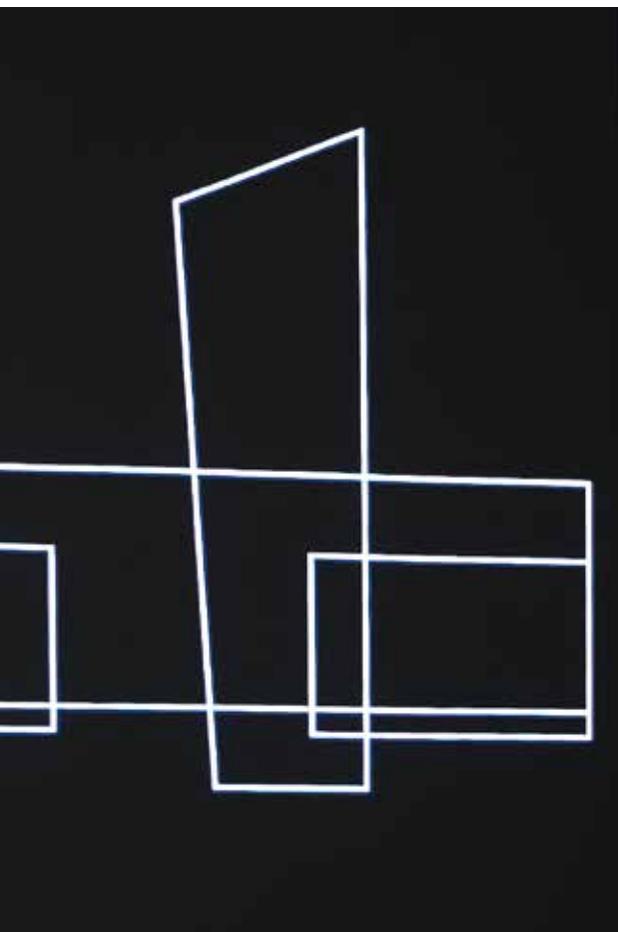
С другой стороны, кинофильм — в известной мере тоже собрание или музей образов, которые содержат в себе какое-то послание. И визуальная сторона кинематографа в последнее время меня гораздо больше интересует.

Меня часто обвиняют в том, что я жадный и пытаюсь вложить в свои кинематографические работы все, что вижу вокруг, и все, что знаю. Но, как сказал один из моих героев — Джон Кейдж\*, «надо быть очень осторожным, если ты вкладываешь в свое произведение искусства двадцать процентов чего-то нового, ты должен быть готов к тому, что потеряешь восемьдесят процентов аудитории». А потом он продолжил: «Но по этому поводу не надо расстраиваться, так как где-то через пятнадцать лет эти восемьдесят процентов догонят вас и вернуться к вам как ваши зрители». Однако я не настолько оптимистичен и очень сильно в этом сомневаюсь.

В последнее время я стал подходить к традиционному, ортодоксальному кино как к музею, хранилищу образов и даже в некотором роде как к эссе в том смысле, как это понималось в семнадцатом — восемнадцатом веках.

Ортодоксальное искусство и в кинематографе, и в живописи — это когда вы смотрите на плоский прямоугольник с некоторыми поправками на специфику материала. Мы подчинились этой схеме, заключив в этот плоский экран все свои образы и пластику произведения искусства. Думаю, пора эмансипироваться от традиционных условий, постараться избавиться от старой ситуации — один экран с четырьмя прямыми углами. Кроме того, хотелось бы, чтобы поверхность, на которую мы проецируем наши образы, больше им соответствовала. И совсем не обязательно, чтобы все экраны стояли в один ряд, они могут быть развернуты в самых различных направлениях.

Три года назад, когда меня пригласили в Милан для участия в большой выставке, посвященной истории развития итальянского дизайна, я решил сделать проект об истории живописи, применив экраны другой формы. Один условно представлял четверть проекции земной поверхности — он использовался для демонстрации общих видов. Поскольку выставка проходила в Италии, второй экран я решил сделать в форме арки, так как именно римляне когда-то изобрели триумфальную арку. Также я использовал очень широкий экран, подобный морскому зонту, который простирается бесконечно. Затем, чтобы показать, что пространство трехмерно, я ввел трапециевидный вертикальный экран. Ну и поскольку всегда много того, что хочу сказать, я добавил еще три экрана. Все эти экраны могут накладываться друг на друга, они также могут быть прозрачными или создавать панораму в триста шестьдесят градусов. Зритель



может ходить между экранами, заходить за них, наблюдать за проекциями не только с лицевой, но и с оборотной стороны.

Традиционное кино представляется мне некоей смиренной рубашкой, накладывающей ограничения на автора. Представьте, если бы можно было синхронизировать изображения нескольких экранов, связать их единой идеей, насколько бы это отличалось от привычного плоского экрана.

Не стоит ожидать, что все наше кино завтра же станет таким, но, возможно, это один из путей развития кинематографа будущего. И думаю, что именно такая архитектура экранов могла бы быть интересна в музейном пространстве.

В проекте для выставки дизайна в Милане мне хотелось показать всю историю развития искусства, и прежде всего итальянского, в центре которого был человек. Нечто подобное мы планируем сделать и в пространстве ЦВЗ «Манеж» на выставке «Золотой век русского авангарда» в рамках перекрестного Года культур Великобритании — России, которая состоится в апреле — мае 2014 года.

Размышляя об архитектонике кинематографа будущего и визуального процесса в целом, я решил попробовать совместить два таких близких и в то же время весьма далеких жанра — кино и живопись. Человек эпохи лептопа смотрит фильмы на экране своего компьютера. Как соединить новые технологии с огромным наследием, которое досталось нам за многие века развития искусства, и прежде всего живописи? Как использовать в кинематографе ее историю? Не может быть Уорхола без Дюшана, Дюшана без Пикассо, Пикассо без Пуссена, и так мы доходим до Леонардо. На этом построено искусство.

И я подумал, есть произведения, картины, образы, которые нам очень хорошо знакомы. Не обязательно ехать в Милан, чтобы посмотреть «Тайную вечерю» Леонардо, если вы не видели ее в оригинале, вы видели ее на рождественских открытках, шоколадных обертках, чайных полотенцах. Так же вторглись в наше сознание кадры из «Аватара», «Титаника» и т.д. Почему же мы не можем использовать огромный вокабуляр кинематографа и совместить его с еще большим вокабуляром истории живописи.

Я живу в Амстердаме, и из моего чердачного окна виден музей Питера Райса — Государственный музей (Rijksmuseum), который был построен в 1860 году с основной целью — разместить в нем картину Рембрандта «Ночной дозор». Именно с этого произведения в 2006 году и начался проект «Classical Paintings Revisited». Проект получил известность, и нас пригласили в Милан для работы над «Тайной вечерей» Леонардо да Винчи. Мы не пытались снять фильм о художнике или фреске. Мы не стремились оживить сюжет из Библии. Мы хотели показать, что картина, оставаясь такой, как ее написал художник, может меняться.

В Милане, работая в церкви Санта-Мария делле Грации, мы встретились с большими трудностями. Во-первых, это великое произведение Леонардо постоянно осыпается. Художник экспериментировал с новыми материалами, в частности, он использовал парафин, поэтому «Тайная вечеря» — это не совсем фреска, то есть живопись по мокрой штукатурке, а скорее акварель на сухой штукатурке. Потому что она начала разрушаться уже в 1490 году. Это пример того, что даже гении могут в технологическом плане ошибаться.

Мы создали свое видение этой знаменитейшей картины, представили ее не как репродукцию, не как копию, а спро-

ецировали его на произведение самого Леонардо. Мы надеялись, что это позволит по-новому взглянуть на фреску. Мы работали с творением, которое воплощает вершину искусства Возрождения. Композицию, пластику фигур, перспективы — все это необходимо было учесть и подчеркнуть.

Некоторые исследователи считают, что Леонардо зашифровал музыкальный текст в движении рук всех действующих лиц. Мы попросили итальянского композитора Мартена Вини написать музыку, используя этот шифр рук-нот. Ее вы и слышите за кадром. Так мы хотели показать внутренние смыслы картины.

В проекте «Classical Paintings Revisited» мы демонстрируем широкий диапазон подходов к работе с картинами. Так, Рембрандт умел передать искусственное освещение, и в «Ночном дозоре» мы пытались подчеркнуть игру света. Я даже думаю, что, возможно, кинематограф был изобретен не братьями Люмьер, а Рембрандтом. Ведь кино — это не что иное, как игра с искусственным освещением.

В «Тайной вечере» мы акцентировали композиционное построение. В картине Веронезе «Брак в Кане Галилейской», за которой мы отправились в Венецию, мы применили музыкальный подход, наделив каждого из двухсот десяти персонажей картины своей мелодией, посредством которой они «общаются» друг с другом. Так музыкальное сопровождение становится попыткой оживления картины.

После «оживления» этих трех картин мы получили множество предложений повторить то же самое с другими великими произведениями. Но я не хочу провести остаток жизни, выполняя эти заказы, поэтому мы решили ограничить цикл девятью работами.

В частности, в него войдет «Герника» Пикассо, и, вы не поверите, мы получили приглашение от самого папы римского сделать работу в Сикстинской капелле по фреске Микеланджело «Страшный суд».

Я пока не могу сказать, что конкретно из русского авангарда мы покажем на выставке «Золотой век русского авангарда», это еще предстоит решить. Но мы наверняка будем использовать большое количество разных экранов и, возможно, плюс к ним реальные работы из российских музеев.

Мне кажется, то, что мы делаем, созвучно нашей эпохе, и конечно, такой подход ни в коей мере не умаляет достоинства этих произведений, хранящихся в музее. Но мы и не оставляем их пылиться там, мы берем их с собой в настоящее и будущее.

Конечно, кто-то может сказать: как можно покушаться на Микеланджело! Но он сам был большим экспериментатором. И представьте, чего бы он достиг, если бы в его распоряжении было электричество. Так дадим Микеланджело электричество!

В заключение хочу повторить слова Марселя Дюшана, которые могут не понравиться некоторым историкам искусства и представителям академического мира. Дюшан сказал: «Подчас репродукция бывает лучше оригинала».

\* В 1983 году Питер Гринуэй снял документальные фильмы об американских композиторах Роберте Эшли, Джоне Кейдже, Филипе Гласе и Мередит Монк для английского телеканала «Channel Four». Это фильмы, основанные на перформансах авангардных современных композиторов, включают их музыку.



**Мифология медиа.  
Опыт исторического описания творческой биографии.  
Алексей Исаев. М.: НЛО, 2013**

«Мифология медиа» — собрание очерков о точках соприкосновения российского современного искусства и новых медиа в новаторских проектах и насыщенной биографии одного из пионеров отечественного медиаарта — куратора и теоретика Алексея Исаева (1956–2006). История становления российской арт-сцены с начала 1990-х и до наших дней неоднократно публиковалась, но отношения актуального искусства и новых медиа всегда выходили за рамки очевидных дат и имен. По сути, еще никто не пытался собрать разрозненные воспоминания участников событий и сделать этот материал основой для исследования отношений современного искусства, кинематографа и виртуальной реальности. Многие важные эксперименты в рамках исторических перформансов, авангардных акций и спонтанных арт-движений остались только в воспоминаниях их участников. Собрание эссе и статей от главных действующих лиц российского медиаарта призвано заполнить эти пустоты в истории современного искусства. Эта книга — не история, не картография, не мемуары и не антология интервью, а «попытка создать эффект расходящихся кругов» вокруг одной центральной фигуры — теоретика, художника и куратора Алексея Исаева, без которого не были бы возможны развивающиеся тематика новых медиа события и институции — «Медиафорум» и «МедиаАртЛаб». «Мифология медиа» — книга о том, как история современного искусства пишется на наших глазах. Выдержки из биографий и летописи первых выставок медиаискусства обретают исторический смысл, пересекаясь с мнениями кураторов и художников об отношениях новых медиа и других форм арт-экспериментов. Книга не могла стать и не стала целым высказыванием одного автора. Распадаясь на многоголосые позиции и ностальгических свидетелей, она выражает мнения разных людей, стояв-

ших у истоков медиаарта в России, фокусирует единую панораму идеологических полярностей и теорий. Так редакторам удается передать ускользающую атмосферу «русского поля экспериментов». Книга начинается с главы об освоении художниками новых медиа в начале 1990-х. Первая треть книги — мнения и воспоминания о смелом вторжении полуподпольного арт-сообщества на территорию видео, перформанса, кинематографа, рэив-культуры и виртуальной реальности. В следующих главах обсуждаются отношения актуального искусства и медиаэксперимента в реальности постмодернизма: как акционизм, видеоарт и сетевое искусство соединялись и разделялись в практиках тех лет. Свои высказывания на эти темы среди прочих авторов представляют Виктор Мизяно, Елена Петровская, Олеся Туркина, Ирина Кулик, Татьяна Могилевская, Иосиф Бакштейн, Олег Аронсон и Ольга Шишко. Эти комментарии погружают читателя в атмосферу художественной жизни, благодаря которой произошло техническое и концептуальное обновление современного искусства в России. Авторы постоянно возвращаются к парадоксальным свойствам медиа как средства и сообщения одновременно, к системе искусственных пространств и их отношений с реальностью, к возможностям видео между эпохой телевидения и Интернета. Заключительный и один из самых обширных разделов книги — сборник известных и ранее не публиковавшихся проектов Алексея Исаева, созданный на основе личных архивов Алексея Исаева и Ольги Шишко. Именно по ним можно наглядно проследить отношения творчества художника с рядами времени, его эксперименты с языком и изменения художественных стратегий. Так на наших глазах творится и пишется современная мифология человека, который создавал поворотный момент в истории современного искусства и одновременно был сформирован им.

Презентация книги прошла в рамках XIV «Медиафорума» 35-го Московского международного кинофестиваля.

Алиса Таежная



**Расширенное кино 1-3  
Каталоги-исследования**

«Медиа Форум» Московского Международного кинофестиваля отвечает за пограничную территорию между кинематографом и современным искусством. Именно там, согласно мнению теоретиков и практиков искусства движущихся образов происходят самые интересные и самые перспективные в экранной культуре явления: развивается полиэкранный кинематограф, в реальном времени и при активном участии зрительской аудитории создаются мультимедийные произведения искусства, разрабатываются новые стратегии дистрибуции и контекстного анализа видеоработ. «Медиа Форум» — это программа «Московского кинофестиваля», созданная для того, чтобы расширить привычные границы кинематографа, показать, что он может быть разным не только по содержанию или по художественному построению текста, но и с точки зрения формы, технологии создания, ситуации просмотра. Язык, на котором «Медиа Форум» говорит со своими зрителями, принадлежит одновременно и кинематографическому, и художественному началу, обогащая их в равной степени. XII «Медиа Форум» представил, пожалуй, самый амбициозный проект за свою историю — выставочную программу «Расширенное кино», собранную из произведений на грани кино и видеоарта, каждое из которых передает собственное понимание движущихся образов, личные способы работы с экранным временем и пространством. Каталог-исследование «Расширенное кино-1» включает не только информацию о произведениях, представленных в обеих частях выставочного проекта: в Московском музее современного искусства и Центре современной культуры «Гараж», но и подборку ключевых публикаций, касающихся пересечения двух

сфер экранной культуры. Центральным событием XIII «Медиа Форума» стала выставка «Погружения. В сторону тактильного кинематографа», которая состояла из нескольких разделов, каждый относится к определенному типу работы режиссера с изображением и со зрителем. Экспозиция в фонде «Екатерина» и каталог выставки представляли новейшие произведения, расширяющие территорию кинематографического. В 2012 году задача стояла более фундаментальная — проследить эти процессы от идей и работ классиков, стоявших у истоков как современного кино, так и современного искусства, до нынешних молодых художников, которые предлагают свои варианты интерактивного, нелинейного или осязательного кино. XIV «Медиа Форум» ММКФ представил выставку «Расширенное кино — III. Мокьюментари: Реальности недостаточно» — актуальный срез современного искусства в пограничном жанре кино, видео- и медиаарта. Экспозиция в Московском музее современного искусства объединила работы современных зарубежных и российских художников, применяющих стратегию псевдо-документалистики и мокьюментари в своей художественной практике. Выставка и каталог отображает самые последние исследования в современном искусстве о месте человека в истории, замещении реальности искусно созданными иллюзиями и границами между историческим и политическим высказыванием. Авторы также ставят вопрос о размывании границ между фикцией и реальностью в эпоху медиазависимости, информационного шума и некритического потребления информации и образов. Куратор выставок и автор-составитель каталогов-исследований Ольга Шишко, арт-директор «Медиа Форума» ММКФ.



# РИТУАЛ УЧИ ЩЕЩА АНИША КАПУРА

Валерий Савчук

**В** Берлине, в выставочном комплексе «Мартин-Гропиус-бау» («Martin-Gropius-Bau») показали ретроспективную выставку Аниша Капура. Все мои представления о нем, все виденное прежде, догадки и предчувствия были отброшены кураторским проектом сэра Нормана Розенталя. В какой мере художник подчинился куратору, согласился с его интерпретацией — вопрос отложен.

Большое красное солнце, освещающее символ прогресса человечества, представленный символикой горнодобывающей промышленности, встречается при входе в выставочный зал. Непрерывно работают транспортеры, «поставляя сырье», ритмично падающие блоки превращаются в бесформенную субстанцию. Жутковатая картина, фотография не в состоянии собрать все это вместе. Освещение, и оно же всегда и освящение, этой, по сути, негативной и антиприродной работы превращения природных объектов в измельченное и готовое к дальнейшей переработке сырье противоестественно. В этом гордыня и историко-культурная память откликаются на оперу «Победа над солнцем» Малевича. В тексте к выставке куратор подчеркивает вселенский мотив русского искусства. Использованы также мотивы Эль Лисицкого, его поиска переходов от живописи к архитектуре. Итак, сырье, материал — исток всего нашего вещного мира. Но бесформенные кучи от карминного до малинового цвета пасто- и желеобразной массы (говорят, воск) удручающе напоминают круговорот вещества в культуре. Начало и конец едины: отвалы сырья и свалка мусора близки отсутствием формы.

Кураторской волей создана предельно простая экспозиция, а потому смысл ее открывается не сразу (по крайней

Аниш Капур  
СМЕРТЬ ЛЕВИАФАНА  
2011–2013. Р.В.С. Размеры  
варьируются  
вид инсталляции  
в доме МАРТИНА ГРОПИУСА  
ФОТО ДЖЕНС ЗЕХЕ  
© ANISH KAPOOR / VG BILDKUNST, BONN, 2013

мере мне он дался в виде догадки в конце долгого блуждания по залам). Бесформенному сырью предшествуют залы естественных природных форм, первоформ. Древние дочеловеческие объекты: застывшая лава только что возникшего мира, обточенные ветром ли, водой скалы, первые полупрозрачные отложения органической жизни («Апокалипсис и миллениум», 2013). Изменчивость неустоявшейся формы символизирует композиция из скомканного полиэтилена «Смерть Левиафана» (2011–2013). Причудливые формы из жидкой глины отсылают к Гауди, этому неоархаику от архитектуры. Грязи здесь нет. Ведь «грязь — это вещество не на своем месте», любил повторять слова французского химика Клода Луи Бертолле Зигмунд Фрейд. Иностранцами показались сначала сферические, выгнутые стальные пластины, отшлифованные до зеркального блеска, отражающие искривленное пространство людей, оказавшихся рядом. Они, видимо (во всех смыслах), говорят об иной логике наших способов постигнуть свое изначальное, дочеловеческое или то, что в связке «человек — первоформы природы» наш образ неизбежно трансформируется.

Сказать, что выставка сделана основательно — ничего не сказать. Например, в неприметном зале, где не задерживаются посетители, «выставлена» чернеющая дыра приблизительно метр диаметром, предупреждающая лента не позволяет рассмотреть объект. А это не просто дыра в полу, она уходит в подвал, дна ее увидеть не дано. Здесь я вынужден вспомнить

Ломоносова: «Так я, в сей бездне углублен, /Теряюсь, мыслями утомлен!» Косвенной оценкой этого объекта является отсутствие его изображения в Интернете. Не заинтересовал «простых» пользователей.

Следующий раздел, работа с камнем или же имитация его («Необъекты», 2008). Камень труден для формотворчества. Первый материал первобытных требовал кропотливого труда. В камне запечатлены первые проявления гордыни человека, отождествлявшего камень с вечностью. Капуровские образы-исследования — это композиции из камня с выдолбленной в нем формой, подчеркнутой окрашенным пигментом, и рядом технические отливки с них. Здесь художник использует контраст естественной формы твердого камня со следами физических усилий человека и отполированной отливки той же формы. В духе исторического перспективизма экспозиция демонстрирует свет в конце каменного века. Антропоморфные (по мысли художника, эротические) мотивы присутствуют в объектах, имитирующих камень, — нечто в духе прощания с каменным веком. Но если помнить, как современные индийские мастера самыми примитивными ручными инструментами работают с камнем, проявляя волю к форме, историю его обработки можно интерпретировать и по-другому.

Логика экспозиции приводит зрителя к следующему этапу в истории человечества — новым технологиям преобразования природного материала. Радикально отождествляя исходное сырье с мягкой пастообразной и даже желеобразной консистенцией (украдкой я подцепил пальцем и попробовал на ощупь — очень низкая вязкость, без показавшейся мне примеси воска, даже трудно представить, как из него держится форма), художник демонстрирует свою мощь — возможность творить форму из податливой материи. Расплывающаяся фактура материала и постоянно работающая машина по воспроизводству формы — точная иллюстрация культуры как усилия во вре-



Вид инсталляции  
в Доме Мартина Гропиуса

**БЕСПРЕДМЕТНОЕ  
(ОВАЛЬНЫЙ ИЗГИБ)**

2013. Нержавеющая сталь  
СОБРАНИЕ ХУДОЖНИКА И ГАЛЕРЕИ «ЛИССОН»

**БЕСПРЕДМЕТНОЕ .  
ДВЕРЬ**

2008. Нержавеющая сталь  
СОБРАНИЕ ХУДОЖНИКА И ГАЛЕРЕИ «ГЛЭДСТОУН»

**БЕСПРЕДМЕТНОЕ  
(ИЗОГНУТЫЙ КВАДРАТ)**

2013. Нержавеющая сталь  
СОБРАНИЕ ХУДОЖНИКА И ГАЛЕРЕИ «ГЛЭДСТОУН»

мени (М. Пруст). Очевидно, что форма появляется не на пустом месте. Она отменяет прежние формы, строится на их руинах. Ретроспективная идея выставки заявлена: наряду с динамической — фирменной конструкцией художника — присутствуют «окаменевшие» конструкции. Неотступно вращающееся (70 минут один оборот) лекало, подобное ножу, поддерживает форму, которая может быть куполом, ступой, колоколом — эта кросскультурная форма была известна в Древнем мире. В теле объекта есть небольшие пустоты, раковины, остатки красной массы у основания — символы всеразрушающей работы времени. Ретроспективная идея выставки четко прослеживается: совмещение динамических и окаменевших конструкций («Stack», 2007 — добротная железная машина прошлого с сохранившимися даже рычагами управления).

Контрверсии податливых форм — псевдогеометрические объекты в следующих залах («Необъекты», 2008) словно утратили формы без поддержки человека, расплылись, как объекты архитектуры Захи Хадид. Здесь и зеркальные полусферы, и потекшие параллелепипеды, цилиндры и прочие смутно угадываемые геометрические формы. Напряжение создает осцилляция между хрупкостью, магией зеркала, символа утонченности и изысканности культуры, которая так хрупка и ненадежна. Но здесь скорее ироничная виньетка над нашим желанием разбить зеркало, избавиться от наваждения, от жесткого принуждения вести себя подобающим образом. Желание избавиться от насилия образа всегда подспудно присутствовало у человека. На объектах Капура образы порождаются, а не отражаются, поскольку, как в старом и добром аттракционе, искривленные отражения усиливают подозрение в неподлинности образа себя. «Зеркальный» образ новых технологий Капура иронично обыгрывает наши предрассудки об эфемерности образа. Это сарказм над зеркальной хрупкостью образов, субтильная месть плоской экранной культуре — все в одноча-

сье промелькнуло в сознании при пристальном разглядывании этих объектов.

Образ ни в коей мере не эфемерен, сила его воздействия столь же велика, сколь яростна конкуренция за господство своего образа. Художник продумывает силу воздействия глянцевого образа, ведущего к экстазу потребления. Не того потребления, когда потребляешь ты, но используют и «потребляют» тебя. Эти полусферические, круглые зеркала настойчиво искривляют прямолинейный мир архитектурной логики, иронизируют над стерильной зеркальностью окружающих зданий, величиим их небоскребов. Если Джакометти, ужаснувшийся нечеловеческой среде Нью-Йорка, родил образы истончившегося и вытянутого человека, то Капура обнажает стратегию зеркального воздействия и в итоге поглощения человека.

В экспозиции особняком стоит пушка, стреляющая тем же материалом в стену выставочного зала, словно знак тревоги, таящейся в этой кровавой победе над солнцем. Возможно, эта пальба — модернистский разрушительный жест, мечта разрушить музей? Какому художнику не хотелось выскользнуть из-под гнета классических форм, кто из них не хотел утвердить себя, разрушая или сбрасывая их с корабля современности? И при этом кто не хотел громко заявить о себе в музее? Здесь громко настолько, что стреляющий ассистент в защитных наушниках. Видимо, оценив провокативные ресурсы этого поистине исторического чаяния художников, данную работу купил коллекционер — стреляет коллекционный объект искусства.

В логике экспозиции Капура «Пушка» занимает определенное место. Она противоположность формотворчеству, напоминая, что добытое «сырье» можно использовать не только на созидательные, но и разрушительные цели. Для Берлина это более чем наглядно, ибо, выходя из «Мартин-Гропиус-бау», обращаешь внимание на скульптуры Л. Зусмана, не отреставрированные, почерневшие, без рук, ног и голов.

Не менее убедительна интерпретация стрельбы из пушки как протеста художника против деструктивных тенденций актуального искусства, возведших негативное в главную цель.

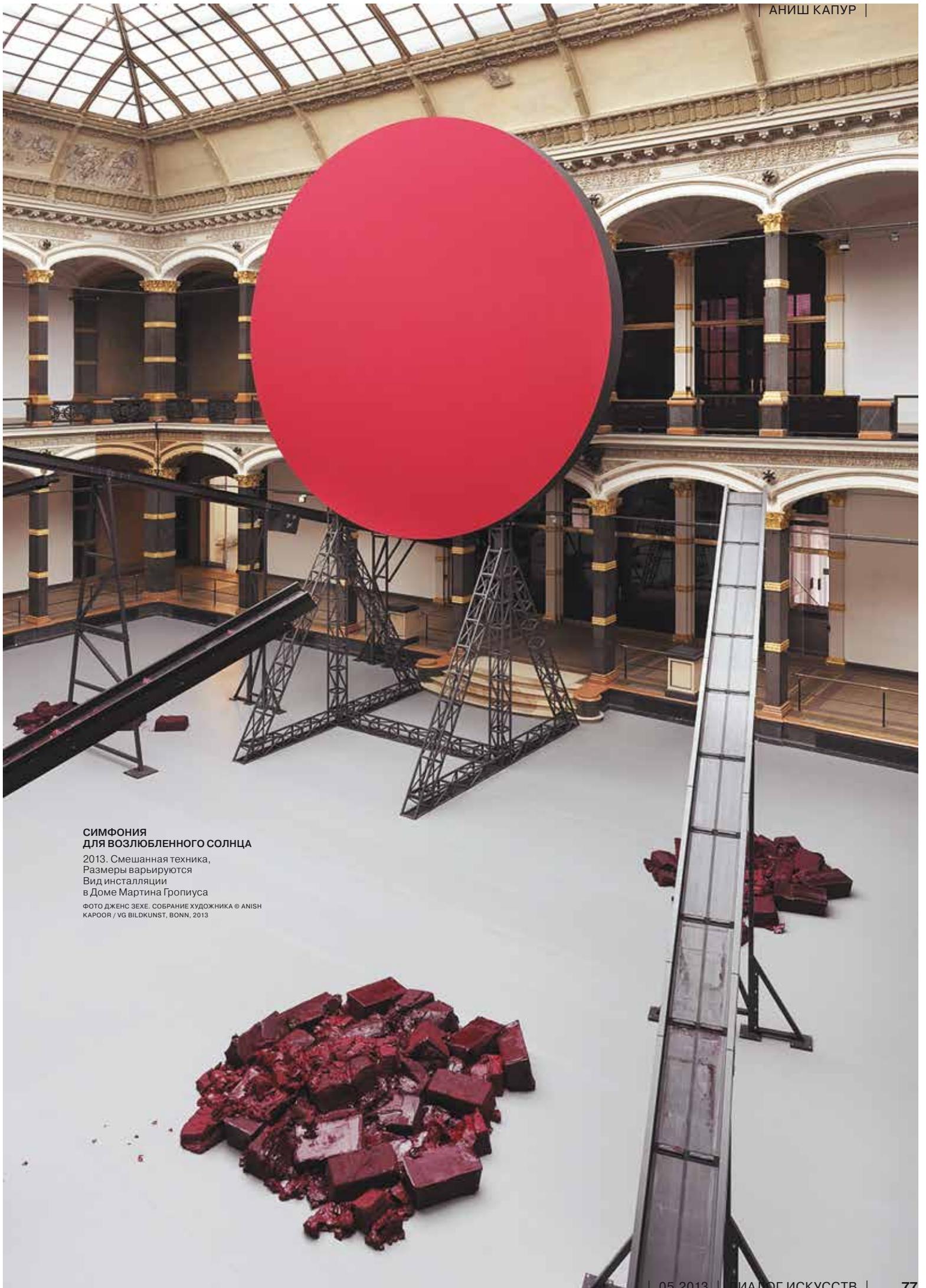
Аниш Капура относится к тем художникам, в творчестве которых сильны неоархаические тенденции, столь продуктивные в эпоху, последовавшую за постсовременностью. Он опирается на непрерывную, длящуюся не одно тысячелетие традицию индийской и еврейской культур, мироощущение (индус по отцу, еврей по матери), облаченное в наднациональный язык contemporary art, создало новый художественный язык. Он меняет образ современного художника. Используя пигмент и работая с окрашенными поверхностями, он выступает как живописец, проделывая дыры в здании и трансформируя стены — как архитектор, предполагая интерактивное участие зрителя — как перформансист. Он синтетический художник со своим особым полем видения, работой с контекстом, материалом, состоянием людей, символами эпохи. Однако главное в его работах — особая интонация, гармонично вобравшая и сплавившая все это до гомогенности под стать используемому им материалу, и открыто метафизическая (уже непозволительная в прямом высказывании) позиция, на что, впрочем, указывает сам художник в одном из интервью: «Особенность абстрактного искусства в том, что оно ставит перед нами вопросы, которые могут и не возникнуть в других сферах нашей жизни. Например, об источнике сознания, восприятию, целях нашей жизни, смерти, откуда мы пришли и куда мы движемся». Он художник, обладающий даром проводить ритуал очищения.



**ПЕРВОЕ ТЕЛО**

2013. Смола, различные размеры  
Вид инсталляции в Доме Мартина Гропиуса

ФОТО ДЖЕНС ЗЕХЕ.  
СОБРАНИЕ ХУДОЖНИКА И ГАЛЕРЕИ «ЛИССОН»  
© ANISH KAPOOR / VG BILDKUNST, BONN, 2013



**СИМФОНИЯ  
ДЛЯ ВОЗЛЮБЛЕННОГО СОЛНЦА**

2013. Смешанная техника,  
Размеры варьируются  
Вид инсталляции  
в Доме Мартина Гропиуса

ФОТО ДЖЕНС ЗЕХЕ. СОБРАНИЕ ХУДОЖНИКА © ANISH  
КАПООР / VG BILDKUNST, BONN, 2013

# «НЕХУДОЖЕСТВЕННЫЙ» ПРОДУКТ

Юлия Матвеева

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

**А**вдей Тер-Оганьян в представлении не нуждается. С его именем связан ряд знаковых событий и явлений, происходивших на московской художественной сцене в конце 1980-х — начале 1990-х годов, ознаменовавшихся наряду с политическими изменениями в стране новыми формами устройства художественной жизни.

Уроженец Ростова-на-Дону, основатель местной группы «Искусство или смерть», он оказал исключительное влияние и на московский художественный ландшафт.

Тер-Оганьян появился в столице в 1988 году. Вместе с Сергеем Тимофеевым первое время он занимался преимущественно «коммерческими перформансами» и акциями на улицах города. В 1990 году в Москве состоялись две коллективные выставки, организованные ростовской группой «Великие чародеи живописи», на которой представлялись работы А. Тер-Оганьяна, Ю. Шабельникова и В. Кошлякова, а также группы «За культурный отдых», состав участников которой был намного шире.

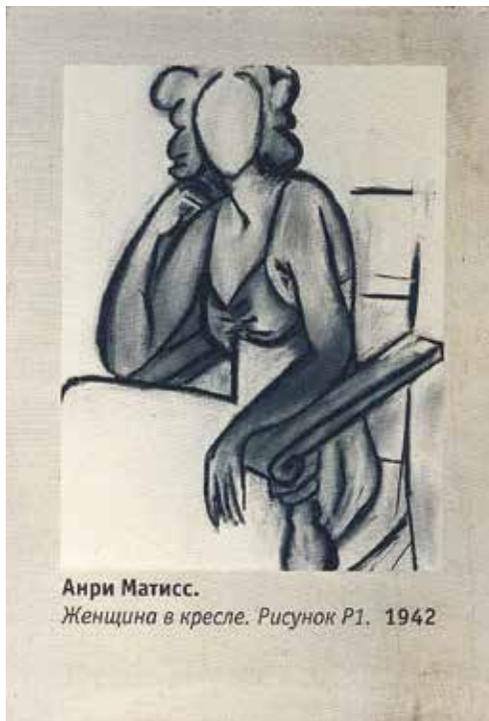
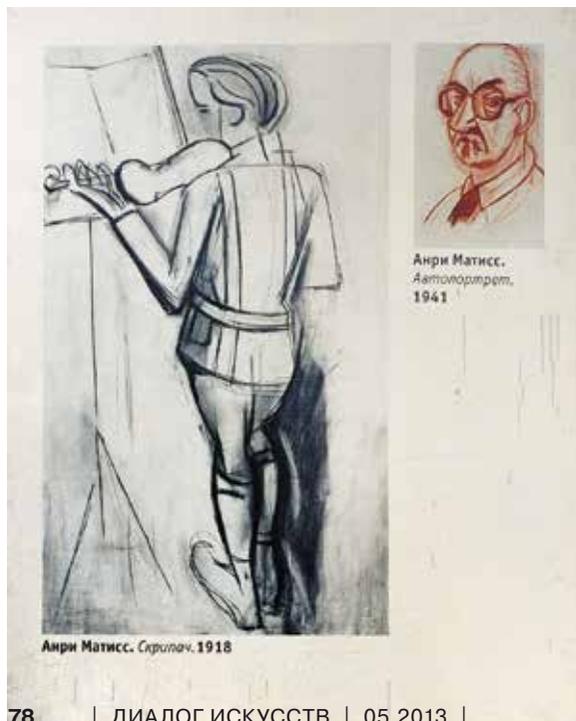
В 1991 году Тер-Оганьян поселяется в доме в Трехпрудном, и с этого момента начинается яркая история сквота, одного из

центров притяжения актуального искусства того десятилетия, аккумулировавших много ярких имен и историй.

В мансарде соседнего дома совместно с Константином Реуновым Тер-Оганьян создает галерею, выступив организатором, идейным вдохновителем и, как теперь называют, куратором большинства проектов в «галерее в Трехпрудном», где вернисажи проходили каждую неделю. За два года работы галереи проведено 96 выставок. После выселения сквота из Трехпрудного переулка летом 1993 года большая часть художников переехала в дом на Бауманской, где продолжилось проведение вечеров под названием «Галерея “Бауманская, 13”».

Собственное свободное пространство давало возможность создавать коллективные проекты, произведения «нематериальные», но для персональных работ оставалось мало времени. Живописных произведений того периода у Тер-Оганьяна не так много. «Картины, живопись требуют времени, места и сосредоточенности», — замечает Авдей.

В коллекции Московского музея современного искусства находится работа художника «Анри Матисс. Нимфа и сатир. 1909». Выполненная в 2002 году после получения авто-



Авдей Тер-Оганьян

**АНРИ МАТИСС. СКРИПАЧ. 1918**

2004. Холст, уголь, сангина  
ПРЕДОСТАВЛЕНО АВТОРОМ

**АНРИ МАТИСС. ЖЕНЩИНА В КРЕСЛЕ. РИСУНОК Р1. 1942**

2004. Холст, уголь  
ПРЕДОСТАВЛЕНО АВТОРОМ

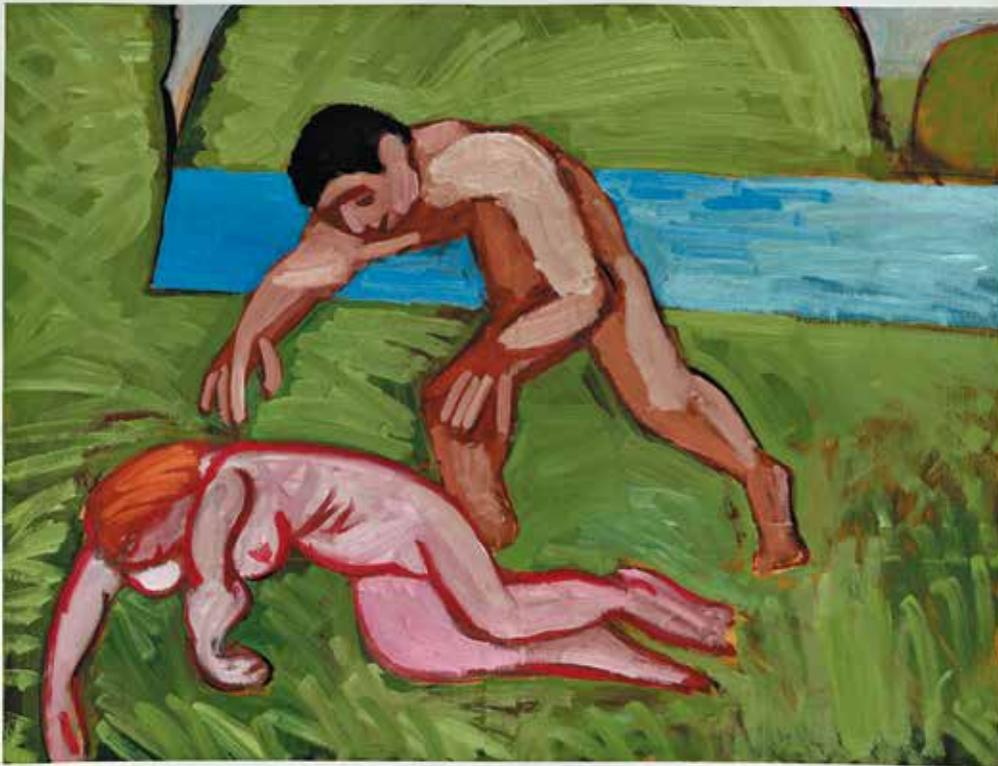
**АНРИ МАТИСС. ДАМА В ЗЕЛЕНОМ. 1909**

2002. Холст, масло  
ЧАСТНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ



Анри Матисс. *Дама в зеленом*. 1909





Анри Матисс. Нимфа и сатир. 1909

Авдей Тер-Оганьян  
**АНРИ МАТИСС.**  
**НИМФА И САТИР. 1909**  
 2002. Холст, масло  
 МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ  
 СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ром гражданства в Чехии, она продолжает линию его «копийных» картин еще с начала 1980-х. В конце 1980-х годов Тер-Оганьян придумал цикл «Картины для музея», показанный на выставке «Великие чародеи живописи» в выставочном зале Пролетарского района Москвы. Это были своего рода свободные копии работ известных художников.

