

ИСКУССТВО

THE ART MAGAZINE

ХУДОЖНИК И ТЕАТР



ВЫСТАВКА КО ДНЮ РОЖДЕНИЯ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

1879-1935



КАЗИМИР МАЛЕВИЧ:

«ЗНАКИ ПРОИСХОДЯТ ОТ НАС»

Юрий Аввакумов
Владимир Андреев
Игорь Вулох
Юрий Злотников
Франциско Инфанте
Алексей Каменский
Анна Колейчук
Вячеслав Колейчук
Андрей Красулин

Михаил Крунов
Владимир Немухин
Борис Отаров
Борис Орлов
Александр Панкин
Марлен Шпиндлер
Игорь Шелковский
Александр Юликов
Валерий Юрлов

NADJA BRYKINA
GALLERY zurich moscow

Выставка открыта: 24.02. - 14.03.2012

Nadja Brykina Gallery
Россия, Москва, Мясницкая, 24/7, стр.2
www.brykina.com

реклама



MAMM
Multimedia Art Museum, Moscow



www.mdf.ru

Правительство Москвы / Департамент культуры города Москвы
Мультимедиа Арт Музей, Москва / Музей «Московский Дом фотографии»

Девятый
Московский
Международный
Фестиваль

ФОТО

БИЕННАЛЕ

2012

6.03 / 27.05

Ай Вэйвэй / Мартин Парр / Уильям Кляйн / Вим Вендерс /
Сара Мун / Вальтер Розенблюм / Алек Сот / Тим Дэвис /
Аркадий Шайхет / Иво фон Реннер / Лиу Болин /
Мирослав Тихий / Питер Хьюго / Лев Грановский /
Ли Фридландер / Эндрю Буш / Сергей Шестаков...

а также другие звезды мировой и российской фотографии и кино

с **23** февраля в Мультимедиа Арт Музее, Москва /
музее «Московский Дом фотографии» (ул. Остоженка, 16)

с **21** марта в Московском Музее Современного Искусства (Тверской б-р, 9)

с **23** марта в Галерее искусств Зураба Церетели (ул. Пречистенка, 19)

с **30** марта в Центральном Выставочном Зале «МАНЕЖ» (Манежная пл., 1)

и в других выставочных залах Москвы

реклама

СТРАТЕГИЧЕСКИЕ ПАРТНЕРЫ МУЗЕЯ:



МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА / МУЗЕЙ «МОСКОВСКИЙ ДОМ ФОТОГРАФИИ»
ВТОРНИК-ВОСКРЕСЕНЬЕ С 12:00 ДО 21:00 ОСТОЖЕНКА, 16

+7(495) 637 11 00

Следите за новостями на сайте WWW.MAMM-MDF.RU

OOMANA FOUNDATION
(ФОНД ПОДДЕРЖКИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА «УМАНА»)
ПРИ ПОДДЕРЖКЕ КУЛЬТУРНОГО
ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВА ПРИ ПОСОЛЬСТВЕ ИРАНА

представляют выставку

В ГАЛЕРЕЕ
PHOTOGRAPHER.RU

ЦСИ Винзавод, Цех розлива,
4-й Сыромятнический
переулок, дом 1, стр. 9
Тел/факс: + 7 (495) 228 11 70
www.gallery.photographer.ru



22 февраля –
25 марта

Диалектика 2012 постороннего взгляда: Иран

В выставке
принимают участие:

Рена Эффенди
Юрий Козырев
Сергей Максимишин
Сергей Каптилкин
МирзОян



www.oomana.org

Courtesy of Gallery.Photographer.ru

реклама

<i>-МНЕНИЕ-</i>	12
ЗАЧЕМ ХУДОЖНИКУ ТЕАТР?	16
Виталий Пацюков ПЯТЬ ПЕРСОНАЖЕЙ	18
СПЕКТАКЛЬ ИМЕНИ ШОСТАКОВИЧА	30
КСЕНИЯ ПЕРЕТРУХИНА: «САМОЕ ПЛОХОЕ — ТО, ЧТО ВЫ И ОЖИДАЛИ»	38
ОЛЕГ КУЛИК: «ТЕАТР ТУТ НЕ ГОДИЛСЯ КАТЕГОРИЧЕСКИ»	44
РАЗМЫВАНИЕ ГРАНИЦ	58
КРУГЛЫЙ СТОЛ «ТЕАТР КАК НОВАЯ ТЕРРИТОРИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА»	60
Дина Годер ТЕАТР–ИНСТАЛЛЯЦИЯ И ТЕАТР–ПУТЕШЕСТВИЕ	74
Константин Бохоров НАБЛЮДЕНИЕ ЗА НАБЛЮДАТЕЛЯМИ	88
ЗАЧЕМ ТЕАТРУ ХУДОЖНИК?	100
Наталья Гончарова ЗА ГРАНЬЮ ТЕАТРА И ИСКУССТВА	102
Вера Сенькина В ПОИСКАХ ПОЛНОГО КОНТАКТА	112
Валерий Золотухин РОБЕРТ УИЛСОН: СОСТАВЛЯЮЩИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА	120
«АХЕ»: «САМ ПРОЦЕСС — УЖЕ ТЕАТР»	132
ВОПРОСЫ ИСТОРИИ	148
Алексей Мокроусов «РУССКИЙ БАЛЕТ» ДЯГИЛЕВА И ВОПРОСЫ КОЛЛЕКТИВНОГО ТВОРЧЕСТВА	148
Галина Губанова ФУТУРИСТЫ В ТЕАТРЕ, ИЛИ «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»	164
<i>-ОБЗОРЫ-</i>	178
<i>-КАЛЕНДАРЬ-</i>	190

№ 1 (580) 2012

Издатели Леонид Лернер и Аля Тесис

Главный редактор Михаил Лазарев

Заместитель главного редактора Константин Агунович

Приглашённый редактор Константин Бохоров

Выпускающий редактор Алина Игнатова

Макет Дарья Яржамбек

Дизайн, вёрстка Ольга Селиванова, Сергей Шмаков

Корректор Эльвера Имашева

Календарь Яна Малинина

Учредитель ООО «Журнал «Искусство»

Подписка и распространение Наталья Лукина

Маркетинг Наталия Черкасова

Финансы Лариса Егорова, Елена Шевелева

Исполнительный директор Наталья Лужецкая

Директор по рекламе Надежда Петрова

PR и продвижение Елизавета Строк, Татьяна Кёлин

Специальные проекты Любовь Фомичева

Мерчендайзеры Артур Бондаренко, Марина Королёва

Редакция выражает благодарность Надежде Буровой-Приговой, Маурицио Бускарينو (Maurizio Buscarino), Федерико Веччи (Federico Vecchi), Эмилии Кабаковой, Елизавете Лаврентьевой, Симону Мразу (Simon Mraz), Герману Нитчу (Herman Nitsch), Вадиму Радецкому, Владимиру Телегину, Авиньонскому театральному фестивалю и лично Изабель Жанпьер (Isabelle Jeanpierre), Международному театральному фестивалю им. А.П. Чехова и лично Татьяне Касаткиной и Елене Горобец, Русскому инженерному театру «АХЕ» и лично Вадиму Гололобову, театру dreamthinkspeak и лично Тристану Шарпсу (Tristan Sharps), Уотермилл Центру и лично Тому Доновану (Thom Donovan), программе «Первая публикация» Благотворительного фонда В. Потанина и лично Екатерине Ойнас, Центру медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка» и лично Анне Красинской и Марии Бирюковой.

Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
ПИ № 77-16170 от 29 августа 2003 года

Адрес редакции

Москва, 119072, Красный Октябрь,

Берсеневская наб., д. 8, стр. 1

тел.: 8 (499) 713 67 40

e-mail: artmagazine@iskusstvo-info.ru

www.iskusstvo-info.ru

Подписные индексы

16359 (на полгода), 10684 (на год) в объединённом каталоге «Пресса России»;

84202 в каталоге «Газеты. Журналы» агентства «Роспечать»

Подписка через агентства

Артос-Гал (495) 603-2731

«Интер-Почта-2003»

тел.: (495) 500-0060

Зарубежная подписка

ЗАО «МК-Периодика»

e-mail: info@periodicals.ru

ISSN 0130-2523

Отпечатано в ООО «Вива-Стар»

Заказ № 104096

© Журнал «Искусство»

При перепечатке материалов и использовании их в любой форме ссылка на издание обязательна