Как уверяет художник, именно тогда он стал считать себя сложившимся мастером. Отказ от собственного сюжета он рассматривал как жест, органичный для авангардного искусства, как уход от фигуративности, изобразительности и т.д.

На разных этапах эта стратегия приобретала новые значения. С первых экспериментов с работами Джаспера Джонса Тер-Оганьян ставил задачу создания живописного произведения в рамках предложенного изобразительного сюжета. Художник снимал проблему «что изображать» и сосредотачивался на живописной составляющей. Композиция исходного произведения уже содержала предмет изображения.

Один из первых циклов — девять работ на сюжет Камиллы Коро «Девушка с книгой». Используя заданный мотив, Тер-Оганьян пишет абстрактные вещи.

В начале 1990-х он создал серию «сухих» копий, в которых

собственный почерк нивелирован до минимума, рассматривая их как «нехудожественный продукт». Наследуя идеи дадаизма, Тер-Оганьян вовлекает зрителя в свою «игру в неискусство».

В 1992 году в галерее Марата Гельмана был реализован проект «Натюрморт с подсвечником» по мотивам натюрморта Пабло Пикассо с целью заставить зрителя «видеть живопись», не отвлекаясь на сюжет. Экспонировалось несколько работ на один сюжет, предполагалось, что это вынуждает их сравнивать и тем самым обостряет восприятие.

С середины 1990-х в работы возвращается живой живописный почерк Тер-Оганьяна, в них возникает белое поле, обрамляющее сюжет. Художник использует рамы, чтобы дистанцировать изображение от зрителя, уподобить картину вырванной страничке каталога.

Фиксируя в названии имя автора и дату исходного произведения — «Анри Матисс. Нимфа и сатир. 1909», Тер-Оганьян подчеркивает, что пишет мотив известного мастера, что его работа должна восприниматься в контексте произведения этого художника. Так «игра в неискусство» оборачивается «игрой с классикой».

# ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

Правительство Москвы  
Департамент культуры города Москвы  
Российская академия художеств  
Посольство Государства Израиль в России  
Московский музей современного искусства  
При поддержке Еврейского музея и центра толерантности

Выставка проходит в рамках празднования  
65-летия провозглашения Государства Израиль

Московский музей современного искусства  
Ермолаевский, 17  
+7 495 231-36-60  
www.mmoma.ru



12.12.  
2013 —  
26.01.  
2014

# ГРОБМАН



Посольство  
Государства Израиль  
в РФ

**Еврейский  
музей**  
и центр толерантности

КУРАТОР:  
ЛЁЛЯ  
КАНТОР –  
КАЗОВСКАЯ

# 4 ВЫСТАВКИ

# ИНСЕКТНЫЙ ЭПОС

Сергей Хачатуров

Я сижу в своем саду, горит светильник.  
Ни подруги, ни прислуги, ни знакомых.  
Вместо слабых мира этого и сильных  
лишь согласное гуденье насекомых.

*Иосиф Бродский.  
Письма римскому другу. Из Марциала*

Александр Ройтбурд  
МУХИ  
2009–2010. Холст, масло



Этим эпиграфом открывается роман Виктора Пелевина «Жизнь насекомых». Очень соблазнительно предварить стихами Бродского материал о творчестве знаменитого украинского художника Александра Ройтбурда. И не только потому, что его новая выставка посвящена насекомым. Скорее потому, что появление инсектного жанра в творчестве Ройтбурда неминуемо, оно обусловлено всей логикой его творческой жизни.

Александра Ройтбурда считают классиком художественной жизни Украины. Еще в советское время одессит Ройтбурд смог пройти различные университеты искусств: и официальные, и неофициальные. Будучи студентом художественно-графического факультета Одесского педагогического института, Александр Ройтбурд вдохновенно постигал законы живописной и графической формы, учась у прекрасных, как он сам пишет, преподавателей Валерия Гегамяна и Зинаиды Борисюк.

Причем метод Гегамяна (как его описывает Ройтбурд) в чем-то наследовал педагогической логике легендарного Павла Чистякова, учителя Врубеля и Серова. Такой метод допустимо назвать конструктивистским, предполагающим прохождение всех фаз формотворчества: от каркасных архитекторов до академической завершенности.

Большой пиетет Ройтбурд испытывал и к творчеству Юрия Егорова, блестящего живописца советского времени, признанного официально, в то же время бывшего своим и в стане нонконформистов.

Параллельно Ройтбурд прошел «университеты» одесского художественного подполья. Его квартирная выставка оказалась последней в Одессе — он как бы перевернул последнюю страницу андеграундного искусства советской Одессы.

Такой двусоставный арт-имидж (официальная школа и участие в оппозиционных ей объединениях) характеризует тех, кто неумен, кто хочет докопаться до сути, кто станет лидером. Помнится, в XIX веке двойные университеты (академию и передвижничество) прошел Репин. И стал флагманом русского искусства. Александр Ройтбурд — тоже один из лидеров нового украинского искусства. Начиная с киевской 1987 года экспозиции «Молодость страны» художник разворачивает кипучую деятельность по созданию нового образа молодого искусства Украины. С конца 1980-х выкристаллизовывается стиль украинского трансавангарда. Лидером и идеологом его был Арсен Савадов. Организатором, познакомившим всех художников с принципиальными идеями трансавангарда, сформулированными теоретиком и куратором Аккиле Бонито Оливой, стал искусствовед Александр Соловьев. Александр Ройтбурд активно вовлекается в процесс развития нового стиля.

Идеи скрещивания коллажного языка постмодерна с неомодернистской реабилитацией ценности авторского высказывания, транслируемого благодаря уникальной художественной форме, отлично легли на ситуацию в украинском contemporary art. В этой стране издревле привечают необузданное, чрезмерное исторжение телесности: в общении, в еде, в красках, в эмоциях. Еще с XVIII столетия в украинском искусстве, несмотря на пиетет к тому канону, что транслировали какие-нибудь центральные школы (будь то Россия или Западная Европа), всегда была актуальна тема своего особого пути. Потому вкус к разного рода стилистическим миксам для украинской традиции тоже свой. Живопись самого Ройтбурда эпохи 1980–1990-х оказалась весьма велеречивой, нагруженной многосложными философскими, политическими, историческими коннотациями. Это такой вариант южного раблезианского постмодерна, который чем-то схож с барочными фильмами Гринуэя, но скорее «родственник» старинных украинских гравюр-конклюдий с затейливыми изображениями и огромными текстами в барочных картушах. Связь с аллегорическими композициями украинской барочной живописи XVII века тонко подметил Константин Акинша в работе 1991 года «Венок на могилу украинского постмодернизма».

С конца 1980-х Александр Ройтбурд с завидной энергией принимается обустривать ситуацию с украинским contemporary art, помогает Марату Гельману делать выставку «Вавилон», на которой впервые в Москве прошел масштабный показ молодых украинских художников.

С 1993 года Ройтбурд прилагает максимальные усилия к тому, чтобы в сфере современного искусства Одесса воспринималась второй столицей вроде российского Санкт-Петербурга. Вместе с искусствоведом Михаилом Рашковецким он создает ассоциацию «Новое искусство». Вместе с ним же курирует многие выставки с названиями «убойных» блокбастеров: «Синдром Кандинского», «Кабинет доктора Франкенштейна. Неохимизм», «Фантом-опера», «Академия холода» и т.д.



Возглавляет наблюдательный совет Центра современного искусства Сороса в Одессе (1997–2000). Добивается того, что с реалиями нового одесского искусства стали считаться не только в городе, и даже не только в столице Украины, но и в Москве, и за пределами постсоветского пространства.

В этот же одесский период Ройтбурд расширяет возможности своего художественного языка, обращается к разным интерактивным жанрам, делает ставшее всемирно признанным (даже на 49-й Венецианской биеннале Харальда Зеемана) видео «Психоделическое вторжение броненосца “Потемкин” в тавтологический галлюциноз Сергея Эйзенштейна». Увидеть кино-авангард Страны Советов сквозь стекла потного сюра — это было смело и отлично вписывалось в новое искусство синтеза модернизма и его пост- и перверсий.

Потом художник резко обрубает в Одессе все связи, разочарованный в совриске, срывается в Нью-Йорк, проводит там немного времени. Возвращается в Киев на должность директора галереи Гельмана, с командой галереи работает над проектом музея Пинчука, из которого впоследствии возник Пинчук-арт-центр. И обращается к живописи, в которой и сюрреализм, и багаж с образами-цитатами реализованы в варианте интрасубъективной, очень личностной истории.

Так при чем же здесь инсектный жанр? А при том, что даже на формальном уровне, в деле трансгрессии модернизма в свой конечной предел — постмодернизм — и обратно, самым верным медиумом оказывается мохнатое тельце с прозрачными крылышками, фасеточными глазками и хоботком (или без). Вспомним, например, какую роль выполняли насекомые (особенно мухи) в деле оживления дородной плоти барочных натюрмортов. Своим присутствием на драгоценной утвари, сочных плодах, пышных цветах они оживляли реальные пространственно-временные связи, пробуждали натюрморты к «тихой жизни». Пространство оживает в жужжании тонких крылышек, время застигнуто врасплох благодаря предъявлению самого непарадного его мгновения — с мухой обыкновенной. Именно в этом процессе оживления классических времени-пространства благодаря насекомым происходит и деконструкция, вылет за пределы рационально понятого континуума, созерцание его с «потусторонней» стороны, которая

уже свободна от всего привычного человеческого, правильного. Собственно говоря, именно насекомые и осуществляют перелет за границу классически дозволенного, совершают трансгрессию в постсовременность и становятся любимыми героями разного рода новых «измов» — концептуализма прежде всего. Как тут не вспомнить парадные портреты мухи в творчестве Кабакова, партитуру мушиного концерта, созданного им и Владимиром Тарасовым? Та же муха стала новым «запредельным» героем концептуальных миров. Она взяла на себя миссию быть стражем границ, ниспровергать иерархию и защищать аскезу умаления, конечный рубеж самоуничужения, к которому так пристрастны русская и украинская культуры.

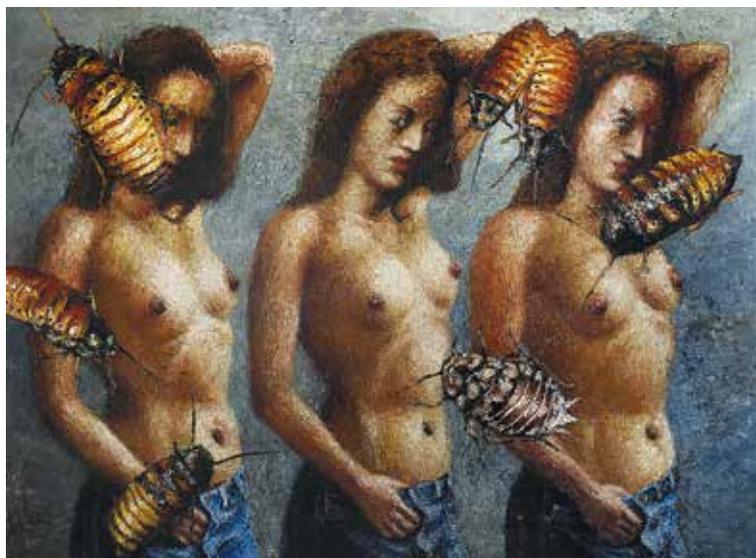
В новых работах Ройтбурда насекомые подобны диверсантам, которые вторглись в мирок культуры fin de siècle и ведут себя в ней будто инопланетные пришельцы в пансионе благородных девиц. Смуту в размеренный и уютный мирок они вносят необыкновенную. Благодаря этим насекомым совершается та же трансгрессия. А ну как абсурдинку шагаловского, григорьевского, брускинского житья-бытья мы доведем до последнего предела невменяемости и, пересекая этот предел, увидим тотальную абсурдность, которую невозможно оправдать обусловленностью чем-либо. Однако в этой страшной невменяемости мы тоже не можем оставаться и, дабы не стать мухами, бьющимися о стекло, совершаем трансгрессию к новым пределам, чисто эстетическим. И тут-то погружаемся в экстаз праздника. Смакуем щедрую красоту колорита ройтбурдских полотен, благородство тональных отношений живописи. В этот момент в голове начинает вертеться другая стихотворная цитата на инсектную тему.

Бывало, возьмешь микроскоп,  
На муху направишь его —  
На щечки, на глазки, на лоб,  
Потом на себя самого.

И видишь, что я и она,  
Что мы дополняем друг друга,  
Что тоже в меня влюблена  
Моя дорогая подруга.

Это признание сделал в 1934 году поэт Николай Олейников. Довершить же завертывание кокона стихотворных цитат про насекомых поможет известная «Школа жуков» 1931 года Николая Заболоцкого:

Жуки с неподвижными крыльями,  
Зародыши славных Сократов,  
Катают хлебные шарики,  
Чтобы сделаться умными.  
Кузнечики — это часы насекомых,  
Считают течение времени,  
Сколько кому осталось  
Свой ум развивать  
И когда передать его детям.  
Так, путешествуя  
Из одного тела в другое,  
Вырастает таинственный разум.  
Время кузнечика и пространство жука —  
Вот младенчество мира.



Александр Ройтбурд  
ТРИ ЦАРЕВНЫ ПОДЗЕМНОГО ЦАРСТВА  
2013. Холст, масло

М  
М  
ОМА

МОСКОВСКИЙ  
МУЗЕЙ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА  
moscow  
museum  
of modern  
art

CONTEMPORARIES.MMOMA.RU

СОВРЕМ  
АРТ  
ЕМЕН  
ИМПОР  
НИКИ  
ЭКО

CONTEMPORARIES.MMOMA.RU

# РАКУРС 10 КУРС 10



ПЛАКАТ  
МОСКОВСКОГО  
ФЕСТИВАЛЯ  
СИНЕМА  
1987 года

**ПАРАЛЛЕЛЬНОЕ КИНО** оказалось явлением чрезвычайно интересным. Фильмы на 16-миллиметровой пленке, созданные в любительских условиях да к тому же стилизованные в любительские, отличаются поистине пугающей свободой, мотивами глобальной иронии и сочетают игровое кино, документальные съемки, коллаж, мультипликацию, титры. Ленты Евгения Юфита и Андрея Мертвого, Сергея Добротворского и Евгения Кондратьева близки по своей стилистике работам «новых художников» (см. ДИ СССР, Ракурс-3, 1989 и ДИ №1, 2013). Взаимосвязь очевидна и прослеживается даже на уровне совместной работы, взаимных симпатий и антипатий. Пересказывать сюжеты — дело пустое, важно сказать лишь, что человек, способный непредвзято воспринимать то, что ему показывают, увидит вместо жестокости — карнавал, вместо ужасов — пародию.

## ОТКИН

Тем более огорчительно то обстоятельство, что молодые кинорежиссеры робко подступают к современной проблематике. Иногда задаешься вопросом: а понимают ли некоторые наши молодые художники, в каком мире, в какой эпохе они живут?

А. Салынский.  
Современность — душа драматургии



ДОПОЛНЕНИЯ  
КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА  
ЕВГ. ЮФИТА  
«НОГТИ ПАЕВ»

(Из фильма братьев Алейниковых  
«Я холоден. Ну и что?»)

## ВОТ ТАКОЕ КИНО

Искусствоведы тратят силы на выяснение понятий (неофициальное искусство? альтернативное? авангард?). Тут все проще, ибо есть самоназвание — «параллельное кино». Критерий беспристрастен: это кино, делающееся вне государственных студий и их бюджетов. Это не любительство, пытающееся догнать «большое» кино, но вектор движения, направленный не поперек официальной культуры, а именно параллельно и, следовательно, отстраненно. В такой позиции — новая независимость бывшего подполья, ныне свободного от идеи протеста, и в кино эта позиция выражена, пожалуй, пока наиболее бескомпромиссно.

Это кино возникло в середине 1980-х годов в андеграунде последнего призыва, где в почти нерасчлененной общности существовали живопись, перформанс, кино, рок, авангардная мода. Евгений Юфит — не только художник, но и режиссер. Среда молодых и жизнерадостных авангардистов испытывала потребность в кино как в еще одной форме проявления творческой энергии. Параллельное кино и сегодня — образ жизни, когда каждый жест может быть обращен в акцию, но все же это прежде всего кино. И хотя в его организационной структуре есть элемент игры (студии, фестивали, журнал...), но и журнал «Сине Фантом», и само кино эту игру уже переросли. Параллельное кино — серьезное дело, имеющее своих классиков и «отцов движения». В Москве это братья Игорь и Глеб Алейниковы, в Ленинграде — Евгений Юфит и Евгений Кондратьев, он же Дебил. Существует и параллельное видео со своим лидером — Борисом Юханановым.

С живописью андеграунда это кино объединяет то, что со стороны это вообще не искусство, а кое-как слепленное мусорное «нечто». Технические средства подчеркнута элементарны. Плохое качество пленки и съемки — это не недокачество, а особое качество, которого и ищет режиссер: так сегодняшнему живописцу порой нужна нитроэмаль, а не голландская пастель. К тому же причины, стоящие за несовершенством отечественной аппаратуры, монументальны в своей неслучайности, и за плохим качеством встают уже экзистенциальные реальности пугающего масштаба. Элементарность становится принципом. У Алейниковых это «чистота» и «бедность», минималистская эстетика, несущая на себе печать киножурнала «Новости дня» и противопожарных фильмов. У Кондратьева оживают царапины на пленке, они разрастаются, движутся, превращаются в порывы ветра, сбивающего с ног персонажа; эта сверхчеловеческая сила нарисована самим Дебилем прямо на пленке. Дебил одновременно жестко владеет своим кино и не владеет им, так что оно живет своей непредсказуемой жизнью. Кондратьев — настоящий «стихийный автор» параллельного кино, в котором режиссер, сросшийся с объективом, не пережевывает реальность, а творит ее и взглядом, и бруталистским движением фломастера на сакральной поверхности пленки (что делает его фильмы нетиражируемыми и потому «суперпараллельными»).

Самостоятельность визуального ряда отнюдь не превращается в набор красивых кадров. У Дебила картинки могут мелькать так, что мы не успеем их рассмотреть (так в авангардном театре актер специально делает речь невнятной). И в размашистом жесте, перечеркивающем кадр, и в самом кадре важна прежде всего идея следа, оставленного движением, событием, реальностью. Параллельное кино — это мифология визуальности.

Юфит — глава некрореализма, автор макабрических фильмов из жизни «мертвяков» и «трупарей». Мотив смерти и разложения — перекрестье множества ассоциаций. Это и доведенная до абсурда официальная мифология (герой-

ство и гибель), и сублимация вытесненных из нее насилия и секса, и атмосфера сенильного маразма как мотив социально-исторический, и чисто эстетическая идея разрушения, присущая авангарду. Фильмы Юфита почти барочно помпезны, порой с массовыми сценами вокруг абсурдного сюжета: мотив внешней пышности и внутренней пустоты, центральный для постсоцартистского сознания.

Если ленинградские фильмы не чужды сюрреализма и экспрессионизма, то фильмы братьев Алейниковых — часть московской концептуальной традиции и поэтому представляют собой самосознание и теорию параллельного кино вообще. Алейниковы — генераторы идей, среди которых работа с опустошенными социальными мифами, расслоение текста и изображения, центральная идея «фильма без пленки», освободившая кино. Их картины — концептуальные жесты в пространстве языков и реальностей. Когда Игорь Алейников вытирает объектив работающей камеры бумагой, это не старый кокетливый прием, когда мы как бы случайно видим съемочную группу. Алейниковы не обнажают условность, но превосходят ее. Это тотальная кинореальность, а не просто «кино о кино». Сама постановка проблемы концептуальна: где находится реальность? В себе ли она или в ее изображении на пленке? И где кино — на поверхности ли пленки или в иллюзорной трехмерной глубине? Параллельное кино — это осознание фиктивности искусства, которая и есть его истинная реальность. Но параллельное кино не есть и то, что у нас принято называть авторским: в их фильмах не найти и следа каких-либо «посланий» и «идей». Это может быть скорее визуальное бормотание или четкость бессмысленных слов. Это кино, нарушающее все правила. Это «недокино», и это «сверхкино». Это искусство, «пришедшее к собственно-му понятию», кино в квадрате, истинное кино.

Екатерина Деготь

## РЕТРОСПЕКЦИЯ

Культура андеграунда, сложившаяся в нашей стране примерно четверть века назад как альтернатива официальной, очень скоро превратилась в явление, не имеющее реальной альтернативы: гуманитарная сфера общественной жизни оказалась заидеологизированной настолько, что потеряла способность участвовать в живом процессе формирования культуры. По сути, определение «андеграундная» стало лишним: речь шла об отечественной культуре, объединившей в себе художников очень разных направлений.

В последние годы в связи с изменениями в обществе андеграундная культура, приютившая под своей крышей всех муз, потеряла социальный смысл: вроде бы все стало можно. Но в условиях государственной монополии на кинопроизводство режиссеры параллельного кино свободы творчества не получили. Ситуация диктовала единственный выбор для параллельного кино — либо исчезнуть, либо получить новый статус. Выбрали второй путь, и началась своеобразная кинополитическая деятельность. И за последние два года с помощью средств массовой информации родился миф о параллельном кино. Миф постепенно обрастает плотью. Осталось только включить параллельное кино в систему товарно-денежных отношений.

Глеб Алейников

Наша страна обходилась без всякой свободы. Даже мысль о свободе представлялась крамольной. Уже в силу того что свободы никакой быть не могло, могла развернуться на манер пружины только воля (в моем представлении различие между свободой и волей соответствует различию между революцией и бунтом, бессмысленным и кровавым). Трудно сказать, когда впервые появился этот беспрецедентный по пошлости тезис, что, прежде чем свободу дать, надо исподволь к свободе подготовить, а следовательно, для начала всякую свободу отобрать...

И вот мы имеем два кинематографа: официальный и независимый, параллельный первому.

Казалось бы, «параллельщики» должны были оголошать всех брутальными сценами порнографии, насилия — всем тем, «чего нельзя». Но этим с успехом занимается именно официальный кинематограф, а «параллельный» параллельным в строгом смысле не является: он всегда был независимым, свободным, и все те нормы морали и нравственности, о воспитании которых столько лет твердили «ответственные за культуру», оказались присущи ему генетически, в отличие от «официально-вольного» кино «новой модели». Первое, что поражает обычного зрителя на просмотре независимых, — это определенная сдержанность и некоторая тактичность, что видится мне проявлением полного отсутствия цензуры и редактуры...

Два слова о культуре. Я далек от мысли провозглашать «параллельность» панацеей и отдавать ей любые открытия в области киноязыка. Как правило, эстетика независимых выморочная; к редким исключениям можно отнести картину Петра Поспелова «Репортаж из страны любви» да ленту «Revolution № 9». Но в работах многих и многих мелькали открытия, правда, в большей степени все же теоретические, чем практические. Иные фильмы напоминали трактаты, экранизированные наудачу.

Остается лишь пожалеть, что авторы «параллельного кино» до сих пор не имеют возможности работать профессионально, без скидок на неустроенность самого процесса создания фильма. Впрочем, в этом нет ничего невозможного: фестиваль прошел, он будет иметь определенный резонанс, фамилии окажутся на слуху, и глядишь, Евгений Юфит скоро запустится с полнометражной картиной «Смерть как Гран-при» где-нибудь на Ленфильме.

*Сергей Киселев*



В начале, как известно, было слово; дело воспоследовало, его реализовав. Так родилась культура.

Потом опять было слово, уже воплощенное, стареющее и смертное; рано или поздно его должны были пожелать стереть. Так родился авангард.

Авангард как мировоззрение всегда стремится прорваться к реальности, сокровенной и подлинной, сквозь завалы предшествующей культуры, сквозь колючую проволоку традиции, представляющей ему невыносимым и бессмысленным сводом запретов и разрешений. Этим он отличается от искусства нормы, сытого языком, полученным по наследству.

Но авангард — это не только мировоззрение, лишенное временных координат, это еще и художественное направление, зафиксированное в истории. Все «авангарды» нашего века утверждали эпоху авангарда и были ее детьми.

Эта эпоха закончилась. Еще вчера.

Теперь культура — огромная льдина, намерзшая из кристаллов людского творчества за пару дюжин веков, — наконец оторвалась от берега и стала миром в мире. <...> И уж как-то так получилось, что все мы оказались на этой льдине, да еще каждый со своей льдинкой в глазу. Теперь мы видим «жизнь» лишь через призму культуры и можем рисовать ее только красками с предложенной нам палитры.

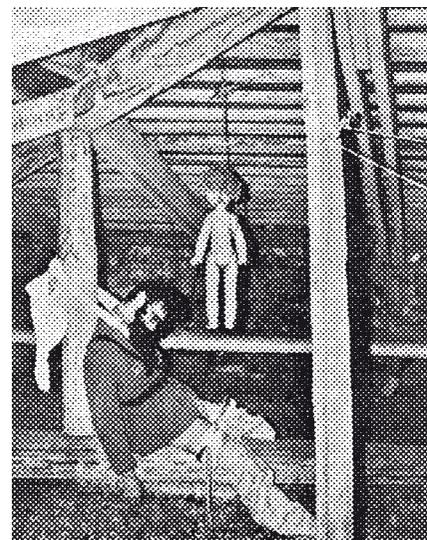
И вот тут, когда мы потеряли невинность прямого контакта с действительностью, когда контакт этот, кажется, уже невозможен, являются «параллельщики» и начинают настаивать на своем. Будто и не было ничего, будто не за приставкой пост- мы живем.

Ни один киноавангард в мире не создавался после конца эпохи авангарда. Советское «параллельное кино» — первый, возможно, единственный. Тем и парадоксальный.

Даже в тех редких случаях, когда «параллельщики» бросают взгляд не на «жизнь», а на искусство, как в работе Евгения Кондратьева «Творческий поиск Бориса Кошелюхова» — коротком слайд-фильме из полотен художника, — они видят его естественно, без затей и интеллектуальных виньеток, как прорастающее дерево, и точно так же Кондратьев терпеливо наблюдал бы за деревом, как здесь — за картиной.

Или возьмем Евгения Юфита. Гораздо большей разрушительной силой обладал бы добротный и «правильно сделанный» фильм, отличающийся от «нормального» только тем, что с той же легкостью, с какой там гуляют в роще или решают производственные проблемы, здесь впиваются в глотку и кончают с собой в мусорном баке. <...>

Кино андеграунда лишает поднаторевшего критика одной из последних коммуникативных лазеек — пересказать словами историю, которую рассказывают с экрана образами. Оно, если и имеет дело с историями, то мало оза-



бочено тем, чтобы донести их до нас, что не ново и само по себе не может ни удивить, ни шокировать. Удивляет другое: «параллельщики» продолжают беззастенчиво талдычить свое в то время, когда «нормальный» мировой кинематограф в лице самых авангардных его представителей, испробовав, казалось бы, все возможные способы ничего не рассказывать и разуверившись в собственной бескомпромиссности по отношению к языку кино, за неимением лучшего вернулся к благополучно рассказываемым историям. «Параллельное кино» похоже НЕРАЗОЧАРОВЫВАЕМО (слово точное и несъедобное — два качества, наиболее ценимых андеграундом). Оно не устает опровергать уже давно опровергнутый, а затем вновь возрожденный из руин и восславленный закон Шекспира: «Из ничего и выйдет ничего», — сотворяя свой язык и пустоты и немоты. <...>

Михаил Брашинский

ТРЕТИЙ ПУТЬ

Скажу сразу — визит отечественного параллельного кино в храм кино официального прошел неудачно.

...вырвавшись на экран, андеграунд (особенно в ленинградском варианте) начисто смел все каноны. Краткий курс мирового авангарда, полуполюгально освоенный дипломированными киноведами, оказался не нужен. На экране было другое кино. Пусть варварское, но отнюдь не ученическое. <...>

И все-таки польза была. Хотя бы в том, что со всей очевидностью открылся «третий путь» советского независимого кино. В «идейное подполье» возврата нет — это ясно. Но и на сцены премьерных кинотеатров с обязательным заходом в кассу или бухгалтерию тоже торопиться не стоит. Тем более что тропа уже протоптана русскоязычным роком — и едва ли без ощутимых потерь.

Централизованная кинокультура, даже максимально идеологизированная, все равно означает зависимость. <...>

Куда же ведет третий путь? Как ни странно, привычная форма опосредования киноискусства производством здесь справедлива в обратном отношении. В лучших своих образцах советский андеграунд «выпал» из поля культуры. И не только по части киноязыка, как бы заново открытого независимыми режиссерами. Не только по принципу конструирования фильма «среды», равнодушной к любой посторонней аудитории. Это кино отвоевывает жизненные пространства в совершенно заповедной зоне. Его уже нельзя окрестить авангардом — разрушением культурных норм. И поставангард, реванш культуры, объявившей о невозможности продуцирования новых художественных ценностей, тоже к нему не относится.

«Третий путь» вчерашних подпольщиков проложен в совсем новой системе координат, где... «подполье» бессмысленно за отсутствием пола. Нашим независимым незачем вести атаки на культуру, в пылу которых истощились лучшие силы европейского авангарда. Наличествующие сегодня каноны... столь беспомощны, что с ними легко справляется легкая артиллерия соц-арта. Постмодернистская «игра в бисер» тоже исключена — убог подручный материал.

Остается третье — создание собственной культуры. Это и есть особый путь советского «независимого» кино.

Сергей Добротворский

ВЕСНА, ВЕПРИ СУИЦИДА.  
Евгений Юфит  
(Ленинград)

Весной все могилы выглядят одинаково. Чем заняты весной обитатели могил? Они снимают кино.

Евгений Юфит снимает кино. Фильм «Весна» — классическая работа живого классика ленинградской школы. Этапный кинодокумент некрореализма. То есть большой фрагмент из большой поэмы жизни мертвых.

Идея «группарей» ленинградского «нового кино» формулируется кратко: после смерти наступает жизнь что надо, мужики!

Вслед за сорочкой из песни к своему фильму «Весна» Евгений Юфит замечает: «Речь идет о создании фильма, проявляющего чистый идиотизм, не опороченный разумом или инстинктом».

В своих работах режиссер открыл не эстетизированную прежде жизнь после смерти. «Весна» опозитивировала ее. В отличие от ранней манеры Юфита, где мертвецы вступали в известные сюжетные отношения и даже сохраняли персонажные обязанности, «Весна» оперирует чистыми впечатлениями.

Угрюмый парадоксалист, Юфит на сей раз выступил как тонкий лирик «некромира». И тем самым невольно приоткрыл карты, еще недавно пугавшие паянс, разложивший самой искушенной критической рукой. Оказывается, скандал и шокинг, сопровождающие показ «некрофильмов» практиче-ски в любой аудитории, вовсе не есть единственный эффект. Оказывается, юфитовские «зомби» не исчерпываются отрицанием принятой дозировки экранного натурализма.

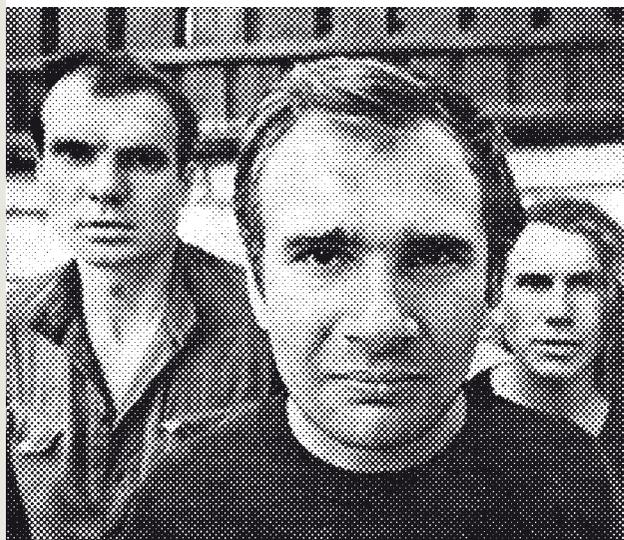
И вообще не несут в себе никакого полеми-ческого или разрушительного заряда. Они заряжены вполне положительно, не только энергией другого мира. Другой культуры, в которую режиссер зовет своих зрителей.

Заметим, впрочем, что желающие попасть туда должны потропиться, ибо сам Юфит, похоже, склонен к завершению эксперимента. Одна из его последних работ — «Вепри суицида» видится нам отчетливой точкой, эпилогом некрореалистического стиля.

Вернее, бесстылья, потому что финальность «Вепрей суицида» как раз и заключается в стилиевой ясности. Язык сведен к собственной формуле, он рафинирован и лаконичен, энергия экранного сообщения, не падкая прежде до символов и метафор, идущая с экраном напролом в надежде встретить ответный импульс, очищена до антологий, схемы. До откровенной «деланности» приема.

Увлечательно следить за сменой художественной манеры. И хотя помимо деятелей «нового кино» творческую эволюцию Евгения Юфита смогут оценить лишь администраторы кинозалов, пострадавших при демонстрации ранних картин режиссера, факт остается фактом.

Алексей Феоктистов,  
Ольга Лепесткова



Работы ленинградских «некрореалистов».  
Кадр из фильмов.  
Фото Е. Юфита «В ожидании мертвых».

А вот и авторки — Андрей Мертвий,  
Евгений Юфит, Константин Штенев.  
Независимый киножурнал СИМЕ ФАНТОМ — смотри рекламу

28-летний  
Евгений Юпит,  
лидер кинокружки  
"МЖАЛАФИЛЬМ"

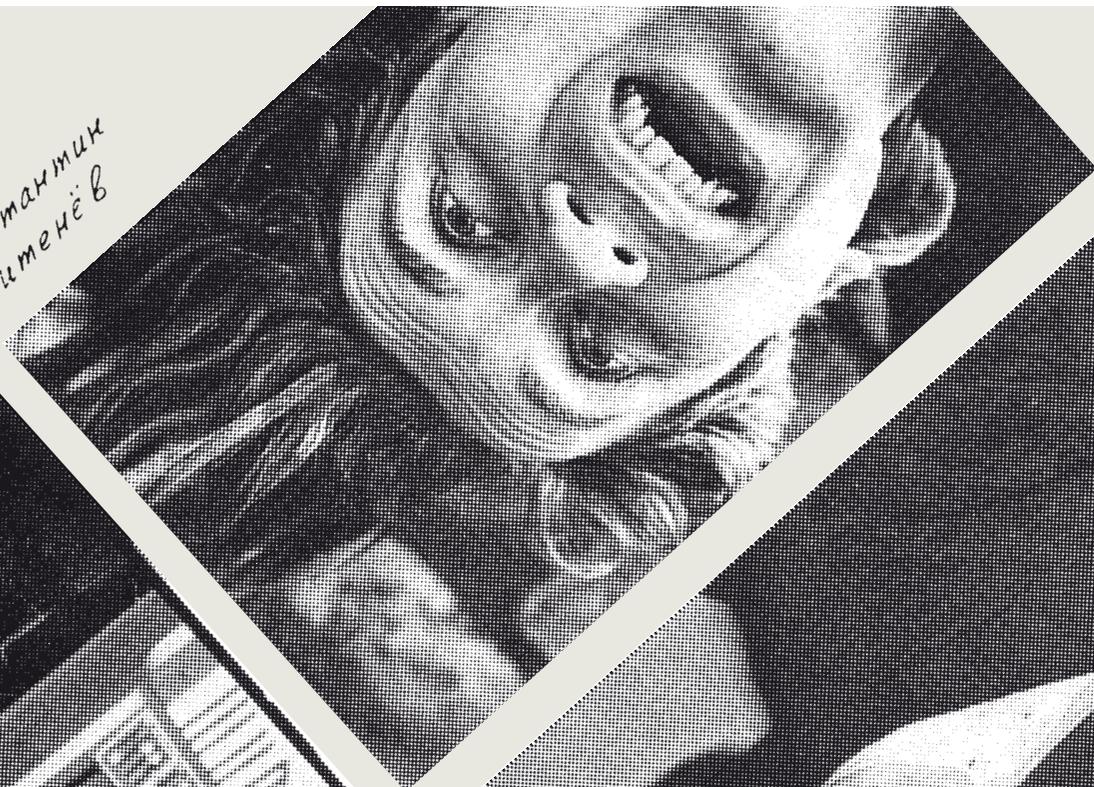
Евгений  
Кондратьев

Идут: Евгений Кондратьев,  
Глеб Алейников,  
Борис Юхананов,  
Евгений Цорба  
Петр Поспелов

# КИНО



Константин  
Митенёв



# РАУКУРС

Игорь Алейников -  
режиссёр, изда-  
тель независи-  
мого кинешур-  
нала  
СИНЕ-  
ФАНТОМ

ЛЕНИНГРАДСКАЯ  
КИНОГРУППА  
ЧЕ-ПАЕВ



Нечреалистични:  
Андрей Меркуши,  
Константин  
Митенёв



**ГОВОРЯТ ЧЛЕНЫ ОБЩЕСТВА «ЧАПАЕВ»**  
Киногруппа «Че-паев»  
(Ленинград)

Этот фильм не менее мужественный, чем герой снов его авторов. Он так же наивно-беззаветен в своей решимости «думать» («Ты же Чапай думать будешь») и так же оказывается в реке, разделяющей гибель и спасение, прошлое и будущее. Чтобы броситься в эту реку, большого мужества не требуется, когда ты загнан и окружен прошлым, а вот остаться в ней, в реке по имени «Настоящее», — на это надо решиться.