На обложке:
**Илья и Эмилия
Набаковы**

Трагедия дьявола
2011

Декорации к опере
на музыку Петра Этвеша
в Мюнхенской опере.
Фотограф Алоис Эллмауэр.
Права на изображение
принадлежат фотографу.
Изображение предоставлено
автором

11.12

Алексей Алпатов

ШТОРМ

3 марта–
15 апреля

Галерея 11.12 | www.11-12.ru

ЦСИ Винзавод, 4-ый Сыромятнинский

пер. 1/6, помещение 19, (495) 940-64-71

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

ПИКАССО • ДАЛИ МИРО • ГРИС КЛАВЕ • ТАПЬЕС

КНИГА
ХУДОЖНИКА
LIVRE D'ARTISTE

ИСПАНСКАЯ
КОЛЛЕКЦИЯ

Из собраний
Георгия Генса
и Бориса Фридмана

1 ФЕВРАЛЯ — 25 МАРТА



КНИГАБАЙТ



рост
медиа

Неформальные партнеры:

Информационная поддержка:

Посланный партнер: Гемельман, А.С. Пушкина

Центральный организатор: Гемельман, А.С. Пушкина

История, которую мы рассказываем в этом номере, начинается с «Русских сезонов Дягилева» и футуристов, через эксперименты Антонена Арто, Ежи Гротовского, Роберта Уилсона и Ильи Кабакова приходит к сегодняшним опытам художников и режиссёров, по-новому оценивающих присутствие изобразительного искусства в театре. Традиционная ремесленная работа выходит за рамки просто «сценографии» и «дизайна костюмов», и нынешние авторы создают арт-проекты в театральном пространстве, меняя суть и структуру устоявшихся сценических форм. Впрочем, и театр ищет современности, иных способов взаимодействия со зрителем и понимания пространства произведения — того, в чём сильно искусство. И режиссёры пытаются адаптировать для сцены открытия художников, выступают инициаторами совместных проектов. Отныне не только «рядовой», но и «искушённый» зритель не в состоянии чётко определить разницу между двумя сферами современной культуры. И наша задача — не столько помочь читателям разобраться во всём этом, сколько определить новый контекст и задать правильные вопросы.



КОНСТАНТИН БОХОРОВ

Приглашённый редактор номера. Куратор, арт-критик. Курировал выставки на международных биеннале в Венеции, Стамбуле, Сан-Паулу, Москве. Регулярно пишет для «Диалога искусств», входит в редколлегию журнала «База», главный редактор «Фабричного журнала». Сфера интересов: курирование художественных проектов, новые медиа, перформанс. Читает лекционные курсы в МГППУ, УНИК, БВШД. Кандидат культурологи. Член МСХ, АИСА.



ДИНА ГОДЕР

Театровед, критик, преподаватель. В 1983 году окончила МИТХТ, в 1988 — театроведческий факультет ГИТИСа. Заведовала отделом искусства в журнале «Итоги», ведёт курс журналистики в Институте «Pro Arte», программный директор «Большого фестиваля мультфильмов», театральная обозревател газет «Время новостей», автор проекта «Stengazeta.net»



НАТАЛЬЯ ГОНЧАРОВА

Искусствовед, куратор выставок современного искусства, заместитель начальника Отдела художественных программ Государственного центра современного искусства (ГЦСИ).



ВАЛЕРИЙ ЗОЛОТУХИН

Историк театра, критик. С 1999 по 2004 год учился в РГГУ (Российский государственный гуманитарный университет, Институт истории и филологии, специализация — история театра и театральная критика). В октябре 2008 года защитил кандидатскую диссертацию, посвящённую совместным постановкам Вс. Мейерхольда и Ю. Юрьева. Печатался в журналах «Театр», «Афиша», газетах «Ведомости», «Коммерсантъ». В настоящее время — автор еженедельного приложения к газете «Ведомости» «Пятница».



ОЛЕГ КУЛИК

Художник, куратор, прославился перформансами, где предстал в образе «человека-собаки». Работы экспонировались в галерее Tate Modern (Лондон), музеях сети Гуггенхайм, на Венецианской биеннале, биеннале в Валенсии и Сан-Паулу. Осуществил несколько театральных проектов, в том числе в парижском театре «Шатле».



АЛЕКСЕЙ МОКРОУСОВ

Литературный и художественный критик, арт-обозреватель «Известий». Автор статей о С.П. Дягилеве и «Русских сезонах», а также литературно-художественной жизни русской эмиграции в Париже 1920—1930 годов.



МОСКОВСКИЙ ТЕАТР «ЕТ СЕТЕРА»

Et Cetera

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ

АЛЕКСАНДР КАЛЯГИН®

15 марта

Касса театра:

781-781-1

625-21-61

Режиссер-постановщик

Важди Мувад
(Канада)

Художник-постановщик

Изабель Ларивьер
(Канада)

Художник по свету

Эрик Шампу
(Канада)

Перевод

Татьяны Уманской

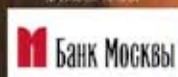
Важди Мувад

ПОЖАРЫ

Новое имя в России! Канадский режиссер ливанского происхождения Важди Мувад представляет свою пьесу «Пожары».

«Пожары» – это запутанный детектив и одновременно современная притча, в которой слышны мотивы эдиповой трагедии. Это три истории, сложенные в одну: истории любви, ненависти и примирения. Это три пути, охваченные пламенем...

ОАО «БАНК МОСКВЫ»
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР ТЕАТРА
№ 2748-ОТ/24.03.04



Генеральный партнер

ГЛАВНЫЙ РЕЖИССЕР ТЕАТРА РОБЕРТ СТУРА

Генеральный продюсер театра **ДАВИД СМЕЛЯНСКИЙ**

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ТЕАТРА АЛЕКСАНДР КАЛЯГИН

ОАО «СБЕРБАНК РОССИИ»
ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР ТЕАТРА
№ 1481-ОТ/03.03.2002



Партнер театра



ВИТАЛИЙ ПАЦЮКОВ

Искусствовед, куратор и заведующий отделом экспериментальных программ Государственного центра современного искусства (ГЦСИ), где он также руководит проектом «Контекст визуального». Занимается теоретическими и философскими аспектами современного искусства.



ДМИТРИЙ ПИЛИКИН

Заместитель директора Музея Современных Искусств, кураторские проекты: «Сдвиг от Ленинграда к Петербургу» (грант фонда Сороса), 2000, «Second nature». Contemporary Art from Petersburg, Lonnstromin Art Museum, Rauma, Finland, 2002, «Лаборатория Счастья» (совместно с Е. Деготь). Про Арте, 2003, «Russia fly by». HangART-7. Salzburg, Austria (2006), сокуратор проекта «Наука как предчувствие», ЦСИ «Винзавод», Москва (2008).

12



ВЕРА СЕНЬКИНА

Театральный критик, аспирантка Государственного института искусствознания (отдел театра). Область исследования — современный театр, современное визуальное искусство. Печаталась в московских и петербургских изданиях, отечественных и зарубежных научных сборниках.



КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ

Театральный и кинорежиссёр, работает в театрах МХТ и «Современник», его фильм «Изображая жертву» получил главные призы на «Кинотавре» и Римском кинофестивале. Автор междисциплинарных проектов «Территория» и «Платформа».



КЕТИ ЧУХРОВ

Поэт, философ, теоретик культуры, докторант Института философии РАН, редактор журнала «Номер» и издательства «Логос-Альтера». Автор интеллектуальных исследований творчества Эзры Паунда, Пьера Булеза, Ролана Барта. Недавно выпустила книгу «Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства».



БОРИС ЮХАНАНОВ

Режиссёр, художественный руководитель Мастерской Индивидуальной Режиссуры, практик и теоретик в области театра, видео, кино и телевидения; поэт, автор критических и культурологических статей, в 80-х — 90-х годах — деятель театрального андеграунда, один из основателей нинематографического движения «параллельное кино» в России.