Удел потерянности, к которому приговаривают себя «че-паевцы», предопределен развилкой цели и средств. Авторы говорят о мифе (хоть и новом, но уже вечном — следствия архаичности и впаивности в мифологическую цепь, запрограммированную на будущее бог знает когда) — языком стереотипа, то есть того, что в высшей степени смертно и выражает сферу лишь социкультурной мифологии. Особая смелость осознанного выбора связана с тем, что выбирать, собственно, не из чего. Не дано — нам, сегодня и здесь — другого языка для разговора о мифе. Так как безвольно плыть по воле одной-единственной волны, лучше уж остроумно использовать ее как раскопш, а заодно и как средство передвижения.



Здесь «че-паевцы» дают заявку на «вольный стиль»: им будто бы все равно — что официальная культура, что «параллельная»; назвался «культурой» (то есть фабрикой стереотипов) — полезай в кузов. Демонстрируя прямо-таки ленинское понимание неагогонистического двуединства культур в рамках одной формации, авторы открывают фильм крупным планом женского лица, одна половина которого «нормальна», другая обезображена порчей. Скажем прямо, если первая половина менее отталкивающа, чем вторая, то только за счет отсутствия на ней ушатающей косметики, но ведь и культура не женщина, с ней так просто не сладить, о чем свидетельствует и сам фильм.

Первая его половина — мультипликация, решенная в духе соц-арта с бесчисленными метаморфозами клише официальной культуры (особенно запоминаются толовокружительные эскапады звезд отечественного кино, перекочевавших в кадр не с полотна советского экрана, а с обложки «Советского экрана»), — читается как изобразительно-ср-кастический комико-тиньоль. Настоящий гиньоль на историческую тему, разыгрываемый актерами во второй части картины, выглядит не как вызов, а как подражание стереотипам. <...> Да и игра (возможно, един-

комплексов советской повседневности, подспудно реализовавшихся некогда в изданиях типа «Библиотеки военных приключений».

Определение некрореализма как обращения к теме смерти (физической реальности) справедливо, но некроклассик Юфит остается некромантиком: смерть для него — чудесный переход в иное качественное состояние. Мертвый — автор трагический, для него смерть — граница между здесь и здесь, но не здесь и там. Обманутые зомби мыкаются по заснеженным равнинам.

Трифий Мищенко

**НАСТОЛЬНЫЕ ИГРЫ**  
Илья Егоров  
(Ленинград)

В названии короткого фильма Илья Егорова все бесхитростно и буквально. Картина сделана вручную, без участия камеры. Пленка обработана механически — трением, пропариванием, дающими при проекции веселую пляску линий и класк на темном фоне заснеженного ракурса.

Внешне примитивный прием имеет тем не менее, долгу традицию. Она в естественном выборе авангардиста, бросающего вызов индустриальной культуре. Она же — в протесте художника-кустара, стремящегося к уникальной и моментальной творческой акции.

Наверное, и то и другое заложено в художественном генополе Илья Егорова. Но главное, что заставляет особенно пристально прочитывать название его картины, — естественное состояние игры, в котором пребывает сам автор. Для него изготвление такого фильма — бескорыстная забава, лишнная всякого рационального умысла.

И как ни странно, именно это состояние детскости пробуждает за плечами Илья Егорова гени великих предшествественников: Вальтера Рутмана, Викинга Эгтелинга, Оскара Фишингера, Лена Лая, всех, кто мучительно пытался осознать кино как вселенскую знаковую азбуку.

О.Л.

**КРЫЛЬЯ**  
Борис Юханов  
(Москва)

«Крылья» — это улет.  
Андрей Левкин

...Предельно замедленное даже для Юханова (единственного у нас и, кажется, не только, теоретика и представителя «медленного видео») движение-скольжение-течение камеры. <...>

Здесь нет намеков — цвет открыт и (осознание+рефлексия) рафинирован. Здесь нет и объяснений: зрители предлагают войти в разработанную атмосферу, выстро-енные отношения, в систему натянутаых па-

**REVOLUTION № 9**  
Игорь Глазистов  
(Таллин)

По вешности картина Игоря Глазистова — грандиозный анахронизм, обладающий всеми чертами ретроавангарда и наводящий на мысль скорее о консервации, нежели о дальнейших его перспективах. <...>

«Цветочной революции», первые осознанной социум в образе орудия тотального подавления. Это была воистину «перманентная» революция с той лишь разницей, что в Сорбонне и Беркли лозунг «Воображение к власти» родился и умер на баррикадах, у нас же так и не вышел за границы воображения. И, быть может, поэтому дети 68-го года там очень быстро переквалифицировались в благонамеренных граждан, а здесь составили целую генерацию, живущую под знаком Невысказанного...

...просто поразительно, насколько энергия (не-высказывания) превосходит общественный темперамент «мысли изреченной»...

Помимо естественной ностальгии повзрослевшего бунтаря, «REVOLUTION № 9» демонстрирует вселенскую смаз нашей западной субкультуры, где на равных сосуществуют Че Гевара и Брюс Ли, «Beatles» и «новая волна», хиппи и брейкеры, старая «Машина времени» и молодой «Ласковый май». Границы «неформальных» поколений смягчены общей зоной молчания, единством фронта и цели.

По структуре и метафоре фильм Глазистова содержит резкую и наивную сегодня оппозицию между хаосом и формой, дистармонией и мелодией, энтропией и порядком. В знаковый ряд шероховатой брошены отсылки к дзен-буддизму и ортодоксальному христианству, «одномерному человеку» Герберта Маркузе и мессиям Ричарда Баха, словом, ко всему на бору философии «новой чувственности», озвученной некогда психологическим роком, а нынче пуленной в демократический тираж.

«Революция № 9» и «Дайте миру шанс» Леннона (кстати, одна из самых «сакральных» фигур поколения) обнажают авторский исторический ритм сменился неоруссоистской идиллией. Надо только творить любовь, а не войну, взяться за руки, и тогда «с помощью моего друга» можно надеяться хотя бы на открытку в День св. Валентина, особенно дорожку тем, кому в этот день стукнет 64...

По существу, и есть открытка ко дню любовных признаний. Письмо, пришедшее через 20 лет, чтобы напомнить, как все началось...

П. Пестиков

сибирская видеопрограмма — нечто, что заставляет тревожиться о судьбах только-только выкристаллизовавшейся из контркультуры «новой» культуры, которую толкают назад, в «контр».

Авторы предупредили, что в Новосибирске нет колбасы. И правда, да, нет. Но на первой же минуте фильма И. Нургаллиева «Анестезия эмоцией» половина зрителей пугает вылетела из зала. Смотреть, как крошатся живых лягушек, тяжело. Это вам не веселые пляски трупарей ленинградского эрси.

Но если и есть что-то общее между И. Нургаллиевым и В. Ведренко, то только потому, что Новосибирск и Минск расположены на одной широте — примерно на 53-й параллели.

«Андеграунд» продолжает развиваться по Эвклиду.

Михаил Трофименков

**Я БЫЛ ЗДЕСЬ**  
Вадим Драпкин  
(Ленинград)

Была. Видела фильм Вадима Драпкина «Я был здесь». Посовещавшись, присуждено этой картине приз «Золотая параллель» за создание всеобъемлющей формулы параллельного искусства и — параллельное самоутверждение заразительно! — спецпредметом имени Москвиной из Ленинграда размером в 1 неконвертубель ЗА ИСКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ УВАЖЕНИЕ К ЗРИТЕЛЮ.

Шедевр Вадима Драпкина длится 1 минуту.

Часть первая (адажио): окно, за которым пульсирует темная и таинственная жизнь. Часть вторая (аллегро): рука легла на стекло. Струя белой краски из пульверизатора покрывает и руку и окно. Белым-бело. Часть третья (анданте): рука убирается. Мы видим четкий след руки на мертвенно-белом окне, наполненный темной, пульсирующей законной жизнью. Все!

Чем не формула творчества, чем не воплощение извечной тлги — от гениального художника до лесоруба — оставить свой след в истории и на лице земли, на полотне и в звуках му? «Я был здесь!» — вот титанический вопль смертной жизни, тоскующей о вечности. Почему-то.

Все остальное, что мне довелось увидеть, — растянутое и размазанное вариации на тему драпкинского колосса. «Самоутверждение без самовыражения» — сущность нашего параллельного кино — подано Драпкиным наиболее элегантно, остроумно, тонко и исчерпывающе.

Т. Москвина

## КАК это делается в провинции, или... Кино 53-и параллели

Как? Совсем по-другому, чем в Москве и Ленинграде.

Если в центрах параллельного кино высшим достоинством считается снимать «некультурно», якобы неумело, якобы цинично, но насмекаясь над святыми святыми киноязыка и идеологии, то на окраинах нашего широкого отечества предпочитают максимум старательно воспроизводить культурные структуры. Любые. Незнание, каким ветром туда занесенные. Иных объяснений, помимо социальных (как это ни прискорбно), найти не могу. А именно: кое-где культурная жизнь настолько подавлена, что любое объ-

ятинок между героем и видеоглазом режиссера-оператора (Юхананов снимает сам). Здесь снята временная (прямая и обратная) последовательность эпизодов — в субъективном мире реальности не разделены, а мерцают друг в друге: голубой потому и голубой, что есть розовый. Здесь жизнь заморожена эстетизирующим взглядом, и ее введенное в рамку артефакта пространство Юхананов маркирует собой, своим присутствием, как художник картину подписывает: то экран затуманится от дыхания героя, то режиссер с камерой отразится в стеклышке очков.

Этот фильм не поддается логике повествовательных предположений, потому что его ткань держится внутренними рифмами,

ственная игра, которая должна вестись в одних воротах) идет тут в нескольких направлениях сразу — больше уж стереотипичности, не в равной степени «стереотипичности».

Так, антология онтологии нынешнего языка мифа в этом программном фильме остается на уровне интересного, но не всегда выверенного и не во всем грамотного составленного словаря. Если же вспомнить, что это словарь перманентно умирающего языка, малопригодный для долготерпеливого пользования, то картина покажется и вовсе безрадостной. Но не забудем, что и Чапай не стал бы Чапаем, доплыв благополучно до берега.

М.Б.

## МОЧЕБУЙЦЫ-ТРУПОЛОВЫ Андрей Мертвый (Ленинград)

Фильм Андрея Мертвого «Мочебуйцы-труполовы» так же честен и бескомпромиссен, как и псевдоним его автора. Некоторые кадры вызывают у зрителей рвотные позывы. Нет-нет да прорывавшаяся у Е. Юфита кинематографическая «красивость» (на которой строится свой фильм «Человек как последнее убежище города» другой эпизод «некорреализма» А. Безруков) истреблена беспощадно. Единственный «культурный» кадр (отражение моряка в оконном стекле) настолько вписан в общую гнетущую атмосферу, что воспринимаются лишь как искусственная задержка перед погружением с головой в некробездну.

С другой стороны, честность А. Мертвого не компенсирует отсутствия в фильме уникальной индивидуальности Е. Юфита, который, может быть, хорош именно тем, что «некорреалистическая» поэтика отменена у него чисто языковыми поисками. «Мочебуйцы» после фильмов Е. Юфита — это то же, что «спагети-вестерн» после вестерна классического, фильм ужасов после безобидного «Франкенштейна», порнографический фильм после эротической комедии. Ценность фильма отныне определяется тем, что он показывает. Впрочем, фильму А. Мертвого присущее мрачное величие. Загадочный и смелый матрос проходит, как посланец иного мира, сквозь комнаты, населенные труплами и агонизирующими дебилами. «Некорреализм», несмотря на мнимую грубость, создал интересную актерскую школу, разработал основную «некорреалистическую» пластику: балета покойников.

Фильм неострагитимо движется к финальному катарису — хитроумному самоубийству матроса, сначала одурманившегося льдом горящего мусора, а потом раздробившего себе череп крышковой помойной ящика. После невыносимого зрелища монстров, запертых в доме, этот акт снимает напряжение в зале так же, как эверские истязания в фильмах Серджио Леоне непонятным образом переводят действие в комедийное русло.

Обрамляющие действие семейные фотографии указывают на плохо еще осмысленную критическую связь «некорреализма» с сублимационной специфическими «чернушными»

## ЛЕНИНЫ МУЖЧИНЫ Евгений Кондратьев (Ленинград)

О фильмах Кондратьева могут говорить что угодно, но никто не скажет, что не понял их, а между тем они так же потаенны, как насклянные изображения или жизнь воды в системе канализации. Их просто невозможно понять (зрителю, равно как и самому автору) — они предназначены не для этого.

Кондратьев уверяет, что на сей раз принял «исследование порнографии», но даже если предположить (а сделать это нелегко), что он в принципе способен на исследование «пластической природы компромисса, к которому приходится прибегнуть, чтобы то, что ты делаешь, и схитрилось не стать порнографией».

Название намекает на некий морализм, напоминое морализма Эрика Ромера, именующего свои фривольные кинобасни «Колено Клер» или «Полина на пляже» — и хотя само название говорит о фильме не больше, чем его акустическая версия, пожалуй, оно наводит на верный след. Компромисс — между интуитивным морализмом и невымысленным откликом от «идейности», определяющим Кондратьевское письмо. Кондратьев, в последние времена ушедший от «интерпретации» реальности, здесь выбирает натуру, которую крайне трудно «не-интерпретировать».

Ленинградский подпольный экран при полном отсутствии здоровой эротики заставляет подозревать его в неизжитом инфантилизме. Но не слишком ли часто это полностью служит для проекции представленного действительности о порогах дозволенного? Конечно, не кто иной, как Кондратьев, чья художническая невинность включает в себя и абсолютно неозабоченность подростковым «комплексом смелости», должен был сделать свой фильм, чтобы закрыть тему. С безыскусностью ясного моралиста он перевел «сюжет» из области идей и проблем в область чистого изображения, рискуя доказать, что лучший способ снятия двусмысленности — это лишение смысла вообще. На мой же вкус, Кондратьев затеял не ту игру. Его пространство — пространство чистого кинонаблюдения, и итоговый компромисс картины — в неизбежности считывания смыслов с листа, не желаящего давать, но дающего на некоторые основания. Природу не проведешь, даже если это природа изображения.

Н. Орланов

Уникальность советского альтернативного кино состоит в забвении альтернативы. Оно ни с кем не борется, никого не осуждает и ведет себя так, будто родилось вне времени и пространства.

Это поразительно, потому что отечественный экранный андеграунд уходит корнями в период, благословивший инакомыслие как искусство и фигу в кармане как художественный поступок. Это паразитально вдвойне, потому что кино — все-таки коллективная игрушка и даже в самых радикальных своих проявлениях несводно от общественного инстинкта. Зависимость от массового подоснования погубила советский киноавангард 1920-х, сегодняшние реформаторы рвут связь с традицией, обращаясь к архаическому опыту и с великодушным невежеством заново изобретая алфавит.

Они мало образованны. Они не смотрят фильмы и вряд ли смогут отличить Бельмондо от Делона. Они недочки, провинциалы и дилетанты, но именно они открыли нечто большее, нежели эволюция вторичных категорий стиля и образа. Их сила — в новой мысли, которую по инерции приписывают параллельному творчеству, но которая есть не что иное, как запоздавшая встреча братьев Люмьер с Богом.

явление в любви к культуре расценивается как лояльность и гражданское мужество.

«Вессонница» А. Ведренко. Феноменальная операторская работа, поразительная «сделанность». Любовь к фактурам. Где-то на десятке плане стоит стакан, но дышит жидкостью, дрожит тень на скакертти, мерцает стекло.

<...>

Оборотная сторона медали — «провинциальное» произведение, созданные на основе чистой злости. Той самой злости, которая покорила слушателей ДДТ и «Группы продленного дня», создав иллюзию нового слова в рок. Если «Вессонница» — повод спасать искусство от натиска культуры, то ново-

Этот фильм не вербален, хотя его диалог — стилистически виртуозная импровизация на основе текста Кузмина.

Его тема, идея, сюжет открываются, как универсальной отмычкой, кажется, только одной фразой — «Режутся крылья». Его личный символ — стекло (с проступающим из темной синевы лицом героя, рядом с которым отражение помещает черную фигуру в снегу на коленях и с камерой) — тонкая веритикальная льдинка, в призрачной реальности которой пытаются соединиться две протяннутые навстречу руки.

Ольга Хрусталева

# ТЕМА НАСИЛИЯ В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Валерий  
Подорога

Режиссер Стэнли Кубрик  
КАДР ИЗ ФИЛЬМА  
«СИЯНИЕ»  
1980. По одноименному  
роману Стивена Кинга



## 1 ЭПИЗОД 1 ТЕРРИТОРИИ НАСИЛИЯ

Среди разнообразных видов насилия, что находят свое выражение в современном мировом кинематографе, я бы выделил три, сегодня явно доминирующих:

**насилие привычки** (его можно определить как институциональное, чью суть определяет принятая в обществе норма насилия. Обычно норма представлена правовыми и передаваемыми в традиции принципами. Институциональное насилие — часть повседневного опыта и ничем от него неотличимо; оно не имеет адреса, оно не массовое, не индивидуальное, оно, можно сказать, всякое или какое угодно, то есть существующее в разных формах, видах и подвидах, оно — активатор любых отношений, оно — дополнение к человеческим отношениям в обществе);

**насилие игры** (экспериментальная сборка и переделка тел: лаборатории, кельи и скиты, спортивные залы, военные полигоны, заброшенные склады и заводы, подводные и надводные, сухопутные пути, дороги, пустыни; когда полагают, что зрителю интересно «поиграть» в насилие, как школьнику в компьютерные «стрелялки», ему представляют сцены разного вида, размера. Отсюда все многообразие жанрового кино, и, недостижимое величие Голливуда, игра в насилие возможна только на свободных территориях);

**насилие интимности** (приватное, направленное на личность, вовлеченную в опыт интимного мирочувствования. Именно здесь, где камера переходит границы, вторгаясь в боль и любовь человеческих тел, — очаг самого невыносимого и отвратительного насилия, с которым мы не сможем примириться);

**насилие камеры** (это способ, каким границы между территориями насилия взаимодействуют друг с другом, на время отменяя друг друга). Акт насилия мы определяем как нарушение камерой территориальной границы, то есть следование программе: видеть все невидимое.

Три мира, три территории насилия, три телесных опыта, которым мы принадлежим; располагаясь внутри друг друга, они тем не менее граничат. На границах территорий завязываются сюжетные линии кинематографа «сильного действия». Современный кинематограф там, где он претендует на что-то «серьезное» и «подлинное», активно пользуется территориальными образами насилия. Чего стоит, например, только «новая французская волна» в мировом кинематографе, чей успех достигнут за счет активнейшей эксплуатации разнообразных образов насилия (и особенно насилия интимности).

Каждая территория насилия существует сама по себе и остается невидимой для другой, но только до того момента, пока камера не нашла способ пересечь территориальную границу<sup>1</sup>. Не камера ведь пытается, взрывает, режет и рубит, сжигает и подвешивает, раздирает на части и травит. И тем не менее камера авторизует насилие, именно с ее помощью открываются новые территории невидимого (виртуального), а зона интимности (и без того сокращенная) грозит исчезнуть вовсе<sup>2</sup>.

На первом месте институциональное насилие, именно оно открывает доступ к кинематографической реальности. Институциональное насилие обычно выражает некую норму допустимого насилия, которое, как надеются, не мешает жизнедеятельности общества. Примерами могут быть разного рода социальные институты, которые участвуют в формировании и регулировании поведенческой нормы: школа, армия, тюрьма, психлечебницы, лагеря, колонии, заводы, мастерские, лаборатории, обсерватории и т.п. (Е. Гофман, М. Фуко, П. Бурдьё). Такое насилие программируется обществом: оно образует индивида в качестве разумного и законопослушного члена общества. Насилие позитивно, оно создает и сохраняет форму.

Рене Жирар — один из главных сегодня теоретиков институционального насилия. По его убеждению, в начале любой культуры и всех цивилизационных процессов лежит фунда-

ментальный факт: жертвоприношение. Чтобы остановить насилие и перенаправить его энергию (не прекратить), нужно создать для этого институциональные границы, или, как он их называет, учредительные. В центре такого управляемого насилия идея фармака, «козла отпущения»: когда напряжение между двумя группами нарастает и доходит до предела, предотвратить его можно только принесением невинной жертвы. Соперничество братьев-близнецов — это и есть изначальное состояние любой культуры, выходящей на путь ускоренного развития. Вопрос, что было в начале? Ответ один: братоубийство. Сцена первоначального насилия интерпретируется Жираном по-гегелевски в терминах желания Другого. Если я что-то и желаю, то только желание Другого, оно выступает для меня как образец и препятствие: как образец, поскольку я учусь желать, как Другой, то есть желать то, что желает он; как препятствие, поскольку я хочу присвоить себе то, что Другой желает, я отбрасываю или поглощаю его желание. Вот здесь и формируется то, что Жиран называет миметическим кризисом, именно с его помощью разрешается ситуация, здесь источник насилия<sup>3</sup>.

Институциональное насилие является необходимым условием начальной этики и эстетического чувства, то есть сопровождает любую «рассказываемую историю». А это особенно характерно для сегодняшней практики доставки образов. Мало того, в современных средствах передачи и потребления образов институциональное насилие выполняет роль латентного носителя дополнительной, «рамочной» информации, именно оно активизирует массмедийные потоки, провоцирует желание нарушить границы. Привычка к насилию: всегда ожидать, желать видеть, предполагать и признавать. Кинематограф — лишь часть обширного полиэкранного мирового пространства, в котором движутся с большой скоростью неисчислимое множество образов, атакующих массовое сознание с разных сторон. Насилие, которое отразило себя в универсальном принципе «видеть все, что не видим о» является институциональным. Нет ничего невидимого, невидимым можно назвать лишь ту территорию жизни, чью границу пока не преодолела камера<sup>4</sup>. Так постепенно камера сформировала привычку к насилию, от которой больше не избавиться, мы теперь так видим.

Что такое насилие игры? Современный кинематограф, падаясь на множества жанров, опирается именно на стереотипы великой мировой игры. И только внутри принятого обществом института насилия, негласных норм и правил мы можем наблюдать насилие игровое, с помощью которого кинематограф экспериментирует с границами удовольствия от чужой боли и разрушения. Удовольствие здесь — цель, насилие — только средство и применяется дозами в формате соответствующего жанра. Перечислим жанры: детектив, боевик, вестерн, блокбастер, или фильм катастроф, триллеры, «черная комедия», фантастика, мелодрама и др. Всюду используется насилие как неперемное условие поддержания увлекательности и интереса к тому, что происходит на экране, причем используется достаточно умело и с разной степенью реалистичности. Спецэффекты близки идеологии насилия. Зрительский взгляд наделяется разрушительной силой, но это взгляд взрослого, впавшего на время в детство. Играющего со зрителем насилия особенно много в разного рода блокбастерах (фантастическо-приключенческих фильмах наподобие фильмов «Терминатор 1–3», «Чужие», «Нечто», «Парк юрского периода»). Но это, повторяю, насилие игры, оно не настоящее, его цель — увлечь, обещая удовольствие и фантастическое приключение, оно выводит нас из скуки и «ничегонеделания» повседневного времени. Насилие как игровое обновление чувств.

Третья форма насилия в кинематографе — насилие интимности. Поскольку реальность все время ускользает, необходимо изыскать средства, благодаря которым ее ускользание будет остановлено и воля режиссера проявлена. И таким



Режиссер  
Джеймс Кэмерон  
КАДР ИЗ ФИЛЬМА  
«ТЕРМИНАТОР»  
1984

орудием оказывается насилие, которое создается авторской камерой, ее специфика заключается в способности нарушать любые территориальные границы. Из повседневного наблюдения мы знаем, что современный мир полон насилия, боли и страданий. Но мы-то по эту сторону экрана, а оно, зло, по другую. Авторская камера берет на себя смелость соединить несоединимое, вызвать шок, потрясение, через насилие привести нас к истине.

Интимность — это отношение к собственному телу и телу Другого без опосредствующего «третьего». Интимное — значит ближайшее к нам, ближе которого ничего не может быть, оно настолько близко, что мы его никогда не видим. Это и есть наш единственный образ тела, с которым мы себя идентифицируем, предлагая его Другому. Визуального наблюдателя нет. Образ Другого доступнее мне, как мой ему, и они различимы только тогда, когда прерывают диалог и коммуникацию<sup>5</sup>.

В раннем кинематографе не было насилия, ибо он еще не чувствовал себя вне театра и цирка, традиционных зрелищ-развлечений. Тогда кинематограф был просто грезой и мечтанием, фокусом и аттракционом, выражаясь современным языком, он был спецэффектом. Позднее, в классическом авторском кинематографе, реальность развертывает себя в интимности переживания, но эту интимность еще надо отыскать за словами и поступками, масками/позами героев, за повествованием. Таковы фильмы Ф. Феллини, И. Бергмана, А. Тарковского и других великих режиссеров 60–80-х годов прошлого века.

Главное (для хорошего «просмотра») — это безопасность зрителя. Я бы использовал и другой, более прагматичный термин — «дистанция», или способность сохранять (удерживать) отстраненность даже тогда, когда мы становимся мишенью авторской атаки. Это сингулярная форма насилия, она кажется случайной, вызванной малообъяснимыми обстоятельствами сценария. И все же цель подобных актов прямого насилия очевидна: выставить интимно-телесное переживание в его оголенности и беззащитности, уязвимости, то есть преодолеть человеческое в человеке. Насилие интимности неинституционально, оно проникает в самые закрытые сферы человеческого существования, которые не имеют защиты.

## МОЛОХ И ХРУСТАЛЕВ

В современном российском авторском кино насилие толкуется в противоположных регистрах. Так, замечательно снятые горные пейзажи «Орлиного гнезда» в фильме А. Сокурова «Молох» производят сильное эстетическое впечатление. Никакого открытого насилия, только все скрывающая атмосфера. Движение первых кадров напоминает что-то похожее на обволакивание предметов, так стелется ранний туман, заполняя влажной полупрозрачной взвесью внутреннее пространство убежища, вещи, мебель, раскрашенные фоны, да и самих персонажей. Пластика и форма. Но что удивительно, ландшафт выглядит как символ власти, достигшей пределов сакрального могущества. Кастанеда называл подобные места местами силы. Но этого оказывается мало. Гитлер в «Молохе» жалок и по-домашнему ничтожен, почти чеховский персонаж, такой же, как и распадающийся Ленин в «Тельце». Это не могущественные властители, а жалкие слуги трансцендентной власти. Трудно понять, какое отношение они имеют к абсолютному злу, они сами — нечто случайное, ничем не связанное с тиранией. В фильме Сокурова разрушена «непосредственная» связь между злом, творимым нацистским режимом, и отстраненным образом фюрера, поражающего ничтожностью своей личности, пребывающего в состоянии прострации, вне ответственности и любви. Высшая власть, отделенная от человеческого общежития и от каждого, кто претендует на ее обладание, власть сама по себе — вот что интересует Сокурова. Для него власть явно имеет высший сакральный смысл.

Движения авторской камеры невротизируют пространство фильма. Цель невротического мотива в том, чтобы найти удовлетворение в образе, который очистит и освободит эмоцию, и такой образ она и находит: это разложение органического, где мертвое или омертвление заступают на место жизненного цикла как его естественное продолжение. После смерти растут волосы, ногти, продолжают и другие процессы жизнедеятельности. Насилие камеры — в неврозе, которым охвачено воображение режиссера-проповедника. Почему невроз? Камера вовлечена в разглядывание отвратительного, мертво-трупного — разлагающейся плоти, словно фасцинируется видимым как реальным (до чего можно дотронуться). Отсюда и приходит эстетическое переживание, которое начинает играть роль рефлексии, то есть оценки невроза и его преодоления в киноформе (камера с помощью определенных приемов эстетизации материала усиливает и одновременно устраняет невроз).

Иначе интерпретируется тема насилия и власти в фильмах Германа («Мой друг Иван Лапшин» и особенно «Хрусталеv, машину!»). Атмосфера насилия повсюду, пространство и время сжаты, деформированы, они должны ей соответствовать, это воздух, которым дышат люди, чувствуя, что задыхаются и гибнут. Я бы сказал и так: нет никакого воздуха, это среда, где уже нельзя дышать. Негде остановиться и зрительскому взгляду, нет никакого шанса присмотреться. У Германа не приготовлено харизмы для сталинской власти, даже малой ауры сакральности, никаких «святых даров» для высшей власти. Дано и видимо только одно, преступление. Содержание фильма как раз и развертывает основную тему, пик которой приходится на сцену лагерного изнасилования, жестокого и полубезумно-



Режиссер  
Александр Сокуров  
КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА  
«МОЛОХ»  
1999



го унижения, хуже смерти, хуже пытки, отмена всякого человеческого достоинства... Невыносимое, но всегда повторяемое: ведь оно так буднично в условиях лагерно-гулаговской жизни. В невидимом центре фильма — деспот Сталин, он обнаруживается в конце фильма и предстает перед нами не как вождь, а как труп, он оказывается тем великим мертвецом, который никогда не жил среди людей, но правил ими, как мог — только смертью.

Непонятность ряда ассоциаций фильма определяется положением мертвеца, тирана-убийцы, вокруг него движется вся система образов, воспоминаний и наблюдений, жестов и символов, выводящих нас из кадра<sup>6</sup>.

## ГЛАЗ/ВЗГЛЯД

Привычка видеть все — первое условие автоматического введения кинокамерой насилия в наше существование. Отсюда и движение авторской камеры-глаза. Эта камера всевидящая, она не только видит, но и рассматривает то, что нельзя без нее увидеть, такие образы под запретом. Камера нарушает все запреты, ссылаясь на свою объективность и достоверность видения художника. И то, что мы увидели, оказалось настолько шокирующе непристойным, настолько отвратительным, что хочется спросить: зачем оно? Обычно стараются чрезмерное насилие объяснить сексуальной агрессией, она проникает внутрь опыта интимности и взрывает его. Как будто изначально предполагается всем известное: насилие — да!, и много — да!, но только ради секса.

Что же это за взгляд? Описание его мы находим в «Бытии и ничто» Ж.-П. Сартра. Взгляд этот принадлежит Другому, некоему безымянному субъекту, что следит за нами (причем любыми возможными способами). Садистским он становится лишь тогда, когда переходит к прямому, ничем не ограниченному наблюдению за избранной жертвой. И это уже не невинный вуайеризм, где главное для подсматривающего — оставаться в тени, а наслаждение в самом взгляде, то есть в подсматривании, — вот где источник удовольствия. Объект наблюдения — не безумный эксгибиционист, а тот, кто не в силах освободиться от преследования. Кстати, кинематограф создает условия для всех классов подсматривающих, частично, а иногда и полностью удовлетворяя их перверсивные желания.

Сартр определяет Другого как того, кто нас рассматри-

вайт<sup>7</sup>. И размышляя далее, он указывает на некий важный объект (Ж. Лакан бы его назвал малым «а») — на замочную скважину как пункт наблюдения, именно за ней в своей отчужденности и безопасности располагается Другой. Камера в данном случае — это тот глазок, который позволяет наблюдать за всем, не будучи наблюдаемым, то есть без всяких ограничений. Ведь человеческое существует в границах норм и правил, в некоем диапазоне ограниченного и конечного институционального бытия. Всякое же произвольное их пересечение или нарушение может быть истолковано как насилие, да им и является. Камера в таком случае — «железное око» Вия, этот ненасытный черный зрачок втягивает в себя часть реальности и преобразует ее в объективное зрелище, позволяющее видеть любой акт насилия с максимальной отчетливостью и «близостью». Допуская возможность видеть все, мы допускаем и насилие интимности, допускаем саму возможность создавать образы насилия, минуя их отношение к реальному опыту, словно говоря: нет ничего более к нам ближайшего, даже мы сами теперь вне игры.

Блестящий образец — это творчество Михаэля Ханеке, особенно такие фильмы, как «Скрытое», «Белая лента», «Пианистка», явно «работают» с материалом нарциссистского садизма (представленного как индивидуально, так и коллективистски). В фильме «Скрытое» с первых кадров идет накопление тягостно-депрессивной атмосферы, которая охватывает сразу же, как только начинаешь искать начальные линии рассказа. Вот дом, улица, припаркованные машины, окна, парадный вход — все снято с неподвижной точки. Потом я пойму, что это вроде визуального кода фильма, а на самом деле это просто глаз, и совершенно инертный, неустрашимый и ничейный. Беспокорство, которым охвачен главный персонаж, обещает будущее насилие, хотя оно уже вступило в свои права, оно в каждом кадре. Герой в кольце незримых взглядов, преследующих его. Но пока мы смотрим так, мы еще только



Режиссер  
Михаэль Ханеке  
КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА  
«СКРЫТОЕ»  
2005

соотносим свое видение с общим взглядом. Страшную опасность представляет не глаз, а взгляд. Вот что беспокоит: кто-то смотрит, рассматривает, видит тебя, но ты не чувствуешь самого взгляда, он словно отсутствует, но ты ищешь его, требуешь, чтобы он себя обнаружил. Но пока видим только глаз, общее освещение и прозрачность света. По мере того как идет поиск взгляда, все дистанции безопасности оказываются бесполезными. И вот наконец-то обнаруживается тот, кто, казалось, стоит за всем этим преследованием (письма с угрозами), — сводный брат из давних лет детства, который так и не смог пережить травму, когда по доносу героя его семья, в которую был взят арабский мальчик, вдруг отказалась от него. Сцена увоза, крики маленького мальчика относятся к этой старой незалеченной травме, о которой все помнят: и достаточно успешный герой, и его сводный брат, неудачник-изгой. Когда первый получал письма с угрозами, чувствовал, что находится в пределах достигаемого того, кто за ним наблюдает, но чей взгляд так и не обнаруживается. Но когда тот, на кого падает основное подозрение, в оправдание кончает жизнь самоубийством, а затем его сын сообщает герою, что и он не посылал писем (и это был последний шанс открыть того, кому принадлежит взгляд). Вот и все: история (неправдоподобная) рассказана — можно все начинать сначала. Остаются все те же первые кадры, все тот же глаз. Узнаю в нем фрейдовское сверх-я, инстанцию совести и суда, этот вечно наблюдающий за нами глаз, чей взгляд мы пытаемся отыскать, чтобы ответить ему: «Мы невиновны!»



Режиссер  
Михаэль Ханеке  
КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА  
«СКРЫТОЕ»  
2005



Режиссер Михаэль Ханеке  
КАДР ИЗ ФИЛЬМА  
«БЕЛАЯ ЛЕНТА»  
2009

## 4 ЭПИЗОД 4 БОЛЬ И ШРАМЫ

Только что произошла автомобильная катастрофа с многими человеческими жертвами, и вот некие фаны, любители автокатастроф несутся на всех парах к месту аварии, чтобы успеть до приезда полиции и «скорой помощи» заснять последние мгновения жизни. Причем никто из них не пытается помочь пострадавшим. Их интересует только смерть: вот этот хрип, вот эта боль, вот этот затухающий, уходящий в смерть взгляд, повсюду кровь, разбитые машины, изуродованные тела.

Одержимые суицидальными фантазиями, лишённые важной составляющей жизни — страха смерти, они превращают



Режиссер  
Дэвид Кроненберг  
КАДР ИЗ ФИЛЬМА  
«КОСМОПОЛИС»  
2012

чужую телесную боль в главный объект желания.

Управляемый порог боли дает высшее наслаждение. Вспоминаются задолго до фильмов Кроненберга фотографии с места автоаварии, инсценированные Энди Уорхолом. Современные массмедиа (кино, телевидение, да и все искусство) заполнены изуродованными, переделанными, кровоточащими, взрывающимися, пыгаемыми, предсмертными и postmortem человеческими телами... Никакой скромности плоти и страдания, все под прицел желания — взгляда, а это значит видеть все. Именно оно выскабливает из человеческой трагедии кровавые внутренности и разбрасывает вокруг себя, оскорбляя нас болью и отвращением. Мы свидетели и соучастники глобального беспредметного садизма нашего времени.

Система образов (психотелесных гештальтов), обслуживающих миметический план кинематографа Кроненберга, может быть сведена к единой общей составляющей: касанию/прикосновению. Исследуется кожная поверхность в различных аспектах вторжения, от болевой глубины к случайному касанию и прикосновению. Собственно, для начала необходимо понять прикосновение как итоговый жест, выражающий себя как предрасположенность (к чему-то), настроенность (на что-то), в чем-то созвучных немецкому выражения Stimmung.

В фильмах Дэвида Кроненберга все время что-то происходит с человеческими телами, они не могут оставаться самими собой, постоянно переделываются. Касание/прикосновение как стратегическое понятие в познании режиссера, влечет за собой отмену всех дистанций безопасности, «открытость мира», в котором бы не было кожи или, во всяком случае, она могла преодолеваться всякий раз, как только в этом появлялась необходимость. Торжество желания. Долой все защиты, ниши, спасения, препятствия и пороги!.. Долой кожу, она должна быть преодолена силой желания плоти! Отсюда и распад устойчивых образов тела, который так любит наблюдать в своих фильмах Кроненберг.

Что это значит — необратимость, Irreversible?

Это кошмар, от которого не проснуться...

## ЭПИЗОД 5 IRREVERSIBLE — ВСЕГО 9 МИНУТ...

Можно ли говорить о садизме (тем более о «садомазо»), когда мы видим сцены, подобные той, что потрясла многих, из фильма «Необратимость». Все, что произошло с молодой красивой девушкой, шедшей домой с вечеринки, поражает своей случайностью и все-таки неизбежностью. В воспоминаниях друг девушки, узнавший о том, что случилось, обращается ко времени ее ухода с вечеринки. И на этом столкновении времен стано-

вится видимым событие, о котором ведется рассказ. То, что вспоминается — «уход девушки с вечеринки», — есть что-то поправимое, совсем мирное, привычное для человеческой жизни. Последующий чудовищный акт насилия не выводим из той радости, которой была наполнена атмосфера вечеринки, беззаботность друзей и любовников, легкость, флирт. Всемогущий наблюдатель-автор, вооруженный камерой, для которой нет больше никаких территориальных границ, преследует явно одну цель: можно ли установить границы насилия, есть ли такое, которое этот вуайер, «любитель кинго», не в силах вынести? Эта дикая сцена длится около 9 минут, кадры выдерживаются в таких реалистических деталях, которые невозможно представить в повседневном опыте.

Раздвоение идентификации: с одной стороны автор, управляющий зрелищем, он формально, технически и эстетически отождествляет себя с садистом-насильником, не персонажно, и без какого-либо предварительного сговора, просто для преодоления порога интимности. Общее управление сценой и есть та форма универсальной идентичности, в которой все связаны одним преступлением. Видеть ее, рассматривать и особенно желать — такое же преступление, как и играть в этой сцене. Автору необходимо много насилия, ибо оно для него средство контроля за реактивностью чувств зрителя, который себя, конечно, отождествляет с жертвой и никогда с садистом-насильником.

## ЭПИЗОД 6 УПРАВЛЯТЬ НАСИЛИЕМ

Отвечая на вопрос о «садизме» современного кинематографа, в одном из своих последних интервью Фуко приводит в качестве примера фильм Вернера Шретера «La mort de Maria Malibran»:

«Называть все это садизмом мне кажется совершенно неверным, в противном случае необходим возврат к неясному психоанализу, где ставится вопрос о частичном объекте, раздробленном теле, вагине с зубами и т.п.

Необходимо же вернуться к фрейдизму, обладающему басовой тональностью, для того, чтобы увидеть садизм в той его манере, что заставляет воспевать тела и их чудесные преобразования. <...> Скорее, здесь идет речь о замедлении, почковании тела, экзальтации в каком-то отношении автономной этих мельчайших частей, мельчайших качествах одного выбранного фрагмента тела. Тут мы имеем дело с анархизацией тела, где иерархии, локализации и деноминации, если хотите, органичность его находятся в состоянии переделки. Тогда как в садизме тот же орган настолько является собой, насколько является объектом ожесточенных домогательств (acharnement). <...> Тело у Сада еще слишком органично, включенное в эту иерархию; отличие лишь в том, бесспорно, что иерархия организуется не вокруг головы, но по отношению к расположению половых органов»<sup>8</sup>.

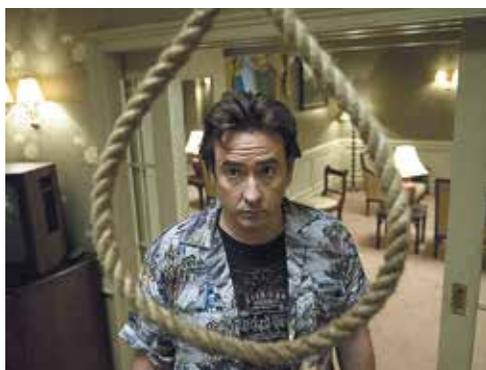
В центре сексуальности теперь — само удовольствие, не пол, sexe (не генитальный аппарат), не наслаждение. Конституирование субъекта осуществляется из удовольствия и на его основе, но совместно с Другим. Высшая точка интенсивности удовольствия влечет за собой преобразование тела, собственное, мое тело преобразуется в тело для Другого, а его становится моим. Если удовольствие и существует, то оно не принадлежит одному одинокому телу, которое им распоряжается, и не может быть достигнуто без тела Другого. Это новое объявленное тело есть тело интерактивно-игровое, совместное, коммуникативное, единая плоть, получаемая ее владельцами на основе контракта. Тогда удовольствие есть подвижная субстанция моей сексуальной неидентичности (именно ее обнаруживает моя зависимость от тела Другого). Удовольствие — не дело одиночки, а дело всех. Фуко требует, чтобы удовольствие, столь сегодня принижаемое, было наконец введено в культуру и стало высшей ценностью челове-

ческого существования. Все это звучит банально, если бы не тот факт, что удовольствие не есть условие сексуальной самоидентичности, а, напротив, ее утрата. Удовольствие всегда на переходе между телами и их сложными конфигурациями в отдельном взятом сеансе или сцене. Удовольствие — не то, что получают себе, оно не индивидуально, оно располагается в центре интимного межчеловеческого общения (именно последнее и предполагает достижение определенной степени близости между партнерами).

Удовольствие для позднего Фуко — всегда на переходе, если хотите, всегда между, оно оказывается на контактной поверхности по крайней мере двух эпидермических фокусов. В таком случае асексуальные опыты возможны только в непрерывной телесной трансформации, то, что Арто определял как обестелесование (тела), а это значит необходимо ввести двойника удовольствия — инстанцию боли. Но это, заметим, терпимая боль, та, которую можно вытерпеть, или та, которая не отделяется от глубокого чувственного переживания удовольствия<sup>9</sup>.

## ЭПИЗОД 7 | ЛЕТАЮЩИЙ ДЬЯВОЛ

Кинематограф Стивена Кинга активно использует пуританскую логику веры. Триллеры, поставленные по его повестям и романам, оперируют негативом чувства, которым бывает захвачен верующий, ожидающий чуда. Но поскольку подлинное религиозное чувство с падением веры уступает настоятельному требованию чуда «здесь-и-сейчас» (а этот предрассудок, как известно, находится под самым строгим запретом), то для освобождения бессознательных образов ожидаемое чудо замещается ужасом, вполне опознаваемыми ужасными объектами. У Кинга разработана своеобразная техника превращения чуда в объект ужаса. Как религиозный писатель он особенно тонко чувствует то, что желает пуританское сознание зла, — оно желает чуда победы над ним, самим дьяволом. Вот почему ужас и есть чудо, ибо чудо обнаруживает зло, которое повсюду, и надо быть всегда настороже. Летящий дьявол, как *Deus ex machine*: он и чудо, и абсолютное зло, которое карает за веру в то, что представляется в качестве ложного чуда. Вера в дьявола — за нее протестант платит ужасом. Наиболее удачное катарсическое средство и есть чудо, вывороченное наизнанку в объектах ужаса... Словно вера может поддерживаться нарастающим ужасом перед такого рода чудом. Что же происходит? Важно понять, что подобное пробуждение первоначального ужаса (не ужаса перед жизнью, а вытесненного забытого, разбавленного страхами и фобиями), играет здесь, возможно, главную роль, терапевтическую. Страх перед дьяволом требует Божьего суда. В любом случае нужно понимать литературу страха (ужаса) Кинга как такое терапевтическое средство, используемое при вытеснении современным индивидом следов первоначального страха перед высшим, перед сакральным опытом. Какой роман или фильм ни взять этого «ужасного» писателя, всюду один тот же мощный мотив: забытая вина и наказание за прошлые грехи, и запоздалая, приходящая всегда не вовремя кара Божья.



Режиссер  
Дэвид Кроненберг  
КАДР ИЗ ФИЛЬМА  
«КОСМОПОЛИС»

2012



Реж. Фрэнк Дарабонт  
МГЛА  
2007. По одноимённой  
повести Стивена Кинга

- 1 Прекрасные образцы территориальной агрессии дают нам размышления К. Лоренца. Он полагает, что нормой является сочетание двух ответов на ближайшую угрозу: бегство или нападение (ответная реакция на угрозу, которую нельзя снять бегством), это своего рода некое балансирование между возможностью бегства и защитой территории. (Лоренц К. Агрессия (так называемое зло). М.: Прогресс, Универс, 1994. С. 40–51).
- 2 Авторская камера — это нечто выходящее за границы дозволенного в жанре. Печать авторского видения трансформирует и, пожалуй, осознанно искажает реальность видимого. Но что парадоксально: там, где авторский интерес наиболее активен и заявляет себя с чрезмерной силой, мы и обнаруживаем автора, попавшего в психоаналитическую ловушку. Авторская камера имеет стиль, эстетическое чутье, волю, она вносит в изображение искажения, чтобы добиться нужной выразительности.
- 3 Жирар Р. Насилие и священное. М.: НЛО, 2000. С. 176–195.
- 4 Современные философы отчасти шокированы господством визуального насилия, которое Фуко определял как паноптизм (всевидение), даже пытаются ему сопротивляться, постоянно обсуждая, начиная с Ж.-П. Сартра и М. Мерло-Понти, Ж. Лакана и М.Фуко и Ж. Деррида, то, что еще остается невидимым и возможно ли его сохранение вообще?
- 5 Развивая темы интимности, а точнее, и в моей терминологии близости с Другим (есть некие дистанции, которые человек как личность да и как отдельная автономная особь должен сохранять ради выживания, Гидденс фокусирует внимание на проблематике сексуальности (Гидденс Э. Трансформация интимности. Сексуальность, любовь и эротизм в современных обществах. М.: Питер, 2004. С. 170–190). Вспоминаю, что во времена Хрущева появились статьи с новыми карательными мерами, ужесточающими предыдущие нормы. В центре оказывается мужское сексуальное насилие (так сказать, «сажают за изнасилование»), причем, чтобы посадить очередного «духа», было достаточно показаний потерпевшей и ее близких, любая возможность защиты не принималась во внимание). И сроки давались чрезвычайные, как если бы пытались остановить эпидемию. Позднее, в 1970-х годах, например, в городе Балашове (Саратовская область), где я проходил военную службу, сложилась ненормальная ситуация. Приблизительно на 8 тысяч работников крупного камвольного комбината приходилась одна военная часть, расположенная в черте города (так называемая учебка). В часть шли потоком заявления от работников комбината с жалобами на противоправные действия солдат и сержантов во время их воскресных увольнений.
- 6 В отличие от сокуровского невротизма ситуация Германа иная: камера его экзистенциальна и ближе к «трагедии», его интересует внутреннее. Сокуров же полагает, что образ есть что-то внешнее, то, что мы «фотографируем», чем можем «распоряжаться»: то удалять, то приближать. Для Германа, напротив, образ есть отношение к тому, что мы не можем «схватить» камерой, и та словно слепнет, поэтому видно, как она ошупывает то, чего не видит. Кинематограф Германа усиливает позиции невидимого, в то время как сокуровский снобизм формы делает смешным авторскую проповедь «вечных истин». Герман — не невротик, скорее психотик. На волне мощного изобразительного чувства он создает мир, к которому не может повернуться спиной и вычеркнуть его из собственного видения.
- 7 Сартр Ж.П. Бытие и ничто. М.: Республика, 2000. С. 276–323.
- 8 Foucault M. Conversation avec Werner Schroeter.— Op. cite.. IV, 1980–1988. P. 248–251.
- 9 Собственно, использование некоторых наркотиков (по свидетельству Миллера) позволяло значительно расширять диапазон терпимой боли. Сексуальное переживание не имеет отношения к удовольствию, и более того, оно противостоит ему. Утопическое здесь в этом особом составе плоти, выработываемой на основе кожного насилия или вторжения. Плоть новая — это кожно-поверхностные эффекты боли как удовольствия и удовольствия как боли.

Вера  
Лагутенкова

# РЕПЛИКАЦИЯ

В серии мемов «Иван Грозный убивает...» расправе подвергается «Квадрат» К. Малевича, «Незнакомка» И. Крамского, «Крик» Э. Мунка, «Девочка с персиками» В. Серова. Интернет-смайлики, смешные фотографии, словосочетания, парадоксальные лозунги, острые комментарии... Политические и социокультурные аспекты, темы социальной адаптации, профессиональные особенности и нелепые случаи жизни сплавляются в единое целое в особой форме визуального опыта — интернет-мемов.

Термин «мем» входит в употребление в 2005 году, через несколько лет появляется в России. Это текстовые послания и фотографии с комментариями или рисованные изображения, сопровождающиеся текстом. Любопытно, что, оставаясь преимущественно продуктом интернет-среды, мемы влияют на формирование визуально-текстовых посланий и в других сферах, в частности, приемах построения изображений на телевидении и в городской рекламе. Интернет способствует эволюции языка, меняются и формы коммуникации: лингво-визуальное интернет-послание и есть мем.

Оксфордский профессор Ричард Докинз в книге «Эгоистичный ген» (1976)<sup>1</sup> называет мемом «единицу культурной информации», способную к «размножению», термин используется для описания процессов сохранения и распространения отдельных элементов культуры. В эти же годы Эдвард Осборн Уилсон, американский биолог, социобиолог, мирмеколог, эколог, писатель, профессор Гарвардского университета, академик Национальной академии наук (США), и Чарльз Ламсден, канадский биолог из Института медицинских наук Университета Торонто, предлагают концепцию «культургена», также построенную на аналогии формирования способов передачи генетической и культурной информации<sup>2</sup>.

Сходство мемов с генами — их функциональное свойство быть репликаторами (replicators), то есть единицами, калькирующими самих себя. Поэтому для успешного репродуцирования мема необходимо наличие матрицы, шаблона, который может, оставаясь в рамках общей тематической заданности, видоизменяться сообразно внешним условиям.

Мемы представляют собой единицы чистой информации, но они оказывают воздействие на пользователя, так же распространяются популярные мелодии, сленг, а также модные идеи и новые тенденции. Дуглас Рашкофф в книге «Медиавирус» отводит мемам регулирующую функцию благодаря их способности ретранслироваться средствами массовой информации и Интернетом, воздействуя на целевую аудиторию, оказывая давление на выборах политиков, внося новые смыслы в устоявшиеся общественные взгляды, и т. д. Согласно законам естественного отбора мемы видоизменяются, распадаются и комбинируются, зачастую переориентируясь с одной аудитории на другую, по возможности расширяя сферы своего влияния, «зону покрытия».

Первоначально мемы имели в основном политическую



направленность. Запущенные во Всемирную паутину сообщения агитационного характера сопровождали политические или социокультурные события, разоблачали ту или иную ситуацию или идею. Демотивационный постер состоит из картинки в черной рамке и сопровождающей ее надписи-слогана, в котором лозунг или слово набирается крупным шрифтом. В некоторых случаях за лозунгом следует пояснение или цитата, объясняющая идею.

«Демотиваторы» обычно пародируют известные плакаты, скомпонованные по тому же шаблону, но вызывающие отрицательные эмоции. При этом значительная часть демотиваторов носит нецензурный или оскорбительный характер с целью усиления эпатазирующего эффекта.

Сьюзан Блэкмор (Susan Blackmore) термином «Т-meme» обозначает мемы, в распространении которых ведущую роль играют современные информационные технологии<sup>3</sup>. Мемы позволяют заявлять свое мнение, не выходя из дома, а блоги и чаты превращают заявление в дискуссию. Каждый участник может выступать под псевдонимом. Мем имеет консолидирующую функцию, поскольку, с одной стороны, его шаблон в своей универсальности транслирует общественную адресность передаваемого оповещения. С другой стороны, часто затрагивая нюансы интимного характера, он создает у пользователя впечатление уникальности адресованного ему сообщения.

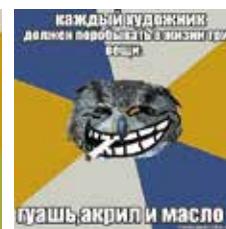
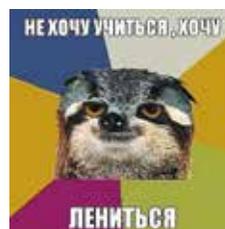
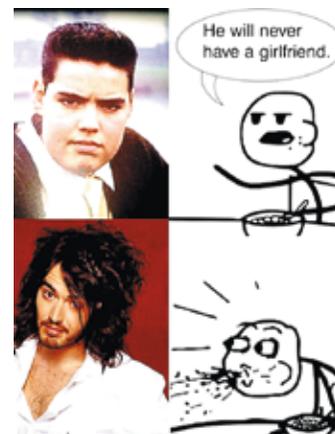
Пользователю вовсе не обязательно становиться автором мема, он может участвовать в его продвижении через «перепост» или комментарии. При этом мем создает дистанцию между оратором и аудиторией, когда опосредованно идет разговор о проблемах общества, профессиональных трудностях, особенностях социальной адаптации с долей юмора или иронии.

С другой стороны, мем — единица «внутреннего языка», способ самоидентификации закрытой группы. Интернет-

мем — нейтральная территория, на которой разобщенные социальным положением и разделенные километрами и языковым барьером люди могут почувствовать себя единомышленниками.

Визуальный ряд доминирует над словами таким образом, что каждый житель планеты, кто следит за событиями в мире, понимает без перевода, о чем идет речь в послании. Однако структура каждого визуально-текстового сегмента Интернета ориентирована на особенности конкретного менталитета.

В последнее время в мемах усложняется изображение, в том

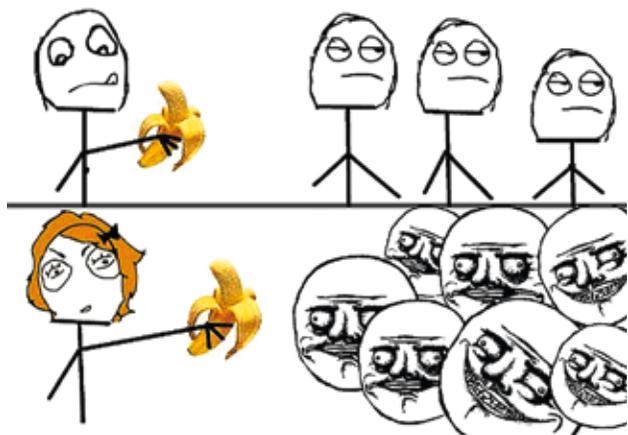


числе при цитировании шедевров мировой культуры, живописи, скульптуры, архитектуры. Это освоение культурных ценностей и их переработка с помощью новых технологий в контексте обновленной реальности.

С известной долей обобщения функцию мема и специфику его выразительности можно рассматривать не как исключительное явление. Схожие черты есть в ателлане, в средневековом площадном театре, комедии дель арте, русском лубке, в творчестве карикатуристов, а на сегодняшний день — в ситкомах и рекламе на телевидении и даже в произведениях актуального искусства.

Однако мало что может вывести нас сегодня на свободное публичное словоизлияние. Каждый, благовоспитанно сохраняя свое мнение, не спорит с актером в театре и не расходует заранее заготовленные помидоры как аргумент собственной правоты. Но мем, сняв привычные социальные запреты, открывает широкие возможности для самовыражения. Именно в области интернет-сообщений мы можем почувствовать себя в пульсирующей толпе средневекового театра.

Еще одна черта объединяет мем с театральным представлением — наличие гротескного героя с предсказуемым поведением



ем в любой предложенной ему ситуации и со свойственными ему репликами. Это роднит современный мем и, например, ателлану<sup>4</sup>.

Ателланы можно рассматривать как предшественников комедии дель арте (русский аналог — представления Петрушки). Отличаясь большой грубостью и часто скабрзностью содержания, написанные нелитературным латинским языком ателланы чрезвычайно близки современному «демотиватору».

Также можно наблюдать сходство мема с традицией русского лубка, сочетающего в себе изображение и текст. К различным ипостасям выразительности лубка обращались в периоды социокультурной нестабильности «бубновалетцы» и Нико Пиросмани, много позже Наталья Нестерова и Леонид Пурьгин, Татьяна Назаренко и Владимир Любаров, Иван Лубенников и другие. Также мемы основаны на карикатурах, например журнала «Крокодил». Именно сочетание балаганного театра, лубка и карикатуры, замешанного на западной культуре, с адаптацией к русскому менталитету придает особое своеобразие отечественному мему.

При рассмотрении западных и отечественных образцов интернет-мемов обнаруживаются некоторые смещения акцентов в построении изображения, это наглядно раскрывает своеобразие той или иной культуры.

Все чаще демотивируются не только плакаты, но и произведения искусства: шедевры живописи, обесцененные постоянным тиражированием. Продолжая ироничную линию постмодернизма, оперирующего понятиями, вырванными из контекста, анонимные авторы переделывают полотна великих мастеров.

Ситуация картины «Не ждали» И.Е. Репина отвечает своеобразию национального мышления, при постоянном сюжете меняются только персонажи события, однако эффект неожиданности остается прежним.

Большой популярностью пользуются мем-сообщения из цикла «Ожидание и реальность». В трактовке этой темы есть ряд особенностей, отличающих отечественный тип мышления от западного. Мем «На следующий день после тренажерного зала. Ожидание и реальность» представляет собой фотографию успешного человека, белозубого бодибилдера и фрагмент из американского мультфильма, где немощный старичок идет, пользуясь ходунками. Конструктивное построение мема — «американская мечта» и ее очевидная недостижимость.

Мемы часто раскрывают специфику сегодняшнего дня — описание части того «тайного сада», который есть у каждого. Как правило, это ситуации, связанные с личными воспоминаниями детства, юности, зрелости. Эту тенденцию, характерную для России и Запада, можно назвать своеобразным бегством от проблем глобализации и социальной адаптации.

Рассмотрим, например, специфику ощущений, знакомых каждому, а именно свойства кратковременной памяти. Отечественный пример интернет-мема — изображение совы из группы «Арт-сова», дополненное словами «Сдал историю искусств — забыл». Мем не привязывается к конкретному времени, а транслирует неизбежность и постоянство ситуации.

Западный вариант на ту же тему демонстрирует иной подход. Основным тематическим фоном служит кадр из фильма «Люди в черном», когда пришельцы из космоса при помощи особого прибора стирают память людей в зоне действия устройства.

Мем удивительно отзывчив к малейшим изменениям в политической и социокультурной среде, являющейся его основой и источником вдохновения для авторов.

<sup>1</sup> Dawkins Richard. The selfish gene. [http://macroevolution.narod.ru/gene/index\\_2en.html](http://macroevolution.narod.ru/gene/index_2en.html)

<sup>2</sup> Genes, Mind and Culture: The Coevolutionary Process. (Harvard University Press, 1981). Promethean Fire: Reflections on the Origin of Mind (Harvard University Press, 1983)

<sup>3</sup> The Meme Machine, Oxford University Press, reprint edition 2000, ISBN 0-19-286212-X.

<sup>4</sup> Басни ателланы (от лат. fabula atellana), известные уже во II веке до н. э., представляли собой небольшие фарсовые спектакли в духе буффонады, получившие свое название от места их зарождения, города Ателла в Кампанье. Четыре основные маски ателланы — четыре типа поведения. Макк (Маккус-проstack) — обжора, дурак и дамский угодник(в интернет-культуре его можно ассоциировать с лицом Me gusta «мне нравится» — персонажем, устремление которого — постоянное получение наслаждения). Буккон (Букко-хвастун) — обжора с толстыми щеками, хвастун и красноречивый (мем, понятный во всем мире, который можно соотнести с его поведением, называется segeal guy — «кукурузный парень», его удел — сидеть перед телевизором, есть и негативно комментировать любую информацию). Папп (Паппус) — тщеславный, богатый, скупой и глухой старик (западный мем может быть соотнесен с шаблоном F\*\*k that guy — «Да ерунда это все», также известный как Yao Ming face, обычно использующийся, чтобы передать пренебрежительное отношение к чему-то или кому-то). Доссен (Доссенус) — злобный горбун, мошенник, «провинциальный философ» (современный западный вариант — troll face — злорадно ухмыляющееся лицо, задумавшее какой-либо подвох). — См.: История зарубежного театра. Театр Западной Европы. М.: Просвещение, 1971. С. 57–58; 123–129.



# МАДЕР А ЛЕНИН УИВЕР ОСТАЛСЯ,

*Беседа Арсения Штейнера с группировкой ЗИП состоялась в декабре 2012 года, когда инсталляция ЗИП «Завод “Утопия”» прошла в финал премии Кандинского, тогда же в XI-gallery открылась выставка «Этот цех борется за звание образцового».*



**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** Как за три года существования группы вы дошли до финала премии Кандинского?

**ЭЛЬДАР ГАНЕЕВ.** Мы (братья Субботины, Женя Римкевич и Костя Чекмарев) искали место для проведения совместных выставок. В октябре две тысячи девятого года случай привел нас на Краснодарский завод измерительных приборов — ЗИП. Мы были сокрушены мощью... и пустотой...

**ВАСИЛИЙ СУББОТИН.** Тотальной мощью!

**ЭЛЬДАР ГАНЕЕВ.** Тотальной мощью и пустотой руин советской эпохи, о которой мы знали очень мало. Первым нашим проектом стал ремонт

Группировка ЗИП  
КУЛАК БЕРЕЗОВОЙ  
РЕВОЛЮЦИИ  
2012

ВЫСТАВКА  
«ОТКРЫТИЙ БОЛЬШЕ НЕ БУДЕТ»,  
ЗАВОД ЗИП, КРАСНОДАР

мастерской. Атмосфера разрушенного завода помогла в формировании группировки.

**ВАСИЛИЙ СУББОТИН.** Приехали журналисты на этот старый, обворованный завод и сделали репортаж о группировке ЗИП.

**СТЕПАН СУББОТИН.** На первые выставки приходили по десять-пятнадцать человек. Их пускали по пропускам, и они шли через весь завод к нам в мастерскую. А потом мы решили, что нужно расширяться и создавать среду, в которой можно комфортно существовать в Краснодаре. Мы считаем, что художник должен выходить из своей студии в народ.

**ЭЛЬДАР ГАНЕЕВ.** Мы набросали план КИСИ — Краснодарского института современного искусства. Решили, кто какие лекции будет читать. Набрали на курс сорок человек. Это не формальное обучение, статусов «преподаватель» или «студент» нет, мы сами учимся в процессе подготовки. Принцип живого общения.

**СТЕПАН СУББОТИН.** Результатом занятий будет фестиваль «Может», на который мы всем предложим представить свои работы.

**ЭЛЬДАР ГАНЕЕВ.** Он пройдет не только в нашей «Типографии», но и в городской среде, будут и квартирные выставки.

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** А основная площадка фестиваля?

**ХОРОМ.** Улица!

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** Будут участвовать люди, не имевшие до этого отношения к искусству вообще?

**ЭЛЬДАР ГАНЕЕВ.** К нам приходят и начинающие художники, и журналисты, и дизайнеры — просто интересующиеся.

**СТЕПАН СУББОТИН.** Художниками становятся люди, кому в кайф этим заниматься. Каждый человек...

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** Художник. Но все-таки нужно иметь и пластическое мышление, и набор профессиональных навыков?

**ЭЛЬДАР ГАНЕЕВ.** Смотря какое искусство делать. Если ближе к пластическому, то да, нужны эти навыки. А если концептуальное, текстовое, ситуативное, то необходимы другие умения.

**СТЕПАН СУББОТИН.** Людей нужно завлечь свободой. Самое главное — желание и свобода высказывания. А форма, пластический язык — это, конечно, важно, но для нашей школы, мне кажется, второстепенно. Главное, чтобы люди почувствовали, что они могут высказываться легко и свободно.

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** А вам не кажется, что это напоминает обывательскую критику абстракции, когда заявляют, что любой горазд такое намалевать? Только у вас к этому позитивное отношение: любой, кто даже не умеет рисовать, может делать концептуальную работу. Не является ли это профанацией искусства?

**ЭЛЬДАР ГАНЕЕВ.** Современное искусство очень, очень, очень далеко уже

стоит от живописных практик.

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** Согласен, определять искусство как масло-холст не нужно, но все же любой материал требует умелых рук, и не только...

**СТЕПАН СУББОТИН.** В провинции нет границ искусства, потому что нет институций, которые могли бы диктовать, что хорошо, а что плохо. Поэтому и художник, и обычный человек с улицы, решивший заняться искусством, имеет возможность делать концептуальные проекты. Если среда, единомышленники их принимают, они кажутся всем интересными, то почему это не может быть искусством? Кто судья, хорошее или плохое искусство? Мы свободны, у нас нет институциональных и галерейных границ...

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** Как же понять, делает человек искусство или просто балбесничает? И чем отличается ситуация в метрополии, кто тут устанавливает границы?

**СТЕПАН СУББОТИН.** Тут есть фонды,



Евгений Римкевич  
POWER GRID.  
ФЕСТИВАЛЬ «МОЖЕТ», КРАСНОДАР

Группировка ЗИП  
**СКОЛОПЕНДРЫ**  
 2010. Выставка «Лес»  
 «Культурный альянс,  
 Проект Марата Гельмана»  
 цси «винзавод», москва

есть эксперты... Если мы делаем выставку в Краснодаре, эксперты на этой выставке мы сами, наши друзья и единомышленники. Главное — событие, которое нас объединяет. Как можно по желанию участвовать в политических процессах, также можно участвовать в процессах искусства. Эти сферы открыты для всех. Если есть общая проблематика, люди готовы высказаться и это происходит в выставочном пространстве, то почему «Цех» не может быть искусством?

**СТЕПАН СУББОТИН.** «Цех» возник на базе КИСИ и благодаря новым знакомствам в активистской среде Краснодара. Мы работали наблюдателями на выборах. И после них решили собираться раз в неделю, обсуждать проблемы, которые нам кажутся важными, решать их с помощью интервенции в город и взаимодействия со зрителем.

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** Что ты имеешь в виду, говоря «решать проблемы»?

**СТЕПАН СУББОТИН.** У нас были утопические, идеалистические мотивы. Мы думали, что можем что-то изменить с помощью художественных акций. А потом это превратилось в локальный эксперимент для нас самих, нашего объединения. Остались в основном художники, активисты отделились, но мы считаем, что каждый, кто приходил на эти встречи, внес свой вклад в идею «Цеха».

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** Это были регуляр-

ные ассамблеи для всех желающих, и выставка «Этот цех борется за звание образцового» в Типографии, которую вы сейчас перевезли в галерею XL, суммирует итоги проекта?

**СТЕПАН СУББОТИН.** Да, «Цех» — это открытое сообщество. А названием мы решили взять коллективистский лозунг, который написан на стенах цеха на ЗИПе. Люди вместе что-то делали, и пусть их цели были довольно утопические, но они сообща работали ради общего блага.

**СТЕПАН СУББОТИН.** Была идеалистическая задача что-то изменить в городе. Сейчас мы понимаем, что реальная цель — построение микрополитики, ситуации, когда сообщество может формировать мнение. Микрополитика очень важна, она создает среду, способную на что-то влиять. И проекты «Типография», КИСИ — это наша микрополитическая ситуация. Закрытая среда. Небольшое общество единомышленников. Вот что важно.

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** Механизмы утопии в отдельно взятом коллективе?

**СТЕПАН СУББОТИН.** Нам очень важен Краснодар как город, в котором мы живем и из которого не собираемся уезжать. Чтобы здесь было комфортно жить творческим людям, нужна среда. Наша жизнь была бы совсем другой без КИСИ.

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** Ваша акция с раздачей кексов называется «Маркс». Микрополитика связана с поппарксизмом?

**СТЕПАН СУББОТИН.** Маркс не важен как философ; мы берем образ Маркса, ставший брендом, и помещаем его внутрь другого бренда, корпорации «Магнит». Девочки испекли кексы и раздавали их в ходе промоакции бренда «Маркс». Конечно, бренд «Магнита» нас вытеснил из системы, в которую мы постарались проникнуть.

**ЭЛЬДАР ГАНЕЕВ.** Многие подумали, что мы марксисты.

**СТЕПАН СУББОТИН.** Но это не так. Мы социал-анархисты...

**ЭЛЬДАР ГАНЕЕВ.** ...которые не приемлют власть капитала и требуют самоуправления.

**СТЕПАН СУББОТИН.** Организуют сообщества.

**ВАСИЛИЙ СУББОТИН.** И никакой четкой системы.

**ЭЛЬДАР ГАНЕЕВ.** «Цех» — попытка организовать такую микрополитическую ассоциацию. Во-первых, самоуправляющаяся структура объединяет художников и нехудожников в одну ячейку. Во-вторых, ей свойственно быстрое реагирование в формате «реактивной выставки». Вчера произошло важное событие — задержание, разгон демонстрации, а завтра можно сделать на эту тему выставку.

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** А если происходило что-нибудь хорошее — на это надо реагировать?

**ЭЛЬДАР ГАНЕЕВ.** Надо реагировать на проблемы.

**СТЕПАН СУББОТИН.** Художник обладает способностью критиковать общество и систему. Если институция ограничивает возможности, художники могут объединиться против нее. То же касается политических моментов. Все люди должны высказываться, тогда получается нормальная ситуация. Нельзя говорить, что все хорошо.

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** Разве возникнет нормальная ситуация, если все ругать? Почему художники реагируют только на негатив?

**ЭЛЬДАР ГАНЕЕВ.** Художники всегда реагируют на минусы, на негатив.

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** Почему современный художник не может нарисовать красавицу среди полей и яблонь?

**СТЕПАН СУББОТИН.** Это дизайнер делает то, что должно понравиться людям. А художник создает работу на тему, которая его волнует. Он не рисует то, что ему кажется хорошим и прекрасным. Вот в искусстве соцреализма были очень хорошие художники, нам вообще близко это направление, но если брать общую массу, то они рисовали позитивную, подкрашенную действительность, потому что это искусство мертво.

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** А как же утопия? А сны Веры Павловны — прекрасные технологии будущего в зданиях из сверкающего алюминия? Искусство описывает устройство идеального фаланстера во многом

через эстетические характеристики, то есть способно наилучшим образом передать идеологию утопии.

**СТЕПАН ГАНЕЕВ.** Искусство может мощнее влиять на общество, чем идеология. Малевич остался, а Ленин умер.

**ЭЛЬДАР ГАНЕЕВ.** А Малевич говорил, что «Черный квадрат» и есть Ленин.

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** Недавно наш поэт Пепперштейн написал поэму, в которой есть такие строки: «Сто лет назад // миру показали «Черный квадрат». // Стало ясно: все, п-ц // ни шагу назад». Ну да, ветхое искусство накрылось черным квадратом. Так наступила ли новая жизнь после ЧК? Что имело большее значение — революция рабоче-крестьянская или революция авангардная?

**СТЕПАН СУББОТИН.** Конечно, авангардная.

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** А вы рассчитывали получить премию Кандинского?

**ЭЛЬДАР ГАНЕЕВ.** Конечно! У нас был план с премии купить «Газель». Ездить на ней впятером в Москву и в ней же устраивать выставки. Это было бы экономически оправданно.

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** Закончим так: как ты определишь понятие «профессиональный художник» и существует ли такое вообще?

**СТЕПАН СУББОТИН.** ПХ — тот, кто получает гранты, участвует в хороших выставках, общается с правильными людьми...

**АРСЕНИЙ ШТЕЙНЕР.** И вы бы хотели...

**СТЕПАН СУББОТИН.** Конечно, мы же художники!



ЗАВОД «УТОПИЯ»  
2012

ОБЪЕДИНЕНИЕ «ЦЕХ»  
ВО ВРЕМЯ  
ПЕРВОМАЙСКОГО  
ШЕСТВИЯ  
2012

MEETING  
2012



Елена  
Петровская

# КОНЦЕПТ ПО ЗАЯВКАМ

**Концепт** (лат. *conceptus* — понятие) — многозначный термин.

*Википедия*

Множество художников по всему миру ежедневно рисуют сотни тысяч концептов. Лучшие цифровые галереи ломаются от разнообразного графического контента. Пока я писал два предыдущих предложения, на одном из популярных ресурсов CGHUB было выложено не менее десяти работ. Это поток. Река. Стихия.

*Weilard (А. Ляпичев). Концепт-арт — история, назначение, проблемы, связанные с ним, и способы его создания*

Международная премия «DESIGN AND DESIGN AWARD 2012» за концепт вазы для фруктов «CREVICE VASE».

*Мария Алтухова. Дизайнер [рубрика «Награды»]*

Умозрительный концепт.

[www.vesti.ru](http://www.vesti.ru)

**В**ы когда-нибудь задумывались над словом «концепт»? Скорее всего нет, потому что слово это стало невидимкой — оно так часто звучит отовсюду, что не вызывает к себе ровно никакого интереса. Однако если вы возвращаетесь в (около)гуманитарных областях, то наверняка заметили, что «концепт» давно вытеснил старое доброе «понятие», и потому фразы вроде «концепт человека в истории европейской философии и культуры» уже не могут удивить. И все-таки почему «концепт»?

Я далека от того, чтобы упрощать проблему, утверждая, что все это — результат безостановочной латинизации русской речи, процесса, происходящего наперекор официальной политике отстаивания российской самобытности. Самобытность самобытностью, а концепты никуда не денешь. Более того, их провозвестниками — о ужас! — оказываются сами россияне, к тому же россияне уважаемые. Так, слово «концепт» подробно обосновывается С.А. Аскольдовым-Алексеевым в его статье 1928 года, а Д.С. Лихачев, вдохновленный этим подходом, предлагает понятие концептосферы. Тут важно понимать, что речь идет о функции и даже о природе слова, встроенного в культурный контекст. Работа Аскольдова так и называется «Концепт и слово» и может быть релевантной для построения теории литературы<sup>1</sup>. Сам по себе концепт определяется как «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода»<sup>2</sup>. Аскольдов также обращает внимание и на другой аспект концептов, а именно потенциальный: концепты, особенно художественные, заключают в себе «неопределенность возможностей»<sup>3</sup> — они таят в себе образные, символические элементы, которые не ограничены присущим им конкретным содержанием. Такова литература в целом — порождаемые ею концепты отличны от обыкновенного смысла слов и их синтаксической связи.

Идею о том, что возникающие цепочки концептов необходимы для языкового общения в человеческой «идеосфере», подхватывает Лихачев. Концепт как обобщенная мыслительная единица выражает индивидуальный опыт носителя языка, а именно то, как преломляются различные значения слов в сознании пользователей языка в зависимости от их культурного бэкграунда. Концепт — это, если угодно, переживаемое значение слова, то есть способ индивидуальной интерпретации его объективного (словарного) значения. Однако это еще и «послание» (message), порой окрашенное эмоционально. И поскольку язык — «концентрат» культуры нации, то его концептосфера служит «заместителем» этой культуры и показателем ее богатства<sup>4</sup>.