Департамент культуры города Москвы
Московский театр
Мастерская П. Фоменко

И. Тургенев

РУССКИЙ ЧЕЛОВЕК НА RENDEZ-VOUS

по повести «Вешние воды»

В ролях: Мария КОЗЯР, Серафима ОГАРЕВА, Екатерина СМИРНОВА, Дмитрий СМИРНОВ,
Юрий БУТОРИН, Дмитрий ЗАХАРОВ, Амбарцум КАБАНЯН, Федор МАЛЫШЕВ



Фото: Алексей Харитонов

Руководитель постановки **Е. КАМЕНЬКОВИЧ**
Режиссер **Ю. БУТОРИН**

<http://fomenko.theatre.ru/>



Константин Бохоров
приглашённый редактор номера

14

Можно сказать, что современность окончательно преодолела традиционное недоверие искусства и театра, которые широко взаимодействуют ко взаимной пользе. Это явление давно нашло отражение в рефлекслирующих исследованиях по культуре на продвинутом Западе. В России рефлексия современности запаздывает, и хотя трансдисциплинарные проекты на пересечении искусства и театра всё чаще реализуются в российском культурном ландшафте, серьёзная критика пока не обустроила их в своём дискурсе. Нынешний выпуск журнала «Искусство» должен в какой-то мере восполнить образовавшийся пробел. Здесь надо отметить, что речь, конечно, пойдёт о современном искусстве и о театре, взыскующем современности, то есть о художественных практиках, преодолевших синдром зрелищности и перешедших на более высокий уровень критической рефлексии. Между ними наблюдается двустороннее движение концепций, средств и действующих лиц (в частности, возник такой интереснейший феномен как «художник в театре»). В сегодняшнем мире, где преодоление границ считается положительным явлением, это жанровое сближение казалось бы тоже несёт в себе исключительно позитив. Однако, с одной стороны, оно происходит с определёнными затруднениями. С другой — далеко не всё, что вырастает из него в результате отвечает тем критериям современности, которые поднимают лучшие достижения искусства и театра на новый качественный уровень. То есть зона обозначенной трансдисциплинарности далека от бесконфликтности и чревата многочисленными каверзами и спорными явлениями, которые, как нам представляется, стоит обсудить с участниками процесса.



Эдуард Бояков
режиссёр

Да, идёт процесс сближения и взаимного интереса между театром и современным искусством — в этом отношении тема номера точно выбрана. Театр за последние годы абсолютно потерял инициативу, потерял очки в вечно продолжающейся борьбе между разными видами искусства за право быть самым актуальным. В эпоху позднего совка театр был самым главным, самым актуальным, самым продвинутым искусством. Однако после перестройки все процессы, связанные с визуальной революцией, с диктатом визуального над вербальным, активизировались. Дело не только в стране, а в глобальных процессах, не в конкретной политике, а в том, что происходит на земном шаре. Художники начали эту инициативу перехватывать. Они стали главными и актуальными, а вот русский театр переживает кризис, связанный с отсутствием школы, вызова, молодого поколения, с тем, что театр России — это фактически единственный оставшийся островок социализма. Атомная энергетика подстроилась под рыночные законы, военная промышленность подстроилась, но не театр. Театр остаётся абсолютно социалистическим феноменом. Его финансируют, как детские садики. И театральные авторитеты, народные артисты, ведут себя соответственно, слушаются тех, с чьей руки кормятся, подписывают подмётные письма, осуждающие Ходорковского, и прочее, прочее... В этой ситуации естественно проявляется обратная сторона этого компромисса. Процветает вульгарно рыночная, циничная, антрепризная продукция, востребованная только командировочными, которые идут в театр, чтобы увидеть физиономию артиста из телевизора. Другого театра почти нет. Но «почти» — это важное слово: чем хуже общая ситуация, тем лучше живётся пассионариям, тем, кто умудряется сохранить достоинство и верит в собственную миссию. Поэтому в театре и есть какие-то островки смысла. Того смысла, которого, на мой взгляд, в современном ис-