Даже этот беглый обзор позволяет понять, что концепт имеет определенную дисциплинарную привязку. Не случайно считают, что сегодня он победил своих конкурентов в области когнитивной лингвистики<sup>5</sup>. Но значит ли это, что теперь концепт будет победно шествовать повсюду? Наибольший дискомфорт вызывает бездумное внедрение этого слова в философские тексты. Конечно, определенную роль в этом сыграл русский перевод книги «Что такое философия?» Ж. Делёза и Ф. Гваттари, первая глава которой звучит весьма провокативно: «Что такое концепт?»<sup>6</sup>. Я думаю, что выбор слова «концепт» авторитетным переводчиком может и должен быть предметом обсуждения. Трудно сказать, в какой степени Делёз и Гваттари учитывали употребление термина *conceptus* Абельяром, что, по-видимому, ближе всего к русскоязычной традиции толкования «имени» как особой психологической реальности. *Conceptus* предполагал «схватывание» смысла (чем и отличается понятие), но в единстве речевых высказываний, а это уже знакомое нам разделение на язык и речь. Словом, если понятие автономно, безлично и выражает собою некую ступень в познании, то формируемый речью *conceptus* диалогичен и «предельно субъективен»<sup>7</sup>. Однако автор этих рассуждений С.С. Неретина вынуждена признать, что Делёз и Гваттари, не озабоченные различием терминов — кстати, во французском существует только одно обозначение *concept*, — лишь указывают на недостаточность «понятия» и вообще исключают Средневековье из своей альтернативной генеалогии «концептов». Более того, в современной философии «концепт» становится попросту термином «двусмысленным»<sup>8</sup>.

Очевидно, что даже если Делёз и Гваттари делают Средневековье фигурой умолчания, оно тем не менее подспудно присутствует в их понятийном аппарате. Чего стоит одно понятие сингулярности, идущее от Дунса Скота. Заметьте, рука умнее головы: именно пальцы выводят слова «понятие», «понятийный аппарат». Ну а если серьезно, философия всегда имеет дело с понятиями, даже если и наполняет их самым неожиданным смыслом. В книге «Что такое философия?» очень странно смотрятся такие нововведения, как «концепт *cogito* у Декарта» или новоявленные «концептуальные персонажи», эти метки становления понятий. Согласимся, что «понятийный» и «концептуальный» — вовсе не одно и то же. В книге есть одно понятие, которое как будто позволяет привязать его к области концептов, о которых говорилось выше. Это понятие Другого. Для авторов он олицетворяет возможный мир, который актуализируется в выражающем его лице или делающей его реальным речи<sup>9</sup>. Однако надо понимать, что все понятия принадлежат плану имманенции, что определяются они как чистые события и связываются со становлением<sup>10</sup>. Именно поэтому приравнивать их к концептам, циркулирующим в культуре, представляется весьма сомнительным<sup>11</sup>. Рискну предположить, что интерпретаторы Делёза и Гваттари осуществляют обратную проекцию достижений психолингвистики на область философии, рассматривая родившийся в переводе «концепт» как нечто само собой разумеющееся.

Наконец, какое все это имеет отношение к современному искусству? То, что ближе всего к интересующему нас понятию, конечно же, концептуализм. Никому и в голову не придет оспаривать сегодня это слово. Однако прислушаемся к одному из первых определений течения, данному Солом Левиттом: «В концептуальном искусстве (*conceptual art*) идея или концепция (*concept*) являются самым важным аспектом работы. Когда художник прибегает к концептуальной форме искусства, это означает, что все планы и решения разрабатываются заранее и что их исполнение является второстепенным делом. Идея превращается в движитель этого искусства»<sup>12</sup>. Оказывается, английское слово *concept* может означать еще и концепцию, и эта последняя решительно отличается от вмняемого автору намерения. Все эти тонкости современному носителю языка неинтересны. Поэтому его излюбленным этнокультурным концептом и оказался... «концепт».

<sup>1</sup> См.: Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. 2003. № 2: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys.html>

<sup>2</sup> Цит. по: Там же. Интересно, что под концептом Аскольдов понимает общие понятия, или универсалии в средневековой терминологии.

<sup>3</sup> Цит. по: Там же. Ср.: «Концепт... есть проективный набросок однообразного способа действий над конкретностями»; «концепты — это почки сложнейших соцветий мысленных конкретностей» (Аскольдов С.А. Слово и концепт // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология / Под общ. ред. В.П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 267–279).

<sup>4</sup> Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. С. 280–287 (а также: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/lihach/koncept.pdf](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihach/koncept.pdf)).

<sup>5</sup> См.: Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ, Восток — Запад, 2007: <http://zink.ru/book/kognitivnaya-lingvistika/ponyatie-koncepta/>

<sup>6</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.

<sup>7</sup> Неретина С.С. Концепт // Новая философская энциклопедия: <http://iph.ras.ru/elib/1510.html>

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> См.: Делёз Ж., Гваттари Ф. Указ. соч. С. 26–28.

<sup>10</sup> «Концепт [понятие] нетелесен, хотя он воплощается или осуществляется в телах. Но он принципиально не совпадает с тем состоянием вещей, в котором осуществляется. Он лишен пространственно-временных координат и имеет лишь интенсивные ординаты» (Там же. С. 32).

<sup>11</sup> См., например: Сорокина А.В. Концепт в системе культуры: философский, культурологический, лингвокогнитивный подходы // Вестник ННГУ. Социальные науки. 2011. № 1 (21). С. 144.

<sup>12</sup> Цит. по: Conceptual art: [http://en.wikipedia.org/wiki/Conceptual\\_art](http://en.wikipedia.org/wiki/Conceptual_art)



РИСУНКИ ГЕОРГИЯ ЛИТИЧЕВСКОГО



# ВЕНЕЦИАНСКИЕ ДИАЛОГИ

Ирина Сосновская

**Н**овые национальные павильоны появляются на каждой Венецианской биеннале, так среди 88 стран, представивших свои проекты летом этого года в Джардини, Арсенале и на других площадках Венеции десять приняли участие впервые. Это Ангола, Багамы, Бахрейн, Кот-д'Ивуар (Республика Берег Слоновой Кости), Ватикан, Косово, Кувейт, Мальдивы, Парагвай и Тувалу. Симптоматично, что главный приз биеннале получила именно одна из этих стран. Павильон Анголы, разместившийся в палаццо Чини (принадлежащего фонду общественного деятеля и коллекционера Витторио Чини) был отмечен «Золотым львом», в том числе «за лаконизм экспозиционного решения и тактичность, с которой произведения современного художника были включены в старинный интерьер». В залах с постоянной экспозицией на грузовых палетках разместили стопки постеров с фотографиями художника Эдсона Чагаса, запечатлевшего трущобы Луанды, которые и принесли золото его стране.



РАБОТА ИЗ ЭКСПОЗИЦИИ  
«СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОЕ»

Павильон Народной  
Республики Бангладеш  
ФОТО ИТАЛО РОНДИНЕЛЛА

Билл Калберт

ВИД ЭКСПОЗИЦИИ «ПАРАДНЫЙ И ЧЕРНЫЙ ВХОД»

Павильон Новой Зеландии  
ФОТО ИТАЛО РОНДИНЕЛЛА



В павильоне Греции Стефанос Цивопулос в трехчастном фильме «История Зеро» рассказал о том, как бумажные деньги (в данном случае евро) могут оказаться в мусорном контейнере, а куча металлического лома стать материалом для создания произведения современного искусства.

Тему денег исследовал и российский концептуалист Вадим Захаров в проекте «Даная». В российском павильоне круговорот мифических монет достоинством одна даная обеспечивает конвейер, работу которого поддерживают офисные клерки и посетительницы выставки. Включенная в экспозицию репродукция картины Рембрандта, пострадавшей от вандализма в экспозиции Государственного Эрмитажа, наводит на размышления — можно ли монетизировать шедевр и оценить его потерю? На мифах удавалось неплохо заработать, как на древних, так и на современных, о чем напоминает огромная телевизионная антенна перед павильоном. Один из таких мифов — красота русских женщин, которые стремятся ее конвертировать в валюту, мечтая о лучшей жизни.

Превращение истории в миф через личную судьбу первой леди страны Эвы Перон прослеживает художник Никола Костантино в национальном павильоне Аргентины. В видеоработе «Эва и Сонни» шесть персонажей представляют различные периоды в жизни Эвиты. А кинетическая инсталляция — реконструкция силуэта платья Перон — становится символом духовной силы и самопожертвования, служения искусству и власти стереотипов.

Протестный пафос присущ и проекту Джереми Деллера «Английская магия» в британском павильоне. Огромный летящий лунь (хищная птица семейства ястребиных) — исчезающий вид и национальный символ страны (такую птицу в 2007-м подстрелил на охоте принц Гарри), несет в когтях автомобиль — зримый образ конфронтации природы и технологии. А на картине в инсталляции «Мы голодаем среди вашего золота» доведенный до отчаяния английский художник-социалист Уильям Моррис, мечтавший о справедливом устройстве общества, обрушивает свой гнев на яхту «Luna» Романа Абрамовича. Приватизационные чеки (ваучеры) и акции фирмы МММ, также представленные в экспозиции, иллюстрируют конфликтную историю нового капитализма в России. А каменные орудия, найденные на территории Великобритании, раскрывают тему не только истории труда, но и классовой борьбы.

О капитализации искусства иронично высказался в своем проекте «Имитация жизни» австриец Матиас Поледна, его анимационный трехминутный фильм сделан в Лос-Анджелесе за миллион с лишним евро государственных и спонсорских средств. В нем типичный диснеевский ослик на фоне классического мультпейзажа напевает: «Сдается мне, вы меня дурите».

Многие павильоны напоминали эффектные аттракционы. В минималистическом проекте «Дышать: Боттари» знаменитой корейской художницы Кимсуджи в павильоне Кореи посетители попадали сначала в пустое пространство, покрытое дифракционной пленкой, создающей игру отражений. Здесь звучала аудиозапись монотонного пения художницы с закрытым ртом. Затем зритель оказывался в черной комнате, внутри которой можно слышать только звук собственного дыхания. Так посетители, взаимодействуя с пространством, становились участниками перформанса.

«Тройная точка» Сары Зе — комментарий к архитектуре

павильона США, построенного Уильямом Адамсом Делано и Честером Холмсом Елдричем в 30-е годы прошлого века в палладианском стиле. Название проекта отсылает к термину, используемому в термодинамике для точного описания условий, при которых вещество может равновесно находиться в трех состояниях: твердом, жидком и газообразном. Название можно прочесть и как многоточие. Из множества мелких элементов, в основном это бытовые предметы, Зе создала пять инсталляций, которые экспонировались внутри и снаружи павильона.

Изохренная интеллектуально-чувственная экспозиция из видео, инсталляции и живой интервенции представлена в павильоне Израиля. «Мастерская» Гилада Ратмана — рассказ о группе людей, совершающих путешествие из Израиля в Венецию.

В павильоне Северных стран (Финляндия) на выставке «Падающие деревья» обыграна ситуация с упавшим на этот павильон во время прошлой биеннале деревом, исследуются взаимосвязи природы и искусства. Художник Терике Хаапоя показывает инфракрасные изображения только что умерших животных, фиксирующие процесс остывания тел. Антти Лайтинен выставляет серию концептуальных фотографий и видео.

Пятиканальное видео Йеспера Юста в павильоне Дании — странное повествование об архитектуре Парижа, где он предстает как опустевший город, ставший то ли окраиной китайского мегаполиса, то ли заброшенным центром живущего другой жизнью города будущего. Или это сон персонажа фильма, чернокожего мигранта, который движется сквозь фантом Парижа.

В павильоне Латвии художники Каспарс Подниекс и Кришс Салманис выразили процесс насильственного выселения со своих земель обитателей латышского прихода Друсти. Их инсталляция «Север — северо-восток» представляла собой огромное, подвешенное к потолку раскачивающееся дерево.

Специального упоминания жюри удостоился павильон Японии, где художник Коки Танака представил документацию коллективного опыта преодоления травматических последствий катастрофы на фукусимском реакторе.

Наряду со странами, которые стремятся показать в Венеции национальное искусство и использовать ее как площадку для обсуждения проблем культуры и общества, с каждой биеннале возрастает количество художников и кураторов, участвующих в проектах других стран. Франция и Германия в этом году еще и обменялись павильонами, чем внесли небольшую путаницу. Теперь, если речь идет о павильоне Франции, приходится добавлять, что это экспозиция в здании павильона Германии, и наоборот. Однако это было сделано намеренно. Выставки обеих стран под кураторством Кристины Масель (Франция) и Сюзаны Генсхаймер (Германия) обозначили условность понятия «национальное». Не случайно также и то, что среди четырех художников, представлявших Германию (Ромуальд Кармакар, Ай Вэйвэй, Санту Мокофенг и Даянита Сингх), был только один немец. В скульптурах, фотографиях и фильмах, представленных в павильоне, акцентирована значимость перемещений в пространстве, взгляда иностранца на чужую страну и возможность нового восприятия своей.

От Франции в этом году выступил Анри Сала, гражданин Албании и Франции, живущий в Берлине. В здании павильо-

на Германии он показал мультиэкранный видеопроjekt «Равель Равель Не-Равель», посвященный фортепианному концерту Мориса Равеля для левой руки, созданному композитором в 1930 году для пианиста Пауля Витгенштейна, потерявшего правую руку во время Первой мировой войны. Концерт одновременно исполняют два музыканта, а художник, используя сложную акустическую аппаратуру, создает эффект асинхронного звучания.

Российская группа АЕС+Ф с проектом «Allegoria Sacra» оказалась среди участников выставки павильона Венеции, позиционирующей себя как место диалога разных стран.

Впервые выставку в павильоне России курировал иностранец — директор берлинской Национальной галереи Удо Кительман, получивший «Золотого льва» за павильон Германии на прошлой биеннале.

А художница Симрин Джилл родом из Сингапура и американский куратор Катрин де Зегер создали для павильона Австралии выставку «Здесь искусство растет на деревьях». Она состоит из рисунков, фотографий, коллекции предметов, принадлежащей Джилл, и исследует связи внутреннего и внешнего. Мир человека показан через подробности каждодневного существования — артефакты, связанные со стремлением эстетизировать быт. Мир цивилизации представлен на панорамных фотографиях ландшафтов, изуродованных промышленной деятельностью.

Темы хозяйственной деятельности человека и природных материалов исследует и проект Лары Альмарсеги в павильоне Испании. Шесть тонн мусора и строительных отходов объемом 500 кубических метров — цемент, плитка, кирпич, стекло и сталь — то, из чего можно построить дом, или то, что остается после его разрушения, свалено в гигантские кучи.

Тотальная инсталляция Берлинде де Брейкере в павильоне Бельгии состоит из монументального ствола дерева, сделанного из воска и эпоксидной смолы, лежащего на грязных простынях и подушках и выражает по замыслу художника протест

против разрушения красоты, отсылает к страданиям святого Себастьяна и судьбе обреченной на гибель Венеции.

В павильоне Чили можно было наблюдать за тем, как макет Джардини с деревьями и зданиями то погружается в мутные воды бассейна, то вновь всплывает. Так художник Альфредо Хаар в своем проекте «Венеция, Венеция!» создает символ кризиса национальных представительств в глобализированном мире искусства.

Вопрос о судьбе национальных проектов особенно актуален для России, отмечающей в 2014 году столетие шувеевского павильона в Венеции. К этому юбилею Stella Art Foundation выпустил издание об истории участия российских художников в биеннале с 1895 по 2013 год. Хроника отражает этапы в истории искусства нашей страны и подтверждает, что выставки национальных павильонов — уникальный смотр мирового искусства. Они создают важный контекст основному проекту — своего рода основание «Энциклопедического дворца».

Выставки национальных павильонов выявляют связи между искусством разных стран. Эти диалоги из года в год и составляют главную тему биеннале в Венеции.

И если энциклопедию, созданную куратором Массимилиано Джони на 55-й Венецианской биеннале упрекали в излишней сухости и отстраненности, то экспозиции национальных павильонов можно уподобить библиотеке, отдельные тома которой подобно книгам волшебника Просперо захватывали воображение и чувства зрителей.

Одним из самых зрелищных и высокотехнологичных на 55-й Венецианской биеннале стал павильон Китая. Его экспозиция, поддержанная беспрецедентным количеством параллельных проектов, показавших современное китайское искусство — это юбилей по-китайски, намного более скромный чем, у России — всего 20 лет, но отмеченный с большим размахом. Это, безусловно, свидетельствует о значимости современного искусства в культурной политике Китая.



Ай Вэйвэй  
ВЗРЫВ

Инсталляция из 886 табуретов  
Павильон Германии  
фото Диана Сосновская

# КИТАЙСКИЙ ДЕСАНТ В ВЕНЕЦИИ

Виктория Хан-Магомедова

**Н**а 55-й биеннале в Венеции удивляет гигантская презентация современного китайского искусства, различного по качеству и типологии. Помимо трех официальных павильонов (Китай, Тайвань, Гонконг) функционируют еще более десяти выставок, в которых участвует около 350 художников, в то время как в основном проекте — 150 из 38 стран. В этом году Китай отмечает двадцатую годовщину участия своих мастеров в Венецианской биеннале современного искусства. Потому не удивительно, что на этой манифестации китайские художники представлены столь значительно и разнообразно и в основном проекте, и в национальных павильонах других стран (Кения), и на выставках в рамках параллельной программы. Три мастера — Кан Ксиан, Пин Ксю, Гуй Фенжи — оказались в числе 150 участников, которых выбрал Массимилиано Джони для основного проекта биеннале «Энциклопедический дворец». Тему китайского павильона «Преображение» оригинально интерпретируют семеро. А в кенийском павильоне наряду с национальными художниками восемь творцов из Поднебесной по-своему разрабатывают тему «Природа без границ».

Самая масштабная выставка — «Голос невидимого. Китайское независимое искусство с 1979 года до современности» на 4500 метрах в Арсенале Норд: 188 художников, куратор Вань Лин, профессор Сычуаньской академии изящных искусств. Очень

разноуровневая выставка. Удачей выбор куратора можно назвать лишь в отношении нескольких известных на Западе китайских художников — Жань Дали (Zhang Dali), Фень Женжие (Feng Zhengjie), Ксю Жен (Xu Zhen), Хуан Ян (Huang Yan)... В пресс-релизе указано, что половина участников никогда не показывали свои произведения за пределами страны. Рассматривая работы на выставке, понимаешь почему: слабые, поверхностные, ни свежих идей, ни глубокого содержания. Одни напоминают китчеватые поделки, другие в гипертрофированной форме выявляют «квинтэссенцию китайского» (статуи Конфуция, навязчивые изображения Мао, сентиментальные фото деревень и т.п.). Моральный аспект прочитывается в документальных фотографиях и инсталляциях Мао Динг: визуальный рассказ о положении китайских рабочих-иммигрантах.

Зато выставка «Пульсирующий разум» (Арсенал Норд, пространство Тетис) получилась запоминающейся и радикальной. **Читаем в пресс-релизе.** Из 16 участников выставки десять фокусируются на исследовании реальности, анализируя результаты и противоречия, порожденные быстрой социальной трансформацией Китая, используют индивидуальную манеру для воссоздания специфического ландшафта своей страны. Другие шесть художников сделали site specific работы, учитывающие культурный контекст и атмосферу Венеции, органично внедряя свой опыт, чтобы создать произведения, связанные с окружением. Представлены видеоработы, картины, инсталляции, скульптуры, фотографии, хеппенинги Лиу Ксяодон, Вань Гуньфен, Жань Ксинжунь, Жу Ксяоди... Среди участников один из самых крупных китайских абстракционистов Тан Пин, автор серии картин «Шепоты». Его полотна выглядят очень абстрактными и индивидуальными, рождают у зрителей переживание острого опыта. Другой известный участник выставки Чен Данкин еще в 1980-е создавал серию «Тибетских групповых картин», в которых прослеживается освобождение от влияния советского искусства (соцреализма), характерного для того времени.

Ма Жун, 37 летний художник, работающий с железом, фарфором, показывает, что существуют культурные конфликты, и продолжает работать на границе между традицией и модернизмом в современном Китае.

Кью Жийе на выставке «Единорог и дракон» в фонде Кверини Стампалиа прослеживает пространственные и временные маршруты между Западом и Востоком, прошлым и настоящим. Мыслитель, поэт, картограф, архивист, Жийе в своих динамичных композициях рассказывает запутанные и увлекательные истории, развивающиеся параллельно во времени и пространстве.

Диссидент Ай Вэйвэй представлен на биеннале новыми работами в различных экспозициях. На групповой выставке в павильоне Германии он показал впечатляющую инсталляцию «Bang» из 886 старинных табуреток.

Персональная выставка Ай Вэйвэй под названием «S.A.C.R.E.D.» («Священный»), организованная в Венеции лондонской Lisson Gallery, разместилась на площадке церкви Сан-Антонина. Она состоит из 6 диорам, повествующих о тюремном заключении Ай Вэйвэй. В железных ящиках размером 5 на 3 метра и весом две с половиной тонны, в которые посетители могут заглянуть через специальное отверстие, воспроизведены сцены из повседневной тюремной жизни.

Название инсталляции собрано из названий каждой из





шести камер: «Ужин», «Обвинители», «Очищение», «Ритуал», «Энтропия» и «Сомнение». В этих сценах, где художник ест, спит, справляет нужду и принимает душ, его постоянно сопровождают два солдата.

На острове Джудекка представлен проект Ай Вэйвэя «Прямо» («Straight») — реакция художника на трагические события, связанные с землетрясением в Сычуане в 2008 году. Инсталляция состоит из прутьев арматуры, уложенных волнами. Стальные прутья были найдены на развалинах разрушенных школ и распрямлены специально нанятыми художником рабочими.

Этой же теме посвящена и работа «Звук 512» («Sounding off with 512 — Dong Feng») китайского художника Юань Гуна. Экспонируется покореженный грузовик на фоне инсталляции — красного занавеса, покрытого лозунгами, на выставке «Голос невидимого...».

Наиболее яркая выставка китайского искусства — «Путь в историю: 20 лет Биеннале Венеции и китайское современное искусство». Кураторы Акилле Бонито Олива и Лю Пен предлагают два взгляда на биеннале и ее темы с точки зрения китайской культуры. Это позволяет лучше понять выставку китайского искусства в рамках биеннале, его контекст, историческую ценность, облегчая восприятие характерных для художников



Ван Янвэй  
ПАМЯТНИК ПОВЕРХНОСТИ  
2012. Дерево, металл

Поднебесной средств выражения. Благодаря такому подходу кураторов зарубежная публика может осознать процесс развития современного китайского искусства и его вклад в мировое искусство.

В 1989 году Национальная галерея Пекина организовала выставку китайского авангарда, которая выявила два важных течения: политический поп и «циничный реализм», представители которых сегодня — самые высокооплачиваемые художники на мировом арт-рынке. Политический поп родился на основе заимствования элементов западного поп-арта. Так, политические плакаты, распространенные в период «культурной революции», работали как символы американской культуры, они были только иллюстрациями пропагандистских лозунгов, не обращались к реальной жизни и истории стран.

Вань Гуанжи в своих картинах сочетает идеологические формулы коммунистической пропаганды с соблазнительной образностью рекламы. В его композиции на тему революционных событий «культурной революции» включены торговые марки. Получается двусмысленное послание, акцентирующее внимание на конфликте между политическим прошлым страны и коммерциализированным настоящим. В стилистике работ Гуанжи оригинально смешивается насаждаемая правительством эстетика агитпропа с китчевой чувственностью американского поп-арта. Выделяются преисполненные драматического пафоса фигуры людей, размахивающие цитатниками в красных обложках, написанными в стиле китайских правительственных плакатов конца 1960-х годов. Картины-послания, содержащие слова «материалисты» и «искусство», одновременно осуждают и возбуждают радикализм, демонстрируют новое отношение к тотальной власти. При этом они могут восприниматься и как проявление эстетики декаданса («Коллективизм и искусство», 2007).

Из 20 участников выставки работы Жань Ксяогань в наибольшей степени наполнены историческими аллюзиями. В детстве он был свидетелем «культурной революции» и политики перевоспитания в деревнях. Его персонажи с почти клонированными лицами людей, заимствованные с фотографий того периода, странным образом отрицают навязанную режимом идеологию, подчеркивая необходимость индивидуальности. Серый цвет одеяний персонажей символизирует атмосферу забвения этого периода в быстро развивающемся обществе. На огромном холсте «Зеленая стена. Пейзаж с ТВ» (2008) изображен обнаженный мужчина, сидящий в кресле перед телевизором. Но он находится не в личном пространстве дома, а посреди монохромного пейзажа, а громкоговорители на высоких столбах — из воспоминаний художника о времени, когда он работал в лагере по перевоспитанию, где они постоянно были включены.

Реалистическая живопись, возникшая в Китае в начале 1990-х годов, представляет собой протест против коллективистского мышления, доминировавшего в период «культурной революции». Но приверженцы этого «циничного реализма» не подвергали критике происходящее в стране, а демонстрировали его двойственность и «серый юмор». Среди представителей «циничного реализма» Ю Минжун, Фань Лижун... Лысые головы персонажей Лижуна на фоне пустынных пейзажей стали международным символом современного китайского искусства. Работы Ю Минжун также узнаваемы: их улыбающийся герой — сам художник, но у персонажа больше зубов, чем поло-

жено. Эту улыбку можно считать и веселой, и глубокомысленной, и циничной, и насмешливой.

Выставка демонстрирует свободу творческого поиска китайских художников в произведениях последних лет.

Однако создатели острых и ярких работ в 1990-е годы позже они проявляли себя менее активно.

Любимый образ скульптора Сун Жангуо — динозавр оказался символом как императорского, так и коммунистического Китая. На животе динозавра вырезаны буквы «Made in China». Скульптуру можно интерпретировать как отсылку к пластмассовым игрушкам начала расцвета китайской экономики и как воплощение могущественного символа 5000-летнего Китая, пробуждающегося в настоящее время. В 1960-е годы был национальный призыв «Made in Japan», в 1970-е — «Made in Taiwan», а в 1980-е — «Made in China». В динозавре Жангуо слова «Made in China» имеют прямую отсылку к теме социальных отношений. Кто сделал? Что сделал? Где это будут продавать? Ответы на эти вопросы художник оставляет публике.

Жангуо предпочитает работать с твердыми материалами — металлом и гранитом, сталью, он мастерски владеет техниками сварки,ковки, скрепления, запаивания и т.п. Конфронтации материалов позволяют ему вкладывать в свои скульптуры сложные ассоциации, отражающие его восприятие жизни.

Жан Ван умеет сочетать в своих концептуальных скульптурах пластику и видео. Он прославился серией «Искусственные

скалы». Это стальные копии «камней для размышления» из традиционных китайских садов. В зеркальных поверхностях монументальных объектов отражаются зрители и окружающая среда, возникает визуальная игра, в которую включаются также и видеоизображения.

Выставка «Путь в историю» состоит из двух частей: живописи и архивной презентации. Каждая часть иллюстрирует и дополняет другую, показывая, что для китайского искусства в наши дни характерны свобода, способность изобретательно интерпретировать стили и манипулировать разными стратегиями.

Выставки в Арсенале Норд «Голос невидимого. Китайское независимое искусство с 1979 года до современности», «Путь в историю», дополненные проектом «Пульсирующий разум», были задуманы как альтернатива официальному павильону Китая в Арсенале. Но для западного зрителя, неискушенного в различиях между участниками, окончившими одни и те же академии и в них же преподающими, и проекты параллельной программы, и выставки национальных павильонов стали единым масштабным смотрам китайского современного искусства.

Юань Гун  
ЗАНАВЕС 512  
2008  
Инсталляция  
© YUAN GONG

ЗВУК 512  
2008  
Инсталляция  
© YUAN GONG  
ФОТО ДИ / ИРИНА СОСНОВСКАЯ



# ЭДВАРД МУНК — УЛИКИ СОВЕСТИ

Сергей Хачатуров

**Д**умаю, что одним из самых сложных по восприятию и тем не менее впечатляющих павильонов 55-й Венецианской биеннале оказался павильон Норвегии. Он называется «Предостережение святой блудницы». Имеет подзаголовок: «Эдвард Мунк, Лине Берг и дилемма эмансипации». Подготовлен Центром (офисом) современного искусства Норвегии (ОСА), куратором Мартой Кузмой.

В этом году мир празднует 150-летие со дня рождения главного художника Норвегии — Эдварда Мунка. Экспозиция павильона Норвегии предлагает заострить самую болезненную проблему творчества Мунка: плата за свободу от принятых в капиталистическом мире догм и стереотипов. В центре внимания тема женской эмансипации, ставшая актуальной для Норвегии (да и для всей Европы) в начале XX века. В нескольких залах павильона развешены рисунки Мунка. В основном это сатирическая графика, иллюстрирующая его литературные пародии на общество Кристиании (так называлась столица Норвегии). В частности, можно увидеть листы со сценами из его пьесы «Город свободной любви». Пьеса интерпретирует разные тезисы учения Маркса. В ней два героя-антагониста: романтический Менестрель и прагматичная «Долларовая Принцесса». В них угадываются сам Мунк и его пассия из богатой семьи винопромышленника Тулла Ларсен. На одном рисунке изображена рука, поднимающая над миром молот. Помимо рисунков показаны фотографии, большей частью это автопортреты и портреты медицинских сестер клиники доктора Якобсона, в которой Мунк лечился от психического недуга. В кинозале демонстрируется получасовой фильм Лине Берг «Грязный, молодой, распущенный». Фильм инспирирован образами Мунка и его мыслями.

Большая часть работ Мунка безжалостна и безрадостна. Современный ему социум он изображал наподобие Гойи: как скопище мерзких монстров или зверей. «Прошивают» пространство выставки работы с умирающими в больничных палатах. То тут, то там скалится костлявая смерть. Отдельно выставлена книжка 1908 года доктора Генриха Штедельманна «Психопатология и искусство», на обложке которой репродуци-

рован мунковский «Крик» как иллюстрация медицинской стадии истерии.

Фотографии Мунка, по свидетельству исследовательницы Анжелы Веттесе, сделаны с учетом принципа двойной экспозиции. Одна и та же сцена представлена в различных условиях освещения, динамики, пространства. Очень уместна параллель с разными состояниями напечатанных офортов, особенно рембрандтовских.

Тут-то и вспоминаешь, что Эдвард Мунк был большим фанатом идеи вечной незавершенности. Он с маниакальным упорством возвращался к однажды найденному мотиву и повторял его десятки раз в разных вариантах и техниках. Одного только «Крика» существует сорок опусов, включая графические. Кстати, эта одержимость найденными темами потрясает на огромной, двухчастной юбилейной выставке Эдварда Мунка в Осло. От закатов с бегущей по воде сияющей дорожкой мы переходим к постелям больных, затем к женщинам-вамп, от них — к «мадоннам». И вновь потом попадаем в мглистые лесные пейзажи. Каждый раз психологический нюанс восприятия знакомой композиции иной. От света, скорости движения мазков, цветонасыщенности меняется фабула картин. В них постоянно обнаруживаются доселе потаенные темы и эмоции. Анжела Веттесе точно сблизила подобный метод с бергсоновским представлением длительности, наглядностью течения времени.

Такую преданность раз найденному можно интерпретировать и согласно логике детектива, и разные варианты одного считать некими уликами. Вот только уликами чего?..

Снова обратимся к лейтмотиву выставки павильона: дилемма эмансипации. Именно в «Богеме Кристиании», сообществе художников, философов, литераторов, в котором Мунк был своим, активно обсуждались проблемы новой сексуальной свободы, равноправия мужчин и женщин, преодоления пороков капиталистического мира, одним из которых является проституция. Душа богемы Ханс Йегер убеждал в том, что проституцию можно искоренить, упразднив институт брака, введя принцип свободной любви и уравнив зарплату женщин и мужчин. Очень соблазнительно этому поверить, но пример его собственной жизни катастрофически низвергает блестящий тезис: всю жизнь Йегер невыносимо мучился от любви к жене художника, учителя Мунка Кристиана Крога Оде. И существование любовного треугольника назвать идилическим было никак нельзя. В конечном счете провозглашаемая младоанархистами свобода должна была сопровождаться добровольным уничтожением в себе всех «слишком человеческих» чувств. Любовь и уважение к ближнему оказывались в числе первых изгоев. В



конце концов, что если фанатичное следование принципу свободной любви не поможет искоренить проституцию, а, наоборот, узаконит ее в душе каждого, делает внутреннюю подлость нормой жизни?

Возможно, эта пришедшая с антикапиталистической протестной волной диалектика проблем эмансипации и волновала Мунка. В своих картинах он раз за разом предлагал новые инсценировки одного сюжета. Представлял проблемы в буквальном смысле в разном свете. И в своих сценах мучительно искал улики того, что позволит предъявить сюжет уже не в плане только памфлетном или только эстетическом, но в плане этического обращения к каждому — в плане совестливости.

Этическая проблема эмансипации повлияла на беспощадное, сатирическое, отнюдь не комплиментарное представление норвежской элиты в рисунках художника. Эти рисунки и предыстория их рождения вдохновили режиссера Лине Берг на создание фильма. Название отсылает к кинофильму 1971 года Райнера Фассбиндера «Предостережение святой блудницы». Там речь шла о съемочной группе, деморализующейся в ожидании «главной звезды», которая, возможно, окажется «святой блудницей». У Лине Берг все жестче. Никаких призраков надежды. Только три маленьких человечка, не умеющих совладать с искушениями тотальной эмансипации. Поэтому название можно заменить на «Бойтесь святой шлюхи». Действие происходит в наши дни в гостиничном номере. В фокусе тоже треугольник. Женщина явно наследует фам-фаталь героинь Мунка. Ее сообщник — тинейджер, симпатичный и бессмысленный. Вдвоем они на спор совращают богатого старичка, чтобы весело провести время и проверить содержимое его бумажника. Все заканчивается небольшим эксцессом и перебинтованной головой тинейджера, которого в приступе ревности (?) увесистым томом огрела женщина-вамп. В финале каждый герой отвечает на вопросы то ли полиции, то ли социальной службы. И нам в экран рассказывают, что все было по взаимному согласию, никто не виноват, никакого криминала, в психологической помощи никто не нуждается. Все с миром разошлись. Эмансипация торжествует. Только совесть осталась за кадром



ВИД ИНСТАЛЛЯЦИИ «Остерегайтесь святой блудницы. Эдвард Мунк, Лене Берг и дилемма эмансипации»

Фото Маттео Дефина/ОСА



# ИСТОРИИ В ПРОСТРАНСТВЕ И КАРТИНКИ ВО ВРЕМЕНИ

Ирина Кулик

Отличием видеоарта и всяческих авангардных киноэкспериментов от «нормальных» фильмов до недавнего времени казалось отсутствие нарративности и, следовательно, условного времени. Но в последнее время художники все чаще обращаются к кино, чтобы рассказывать истории, а среди фильмов есть радикальные эксперименты со временем и формами повествования.



**Ф**ильм «Continuity» Омера Фаста, показанный на последней «Документе», а этим летом на Московском медиафоруме, на первый взгляд куда ближе к «настоящему» кинематографу, чем к видеоарту. «Continuity» — произведение не визуальное, но нарративное. Буржуазная европейская пара средних лет встречается сына, вернувшегося с военной службы в Афганистане, и встречает с молодым человеком, в котором никак не получается вновь увидеть ребенка, оборачивается неловкостью, инцестом и даже хоррором. Сюжет повторяется трижды: каждый раз пара встречается нового юношу, и каждый раз ситуация оборачивается новым кошмаром — то вырванные глаза и отрезанные пальцы в тщательно сервированном семейном ужине, то усеянная трупами афганская пустыня на обочине европейской автостреды. «Continuity» снят по канонам фильма ужасов, жанра, который не раз выступал носителем антивоенных меседжей. На мастер-классе в Москве Фаст сказал, что для него различие между большим кинематографом и той формой искусства, которой он занимается, заключается в способах продюсирования фильмов и в том, что показываются они на выставках современного искусства, а не в кинотеатрах. Но именно тип показа принципиален. Зритель может смотреть закольцованный фильм с любого момента — развязки не будет, финал отсутствует просто технически, и мы никогда не выясним, кто эти загадочные юноши — призраки, мальчики по вызову, реализующие странный фантазм клиентов, или же персонажи повторяющегося кошмарного сна.

Для Стефаноса Цивопулоса, чей проект «HistoryZero» был показан в павильоне Греции на нынешней Венецианской биеннале, кино — это также наиболее эффективный способ рассказывания историй. «HistoryZero» посвящена насущной для охваченной финансовым кризисом Греции теме — деньгам. Экспозиция в греческом павильоне состоит из двух частей. Одна — архивное исследование разнообразных альтернативных денежных систем, другая — игровой фильм, показан-

ный на трех экранах, исследующий круговорот и обратимость духовных и материальных ценностей. Пожилая дама, страдающая болезнью Альцгеймера, коротает время в своей заставленной современным искусством квартире, складывая бумажные цветы из еврокупюр, и, закончив новый «букет», выбрасывает в помойку «увядший». Герой другой серии, мусорщик-эмигрант из Африки, находит букет стоимостью несколько тысяч евро в помойке и немедленно бросает свою тележку с металлоломом. В третьей серии тележку обнаруживает модный современный художник. Возможно, найденный им объект вскоре пополнит коллекцию любительницы оригами. Триптих Стефаноса



Цивопулоса снят с лоском «настоящего кино». И столь же нарочито представлен в виде нелинейного фильма-инсталляции. Но прием этот остается декоративным. В каком порядке ни смотри три серии «HistoryZero», новых смыслов эта, в сущности, нехитрая сатирическая комедия не обретет.

В Москве фильм Филиппа Паррено «Мэрилин» можно было смотреть с обеих сторон экрана. Именно «изнанку» кино-иллюзии вроде бы и стремится показать французский художник. Паррено создает ощущение присутствия кинодивы, не показывая ее саму: мы слышим ее голос, ее глазами рассматриваем номер отеля, видим, как скользит по бумаге перо, выводя строчки дневника ее почерком. В финале камера отъедет, и мы убедимся, что номер — съемочный павильон, пером водит специально сконструированный робот, умеющий имитировать почерки, а голос, воссозданный в компьютере, звучит в записи. Но чары не рассеются. Паррено снимает свой фильм не для того, чтобы разоблачить иллюзию, но чтобы продемонстрировать ее могущество. Кино для него — место обитания призраков. «Мэрилин» — это, возможно, еще и фильм о том, что происходит с обретенными бессмертием на пленке кинокумирами в те моменты, когда никто не смотрит их фильмы, но они тем не менее не исчезают, продолжая вести свое призрачное существование. В конце концов облик Мэрилин Монро знаком даже тем, кто не видел ни одного ее фильма.

Ближе всего к современному искусству Дэвид Кроненберг был в своих жанровых фильмах. Его хорроры и фантастика, исследовавшие всевозможные мутации человеческого существа, во многом предвосхитили обращение современных художников к проблематике posthuman. Но если художники, работавшие с темой «постчеловеческого», добавляли к своему языку нечто, заимствованное из кино, а именно гипертрофированный натурализм спецэффектов, то первый фильм Кроненберга, снятый в 1969 году, радикально-экспериментальное «Стерео», строится на отказе от привычных киносредств. Самым соблазнительным для художников в кино еще со вре-

мен исторического авангарда была возможность работать со временем (в начале 1970-х видеоарт даже будет называть себя time-based art). Кроненберг, напротив, снял фильм, разворачивающийся вне времени, но в пространстве. Вопреки названию «Стерео» снято без звука. Закадровые голоса, зачитывающие научные отчеты о психологических экспериментах, в которых исследовалась сексуальность группы подопытных и развивались их телепатические способности, наложены на черно-белые съемки молодых людей, бродящих по пустынному модернистскому зданию, выход из которого кажется таким же невозможным, как развязка повествования, безвозвратно разошедшаяся с картинкой. Время, то есть звук и повествование, оказывается наглухо отрезанным от пространства или изображения и действия. «Стерео» снималось в недавно построенном на тот момент новом кампусе Университета Торонто, считавшемся архитектурным достижением стиля брутализма. Само это пространство и оказывается главным сюжетом фильма, воспринимающегося как психогеографический перформанс, исследующий воздействие места на сознание, судя по всему, крайне негативное. «Стерео» переключается с «Альфавилем» Годара, в 1965 году снявшего свою антиутопию-нуар про город будущего в первых зданиях только тогда начавшего строиться ультрамодернистского квартала Дефанс, а также с первыми, конца 1960-х, видеоперформансами Брюса Наумана, наблюдавшего при помощи камеры за тем, как его тело превращается в инструмент измерения пространства.

«Койяанискаци» Годфри Реджио вышел на экраны в 1982 году, а делался на протяжении шести лет. Примерно в то же время свой язык в видеоарте нащупывал самый, наверное, неоспоримый классик этого искусства, Билл Виола, тогда снимавший длинные видеоленты документально-медитативного свойства. Фильмы Годфри Реджио обладают удивительным сходством с одноканальными видео Виолы. Реджио также снимает энциклопедию всевозможных образов мира, за которыми, при всей их противоречивости, он пытается увидеть некое высшее единство. Название «Койяанискаци» заимствовано из языка индейцев хопи и переводится как «жизнь, выведенная из равновесия». Фильм часто рассматривают как экологическо-апокалиптическую картину мира, в котором природа отстает перед цивилизацией, но, впрочем, реки и потоки машин на улицах мегаполисов, небоскребы и горные хребты, взрывы сносимых домов и извержения вулканов здесь кажутся частью одного и того же непостижимого и неизменного порядка вещей, которым можно лишь фаталистически любоваться. Фильм Годфри Реджио стал культовым во многом благодаря музыке Филиппа Гласса, которая и придает видеоряду единство и непрерывность. «Койяанискаци» часто показывается в концертном варианте, когда музыка играет вживую, что позволяет почувствовать оглушающую безмолвность фильма: какофония, в которую бы слились настоящие шумы мира, заменена отрешенной гармонией минималистской музыки. Впрочем, реальность у Годфри Реджио лишена не только привычного звучания, но и своего естественного ритма. Если Билл Виола, стремясь увидеть скрытую суть вещей, пытается максимально замедлить ритм повествования, а то и просто снимать в режиме рапида, к которому он прибегает в своих видеоинсталляциях, то фильм Годфри Реджио почти весь снят в ускоренном режиме, позволяющем увидеть течение жизни как бы с некоей внечеловеческой точки зрения. Когда «Койяанискаци» толь-



Режиссер Омер Фаст  
КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА  
«CONTINUITY»  
2012



Режиссер  
Филипп Паррено  
КАДР ИЗ ФИЛЬМА  
«МЭРИЛИН»  
2012

ко вышел на экраны, его, по словам Филиппа Гласса, не сразу восприняли всерьез, увидев в нем «фильм хиппи», сопровождаемые для психоделических экспериментов. Психоделика, как известно, меняет восприятие времени. И фильм Годфри Реджио, в первую очередь time-based art. Но, как и Кроненберг в «Стерео», Реджио манипулирует временем, расщепляя изображение и музыку в идеале, живое исполнение и заснятую безмолвную картинку, чтобы создать совершенно особое его течение.

«Прометей» Ридли Скотта — возвращение к эпопее «Чужие», режиссером первого фильма которой он стал в 1979 году, вроде бы не имеет ничего общего с видеоартом. Но, наслаждаясь этим роскошным блокбастером, понимаешь, что формат такого перенасыщенного спецэффектами зрелища уже не подходит для рассказывания историй, в чем Ридли Скотт прекрасно отдает себе

отчет. Запутанный, вдруг обретающий мистически религиозные коннотации сюжет о происхождении «чужих» на самом деле куда менее важен, чем потрясающие декорации. Кажется, что расу «создателей» режиссер придумал только потому, что, в отличие от «чужих», они могли создавать архитектуру и изваяния. Из команды, работавшей над первым «Чужим», к «Прометее», помимо Ридли Скотта, причастен еще только один человек — культовый, хотя и отнюдь не в кругах современного искусства, художник Ханс Руди Гигер, в 1979 году придумавший дизайн фильма, включая облик инопланетного монстра. «Прометей», по сути, его бенедикт, настоящий фильм художника, визионерское, эзотерическое зрелище наподобие «Кремастера» Мэтью Барни, успешно выдающее себя за научно-фантастический боевик.



Режиссер Ридли Скотт  
КАДР ИЗ ФИЛЬМА  
«ПРОМЕТЕЙ»  
2012

# НЕ В ФОКУСЕ

Виктория Хан-Магомедова



На выставке «Не в фокусе» в галерее Чарльза Саатчи в Лондоне можно было познакомиться с разными способами сотворения фотографий сегодня и получить представление о том, какой она может быть. Демонстрировались работы 38 фотографов из 14 стран: Японии, США, Британии, Турции, Дании... Когда-то фотография была жесткой дисциплиной, для которой важное значение имели механические способы создания. Ее секрет заключался в скорости движения затвора и настройке фокусных линз. А сегодня «изображение в фокусе» в ряду последних вещей, волнующих фотографов. На выставке можно увидеть, как участники применяют разные фототехники, приемы, формы и проследить, какие изменения произошли в фотографии со времени предыдущей выставки в галерее Саатчи, посвященной фотографии, «Я — фотоаппарат», проходившей 11 лет назад.

Выставка охватывает разные сферы деятельности фотографов и области применения фотографии: документация, коммерция, профессиональная съемка, любительская, художественная фотография, актуальное искусство. Прогуливаясь по разным этажам, можно проследить различия между фотографией как искусством и фотографией в рекламе и моде. Или размышлять, как фотография используется в живописи, скульптуре, графике. Но экспозиция показывает, что границы между разными сферами применения фотографии постоянно нарушаются.

Из молодых участников выделяется работающая в жанре постановочной фотографии Дж. Бригса с очень мрачной и таинственной вещью «Портал». Дэвид Нунэн — автор творений, сделанных в стилистике «платформы пересечений фотографии с другими сферами». Его работы можно описать так: частично фото, частично отпечаток, ткань, картина, скульптура, ковер, перформанс, инсталляция. Из вырезок, вышивок, кусков джутовой ткани, бумаги и дерева он создает крупные нарративные картины («Без названия») с персонажами из неизвестной эпохи, род занятий которых неясен. Это похоже на некое ритуальное очищение.

Майкл Субоцки начал заниматься фотографией в 2000 году, когда решил задокументировать свое путешествие в поселок Бофора-Уэста. Получился весьма непривлекательный портрет: пьяницы, проститутки, заключенные — депрессивное напоминание о призраках апартеида.

Марло Паскуаль не создает новых фотографий, а весьма своеобразно воскрешает снимки из забытых архивов: разрывает их пополам, складывает, помещает на подпорки, прислоняет к стене. И обрывки фотографий вдруг превращаются в логические конструкции — выстроенные, обрамленные.

Мария Робертсон считает, что уникальный отпечаток на металлической бумаге вовсе не обязательно заключать в рамки. Его можно положить на пол, даже разместить на потолке, а фотобумагу разрезать и обыграть эффект рваных контуров. Создавая черно-белые или цветные снимки во время съемки или в темной лаборатории, она игнорирует стандартные процедуры и использует эффект случайности.

Мэт Колишоу обращается к мрачным темам (человеческое насилие, жестокость и извращенность) используя зоотропы,

магические фонари, ультрафиолетовое освещение. Его гигантская керамическая «Корона» и другие работы производят угнетающее впечатление.

Митч Эпстайн создал блистательную серию «Американская власть». Он исследует формы власти в США. Это визуальный взгляд на рудники, турбины, фабрики, заводы, а также анализ последствий их влияния на природу и общество. Его острые изображения нефтеочистительных заводов, мощные и интригующие, впечатляют.

Обаятельны работы Николь Вермер, скульптора и фотографа, снимавшей залы в стиле рококо и гипсовые бюсты в Музее Родена в Париже. Привлекает ее умение обыгрывать иллюзорное пространство, образуемое зеркалами и отражающими поверхностями. Скульптурная составляющая ее работ рождается из соединения фотоснимка с отполированными геометрическими деталями. Работы Сары ван дер Бек пронизаны духом изобретательства и идеализма. Вдохновляясь Кольдером и Бранкузи, она создает ассамбляжи из найденных образов и предметов (из страниц журналов, семейных снимков, кусочков ткани, веревок, фотопленки...), которые фотографирует затем в студии. Кажется, что эти хрупкие конструкции в любой момент могут рассыпаться от порывов осеннего ветра.

На выставке в галерее Саатчи представлено много коллажированных работ. Джон Стецакер материалы для композиций находит в журналах, открытках, книгах, каталогах товаров, реклам. Он покупает старые бракованные снимки звезд Голливуда, которые складывает, подделывает, накладывая на них другие фото. Так возник «Он II». Даниэль Гордон снимает то, что в действительности не существует. Он автор коллажа, сделанного на основе фото других авторов, взятых из журналов и в Интернете, на котором возникли фантастические образы. На выставке есть и знаменитая фотография Криса Левина королевы Елизаветы с закрытыми глазами. Есть и эстетичные работы Мишель Абелес, в загадочных натюрмортах которой мужские тела имеют не большее значение, чем бутылки, горшки, куски бумаги и вспышки яркого света.

С одной стороны, выставка «Не в фокусе» в галерее Саатчи по-своему отражает модификации в современной фотографии с ее многочисленными инновационными форматами и размыванием границ между фотографией и другими сферами культуры. С другой — выставку можно рассматривать и как отражение экспериментальных трансформаций фотографии, переживающей кризис. Казалось, художники демонстрируют все тенденции и подходы в современной фотографии. Но выставка не дает четкой концепции и определяющей идеи.

Несмотря на изощренные приемы и техники, на ней много неинтересных работ. Но тем не менее она дает представление о том, что происходит в столь разнообразном, увлекательном и изменчивом мире фотографии, проникающей в разные сферы человеческой деятельности.

# ЭКРАН: МЕЖДУ ЕВРОПОЙ И АЗИЕЙ

На вопросы философа Елены Богатыревой отвечают Неля и Роман Коржовы, руководители Ширяевской биеннале современного искусства.

**ЕЛЕНА БОГАТЫРЕВА.** У Ширяевской биеннале уже есть история. Организованная в девяносто девятом году, она не только определила жизнь самарского культурного сообщества в двухтысячные, но и зарекомендовала себя как специфический кураторский проект, привлекательный для российских и иностранных художников. Основные проекты биеннале — международная творческая лаборатория и «Номадическое шоу» — проводятся в деревне — Ширяеве. Каждая биеннале посвящена исследованию определенной темы, актуализированной в си-

туации «между Европой и Азией». Тема Восьмой Ширяевской биеннале — «Экран: между Европой и Азией». В этом году двадцать пять авторов из Германии, Швеции, Австрии, Франции, Италии, Эстонии и России представили на биеннале свои новые работы. Какие задачи и как здесь решались?

**НЕЛЯ КОРЖОВА.** В рамках указанной темы предлагалось исследовать, где и как в поле коммуникации проходит демаркационная линия. Сейчас «вторая» реальность практически вытесняет изначальную. И это одна из ведущих тем в современном искусстве. С одной стороны, художники создают все новые произведения, а они мгновенно копируются на бесконечном числе дисплеев. С другой — создание произведений происходит с оглядкой на постоянно обновляемые дискурсы, чаще всего политические. Казалось бы, толерантная ситуация. В то же время и в среде художников, и в обществе есть недовольство художественным продуктом. Пройдя через сито социальных клише, авторская идея теряет свой аутентичный контур. Пожалуй, эта тема — сохранение первичного импульса, необходимость «отмыть» первоначальную картинку от последующих привходящих наслоений — и стала основной для художников.

Наиболее ярким примером здесь могут служить две представленные на биеннале работы, различные по форме, но схожие в плане отражения многослойности проблемы. Первая — выразительная в своей брутальности инсталляция итальянских художников Пьера Паоло Патти и Чиро Витале «Где-то». На крыше старого дома они разместили огромную фотографию голой груди одного из жителей Ширяева с татуировкой портрета Ленина в об-

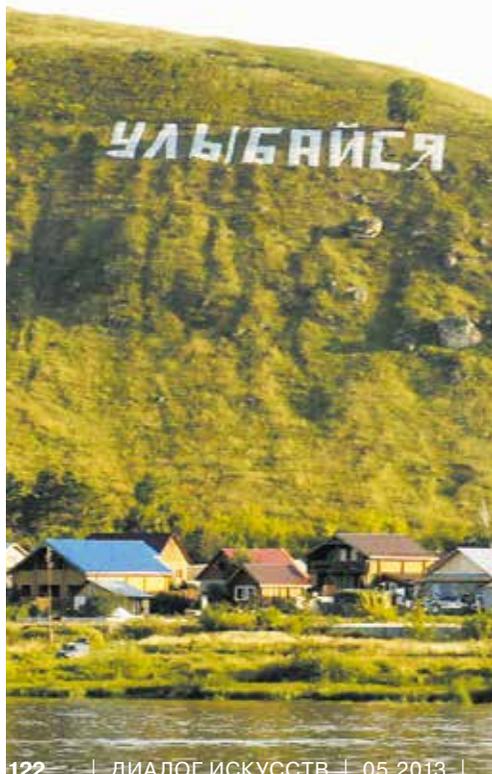


ласти сердца и крестом на толстой цепочке. В этой работе совместились взгляд художника на историю жизни конкретного человека и попытка выяснить, в чем заключается «загадка русской души», обозначить парадокс сознания, в котором в языческом смешении находим символы и коммунизма, и ортодоксального христианства. Вторая работа — интерактивный перформанс Светланы Хегер из Австрии «Потерянное и найденное». Это размышление о «трудностях перевода», сложности прохождения идеи через фильтр языкового копирования-клонирования, доступности или непроницаемости авторского высказывания. Художница предложила зрителям надеть майки, на которых хокку начертано на английском. Автор предлагает решить проблему двух непонятых сторон, примирить их, прибегнув к третьему неизвестному.

**ЕЛЕНА БОГАТЫРЕВА.** В этом году в рамках биеннале прошел философский семинар «Современное искусство и философия: экраны сознания». Каковы перспективы в такого рода общении философов и художников?

**НЕЛЯ КОРЖОВА.** Подобные семинары позволяют обсудить важные для художников проблемы. В числе прочего здесь, к примеру, может быть поставлен вопрос, насколько искусство должно быть ориентировано на большинство. Насколько важно индивидуальное и возможно ли оно? В этой связи мне показалось очень интересным высказывание философа из московского института исследования природы времени Дмитрия Клеопова, что у современности нет своего лица. Действительно, сложно разглядеть лицо современного искусства. Это вызывает претензии общества к нему. Время — двуликий Янус, его

Кале Холк (Швеция)  
УЛЫБАЙСЯ  
ИНСТАЛЛЯЦИЯ



лица прошлое и будущее, настоящее предстает в качестве экрана, который что-то отражает, но и что-то скрывает. Оценка современности нуждается в критической дистанции, однако ее еще предстоит сформировать. И как видение времени, и как видение самого искусства.

**ЕЛЕНА БОГАТЫРЕВА.** У каждой биеннале есть свой формат. Ширяевская биеннале представляет собой достаточно сложную и разветвленную структуру. Помимо Ширяева выставки проходят и в Самаре, число их год от года растет. В чем главная особенность ширяевского форума?

**РОМАН КОРЖОВ.** Организационно биеннале предназначалась в первую очередь для художников, необходимость в зрителях возникла позже, как неотъемлемая часть «художественного процесса». Мы старались задать свои правила игры: художник — зритель, а не наоборот. Традиционная форма европейского биеннального проекта изначально ориентирована на зрительскую аудиторию, где главный критерий — посещаемость, на это направлены основные усилия — в достаточно короткие сроки «пропустить» через экспозиции как можно больше «зрителей». Как правило, к открытию выставок уже готовы каталоги, в которых зафиксированы тренды современности и как-то определен глобальный контекст и вызовы сегодняшнего дня. Это действительно очень хороший универсальный инструмент, система соотношения и художника, и зрителя с мировым арт-рынком и политическими процессами, сцена, где все играют определенные роли. Зритель априори «отформатирован» ситуацией авторитетного кураторского отбора, кураторского послания. Встреча с художником практически исключена и, может быть, даже не имеет особого смысла — перед вами его произведение, и вы относительно свободны в его интерпретации. Наша ситуация иная. Основная выставка — номадическое шоу — длится один день, зрители могут увидеть только то, что успели, практически все, что демонстрируется, исчезает почти сразу, это один из наших

принципов — оставлять «ничто», но всем гарантирована встреча с автором, прямой контакт. Сейчас мы можем сказать, что эта особенность задает определенное качество и стала отличительным признаком нашего проекта. Во время движения художников и зрителей по маршруту номадического шоу оказываются несущественными и «наработанный имидж», и позиция на мировой арт-сцене, важно только то, что происходит здесь и сейчас, зритель «форматирует» художника, художник — зрителя, все становятся участниками, персонажами одного большого синтетического произведения. Каталог публикуется после самого события, он фиксирует образ случившегося. Действительно, каждый раз по ходу шоу что-то возникает, какая-то новая сущность, следы которой мы фиксируем в этой книге.

**ЕЛЕНА БОГАТЫРЕВА.** А почему именно деревня Ширяево избрана в качестве места проведения биеннале?

**НЕЛЯ КОРЖОВА.** Девяностые — время захвата и освоения новых территорий. Современное искусство в Самаре на тот момент никак не было представлено, существовали отдельные проекты, но оставались негласные запреты на современное искусство. Это и подтолкнуло нас уйти из города, выбрать село Ширяево. В девяносто седьмом мы с Ромой организовали первую профильную институцию в Самаре — общественный региональный фонд «Центр современного искусства», что позволило сделать многие проекты. Тогда эта волна прокатилась по всей стра-

не, ГЦСИ также примерно в это же время был учрежден.

**ЕЛЕНА БОГАТЫРЕВА.** Существует расхожее представление, что искусство способствует развитию территории. По крайней мере власти чаще всего думают так. Были ли вы как кураторы озабочены такого рода социокультурными проекциями или же перед вами стояли сугубо художественные задачи?

**НЕЛЯ КОРЖОВА.** Художественные конечно. И Репин, который в свое время приехал с товарищем в Ширяево писать этюды и бурлаков, не думал о развитии этой деревни. Нами руководило такое же желание проводить время с единомышленниками. Вот и позвали друзей из Европы и Азии.

Хотя нельзя не замечать эффекта бумеранга. Когда мы пришли в Ширяево, это была не богатая, но настоящая русская деревня, сегодня там самая дорогая земля в области, избы сносят, местных жителей все меньше, все больше «новорусских» строений, часто пустующих большую часть года. Жизненную активность создают азиатские гастарбайтеры, их веселые лица и повсеместные стройки придают месту что-то по-настоящему евразийское. Нас всегда критиковали за перекус в сторону Европы при выборе участников биеннале, но сейчас установился баланс. Так сказать, из разных побуждений с разных сторон экрана и встретились создатели новой жизни. Что, конечно, влияет на туристическую привлекательность Ширяева. Благоприятно и то,



Пьетра Паоло Патти, Чиро Витале  
ГДЕ-ТО  
Инсталляция

что там есть пристань для больших кораблей, это немалый потенциал.

**ЕЛЕНА БОГАТЫРЕВА.** А есть другие претенденты на роль Ширяева?

**РОМАН КОРЖОВ.** То, с чего все началось — проект творческой лаборатории художников, имеет смысл сохранять, там достаточно комфортное место для этого проекта, можно приплыть на корабле — почти экзотическом в наше время виде общественного транспорта. Чтобы попасть на «номадическое шоу», приходится ехать около трех часов туда и столько же обратно. Поездка — особый вид «пролога» и «эпилога» события. И это, конечно, наш уникальный ресурс.

**ЕЛЕНА БОГАТЫРЕВА.** Вокруг биеннале уже сложилась своя мифология, к созданию которой равным образом причастны и жители деревни, и участники номадического шоу, и освещающие событие СМИ. Ресурс мифа так или иначе работает на развитие движения современного искусства и способствует привлечению новых его сторонников и сподвижников. Но все же для такого рода проектов требуется поддержка местных и региональных властей. Как решается этот вопрос? Какова

ваша позиция?

**НЕЛЯ КОРЖОВА.** Часто власть хочет использовать современное искусство как приманку для молодых людей, чтобы те не уезжали, постоянно обсуждаются идеи о развитии территории через искусство. Мне кажется, это всеобщее заблуждение. Территорию должна развивать власть, она обязана обеспечить людей работой, обеспечить их безопасность, чистоту улиц и их освещение, и если она достаточно состоятельна, то привлекает творческие силы. Не нужно сужать задачу искусства до практической сиюминутной пользы.

**ЕЛЕНА БОГАТЫРЕВА.** Тем не менее, чтобы развиваться, проект требует поиска дополнительного финансирования.

**РОМАН КОРЖОВ.** Биеннале в Ширяеве давно вышла за рамки регионального контекста. Это уже часть истории современного искусства. Перспектив для развития довольно много, но наша задача — сохранить определенную легкость и пространство для эксперимента. Только так можно повысить интерес художественного сообщества. Вопросы финансирования важны, но они становятся техническими, когда есть идеи и внутренняя энергия.

**НЕЛЯ КОРЖОВА.** В общем-то, художественная традиция и художественная идея — не менее прочная вещь, чем построенный дом. Мы проводим уже восьмую биеннале, важно и то, что есть фиксация события. Было бы правильно сделать в Ширяеве постоянно действующий центр. Он мог бы функционировать как международная творческая резиденция.

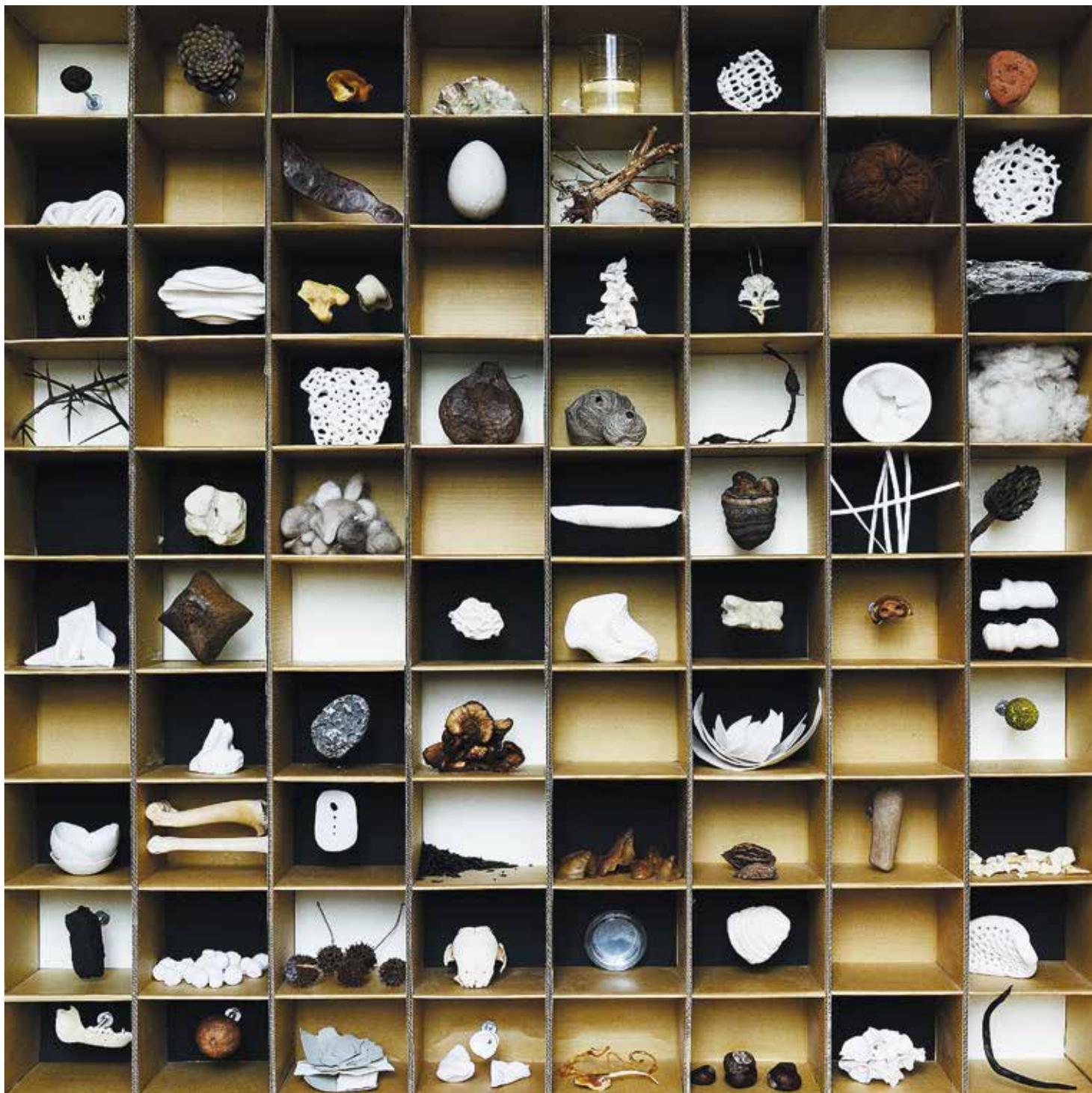
**ЕЛЕНА БОГАТЫРЕВА.** Ваш проект затрагивает еще одну проблему — искусство и современная цивилизация. Как можно определить характер их отношений сегодня? Находятся ли они, по-вашему, в диалоге или существует конфронтация?

**РОМАН КОРЖОВ.** В нашем «деревенском» контексте искусство, на мой взгляд, способно поставить вопрос о легитимности нынешней цивилизации. Это тоже одна из особенностей Ширяевской биеннале — попытка переосмысления ценностей с «нулевой» точки. На диалог это не очень похоже, скорее всего здесь можно найти конфликт между цивилизацией и культурой, и он оказывается питательной средой для искусства. Локальные культуры неизбежно «перемальвают» современные достижения, принося свои причудливые идеи художникам. Что более-менее стабильно сейчас в мире? Наверное, природа, которая привлекает в Ширяеве.

**ЕЛЕНА БОГАТЫРЕВА.** Но искусство приходит в природу и устанавливает свою культуру отношения к ней. И сегодня это делается во многом через призму противоречий, которые несет современная цивилизация, глобализующийся миропорядок.

**РОМАН КОРЖОВ.** Ширяевская биеннале скорее рефлексивна по этому поводу: мы предлагаем новые способы видения искусства и способы его интерпретации. После шоу некоторые зрители признавались, что начинают в предметах, которые они не идентифицировали как произведения искусства, подозревать эстетическую функцию. В этом плане действительно что-то меняется с восприятием искусства, оно не связано более с музейной экспозицией, но обретает свободное существование.





# биология

## НАТАЛИИ ХЛЕБЦЕВИЧ

10–20 октября 2013  
галерея А3  
Староконюшенный пер., 39

ДИ  
АЛОГ  
ИСКУ  
ССТВ

МОСКОВСКАЯ  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРНО-ПРОМЫШЛЕННАЯ  
АКАДЕМИЯ  
ИМЕНИ  
С.С.СТРОГАНОВА

ГАЛЕРЕЯ  
3

5  
MOSCOW  
BIENNALE OF  
CONTEMPORARY  
ART  
parallel program

# КЛАССИКА НАВСЕГДА

## Театральный сезон 2012/13. Часть вторая

Ирина Решетникова

На Венецианской биеннале-2013, глядя на инсталляцию китайского авангардиста и диссидента Ай Вэйвэя (кстати, для немецкого павильона) из деревянных табуретов (их 886!), но тем не менее парящую, словно сцепление внутриатомных сил в космической невесомости, неожиданно вспомнила сценографию Владимира Арефьева в спектакле «Цена» Артура Миллера (2012; Московский театр им. Вл. Маяковского. Малая сцена), где потолок сценического пространства представлял собой сплошное деревянное кружево из разных стульев и обладал такой же энергией. На этом примере хорошо видно, что художники по земле бродят схожими тропами. Но если абстрактная фантазия Ай Вэйвэя далека от всяческой приземленности, то работа Арефьева, наоборот, жестко привязана к драматургии, к сюжету о распродаже мебели после смерти отца и цене, которая лишь повод для оценки куда более тонких материй, чем вещевое скопище.

Постановка Леонида Хейфеца анализирует идею цены, каковая сегодня определяет суть мировой цивилизации. Через судьбы братьев показан и вскрыт циничный механизм «ценообразования» идеалов общества потребления, установка на преЙскуранты и финансовую шкалу всего и вся: и мебели, и моральных принципов, и заветов/запретов.

Мизантропия А. Миллера сыграна актерами в традициях русского психологического реализма, особенно удачна роль оценщика Грегори Соломона (Ефим Байковский). Публика напряженно следит за моральными перипетиями в семье и столкновениями интересов, выгоды, порядочности с триадой «цена, бесценность, бесценнок» и закономерно приходит к общему знаменателю: пьеса 1967 года развенчивает стереотипы и сегодняшнего дня. Материальные приобретения, внушает спектакль, не могут находиться на равных в кругу истинных ценностей.

К сюжету о братьях, осиротевших после смерти отца («Цена» А. Миллера), тематически и бытийно примыкает трагедия другого американского писателя Юджина О'Нила, поставленная Российским молодежным театром. Станислав Бенедиктов в спектакле «Участь Электры» Ю. О'Нила (режиссер Алексей Бородин) минималистическими средствами ввел в спектакль сценографический персонаж — Дом. Он поражает воображение черным лунным сиянием. Этот серебристо-графитовый храм тайн хранит мистические секреты, ауру ненависти, отравляет все вокруг торжественной, траурно-загораживающей красотой. Многомерная конструкция Дома, как изящный геометрический зигзаг, как архитектурный сон Корбюзье, безжалостно чертит ломаные линии судеб.

Дом определяет эмоциональные поступки героев, тщетно пытающихся восстановить баланс, но месть несовместима с идеалом. Дом как воплощение участи, в нем незыблемость судьбы, и это не только круг семейных измен и адюльтера, не только война отца, матери, брата, сестры, это круговорот судеб вокруг оси участи: любовь, пронизанная ненавистью, истребляет все.



В другом спектакле русская семья продолжает этот диалог с американской: семейство Прозоровых, увиденное Андроном Кончаловским («Три сестры», Театр им. Моссовета).

Герои показаны без флера: Ирина, вымотанная бытом, Ольга, сравнимая по пошлости с Наташей, пьяный провидец Чебутыкин (Владас Багдонас), бесцветный брюзга в погонах Вершинин (Александр Домогаров), которого наградили картавостью, занудством, трусостью... Казалось бы, лейтмотив спектакля — позиция «мне все равно», но режиссер доводит ее до состояния отчаяния; в разное время оно приходит к Ирине, к Андрею, к Чебутыкину, к Кулыгину... На наш взгляд, Кончаловский взял творческий реванш за слабинку «Дяди Вани» (Театр им. Моссовета).

Среди ленкомовских премьер особо стоит работа Марка Захарова «Небесные странники» — режиссерский синтез чеховских «Попрыгуньи», «Хористки», «Черного монаха» с античными «Птицами» Аристофана. Сей пестрый замес обнаружил сходство всех персонажей: люди нарекли себя птицами, а птицы притворились людьми. Спектакль — притча о способностях либо возвыситься над собственной природой и долететь до обетованных небес, либо сорваться с высот на грешную землю, притча о крыльях и бескрылости, о парении духа и глухоте сердца, о беспощадных хичкоковских стаях и одиноких пернатых. Получилось по-захаровски иронично, щемяще и беспощадно.

Неожиданно обращение апологета анализа и знатока романских пространств Сергея Женовача к Веничке Ерофееву и его рассказу «Москва — Петушки» (Студия театрального искусства под руководством С. Женовача). Освещает этот маршрут люстра, сделанная из разных емкостей для алкоголя: тут и «мерзавчики», поллитровки, бутылки из-под портвейна, собранные для сдачи в ларек по приему стеклотары. Художник Александр Боровский использовал для работы эскиз своего отца Давида Боровского к неосуществленным на Таганке

«Страстям по Венедикту Ерофееву», и видно, что за минувшие годы этот питейный светильник не устарел.

Как не устаревают и образ философа-алкоголика, которого по-прежнему можно встретить и на улицах Москвы, и в электричке, и на Красной площади. Отчасти Веничка (Алексей Вертков) — это Василий Блаженный второй половины XX века, только никто не слышит его речей. Для режиссера же ерофеевские метания — воплощение его прежних героев Достоевского, финал нравственной эволюции России. Вспоминается строка Элиота: «так кончается мир, но не взрывом, а взвизгом».

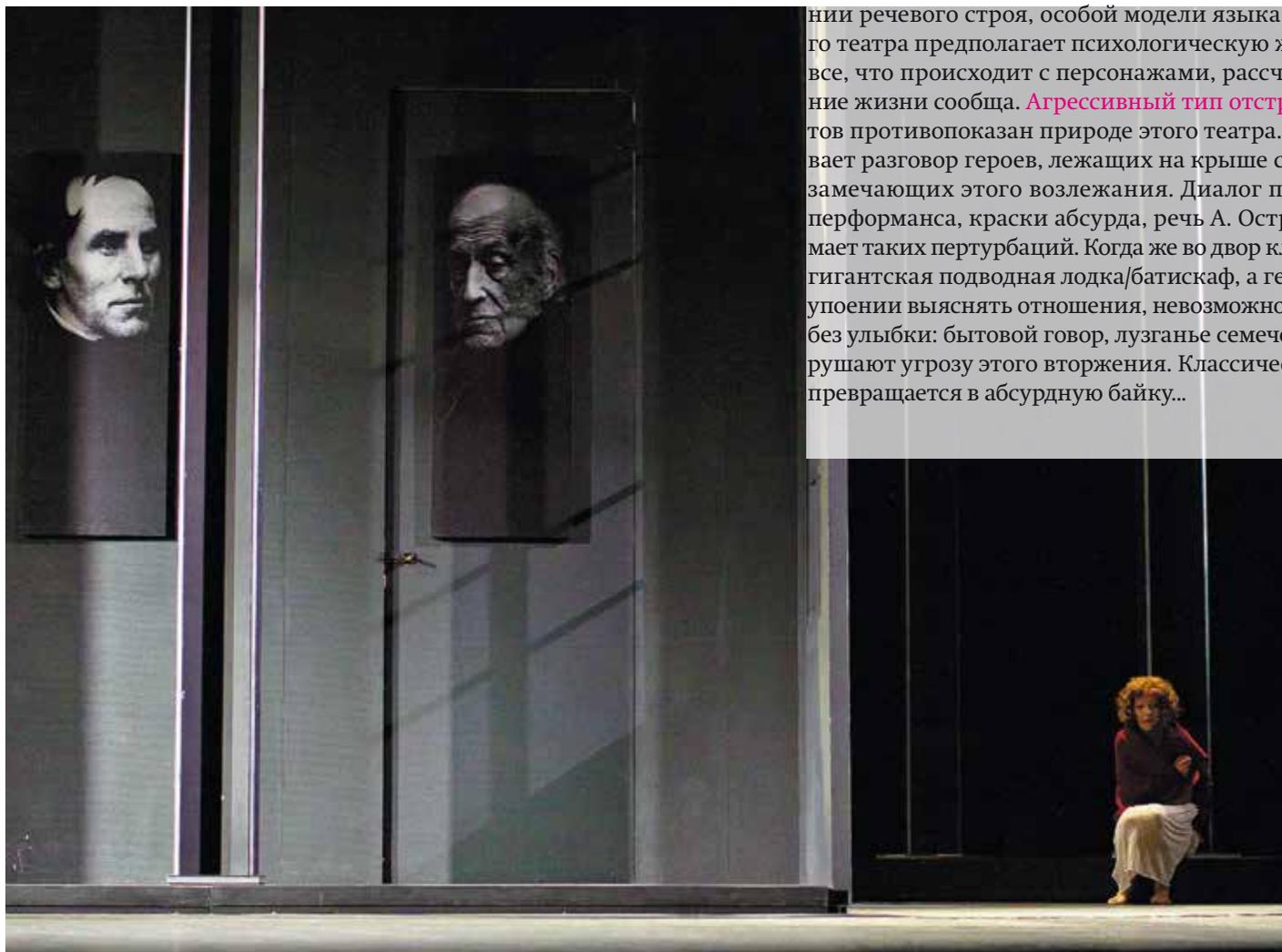
Однако при всех достоинствах постановки использован уже опробованный прием раскрытия темы **через медленное чтение бесконечно замедленного контекста**. Время из экзистенциального превратилось в квазиреальность замкнутого круга, но качество режиссуры у Женовача парадоксальным образом безупречно. Одним словом, мастер остается мастером.