искусстве совсем не осталось: там всё слишком современно. В театре всё архисовременно, а в современном искусстве архисовременно. И то и другое достигло патологических пределов, и здоровые силы с одной и с другой стороны не могут не объединяться. Художники могут получить простую выгоду — это смысл. В русле изобразительного искусства они не работают со смыслами. Наверняка, художники на меня обидятся и начнут показывать огромные экспликации, написанные кураторами, а некоторые могут даже представить статьи Бориса Гройса или Кати Деготь. Но смысл — такая вещь, которая должна объединять людей, а не разделять их на быдло и продвинутых существ. Смысл рождается тогда, когда критическая масса аудитории (в случае театра мне даже известно число — 70% зрителей) резонирует с тем, что происходит на сцене. И — это важно! — одинаково воспринимает сюжет. Другими словами, разные зрители, придя вечером на свою кухню, могут передать своей семье одинаковый сюжет, сходное содержание. В современном искусстве сегодня таких художников нет. Мы с вами можем одинаково описать перформанс Нулина, который кого-то кусает, грим Монро, который в кого-то переодевается, персонажей фотополотен АЕСов, но мы не сможем передать одинаково содержания. Поэтому я утверждаю, что современные художники как-то разошлись со смыслом. Они работают с впечатлением, эмоцией, образом, иногда со знанием, иероглифом. То, что они начинают приходить к театру, очень естественно, потому что как раз театр работает с человеческими ценностями, с душой, с историей, с содержанием. С теми вещами, которые в среде *contemporary art* ещё вчера были не очень допустимы, это как в приличном обществе пукнуть. Правда, сегодня современный российский театр отличается от нормального театра точно так, как автомобиль «Лада» отличается от приличной машины или советская нофеварка от американской. Но всё-таки для меня очевидно, что театр может дать содержательную повестку художникам. А художники могут принести в театр технологии, язык, подключить театр к пространству глобального медиаконтента. Лично мне работать в театре с Петлюрой, Куликом, АЕСами, Перетрухиной было намного интереснее, чем с профессиональными сценографами.



Борис Юхананов
режиссёр, художественный руководитель
Мастерской Индивидуальной Режиссуры

Современное искусство и театр. Мы как-то привычно говорим: искусство, пространство, архитектура, уживаемся с этими словами. А я предлагаю сказать чуть иначе. Театр, которым я занимался в последнее время, я называю «НЕТ» — «новый еврейский театр». Почему еврей? Потому что у них отношение с пространством сведено к такой полноте, что ты уже практически не можешь отличить человека от пространства. У евреев, например, нет слова «театр». У них есть только греческое слово «театрон». В Торе слово «театр» отсутствует, а почему? Потому что вся жизнь еврея — театр. Что такое *rita*? Ритуал? Это порядок, упорядоченность, тотальность упорядоченного. Что такое эти 613 заповедей? Что говорит Господь? Он говорит, как надо встать и какие в этот момент произнести слова, на какой бочок лечь спать и какие при этом произнести слова. Когда ты решил позавтракать — то же самое. Оказывается, есть целый народ, который не знает слова «театр», потому что он и есть театр. Иудаизм — это тотальный театр. Более тотальных отношений с театром я не знаю. Хотя и в брахманизме тоже серьёзная тотальность. Мы можем сказать, что традиционная культура, мистерия — это тотальное присутствие театра в жизни. Я предлагаю посмотреть на историю развития искусства как на редукцию театра в цивилизации. Он всё время ужимается. Формы того, как он ужимается, — это и есть разные виды культуры и искусства. Скульптура — результат редукции театра. Что происходит с современным театром, если так на него посмотреть? Это прекращение редукции. Театр возвращается, он хочет опять обрести полноту. Поэтому он принимает другие виды искусства. Он возвращается к своей полноте, редуциро-

ванной в истории цивилизации до того, что мы называем «современное искусство», «театр», «скульптура», «живопись». Делает он это при помощи собственного неразличимого органа, который и был когда-то его органом, — современного искусства. Театру оно за тем и нужно — он достраивает себя до собственной полноты. Я вижу это в практике реальных художников. Я вижу, как, например, у Кирилла Серебренникова театр достраивает себя до полноты агона, особой функции греческой площади. Поэтому для него невыносимо разделение, находясь на площади, он не может переживать тёмное разделение. А Олегу Кулину недостаточно быть жертвенным, постоянно меняющимся агентом собственного жизнетворчества в виде того или другого перформера. Он чувствует необходимость этой полноты и переходит туда, где сегодня живёт куратор, режиссёр. Он жертвует реализацией собственной, персональной энергии во имя того, чтобы встретиться с другими энергиями.



Ирина Корина
художник

В театре в последние годы происходит много интересного, он сблизился с современным искусством, в частности, за счёт новых площадок. Долгое время театр не желал воспринимать новые веяния, а сейчас он заинтересован и в опыте современного искусства. Но было бы неплохо, чтобы и опыт театра был воспринят современным искусством. Я за то, чтобы изучали театр. Это очень вдохновляет.