Показателен в этом плане Юрий Погребничко, спектакли которого — всегда заметное происшествие (иначе не скажешь) на карте театральной Москвы. В этом ряду замечательный спектакль «Школа для дураков» (Театр «Около дома Станиславского») — демонстрация особенности и обособленности этого театра. В нем огонь, смятение и жизнь, улыбка и вопросы, на которые нет ответов. Режиссер ведет свои игры с

простодушным упрямым, когда возможна либо только потеря, либо обретение. Погребничко — чуть ли не единственный, кто не желает осовремениваться и живет и творит там, где, как во сне, обитает прошлое по имени СССР. Роман Саши Соколова на подмостках театра смотрится как миф о раздвоенном человеческом сознании, о памяти, продолжающей жить в любом времени. Об этом и сценография — шпалы, рельсы перестук колес.

Стоит отдать должное смелости Галины Волчек, доверившей молодым экспериментировать сразу на нескольких сценах Московского театра «Современник» — «Горячее сердце», «Эмилия Галотти», «Посторонний». Предыдущей работой ученицы Сергея Женовача Екатерины Половцевой была пронзительная «Осенняя соната» с Мариной Нееловой и Аленой Бабенко. В спектакле «Посторонний» ведущий лейтмотив постановки определен как сон. Прозрения А. Камю о природе нашей реальности, отчужденной от людей и, в ответном равнодушии людей к ней не устарели, скорее даже набирают актуальность. Мерсо (Илья Лыков) предстает человеком вне всяких оценок в своей изначальной устраненности из жизни, его жизнь — как обморок, как солнечный удар. И хотя порой в спектакле ткань сна становится слишком назойливой, это не снижает его достоинств.

Постановка на большой сцене «Современника» молодого режиссера Егора Перегудова «Горячее сердце» А. Островского оставила в недоумении большую часть зрителей, озадачила несообразным сращиванием современной визуальности с речевой стихией бытовой драмы. Промаш скрыт в непонимании речевого строя, особой модели языка. Пластика бытового театра предполагает психологическую живую реакцию на все, что происходит с персонажами, рассчитана на проживание жизни сообща. **Агрессивный тип отстранения** от предметов противопоставлен природе этого театра. Недоумение вызывает разговор героев, лежащих на крыше сарая, но упорно не замечающих этого возлжания. Диалог приобретает черты перформанса, краски абсурда, речь А. Островского не принимает таких пертурбаций. Когда же во двор клином вкатывается гигантская подводная лодка/батискаф, а герои продолжают в упоении выяснять отношения, невозможно воспринимать это без улыбки: бытовой говор, лузганье семечек, зуд комаров разрушают угрозу этого вторжения. Классическое произведение превращается в абсурдную байку...



Однако при всех несоответствиях молодые режиссеры — добрый знак на московской сцене.

Очередное событие, привлекающее внимание, — работа Константина Богомолова «Идеальный муж. Комедия» (МХАТ им. А.П. Чехова), творчески «перепахавшего» Оскара Уайльда и сочинившего яркий **эстрадный субстрат**. Режиссер создает ядовитый портрет нашей элиты, досталось всем. Возможно, Уайльд «где-то аж перевернулся», что, впрочем, входило в задачу преднамеренного эпатажа. Пьеса английского эстета о нравах высшего света на берегах Темзы энергично переделана в карнавал о жизни нового света на берегах Москвы-реки. Секс/эротика сегодня стали тем полем, на котором сплелись интересы и телезвезд, и педофилов в рясах, что определило доминанту стилизованных решений провокационной режиссуры. Здесь, как и в постановке Юрия Бутусова «Добрый человек из Сезуана» (Московский драматический театр им. А.С. Пушкина) рассматриваются вечные механизмы сосуществования добра и зла. Оказалось, что нервный эротизм современной политической жизни во мхатовском спектакле сродни пушкинскому пиру во время чумы.

Схожий прием политических аллюзий был положен и в основу спектакля «Враг народа» (Московский театр им. Вл. Маяковского; режиссер Никита Кобелев). События политической кухни XIX века у Г. Ибсена в драматургической версии Саши Денисовой так катастрофически «опрости-



Сцена из спектакля  
«ПОСТОРОННИЙ».  
Альбер Камю  
ТЕАТР «СОВРЕМЕННОК»  
В РОЛИ МАРИ —  
ЕЛЕНА ПЛАКСИНА.  
В РОЛИ МЕРСО —  
ИЛЬЯ ЛЫКОВ  
ФОТО СЕРГЕЯ ПЕТРОВА

лись», что и от норвежской поэтики мало что осталось, и из набора российских противоречий вышли некие комиксы в духе «Окон сатиры РОСТА» (только написанные, увы, не Владимиром Маяковским). Размашистая плакатная перелицовка нашпигована современными технологиями и средствами коммуникации (пресс-конференции, ток-шоу, видеоблоги, общение по Скайпу, угнетающе дилетантское ведение съемок). Работа художника Михаила Краменко отчасти напомнила сценографию с подвесным модулем Риккардо Эрнандеса к спектаклю «The Lost Highway» (English National Opera and The Young Vic; 2008), созданному на основе фильма Дэвида Линча «Шоссе в никуда». Специфика театра такова, что одна неправда рождает новую, и все покрывается кракелюрами фальши.

В логике Ибсена ведет свою роль Игорь Костолевский, обыгрывая реальность спокойно, убедительно, владея механизмами влияния на публику.

К сожалению, в театре все еще ощущается синдром переделок, видимо, таким способом компенсируется нехватка акту-

альной драматургии при общей численной переизбыточности. Классический текст и сюжет оказываются более подходящими, чтобы выразить на его основе новые реалии. И все же это заблуждение, речь идет о принципиально иной природе конфликта. Вот почему выправление ибсеновской фразы «Сильнее всех тот, кто совсем один» превращается в рекламный слоган «Сильнее всех тот, кто совсем один. Но это не так». Это не вполне убеждает.

Два спектакля, в основу которых положены «перелицовки» из О. Уайльда и Г. Ибсена, продемонстрировали разные результаты. Удача Богомолова в том, что природа комедии изначально открыта к разночтениям и лишена нормативности, а «осечка» с Ибсеном объясняется тем, что норвежский капитализм существует в строгом моральном поле протестантизма, весьма далеком от нашей нравственной чересполосицы. Поэтому и парадоксальный итог премьер Маяковки — обвиненный в аполитичности «Господин Пунтила и его слуга Матти» демонстрирует нам эффективность морального авторитета, а политизированное шоу «Враг народа» приобретает черты пофигизма.

О качестве актерской игры можно говорить на примере спектакля «Село Степанчиково и его обитатели» (Государственный Малый театр), в котором мы увидели великолепную работу Василия Бочкарева в роли Фомы Опискина, виртуозно сыгранной и способной войти в анналы русского театра. Мастер упоительно воплощает лицемера и благодетеля, создает фантастическую смесь лицедейства, фиглярства, искрометной клоунады, исследует психологию деспота и стратега, воплощает самонадеянность и изворотливость, а еще эскапады ерничанья, пассы расчета и тактики хамелеона — блистательный актерский успех.

Тем более огорчительна неудача роли Алексея Коновалова в другой премьер Малого театра «Сирано де Бержерак» (режиссер Жорж Лаводан). Просчет произошел уже на кастинге. Для роли Сирано требуются чувство раны, ощущение собственного изгойства, муки ума, вложенного в «непрезентабельную оболочку». При всем владении техникой и старании молодому исполнителю не удастся ни пережить, ни передать эти сложности, ему не хватает опыта и сострадания к мукам своего героя. Более того, от него веет благополучием, в его Сирано с избытком самодовольства, уверенности в безотказности своих приемов обольщения.

Но если неудача новичка простительна (хотя бы в силу возможностей актерского роста), то игра звезды — Олега Меньшикова в клиповой роли лорда Генри в «Портрете Дориана Грея» (Московский театр им. М.Н. Ермоловой), увы, не оставляет поводов к положительным комментариям. Синдром вечной молодости на ермоловской сцене не задался. Постановщик Александр Созонов не осилил трагический парадокс Уайльда о проклятии вечного счастья. Яркая режиссерская, по-хорошему амбициозная концепция (заявленная им на пресс-конференции в РИА «Новости») осталась заявкой, зато в спектакле были с избытком видны наработки известного видеохудожника Яна Калнберзина. Визуальный ряд, отданный на откуп технологиям, «подмял» исполнителей. Дигитальные портреты вместо лиц не обладают ни индивидуальностью, ни конечной завершенностью, а лишь «плаваются» на экране общими цветовыми пятнами. В итоге разностилье рекламных решений, психологические эпизоды в стиле «мыльных сериалов».

Московская сцена — перекресток, где можно встретить спектакли в аскетическом жанре, от «бедного театра» до бра-

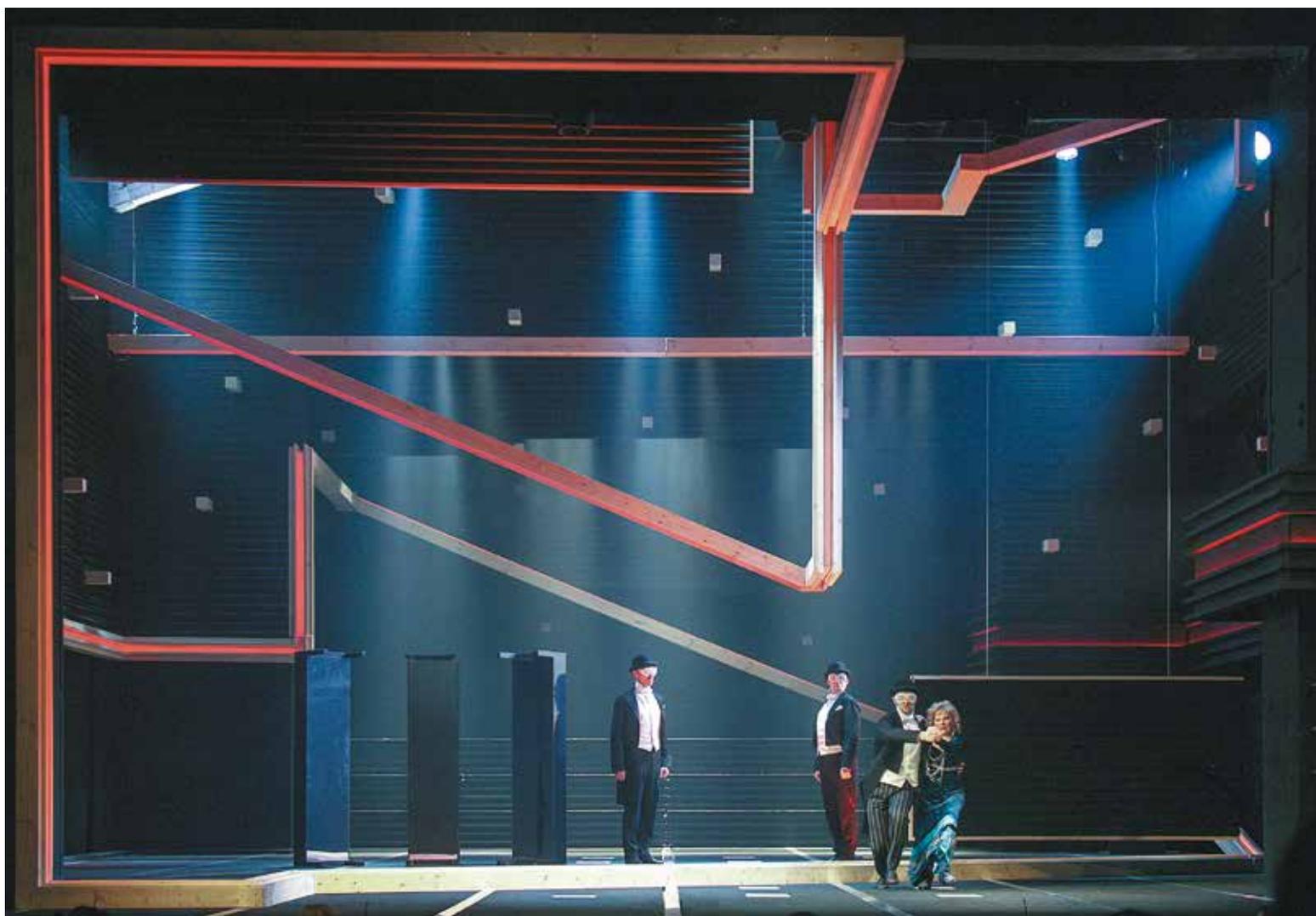
вурного раблезианского злоупотребления техническими возможностями. Минувший сезон предстал панорамой театрального бытия: от традиционных постановок до спектаклей, использующих междисциплинарные возможности, например, экранных искусств. Однако далеко не всегда это модное соединение языков разных искусств оказывается удачным, часто сценическое действие живет своей жизнью, а экранное — своей отстраненной.

Обратим внимание, что такие разные кинорежиссеры, как Андрон Кончаловский («Три сестры», Театр им. Моссовета), Глеб Панфилов («Ложь во спасение», Московский театр «Ленком»), Алексей Мизгирев («Братья», Гоголь-центр) в своих театральных постановках используют элементы экранных искусств весьма скупно. Кто-кто, а они знают об опасности увлечения аттракционами. Возможно, они и уходят в театр в поисках большей сопротивляемости материала, недаром Блок говорил в конце жизни, что утратил интерес к написанию стихов: «они слишком легко пишутся». Актерская игра развивается, пульсирует внутри произведения, а технологии — всего лишь устойчивый зафиксированный компонент спектакля.

Ставка на экран создает только видимость новизны. Вспомним, что почти сто лет назад режиссер и кинохудожник

Сергей Козловский — впоследствии главный художник киностудии «Союздетфильм» (Киностудия им. М. Горького) — для спектакля «Город в кольце» (1921, Театр революционной сатиры) снял ряд эпизодов и смонтировал из кадров кинохроники три части, которые, являясь продолжением спектакля, демонстрировались на сцене между действиями, а в 1922 году при показе пьесы в Большом театре попытался уже совместить сценическое действие с киноэкраном. Пусть результаты были скромными, но они были. Как видим, театр проявляет эстетическую неуступчивость, он сопротивляется визуальной агрессии фона, не пускает задник на авансцену. Возможно, потому лидерами сезона стали спектакли, акцентирующие не суперсовременные технологии, а работы, в которых блистали актерская игра и режиссерская мысль, где доминировал Театр... Эта старомодная новость и стала главным итогом минувшего сезона.

Сцена из спектакля  
«НЕБЕСНЫЕ СТРАННИКИ»  
ТЕАТР ЛЕНКОМ  
ФОТОГРАФ — АЛЕКСАНДР СТЕРНИН



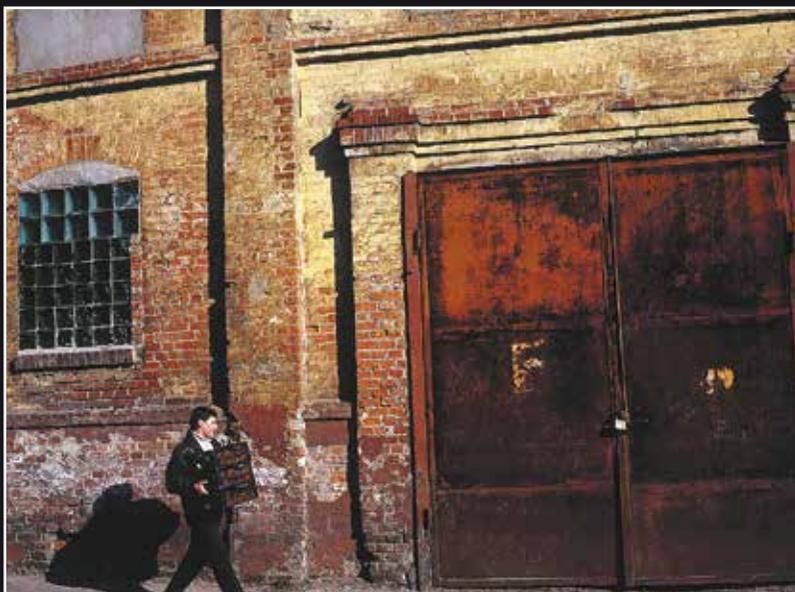
# PHOTOVISA 2013

Ирина  
Чмырева

«Р

hotovisa» — название, придуманное группой краснодарских фотографов-энтузиастов и мною. Фотография — виза для путешествий по миру и пропуск, с которым коллеги из разных стран приедут в Краснодар.

За годы работы «Photovisa» представила выставки с четырех континентов: из Европы, Азии и обеих Америк. В 2013 году к этой глобальной коллекции добавляется Австралия: куратор и философ фотографии Аласдер Фостер впервые привозит в Россию выставку четырех грандов современной фотографии этого континента. Как и многие другие вещи, происходившие и готовящиеся в Краснодаре, впервые в нашей стране проходят кинопоказы работ фотографов, конкурс мультимедийных проектов на основе фотографии, двуязычный каталог, в котором работы из Бангладеш (одного из центров современной фотодокументалистики), Кореи, Германии, Польши, Дании, Аргентины, Уругвая, Бразилии, США, других стран соседствуют с произведениями классиков современной российской фотографии и молодых краснодар-



Дмитрий Вышемирский  
(Россия)  
POST-25



Хода Афшар  
(Австралия)  
СОБАЧИЙ ЗАВТРАК  
2011

ских авторов. На московской арт-сцене в последние годы прибавилось краснодарцев, особенно работающих с фотографией и в области актуального искусства. Приятно, что в этой «южной экспансии» есть заслуга «Photovisa»; галеристы и столичные кураторы делают свое дело, фестиваль — свое, знакомя с фотографией из Краснодара весь мир. Еще одна отличительная особенность фестиваля: зрителям и гостям доступно то, что только сегодня стало событием на международной и национальных арт-сценах: фестиваль играет на опережение. В Москву на биеннале привозят звезд, а в Краснодар приезжают те, кто завтра станет звездой. На первом фестивале был участник из Австрии Кристоф Гриль; сейчас в его книге «Short Stalks at Distant Shores» первая фотография, снятая в Краснодаре, а само издание вошло в шорт-лист «фотографической книги года», по версии Aperture. Фотограф Сайфул Хук Оми посетил «Photovisa 2010» по пути на церемонию награждения «WorldPressPhoto»...

В 2009 году фестиваль провели в уменьшенном масштабе, не было денег даже на каталог. Организаторы шутили: скоро мы сможем зарабатывать мастер-классами, как бразильские коллеги, на тему «как провести фестиваль с нулевым финансированием». Но выстояли. И в 2010 году получили грант Министерства культуры РФ, с 2011 года «Photovisa» проходит под эгидой РОСИЗО, в 2012-м к ее организаторам присоединились фонд «Айрис» и Центр современной культуры «Гараж».

Каждый год у нас есть заранее объявленная тема, она становится темой конкурса (по его итогам формируется одна из главных выставок фестиваля), вокруг темы года складывается букет выставок, лекций, список приглашенных гостей. Тема 2013 года — «Климат перемен. Человек и его жизнь. Семья. Общество. Природа», глобальные изменения на планете, свидетелями которых мы являемся. Часть этих перемен зависит непосредственно от деятельности человека, как целых сообществ, так и личностей, которые в одиночку меняют мир: прямо на наших глазах, как архитекторы, политики, инженеры, или подобно художникам меняют нашу точку зрения на него.

Тема «Photovisa 2013» не только климат, но и время перемен, в которое мы живем. Поэтому на выставках фестиваля и социальные проекты, и сказки в фотографии, современная архитектура и проекты по выходу из экологического кризиса — множество разнообразных сюжетов о нашем времени перемен.

В 2013 году в Краснодаре, Анапе и Новороссийске прошли 23 выставки 27 современных авторов из 12 стран, конкурсный показ (в прошлом году на него было подано более 500 заявок из 52 стран), демонстрировалась экспозиция исторической фотографии, посвященная 225-летию Краснодара.

Особое место в программе занимает ставшая традиционной экспозиция под открытым небом на территории винзавода «Мысхако» у Черного моря. В этом году представлен авторский проект Святослава Пономарева «Сакральные тексты вина». Известный московский фотограф, музыкант и перформансист соединил в цифровых коллажах классические произведения искусства и цитаты из священных текстов разных цивилизаций. Художник использовал фотографии, сделанные в поездках по Азии, во время посещения музеев Европы и Америки. Среди источников — тексты Нового Завета, Лао-Цзы, Эразма Роттердамского... «Мысхако» благодаря цифровым технологиям и сформированному в век фотографии монтажному мышлению превратится в музей вина и мировых цивилизаций.

Мотонори Симитцу  
(Япония)



Игорь Култышкин  
(Россия)  
ИЗ ПРОЕКТА «ЦИРК»  
2006



Павел Кривцов  
(Россия)



Лилиана Молеро (Уругвай)  
ИЗ ЦИКЛА «НАСТОЯЩЕЕ», 2000-  
2010-Е

Лилиана Молеро (Уругвай)  
ИЗ ЦИКЛА «НАСТОЯЩЕЕ», 2000-  
2010-Е



## «ПУШКИН, ЗАЩИТИ!»

Виктория Хан-Магомедова



Так называется работа Адольфа Гольдмана. Фраза эта написана черной краской на белом овале-пьедестале, расположенном на черном фоне. Отчаянный, пронзительный призыв, одно из самых трагических произведений художника, не дожившего четыре дня до своего 70-летия. Оно было представлено на выставке «Зона СМИ – весь мир рвется к победе» в галерее А3 в апреле. Стену одного из залов сплошь заполняли работы, написанные с натуры, но это очень специфическая натура: художник использовал газеты, журналы, рекламные проспекты, и получилась концептуальная композиция на социальную тематику с поп-артистскими отсылками.

У Гольдмана свой, специфический, метафорический взгляд на социальные события: «Клещ», «Конфеты юбилейные»... Он часто включал тексты, надписи в свои работы, но пластическое начало всегда оставалось важной константой его творчества. Порой кажется, что художник восхищался тем, как звучали в живописном обрамлении написанные фразы, слова, буквы. Эти композиции с текстами очень современны по духу. Кажется, что художник кодировал в них некую информацию, для обнаружения которой зрителю необходимо приложить усилия.

Во втором зале представлены абстрактные работы. Они воспринимаются как страницы дневника с размышлениями о жизни, творчестве, смерти. В этих импрессионных, свободных композициях иногда присутствуют непонятные каллиграфические знаки, зигзаги, запятыя, пятна, они словно танцуют или выполняют таинственный ритуал. Или это забытые письмена? И память напрасно пытается найти аналоги этим значкам, загадочным и интригующим. В других работах пятна, потеки краски ассоциируются с процессами то ли созидания, то ли разрушения. А иногда элементы композиции воспринимаются как графические схемы, развивающиеся согласно росту растений. В любом случае это всегда притягательная для глаз живописная субстанция, наделенная множеством разных смыслов.

# УПЛОТНЯЯ СЛОИ ВИЗУАЛЬНОГО

Виталий Пацков

Сергей и Татьяна Костриковы  
«Самоцензура».  
Центр дизайна «ARTPLAY»

«Идея выставки возникла для нас неожиданно затмив другие проекты. Мы задались вопросом о методах и значении цензуры, являющейся не только внешним общественно-политическим запретом, но и внутренней ценностной шкалой каждого художника, направляющей ход его творческого процесса. Внешний мир (и в частности, арт-сообщество) вынуждает автора корректировать самого себя, задумываться о последствиях любого высказывания. Свобода художника не должна выходить за рамки этого «духа времени», уловить который оказывается не так-то просто. Признаемся, что в процессе воплощения наш первоначальный замысел изменился, и от личных рефлексий и переживаний мы вышли к более глобальному конфликту художника и социума с его сложившимся шаблонным восприятием искусства», — прокомментировали художники идею проекта.

Искусство Сергея и Татьяны Костриковых наполнено желанием обнаружения идеального, настойчивостью в его поисках и драматизмом в процессе обретения. Инсталляционные формы, используемые художниками, свидетельствуют о катастрофичности нашей реальности и одновременно о цикличности жизни, о возможностях, заложенных в ее генетическом коде. Проекты Сергея и Татьяны, связанные с матричной структурой современной цивилизации, с ее первоэлементами, рассматривают мир нашего рождения, но уже с потенцицей предстоящего конфликта, с предрасположенностью к саморазрушению и дальнейшему обновлению. В его ячейках заложена программа идеального, целостность геометрического совершенства радиуса кривизны, явленная неевклидовым пространством.

Художники фиксируют это состояние действительности, в которой мы находимся, оценивая ее как фазу мутации. Ее образность явно подвержена вирусу, меняющему всю ее структуру. Оптика Сергея и Татьяны фиксирует непреложность этого процесса, пристально рассматривает драматургию жизни материи, отмечая вещество ее строения. Художественная мысль Сергея и Татьяны Костриковых обладает редким качеством — она способна не только выразить ситуацию кризиса слоев культуры, но и обнаружить животворные слои, которые остаются скрытыми и потому защищены от разрушения и рас-



пада. Опираясь на методы рефлексии и вместе с тем на открытые чувства, технологии художников абсолютно сближаются с реликтовыми, экологически чистыми слоями сознания и реальности. Выявленные образностью «живописи жеста», эти слои свидетельствуют о наличии непосредственного высказывания, на внешней поверхности которого появляются клише запрета, табуированные инструкции и директивы ограничений. Взгляд, преодолевающий позицию «нет», открывает для себя зыбкое замедление тревоги, погружаясь в бескорыстие «нижних» слоев коллажных технологий. От живописи, мерцающей сквозь форму, невозможно дистанцироваться — она принадлежит непрерывности бытия, узелкам жизни, внутренним изменениям природы, обратной перспективе, направленной на нас. Ее визуальность открывает свою глубину, но открывает, скрывая; ее абстрактные образы таятся, но, затаиваясь, притягивают нас к себе. Реальность чистого чувства приобретает в этих высказываниях особый смысл — как свидетельство предельных состояний, не декорированных «эстетикой». Она манифестирует критические координаты, последнюю меру мира, его обнаженность и вероятность инфляции. Рассматривая реальность как архаическую, Сергей и Татьяна Костриковы получают право указывать на ее скрытые уровни, ушедшие в глубины метафизического, но уже в ситуации катастроф, действующих в актуальной топографии.

Искусство Сергея и Татьяны Костриковых пластически выявляет драматизм времени как артефакта, где форма реальности спрессовывается в сложный бинарный организм — «да и нет», парадоксально симметричный нашей жизни в обществе

запретов и ограничений. Визуальная культура Сергея и Татьяны в этом феномене обретает форму информационного палимпсеста, где царствуют две воли — творческая и социальная, естественная и искусственная, построенная в образности пикселей, наложенных на природное зрение. Этот процесс напоминает ситуацию проявления фотографии, когда простая чувственная реальность начинает медленно проступать, рождаясь в своем овеществлении, приближаясь и возникая уже в нашем сомнительном мире. Ее энергия пересекает границы, мерцает сквозь препятствия и позволяет нам обнаруживать действительность, не только наполненную гармонией, но действительность как таковую — с ее протяженностями и складками, конфликтами и парадоксальными диалогами, конвенциями и протестами. Эта реальность не знает дистанции, сначала притворяясь всего лишь сценой, местом отдаленного события, наблюдения, но тут же втягивает зрителя в свою слоистость, где время, достигнув предела, останавливается и замирает. Сергей и Татьяна Костриковы нуждаются в этой бинарной метафизике зрения как в новой оптической инструментальности, способной регистрировать толчки, покачивания, колеблющиеся состояния в нашей виртуальной цивили-

зации. Они ищут ее устойчивость в точках нелинейного равновесия, в диалоге текста-штампа и свободного художественного образа. В этой модели «человеческой комедии» в ее социальных иероглифах («абстракция противоречит учению Маркса», «этому дискурсу нет эмпирических доказательств», «тренд нуждается в инвестициях», «в будущее возьмут не всех») оживают все архетипические состояния наших контактов с миром неисполненных желаний, с феноменальностью настойчивого вопрошания, в котором реализуется великий круговорот культуры и истории.

Пространство текста и образа в проекте Сергея и Татьяны Костриковых способны сосредотачивать реальную силу внушения, формируя полноту вечного разговора человека с окружающей его средой. В этих измерениях каждая композиция становится подобной древней рукописи, манускрипту с позднейшими вкраплениями, испещренному новыми слоями, обращенному в невозможное для существования будущее, в котором позволено присутствовать только искусству.



## БУМАЖНЫЙ ВОИН

Нина Березницкая

Московский дом художника на Кузнецком Мосту

Социальное искусство работает с фактами и проблемами общественной жизни и оказывается дистанцировано от «настоящего» искусства, существующего автономно от реальности. Петер Бюргер даже утверждал, что «изоляция от жизненной практики... становится теперь и его содержанием»<sup>1</sup>. Влияние искусства на общественную жизнь, таким образом, сведено к минимуму и это дает повод для непрерывной критики. Новая работа Сергея Малютина, представленная на Осенней выставке МСХ

на Кузнецком Мосту, — объект «Полет на воздушных змеях», в котором фотоизображения автора и его товарищей в образах воинов, нанесенные на воздушные змеи, парят в воздухе, «атакуя» вражескую крепость. Прототип работы — древняя японская гравюра «Нинзя на воздушном змее». Используя воздушных змеев, древние японские воины буквально взлетали на неприступные защитные сооружения, сея в рядах врагов смутнение и смерть. Но объект Малютина не об аэродинамических свойствах змеев и не о

Пространство для жизни. Пространство для творчества», приуроченной ко Дню города. Это вторжение искусства в поле публичного. В серии «Публичное наказание» художник исследует обусловленность вины и возмездия за преступление. Объекты «Колодки», «Место для гражданской казни» и «Позорный столб» далеки и от музейных пыточных орудий, и тех, что используют на курортах нашей страны для увеселения публики. Художник апеллирует к публичной персонализированной ответственности, подобной публич-



военных стратегиях. Художника интересует символика действий, художник протестует против несправедливости, одновременно исследует ее природу. Искусство протеста, как правило, принимает театрализованные формы: флеш-мобы, хеппинги, перформансы — часть активистских практик. «Артивизм» и «артгерилья» — наследие флюксуса и ситуационизма. Скульптор-монументалист лишен подобной свободы мгновенной реакции на ситуацию. События, которые привлекли внимание Сергея Малютина, начались более 20 лет назад. Пайщики кооператива по строительству творческих мастерских «Художник» в 1980-е и 1990-е годы полностью оплатили государственным организациям постройку здания, в 1996 году оно было частично возведено в московском районе Отрадное, а затем снесено в 2002 году по решению московского правительства. Скульптуры Малютина показаны на выставке «Москва.

ности социальных сетей и Интернета. Темы преступления и возмездия привлекают искусство. Большая выставка «Не убий. Преступление и наказание» состоялась в музее Орсе, (Париж, 2010). Многоплановая экспозиция исследовала изменения понимания проблемы в последние 250 лет и фиксировала гуманистический вектор развития европейской истории. «Нападение» воздушных змеев Малютина свидетельствует о том, что сегодняшнее место художника — над реальной жизнью. Но и бумажный воин может победить сначала в символическом поле, а затем и в реальном.

<sup>1</sup> Бюргер Петер. Теория авангарда. 1974. Пер. А. Фоменко. Цит. по: <http://art1.ru/art/avangard-kak-otricanie-autonomii-iskusstva/>

# ПАЧКУНЫ АТАКУЮТ

Арсений Штейнер

Артель инвалидов-дальтоников «Художники-пачкуны». Галерея pop/off/art, ЦСИ «Винзавод»

Несколько лет назад липецкий художник Юрий Татьянин возглавил артель инвалидов-дальтоников с боевым названием «Художники-пачкуны». Татьянин — самоучка, рисовать выучился в 30 лет в изобретенном им стиле «интуитивный неопрIMITИВИЗМ». Художественное образование приобрел стихийно, разглядывая альбомы по искусству, которых через его руки проходило много: будущий художник торговал в родном Липецке книгами. Брутальные примитивы Татьянина резко не понравились липчанам, не нравятся до сих пор, но в Москве новый художник быстро нашел поклонников.

Дело было в 1990-е. Когда же в стране кое-как сложился местечковый арт-рынок, авангардный лубок Татьянина в него не вписался — лубочная экспрессия не котиновалась. И художник-энтузиаст придумал артель.

«Художники-пачкуны» стали первыми производителями массового низкотехнологичного современного искусства. Артель самоучек не ориентируется на эксклюзивный продукт, а делает яркий ширпотреб для массового зрителя, которому надуманные «проблемы современного искусства» ни к чему.

Летняя выставка «пачкунов» в галерее pop/off/art по просьбам публики продлевалась дважды. Разудалый примитив без малейшей примеси постмодернистской иронии оказался востребован. Артель производит современный лубок, сюжеты для которого берутся из новостей, русской литературы, истории искусства. Нарочито яркие формы экспрессивно упрощены и приближены к плакату; декоративная функция произведения выведена на максимум.

И это редкость сегодня: как правило, эстетизация низового наива делается с этнографическим уклоном, как, например, в недавнем проекте «Музея всего» в Гараже. Художественные движения начала века, напротив, охотно использовали эстетическую суггестию «простонародного» примитива, достаточно указать противоположные полюса «Мира искусства» и футуристов.

Сегодня к концептуальной самодостаточности лубка стремятся, в частности, квазиренессансные поселанки Вл. Любарова, русские черти Гр. Ющенко, краснодавры Ивана Дубяги. Их нарочитый примитив рассчитан на прямое эмоциональное воздействие, реакция целевого потребителя неолубочной картинки — чувственный отклик, а не интерпретация или комментарий.

Того же прямого эффекта добивались и советские «художники-пачкуны», погром

которых начала одноименной статьей газета «Правда» в 1936 году. Низкие, в буквальном смысле топорные технологии артели напрямую воздействуют на зрителя. Этот неолубок не несет традиционного слова, ни прогрессивно-го «меседжа».

Текст рядом с изображением не требует прочтения, это орнамент с рудиментарной ритуальной функцией. Фразы «За Путина», «Уралвагонзавод», «Я люблю бормотуху» — заклинания, лишь в силу письменной традиции записанные в строчку. Эффектнее их роль выполняют повторяющиеся знаки, тот же мертвый заяц, тотем Йозефа Бойса и постоянный персонаж росписей артели. Знаки эти вызывают вау-эффект внезапного узнавания, или культурно обусловленного гештальта. Нечленораздельный вау-эффект подменяет теряющийся смысл картины так же, как эмоциональная широта смайла заменяет развернутую коммуникацию. Время смыло с топора в руках татьянинского персонажа клочки волос старухи-процентщицы. Мы-то знаем, что это тот самый топор, но наше знание никому не нужно.

Пачкуны экспроприируют историю искусства, возвращая ему репрессированную функцию зрелища. С расписных полотенец и ковров, которые осторожно напоминают об утраченном в совриске понятии китча, тамбовские волки воют на «Черный квадрат». На клеенке Татьянин рисует корабли и геометрическую фигуру в стиле Тимура Новикова.

Кустарный интеллектуальный лубок востребован: никогда раньше не было на Винзаводе такого, чтобы в галерею стояла очередь за яркой картиной или лаковым объектом. Массовое производство позволяет держать адекватные для широкой аудитории цены, и липецкая артель процветает. Внешняя простота и чувственная атака живописи Татьянина и его артели привлекают своей подлинностью, которой от модернистского искусства ждать уже не приходилось.



## ПРОЕКТИВНОСТЬ НОН-СТОП

Юлия Кальпина

**Наталья Терещук, Виталий Орешин. «Нон-стоп».**  
Галерея «Тоннель»  
Московской государственной  
художественно-промышленной  
академии им. С.Г. Строганова

Пространство подземной галереи «Тоннель» МГХПА им. С.Г. Строганова как выставочный зал работает с 2012 года. Здесь состоялись выставки Франциско Инфанте и Ноны Горюновой, Валерия Колейчука, Владимира Наседкина и Татьяны Баданиной, Ивана Колесникова и Сергея Денисова и другие. Летом этого года в галерее «Тоннель» проходила выставка Натальи Терещук и Виталия Орешина «Нон-стоп» (кураторы Кирилл Гаврилин, Наталья Архарова). Ее основной лейтмотив – непрерывность творческих движений: исканий, свершений и воплощений. Извечная пульсация, пронизывающая все живое, вечный ток жизни авторы проекта соотносят с творениями творчества, считая, что и человек, и его духовные проявления подчинены этому общему правилу бытия. Проект биографичен: художники раскрывают динамику личного жизненного и творческого пути, где время есть движение, а движение представляется неперемным и глобальным условием существования мира в его бесконечном биении жизни, зарождении, развитии, угасании и новом рождении. Как появляются новые образы? Откуда

они приходят? Из взаимодействия ощущений, свободного или напряженного бега мысли, из постижения нового, воображения и памяти? Этот неявный процесс, зачастую нерелексированный, выстраивает в новом порядке наш прежний опыт, подчиняет себе наши чувства и мышление, раскрывает интуиции и замыслы. В своем выставочном проекте «Нон-стоп» Наталья Терещук и Виталий Орешин отобрали движение, которое одухотворяет их собственную творческую жизнь. Проект проецирует реальный опыт художников, представленный чередой значимых изменений. Выпускники Московского высшего художественно-промышленного училища (бывшего Строгановского), они успешно работают более 35 лет. В совместных проектах каждый из них всегда сохраняет индивидуальный узнаваемый стиль и метод работы. Как и всякий раз, создавая новый образ, художники формируют его структурно, учитывая сложные взаимодействия объекта и среды, следуя от конструкции к пластике и встраивая его в соответствующую систему координат. Пространство зала «Тоннель» было выбрано авторами не случайно. Оно позволяло лучше раскрыть пластическую идею экспозиции. Грубые блоки стен, черный потолок, бетонный пол, трубы отопления, провода коммуникаций и электропроводки и прочие атрибуты технического помещения подвального этажа создают атмосферу грубой естественности и неприязнательности внешнего, на фоне которой разворачивается проект. Он захватывает зрителя внутренней динамикой работ и причудливыми ритмичными изгибами красной линии, пронизывающей экспозицию и задающей зрителю вектор движения в узком пространстве галереи. Красная линия фокусирует внимание на каждом повороте, дающем неожиданный ракурс, открывающий новое видение. Встающие на пути черные и белые экраны делают движение не таким стремительным, фокусируя наше внимание на фрагментах экспозиции в общем пространстве. Живопись Виталия Орешина, фиксирующая внутреннюю концентрацию означенного момента, полна раздумий, вопросов, смутных ассоциаций. Будто опрокинутый на человека космос, она остается непознаваемой и неопределимой до конца. Она требует достаточно мужества и от зрителя, оказавшегося перед бесконечностью и неизвестностью Вселенной. Внутри проекта она выглядит фантастическим миром, ставшим реальностью. Это придает общей атмосфере проекта таинственность, многомерность смыслов и слегка тревожное напряжение от осознания неизвестного, подобные ощущениям от фильмов Тарковского.