Я дипломированный сценограф, и схема моей работы, безусловно, напоминает театр. Я впервые работала в театре на третьем курсе: мастерские академического театра вдруг осуществили все наши замыслы в материале. Может быть, я стала делать инсталляции и скульптуру потому, что получила опыт работы с исполнителями, которые в материале реализуют всё, что ты задумал. Да, работа со скульптурой требует гораздо больше личного участия: оптика, пластинка другая, в театре такие вещи рассматриваются издалека. Это не спектакль без актёра, это вообще не театр; в театре, мне кажется, всё-таки самое главное — это режиссёр и актёр. Художник — это невероятно важно, но если это только художник, это уже не театр совсем. И мне не хочется, чтобы мои инсталляции выглядели как театр без актёра и режиссёра.

Я люблю работать в театре, но делаю это очень редко. Театр — очень «своя среда», где нужно постоянно присутствовать. Коллективный труд, если это ещё и эксперимент, если за этим стоит какая-то большая идея, — это может, конечно, увлечь. Но это же мне и не нравится. Я не готова ходить в театр как на службу, терпеть невероятное количество компромиссов и делать то, что не интересует.



Сергей Бархин
*художник, сценограф,
архитектор*

Художник должен быть скромным. Приходишь ты, допустим, в Лувр. И сколько ты выдержишь Мону Лизу, не считая того момента, когда тебя отснят японцы с фотоаппаратами? А в театр ты приходишь и вынужден смотреть это дерьмо по три-четыре часа. А у тебя нет такого времени.

Есть претензия, что работа сценографа в театре мимолетна — сделал макет, собрали декорацию, разобрали, всё. А что, всё должно остаться? И что должно? Мы не знаем. Есть теория, что ничего не должно. Если вы расстраиваетесь как художник, что вас через три месяца выбросили вместе с декорацией, то как же должен расстраиваться актёр? (А ведь эмоция, она гораздо важнее.) Потом, в театре это всё получается легко. Вот моя сестра делала сотоварищи Курский вокзал: десять лет. А в театре это три месяца — заказ, эскиз, макет, работа по макету... И что это говорят: архитектура умерла, кино умерло... Я считаю, умерла песня. Вообще всё умерло — вместе со странами и фунтами. Умирает всё. Остаётся выковыривание козявок. А театр, как ни странно, есть. Для меня театр был спасением. Там только и можно было уйти от реализма; вы сейчас и не представляете советское искусство той поры. И я никогда не любил рано вставать, ходить на службу — бред. В театре приятнее. Актрисы, аплодисменты...



Ирина Уварова
театровед

Сценографии как мощного явления человеческой культуры, знавшей что-то своё о пространстве и о человеке в этом мире, — я сегодня не вижу. (Может, меня попутал, как бес, «суровый стиль» — уж больно властно он полвека тому держал сцену; и полвека спустя великий его представитель, король-сценограф Давид Боровский, выводил формулы жёсткие и лапидарные.) Скорее всего, театр взял несколько уроков у перформанса, не совсем разобравшись, что к чему. Любой перформансист работает со своим телом, подвергая себя испытаниям; театр же при любом градусе натурализма испытание «играет». Или никому не подражал, просто разные грани искусства отразили один и тот же сигнал — вот и изучаем человека, проверяя «на излом», «на разрыв» со всех сторон, демонстрируя на сцене то памперсы, то унитаз. Но если Дюшан желал, чтоб писсуар принимали за фонтан, у нас в театре этого игривого эфимизма не требуется — как есть, так и есть. Да вообще может оказаться, что театр и не собирался подражать перформансу — просто оно само так получилось, параллельно. Но что-то своё, обрётённое, выраженное и дающее плоды — театр теряет. И человека недоисследовал, и науку Большого стиля забыл. И кажется мне, хорошо было бы, когда бы театр вернулся к метафоре. Мне кажется, театр выигрывал, когда его вела за собой метафора, а не «натуральный макет». Когда театр изъясняется на таком языке, я его понимаю. Более того, считаю, именно на этом языке может говорить театр, и даже сумеет поведать миру много добра. Если успеет.