Супрематические объекты Натальи Терещук иные по настроению, они словно восклицательные. Формально четкие ритмичные объемы с глянцевыми поверхностями, активные цвета, они точны, как знаки, и в то же время эмоционально-лиричны, как выражения головокружительной геометрии чувств. Ясность формы и острота линий подчеркивают материальность объектов, определенность мыслей художницы. Если живопись Виталия затягивает своей глубиной, то произведения Натальи находят иной способ для контакта и взаимодействия со зрителем. Они словно приглашают разделить радость от игры со светом и тенью, от отчетливых модуляций цвета, от музыкального схождения и расхождения линий. Они возвращают зрителя в состояние «здесь и сейчас», переводят из медитативного созерцания живописи к аналитическому восприятию форм. Наталья Терещук и Виталий Орешин преобразовывают экспозиционное пространство в многомерную структуру, вырастающую в сложное единство. Они наполняют его личными смыслами и задают ему движение. В целом пространство и экспозиционные объекты образуют неоднозначную и динамичную игру объемов, фактур, теней и света, всплеск цвета, тонких соотношений негативного и позитивного пространств, их иллюзорных и реальных взаимодействий, эмоциональных и ментальных перепадов. Созданный художниками образ двойственен: ему присущи материальность и нематериальность (идеальность), напряженность и равновесность, выражено пограничное состояние между очевидным и незримым. Связь проекта с авангардом прослеживается в принципах работы с выставочным пространством. Благодаря выявлению драматургии пространства выставка становится законченным и самостоятельным произведением, не только продуцирующим особую эмоцию, идею или атмосферу, но и предлагающим свою игровую стихию. Авангард – язык, посредством которого получалось выразить абстрактные идеи в искусстве. Дизайн, отталкиваясь от конструктивизма и супрематизма, соединил идею и предмет, определяя для последнего степень функциональности. Дизайн как слияние духовной культуры и технологической, переход от художественно-миметического сознания к художественно-проектному осуществил перенос основных теоретических принципов беспредметного искусства в культуру повседневности. В некоторых произведениях современного искусства видится пограничное состояние дизайна: чувствуется попытка ухода от абстракции, но нет приближения к функциональности. Дизайн становится абстрактной игрой, не имеющей



никакой иной, кроме сугубо художественной, цели.

В проекте «Нон-стоп» постоянно улавливаемая балансировка материального и духовного, абстракции и вещи (в широком смысле) напоминает о зарождении дизайна в культуре авангарда, формировании его проектных основ и первоначальном обозначении его проблемного поля.

В своем проекте Наталья Терещук и Виталий Орешин опираются на проективные возможности архитектуры и дизайна, вбирающие в себя эстетические, эмоциональные, интеллектуальные составляющие. В задуманной ими предметно-средовой игре отчетливо звучат ноты современности, поскольку для того, чтобы почувствовать наиболее значимые, характерные тенденции своего времени, нужно непременно оглядываться назад и слегка превосходить дальнейшее развитие, чувствовать и понимать логику этого движения.

В проекте «Нон-стоп» художникам удастся уловить созвучие времени и предчувствие устремлений будущего в профессиональном поиске нового.



# БЕЗЛИКОСТЬ

Виктория Хан-Магомедова

Выставка «Безликий. 1-я часть»  
Музейный квартал Вены

Чтобы изучить себя, следует забыть о своем Я. Чтобы забыть о своем Я, необходимо осуществить тысячи вещей. Когда вы это сделали, ваше тело и ум, как и у других людей, постепенно исчезают. И от этого акта не остается ни малейшего следа. И след этот продолжается бесконечно.

Фрагмент из кензо-коана мастера дзен Догена, XIII век

В мире, определяемом массмедиа, огромную роль играют лица. Мы изучаем биографии, скандальные истории знаковых и неизвестных персонажей, стремимся проникнуть в их внутренний мир, выявляя черты характера исходя из физиономических особенностей. И всегда, какие бы люди нам ни встречались, мы экстраполируем на них свои представления о счастье, об успехе. Безупречная красота моделей, пропагандируемые ими идеалы остаются недостижимыми, они постоянно бросают нам вызов, невозможно жить в согласии с предлагаемыми массмедиа стандартами. Сравнение с навязываемыми идеалами рождает неуверенность, обуславливает наше поведение, наши желания и страхи, определяет

способ, каким мы себя позиционируем. Гротескные лица, которыми медиа бомбардирует нас, оказывают воздействие на наши чувства и потому из самосохранения нужен отбор. Они оставляют на длительное время следы и в глобальной паутине. Но и мы, и они оказываются запечатлены в «книге лиц». А потому нас так легко идентифицировать. В результате все наши желания и проекции выявляются и, более того, вульгаризируются, низводя нас до существ, подвергающихся постоянному контролю, явному и тайному. Выставке «Безликий. 1-я часть» — более 100 работ 50 участников из разных стран — исследует различные стратегии протеста, а также приемы, провоцирующие чувство превосходства при столкновении с этими могущественными стандартами, которым мы никогда не сможем соответствовать. Выставка рассматривает также и противоположную сторону проблемы — технологии, которые мы применяем как пользователи массмедиа, чтобы стать безликими в виртуальном мире. И тут на помощь приходят маски. Помимо произведений художников М. Абрамович, Т. Бринкмана, А. Карлсена, Ш. Энтехаби, Р. Хэнга, М. Саббаха демонстрируются маски дизайнеров М. Маргьелы, Д. Таканаши, К. Камо... С усилением контроля, мер безопасности, всеобщей слежки после теракта 9/11 люди ощутили, что их лица выставляют

напоказ. При этом в массмедиа лица террористов обычно изображены в масках. Их навязчивое присутствие напоминает о подстерегающих нас опасностях и о задачах личной защиты, которые постоянно усложняются. Возникает парадокс: все желают защитить себя от террористов, в то же время, стремясь обезопасить личную жизнь, используют Гугл и Фейсбук. Следствие этого — утрата частного пространства: правила современной технологии требуют, чтобы мы постоянно были в зоне видимости. Социальные сети, изначально служившие платформами для коммуникации, стали определять стандарты повседневной деятельности и стиля жизни. Сначала их используют как инструменты для собственного продвижения. Но затем они все в большей степени вторгаются в нашу жизнь. С одной стороны, мы черпаем вдохновение в сетях, но, с другой стороны, все сведения в них общедоступны. Не удивительно, что сегодня многие изделия домов моды так похожи друг на друга. Нестабильная идентичность современного человека благоприятствует возврату власти маски, которую еще с древних времен использовали как форму защиты, маскировки, перформанса или развлечения. Выставка исследует новые тенденции в медийной культуре и показывает, как нарастает безликость в визуальных искусствах, моде, фото, рекламе и



Бернард Вильгельм  
SS 19

3D: Джеффри Лильмон  
ФОТО ПЕТРОВСКИ И РАМОНЕ



Торстен Бринкман  
ЛЕДИ ГЛИТТЕРСКИ. 2009

с Thorsten Brinkmann\_VBK\_Wien



Незакт Экиси  
ФРАГМЕНТ  
ПЕРФОРМАНСА «СИЛА  
ТЯЖЕСТИ». 2007  
© Nezaket Ekici

Шахрам Энтехаби  
МАЛЕНЬКАЯ ЧЕРНОТА  
2003–2005  
© Shahram Entekhabi

танце вследствие применения стратегий защиты личного пространства. С точки зрения художника, куратора выставки Б. Дорингера, безликий — человек с размытым, искаженным, замаскированным с помощью разных средств лицом. Но как соблазнительны, сексуальны, напряжены эти безликие образы! («Без названия» М. Саббах, «Без названия» Р. Хэнга). Благодаря продуманному дизайну, объединению работ в тематические блоки — фетиш, хулиганы, манипуляции с медиа, иконы — мы видим, как феномен безличности интегрируется в нашу жизнь. Как и в прошлые времена, люди с удовольствием надевают маски как форму защиты, камуфляжа или для развлечения. Эта тема заинтересовала молодых художников, что придало интерпретации остроту. Авторы работ демонстрируют примеры возможности стать безликим в обществе, где, казалось бы, возрастает потребность в визуальной идентификации. Автопортреты Н. Кландер пародируют банальную вездесущность эротических образов. В фотографиях У. Кляйна тела любовников образуют временные безликие скульптуры. Ф. Шалмайер делает коллажи, используя фото, найденные в соцсетях, в том числе на сайтах гомосексуалистов. Люди демонстрируют себя, но скрывают лица, пытаются сохранить анонимность. Х. Шоурватер в фотоработах исследует медийное изображение жен-

щин как объектов желания. Тема выставки «Безликий» созвучна поискам иранского художника Энтехаби, он анализирует предубеждения и подозрения к Другому, визуализирует ужас, паранойю и стереотипы в отношении к людям с иным цветом кожи, иными религиозными верованиями. Обычно такие люди стремятся стать невидимыми. На выставке художник представляет ироничную серию «Маленькая чернота»: увеличенные фото проституток, на которых персонажи в черных исламских хиджабах предстают в соблазнительных позах. Публичный персонаж Абрамович в фото-автопортретах пытается протестировать ценность своего мирового признания, ведь ее лицо давно стало брендом. Т. Бринкман создает автопортреты, в которых цветовые сочетания, композиции, позы являются реминисценциями классической портретной живописи. На выставке Бринкман предстает в образе безликой «леди Глиттерски», ее черты лица заменяют использованные повседневные предметы и фрагменты винтажной одежды. Н. Экиси в своих инсталляциях и перформансах исследует время, движение, пространство, тело, создает работы, рождающие множество ассоциаций. Документация перформанса на выставке демонстрирует, как она постепенно закрывает лицо тканями, стирая свою



идентичность. Среди участников есть художники, работающие с модой. Дом М. Маргьелы, Г. Пуг, Виктор и Рольф, Б. Вильгельм, М. Саббах демонстрируют примеры манипулирования с образами других. Ткани, вышивки, аппликации не скрывают лиц, но преобразуют их. Модные дома напоминают, что лица моделей в избытке представали в их коллекциях, что нужны иные ходы, и предлагают использовать маски, покрывала для головы из модных ярлыков, чтобы скрывать лица. Образцы модных коллекций на выставке — своеобразный эксперимент, более или менее удачный, с закрыванием лиц моделей масками, волосами или тканями, протест против избыточной, вульгаризированной красоты и искусственности, проникающих в современное общество с помощью медиа. Предполагается, что маски снижают стресс, предохраняют от дестабилизации идентичности. Скрывание лиц моделей, практикуемое домом Маргьелы, может стать эффективной мерой против культа супермоделей и поверхностных оценок, суждений в мире моды. Известно,

что возможность манипуляций с телами людей в общественных пространствах позволяет модным домам приобретать огромную власть и в то же время занимать критическую позицию. Выставка «Безликий» отражает противоречивые современные тенденции — повседневную защиту частного пространства и желание продемонстрировать себя. С каждым днем анонимность становится все более притягательной, но также возрастает стремление явить нечто личное, имеющее вес в цифровой среде, в которой мы существуем. Выставка может прочитываться как ироничное свидетельство или критика медийной реальности. Первая часть экспозиции демонстрирует, где и как мы окружены безликими образами, и напоминает о влиянии, которое оказывали медиа средства на визуальные искусства и способы, с помощью которых они порождали публичные образы, поп культуру. Вторая часть выставки пройдет с конца сентября по конец ноября и будет ориентирована на будущее медиа.



Мустафа Саббах  
БЕЗ НАЗВАНИЯ. 2012  
© Mustafa Sabbagh



Ниенк Кландер  
БРАЙС. ИЗ СЕРИИ «БОЛЬШИЕ  
СКАЛЬНЫЕ ЛЕДЕНЦОВЫЕ ГОРЫ»  
© Nienke Klunder

## АРТ-ДНЕВНИК. РЕГИОНЫ

### Арт-овраг

Фестиваль новой культуры прошел в Выксе (Нижегородская область) в третий раз. Он длился три дня, но проект готовился в течение года — состоялись мастер-классы, конкурс на объекты в городской среде, встречи с художниками. Арт-опыт Выксы — пример развития малых городов, стимулирования внутреннего туризма. Необходимость новых способов работы с городской средой стоит перед большинством городов мира. Все очевиднее продуктивность сотрудничества художников и муниципалитетов. Показательно, что итальянские муралес

предприятиями и парком в центре города — интересный полигон для реализации подобной идеи. В настоящее время идет работа над эстетизацией и переосмыслением городских объектов. Включенные в работу местные жители расписали 50 скамеек для городского парка, изготовили скворечники, собрали «мусорного дракона» и т.д.

Во время фестиваля было задействовано 18 площадок, состоялось более 50 мастер-классов по разным предметам, включая рэп, современный танец, разнообразные художественные прак-

тис велосипедов проекта Partizaning: «Вся система основана на доверии и понимании того, что велосипеды, велопарковки, как и сам город, принадлежат его жителям» (см. ДИ № 4 2013, с. 14).

В городе и парке создано уже около 100 граффити, скульптур и объектов. Чтобы осмотреть их все, требуется немало времени. «Арт-овраг» обозначил вектор его развития — создание творческой среды через совместную работу приглашенных художников и местных жителей. Однако, учитывая общую тенденцию, можно предвидеть, что организаторам

Международный симпозиум скульпторов «Осень. Вдохновение. Пенза» (в нем приняли участие 73 скульптора и художника из 29 стран мира), панельную дискуссию «Новая культурная политика России», модератором которой выступил галерист Марат Гельман. Также состоялись круглые столы «Экспертная оценка стратегии развития проекта «Скульптурный парк «Легенда»» и «Переформатирование городских пространств» с участием экспертов школы архитектуры, медиа и дизайна «Стрелка» (Москва).

Продолжением фестиваля современного



Наталья Хохонова  
VIVO



Tore Evol  
ФОТО ПРЕДОСТАВЛЕНЫ ОРГАНИЗАТОРАМИ



Хаджихахметович Недим (Сербия)  
ХИРОН  
2011. Сталь



Карл Сиеслук (Канада)  
КОМПОЗИЦИЯ (ЛЕСТНИЦА В НЕБО)  
2011. Лэнд-арт

и работы Бэнкси в Лондоне стали частью обязательных туристических маршрутов. Городской арт-проект позволяет включать местных жителей в работу со средой, участвовать в создании того, что они будут видеть каждый день, выходя из дома. Кроме того, знакомство с новыми техниками и видами художественного творчества предлагает и новые варианты семейного досуга. Так, несколько выксунских семей, прошедших мастер-класс по мультипликациям в 2012 году, всю зиму посвятили этому занятию. Ирина Седова, глава фонда «ОМК-участие», одного из учредителей и организаторов фестиваля, подчеркивала важность именно таких результатов работы: не только улучшение городской среды, но и расширение возможностей самореализации для людей, которые не мыслят себя художниками. Тема фестиваля 2013 года — «Городсад»: этот утопический проект конца XIX века рисовал город будущего как пространство, сочетающее лучшие свойства и города, и деревни, сад-парк с населением не более 32 тысяч человек. В начале XX века по подобному плану были построены поселок Сокол в Москве, районы в Барнауле и Ростове-на-Дону. Идеи города-сада продолжают питать и новый урбанизм — по-прежнему актуальны и пешеходная доступность, и развитие общественных пространств. Выкса с градообразующими металлургическими

тиками, проведены соревнования по паркуру и маунтин-байку. Открылось пять выставок, среди которых «Тень зеленого города» Государственного музея архитектуры имени А.М. Щусева и выставка фоторабот из шорт-листа архитектурного конкурса «Балансирующий павильон» в реализованном проекте-победителе (автор — испанский архитектор Хавьер Понсе). Павильон мобилен, сделан из переработанных материалов, он вандалоустойчив и соответствует главному требованию конкурса — строение без фундамента. Архитектурный конкурс проводился впервые и вызвал большой резонанс среди архитекторов и дизайнеров из разных стран мира.

Также состоялся конкурс на лучший объект паблик-арта, в котором победила работа «VIVO» Натальи Хохоновой. Ее гипсовые отливки в форме огромного уха были установлены вокруг уже существующей в парке скульптуры скрипачки. Среди номинантов, реализовавших свои проекты на территории парка Сергей Яралов и Оксана Чепелик. С. Яралов сделал скульптуру-флюгер с надписями «Праволето», неизменно правильный ориентир в пространстве. О. Чепелик (Украина) предложила «Сад близнецов» из объемных флюгеров-вертушек, образующих изображение человеческого лица, улыбающегося при одном направлении ветра и грустного при противоположном. «ВелоВыкса» — общественный бесплат-

притеряется преодолевать фестиваль характер события. Такие проекты, как «ВелоВыкса», показывают возможность работы с городской и социальной средой как повседневной практики.

*Ирина Березницкая*

### Арт-Пенза

В августе — сентябре на территории туристического комплекса «Арт-Пенза» состоялся первый фестиваль современного искусства и творческих технологий, на котором была открыта галерея современного искусства и прошли обсуждения стратегии развития этого пространства. Международные симпозиумы по скульптуре, проводившиеся здесь уже 6 раз, создали мощный контент парка «Легенда», самого большого в России и одного из крупнейших в мире: 275 уникальных произведений из мрамора, гранита, дерева, металла, бронзы, выполненных 178 скульпторами из 59 стран мира. По итогам мультимедийного конкурса «Россия-10» парк вошел в топ 10 символов новой России, что свидетельствует о серьезных амбициях организаторов по продвижению своего бренда. Нарботки прошлых лет любопытны, но, безусловно, главная интрига проекта — как в дальнейшем будет использован потенциал места: здесь создана серьезная производственная база, есть возможность проведения масштабных событий, обеспечен постоянный поток зрителей. Фестиваль этого года включал

искусства стал Первый молодежный кинофестиваль «Творческий процесс», организаторами которого выступили Фестиваль современного искусства и творческих технологий и Молодежный центр Союза кинематографистов РФ при поддержке Пензенского отделения Союза кинематографистов России. Состоялись показы и обсуждения короткометражных игровых и документальных фильмов о сложностях творческого процесса, снятых студентами и выпускниками ведущих творческих вузов, мастер-классы. Важной частью фестиваля стал воркшоп — съемки участниками фестиваля короткометражных фильмов о Пензе и о скульптурном парке «Легенда», в которых также приняли участие актеры, журналисты, операторы, фотохудожники Пензы.

*Ирина Сосновская*

### «Ижевская интервенция»

Исторически сложилось так, что дефицит выставочных площадок в Ижевске уже не первое десятилетие провоцирует художников создавать проекты, рассчитанные на презентацию в городском пространстве. Так в 2000-е ижевское арт-сообщество организовало несколько фестивалей современного искусства, прошедших непосредственно на улицах города.

В 2013 году главным культурным событием стал фестиваль уличного искусства «Ижевская интервенция». По мне-

нию кураторов Елены Касимовой и Антона Пермякова, проведение фестиваля способствует развитию практик уличного искусства в среде художников и формированию у горожан интереса к публичному пространству. Эпицентром «интервенции» стал микрорайон Культбаза, центральная улица которого носит название Авангардная. Однако на сегодняшний день большинство домов на этой улице, построенных в 1950-е годы, находится в плачевном состоянии. Участниками «Ижевской интервенции» стали представители местного арт-



Антон Пермяков и Елена Касимова  
БЕЗ НАЗВАНИЯ

лось всем, и было решено перевести его в более официальное и коммерческое русло. Фестиваль современного искусства «Завод» сменил несколько площадок и в этом году после паузы разместился в пространствах бывшего завода «Проммаш», над губернским вещевым рынком, на этаже, где функционирует дизайнерский проект «Лестница». Кураторы сознательно отказались от отбора участников и цельной концепции. Современное искусство было представлено видеofиксацией акций Михаила Ле Женья, работами DIGITALINA и груп-



Белоусова Алина (DIGITALINA)  
ДЫХАТЕЛЬНАЯ СИСТЕМА  
Из серии «Цифровая Анатомия». 2013

Цель выставки — дать возможность обнаружить скрытые связи между словами, овладеть техниками коллажирования необработанных слов и вещей, чтобы воспринять главное послание современной литературы: этот мир еще не закончен. Каждая вещь может стать источником вдохновения и поводом для творчества. «Свобода есть», — писал один из представленных в экспозиции поэтов Всеволод Некрасов. И она ближе, чем кажется. На выставке можно проследить эволюцию неподцензурной литературы с 1950-



ПОЭТИЧЕСКАЯ МАШИНА № 4  
«НОВАЯ ИСКРЕННОСТЬ»  
2013. Инсталляция

В «Черной комнате» можно услышать голоса поэтов, посмотрев архивное видео.

### «Территория совместных действий»

В Ростове-на-Дону состоялся третий городской фестиваль современного искусства, организованный галереей 16thLINE. Он объединил 25 художников из России, Японии, Австралии, Англии, Германии, Франции, Чехии и Украины. В 2011 году галерея организовала фестиваль видеоарта «MOVEyourLINE», в авгу-



Арт-группа SOSka.  
БАРТЕП

сообщества, а также художники из других городов: Никита Номерз (Нижний Новгород), Павел Ртве (Севастополь), Рустам Салемгареев (Казань), Вячеслав Мофф (Пермь), Дмитрий Косолапов (Москва), Владимир Дубосарский (Москва), Дамир Муратов (Омск) и Валерий Казас (Краснодар) поддержали фестиваль, прислав эскизы и инструкции по выполнению своих работ.

Во время фестиваля было реализовано более 30 проектов, среди них — росписи на стенах и объектах, постеры, инсталляции. Проходили показы, мастер-классы и лекции ижевских деятелей культуры и гостей города. Финальным мероприятием «Ижевской интервенции» стала презентация программы видеоарта — экспериментальных музыкальных клипов местных групп начала 1990-х годов и современных видеоработ художников из Ижевска, Москвы и Хельсинки.

Параллельно основной программе развивается «Парк современного искусства» — проект благоустройства неосвоенной территории, создание и установка скульптур и инсталляций из бросовых материалов.

Антон Пермяков, куратор фестиваля

### Завод: искусство над рынком

В 2008 году известный в Саратове бизнесмен разрешил провести мероприятия «Ночи музеев» на территории полузаброшенного завода, который находится в его собственности. Событие запомни-

пы РЕПА, графикой Александра Баюна-Гнутава и еще несколькими произведениями.

Алексей Трубецков

### «Мир — текст — музей»

Выставка «Мир. Текст: 5 способов выйти на свободу» обобщает результаты исследовательского проекта «Мир — текст — музей», победителя IX грантового конкурса Благотворительного фонда В. Потанина «Меняющийся музей в меняющемся мире» (руководитель проекта Андрей Рымарь). Почти год участники проекта вместе с поэтами и художниками разными методами исследовали литературный процесс последних пятидесяти лет, чтобы понять, как поэты видят реальность и каким образом превращают увиденное в текст. В литературном музее на открытой площадке усадьбы А.Н. Толстого — неформальном центре современного искусства Самары — разместились объекты «Стена между поэтом и народом», «5 Поэтических машин» и «Черная комната», позволяющие взглянуть на мир глазами представителей той или иной поэтической школы, а также попробовать себя в роли поэта. Эта выставка — о том, как устроены современный мир и современная поэзия. Здесь можно опробовать творческие методы Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна, Андрея Родионова, Линор Горалик, Ольги Седаковой и других столпов современной поэзии.

х годов до наших дней, принципиальные методы порождения текста. «Стена между поэтом и народом» интерпретирует границу между искусством и жизнью, рассматривая ее как серию экспериментов по перемещению этой границы. Пять «поэтических машин» — инсталляции о пяти литературных течениях. Начиная с лианозовской школы, ее интереса к простым вещам и словам, стремления не только «создавать искусство», но и обнаруживать его в окружающем быте. В «машине концептуализма» вслед за Приговым и Рубинштейном мы уходим из мира вещей и осваиваемся в вавилонском столпотворении разных традиций и способов мышления, учимся замечать готовые модели, которыми оперируем. «Машина нового эпоса» — своего рода устройство для слушания современной России, голоса рассказывают истории, часто довольно травмирующие. «Машина новой искренности» дает возможность приобщиться к опыту поэтов постконцептуализма, пытающихся преодолеть заикленность культуры на самой поэзии. Превратить слово в перформанс, в жест, сделать его фактором, меняющим отношения между отдельными людьми и социальными группами. Другой модус отношения к слову задает «Машина метареализма». Современная поэзия обращается к опыту синкретической эпохи, переосмысляя древние символы, чтобы вернуть миру целостность.

сте 2012 года — фестиваль уличного искусства «Макаронная фабрика». Проект «Территория», как и предыдущие, продолжает тему городского пространства. Кураторы Мария Сигутина и Лейли Асланова предложили рассмотреть художественный язык в качестве инструмента изменения реальности. Основным проектом фестиваля стала одноименная выставка «Территория совместных действий». Все представленные здесь работы условно можно разделить на три группы. В первой художники исследуют связь городской и личной идентичности. Они предлагают задуматься о том, как мы взаимодействуем с местом, где живем, родились или росли, убеждают, что, улучшая свою среду обитания, мы улучшаем и себя. Вторая часть — документация ряда коллективных акций, предпринятых художниками с целью реального воздействия на местную ситуацию. Третий блок посвящен видению будущего и его проявлениям в повседневной жизни. Специальный проект фестиваля — выставка «36 часов» в CreativeSpace.PRO, в рамках которой каждый посетитель мог в течение 36 часов принести и выставить предмет, соответствующий его представлениям о современном искусстве, и за два с половиной дня в экспозиции оказалась 30 работ.

## «Миф и Реальность»

В Москве, в галерее «Беляево» с 16 по 27 октября будет экспонирована выставка ливанского художника армянского происхождения Раффи Токатляна. Редакция предваряет открытие выставки статьей куратора.

Выставки скульптуры Раффи Токатляна под общим названием «Myth & Reality» состоялись в Ливане, Швейцарии, Японии, Италии. Наиболее эффектно и органично работы были представлены в Венеции в палаццо Зенобио. Экспозиция в США выявила новые грани творчества скульптора. Так, американский писатель Джонатан Гудман увидел в работах Токатляна «сочувствие ко всему человечеству, пытающемуся преодолеть свои слабости». И действительно, яркое творческое воображение вкупе с поэтическим, мифологическим восприятием мира искусства наделяют гротескные образы гуманистическим содержанием, теплом, сочувствием. Гуманистическое мироощущение было воспитано в Раффи с детства его дедом — художником. Семья в годы Первой мировой войны оказалась в вынужденной эмиграции в Ливане, но хранила память о родной Армении, о древних храмах.

Все творчество пронизано состраданием к человечеству, особенно явственно оно звучит в таких работах, как «Свобода духа», «Третий глаз», «Судьба», «Предостережение о черной судьбе человечества»... Человек у Токатляна чувственен, импульсивен, подвижен, исполнен противоречивых чувств, мыслей, это человек вопрошающий. В московской экспозиции будет представлен также цикл аллегорических произведений скульптора — «Исчезновение королевства», «Секрет, скрытый маской». Эти сравнительно небольшие скульптуры с обобщенными формами обладают монументальной значительностью, их легко представить в городской среде. Профессиональное становление скульптора предопределило его склонность к средовым решениям. Окончив дизайнерский факультет Бейрутского университета, Токатлян продолжил учебу в Парижской школе изящных искусств. В этот период художник открывает для себя Родена и Джакометти, Босха

Раффи Токатлян  
НЕИЗВЕСТНЫЙ  
Бронза



Раффи Токатлян  
**ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ  
 О ЧЕРНОЙ СУДЬБЕ  
 ЧЕЛОВЕЧЕСТВА**

Бумага, карандаш

**ПРОБУЖДЕНИЕ**

Бумага,  
 смешанная техника

и сюрреалистов, которые в значительной мере повлияли на его художественное мировоззрение. На родину, в Бейрут, скульптор вернулся полный идей, и начал период особой творческой активности. Он смело интерпретирует образы греко-римской мифологии, экспериментирует с материалами и способами их обработки. За прошедшие годы художником созданы тысячи графических работ. Техника их исполнения и материалы варьируются: карандаш и пастель, акварель и уголь, и даже такие нетрадиционные материалы, как, например, молотый кофе. Рисование для Токатляна — это и способ решения пластических задач, и возможность визуализации мелькнувшей идеи, и средство поиска образного решения, и поле для свободного поглощения тактильных импульсов. Потому художественный результат может оказаться и натурной студией, и проектом будущей скульптуры, и абстракцией, но это всегда итог виртуозного владения рисунком, в котором, по словам Дж. Гудмана, «форма и эмоции тесно переплетены». Токатлян — художник большого творческого диапазона, он сочиняет музыку, пишет эссе и серьезно увлекается альпинизмом — в его активе покорение снежных вершин Арарата и Килиманджаро. Токатлян — большой поклонник русского искусства и культуры в целом, в немалой степени этому способствовали его поездки в Санкт-Петербург и Москву, он также в курсе современных тенденций в творчестве российских коллег. После серии выставок в ряде стран Токатлян представляет свои работы российским зрителям и коллегам, в столичной галерее «Беляево» экспонируются 19 бронзовых скульптур и 25 графических работ.

*Томас Арутюнян*



# ДИ АЛОГ ИСКУ ССТР

ЖУРНАЛ  
МОСКОВСКОГО  
МУЗЕЯ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА

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

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

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

## ГДЕ КУПИТЬ

### МОСКВА

Московский музей современного искусства  
Петровка, 25, Ермолаевский пер., 17. [www.mtmtoma.ru](http://www.mtmtoma.ru)

Арт-салон Галереи искусств Зураба Церетели  
Пречистенка, 19. [www.gah.ru](http://www.gah.ru)

### ГИПЕРИОН

Хохловский пер. 7 стр. 1 (рядом с Chip-Trip)  
+7 (916) 613-42-86  
[hyperionbook.ru](http://hyperionbook.ru)

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

### ГЦСИ

Зоологическая ул., 13, стр. 2  
[www.ncsa.ru](http://www.ncsa.ru)

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

### РЕСПУБЛИКА

КНИЖНО-ИЗДАТЕЛЬСКАЯ

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

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

### MONITOR book/box

Нижняя Сыромятинская, 10, корп. 10  
Центр дизайна «Artplay на Яузе»  
Тел. (905) 787-09-37. [monitorbox.ru](http://monitorbox.ru)



СУНД  
МАРКЕТ

ПЕРЕДВИЖНИК

Сеть магазинов художественных товаров  
«Передвижник»

Ленинградское ш., 92/1;  
Фадеева, 6;

Старосадский пер., 5/2

4-й Сыромятинский пер., 1, стр. 6 (ЦСИ «Винзавод»)  
Тел. (495) 225-50-82. [www.peredvizhnik.ru](http://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  
[maar.ru](http://maar.ru)

### Галерея pop/off/art

4-й Сыромятинский пер., 1, стр. 6.  
Тел. (495) 766-45-19. [www.popoffart.com](http://www.popoffart.com)

Книжная лавка Государственного  
института искусствознания  
Козицкий пер., 5

Книжный магазин «Москва»  
ул. Тверская, 8, стр. 1

Тел. (495) 629-64-83. [www.moscowbooks.ru](http://www.moscowbooks.ru)

### СОЛЯНКА SPA

Выставочный зал «Галерея на Солянке»  
ул. Солянка, 1 (вход с ул. Забелина)  
Тел. (495) 621-55-72. [www.solgallerу.ru](http://www.solgallerу.ru)

Магазин для художников,  
дизайнеров и архитекторов «3-Колор»  
Густяников пер., 13/3, стр. 1  
Тел. (495) 623-22-03  
[www.3-color.ru](http://www.3-color.ru)

Магазин для художников «Красный карандаш»  
ул. Большие Каменщики, 4  
Тел. (495) 912-39-29

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



### Галерея «Palitra-S»

ул. Большая Новодмитровская, 36  
Дизайн-завод «Флаконт»  
[www.palitra-s.ru](http://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](http://www.erarta.com)

### Новый музей

6-я линия В.О., 29  
Тел. (812) 323-50-90. [www.novmuseum.ru](http://www.novmuseum.ru)

### Арт-центр «Борей»

Литейный просп., 58  
Тел. (812) 275-38-37. [www.borey.ru](http://www.borey.ru)

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



### №4.2013

Тема: трансгрессивность



### №3.2013

Тема: перформативность



### №2.2013

Тема: децентрализация



### №1.2013

Тема: топология  
страха



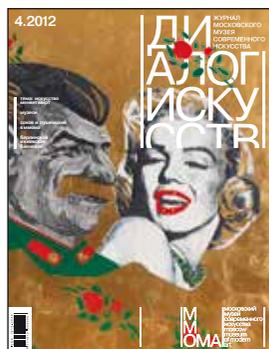
### №6.2012

Тема: модели  
музеев



### №5.2012

Тема: вне-музейное  
искусство



### №4.2012

Тема: искусство  
меняет мир?



### №3.2012

Тема: наука  
и искусство



### №2.2012

Тема: критика  
в эпоху кризиса

## ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ

### ПО ПОЧТЕ

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

### 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](http://www.periodicals.ru)

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

# ДЭВИД ДАТУНА, США

## ГЛАЗА В ГЛАЗА

19.10.2013 - 10.11.2013



Дэвид Датуна «Чистый лист», фрагмент, 2013. Смешанная техника, оптические линзы, дерево. 152x228x18 см.

GALLERY SHCHUKIN (Париж, Нью-Йорк, Москва) представляет первую в России персональную выставку американского художника Дэвида Датуны «Глаза в Глаза», центральной темой которой станет сопоставление двух образов российских правителей.

Москва, Ветошный переулок, д. 13, Арт-центр «Ветошный»  
19 октября - 10 ноября. Ежедневно, 10.00 - 21.30

Заказ билетов:

**redkassa.ru**  
БИЛЕТЫ БЕЗ НАЦЕНКИ +7495 **665 9999**

Официальный партнёр:



Информационный партнёр:

**BAZAAR**  
ART

Благотворительный партнёр:

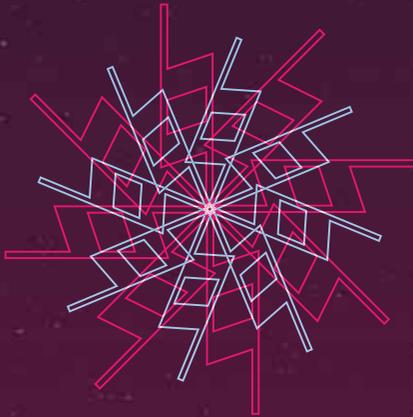
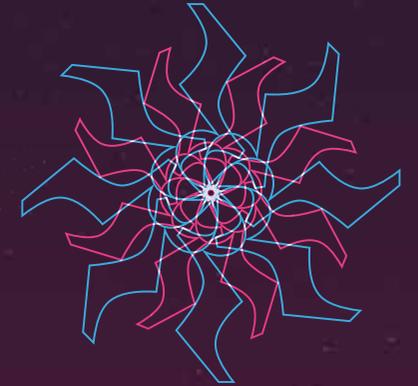
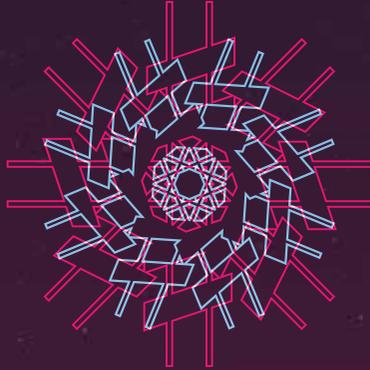
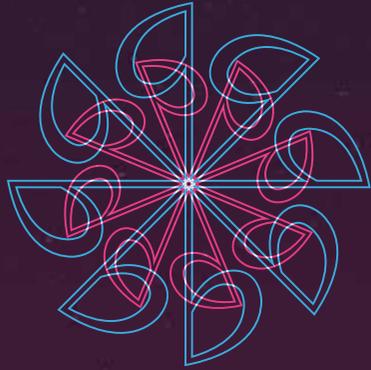
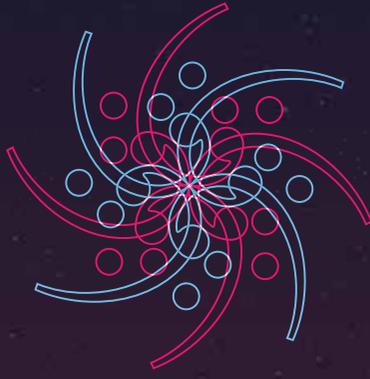
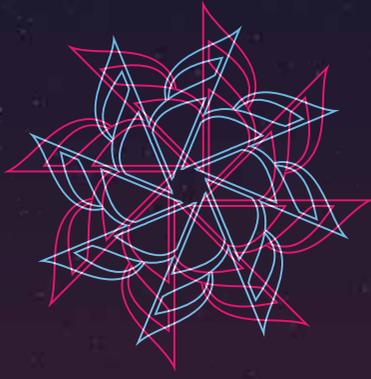
Фонд  
обнажённые  
сердца



При поддержке  
Правительства  
Москвы

5 ОКТЯБРЯ

16:00–00:00



# НОЧЬ МУЗЫКИ

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ШКОЛЫ МОСКВЫ,  
МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ДОМ МУЗЫКИ,  
КАМЕРНЫЙ ЗАЛ МОСКОВСКОЙ ФИЛАРМОНИИ,  
КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ  
МУЗЫКИ ИМ. ГНЕСИНЫХ, «ГОГОЛЬ-ЦЕНТР»,  
КЦ «МОСКВИЧ», ДИЗАЙН-ЗАВОД «ФЛАКОН»,  
ТЕАТР И КЛУБ «МАСТЕРСКАЯ»  
И ЕЩЕ БОЛЕЕ 100 ПЛОЩАДОК

[MOSCOWMUSICNIGHT.RU](http://MOSCOWMUSICNIGHT.RU)