Александр Петлюра *художник*

Художнику приходится долго ждать реализации своего труда. Сомневаться, нуют, не нуют. А в театре сдала проент — и ты сразу видишь результат, получаешь удовольствие в конце представления. Ты выходишь на сцену, все хлопают и говорят о тебе. Зато потом спектакль идёт два, три, пять, десять раз, и всё, что ты сделал для него, уходит на помойку. Вот такое у меня отношение с театром и к театру. Я смотрю наших молодых режиссёров, которые как-то странно успешны. Вроде хорошие, могучие, а мне всё равно грустно в этой стране смотреть театр. Мои пересечения с такими людьми, как Роберт Уилсон, работа в их проентах, показывают, какая там удивительная, бешенная работоспособность и хорошее финансирование. Человек понимает, что, занимаясь театром, у него есть какое-то будущее. Нет такого провала за спиной, который, как мне кажется, есть у меня сейчас. Все мои лучшие перформансы, хеппениги сделаны за границей. Не считая безумных и сырых, которые всем нравятся. Вот Петлюра наворотил! Прикольно, прибамбасно. А за границей есть уровень, отношение. У тебя написано расписание репетиций, статисты, требования. Это в театре приятно и радует, от этого зависит качество. У тебя есть и репетиции, и средства. С другой стороны, театр — это совершенно особая лаборатория, я и занялся перформансом, чтобы выйти за рамки его ограничений. Передо мной сидит зритель, и чётно определено, с какой стороны от него ты должен что-то представлять. Есть лимит времени на выжимание сока. На эмоции отведено, предположим, час пятнадцать, а все мои перформансы длятся минут двадцать-тридцать. Этого вполне достаточно, чтобы почувствовать Бога внутри, чтобы получить всю энергию и кайф. И это мой собственный процесс, моя личная лаборатория.



Юрий Грымов *режиссёр*

Мне кажется, что современное искусство должно зародиться на территории театра. Хотя бы потому что то, что мы называем «современное искусство», на мой взгляд, абсолютно театрально. К сожалению, в России существует конфликт между традиционным и, скажем так, современным, актуальным театром. Если бы этого конфликта не было, то *contemporary art* совершалось бы на театральных подмостках. Перформансы, которые сегодня создают художники, были бы более естественны для зрителя на сцене, а не в зданиях музеев и выставочных залах. Из-за конфликта архаического государственного театра и отношения к театру произошла некая подмена. Именно поэтому у многих возникает вопрос, что всё это такое, а искусство ли это вообще? Если бы в театре создавалось актуальное искусство, то оттуда бы выходили не беспомощные концептуальные работы художников, которые мы видим сейчас, и не эксплуатация истории перформанса, а более цельные художественные образы и авторские высказывания. Тогда бы эта пена парадоксальности, случайности, излишней напыщенной креативности исчезала бы за счёт сцены. Далено ведь не каждый художник возьмёт на себя смелость нести публике какой-то законченный образ. На улице, в галерее можно обойтись некой штучной, а в театре штучными не получится. Надо всё равно создать определённое послание зрителю. Некоторые современные художники, фотографируя свою задницу, пытаются придать ей более высокий, таинственный художественный смысл, но задница всегда останется задницей. Это не может быть целостным художественным произведением. А вот спектакли Мейерхольда или Вахтангова можно рассматривать и прочитывать как арт-объекты, но это совершенно не мешает им быть целостными, содержательными произведениями, тем, чего я сегодня не вижу

у современных художников в России. Для меня это слишком просто — поставить чемоданы, лавочку, скамейку в центре музея и покрасить её в золотой цвет. Поэтому когда театр приглашает художника сделать некий проект, мне кажется, что это не обязательно поиск какого-то дополнительного смысла, а чаще связано просто с желанием быть «актуальным», потому театральная площадка замешивается всё больше и больше с перформансом. И я думаю, мудрые кураторы всё больше будут экспериментировать с тем, чтобы приглашать художников в театр, театрального режиссёра или кинорежиссёра в музей — и всё это в клубок заворачивать. А критики будут говорить: «Какое сильное художественное воздействие». Хотя всё это может называться по большому счёту просто театр.



ЗАЧЕМ ХУДОЖНИКУ ТЕАТР?

В одном из своих российских интервью Ромео Кастеллуччи сказал, что «всё искусство устремлено к театру: и танец, и живопись, и музыка. Всё к нему ведёт.

В любом произведении искусства подразумевается некая сцена. Потому что театр — искусство, которое больше чем все остальные, которое может в большей степени, чем другие виды, заменить жизнь!». Эта театральная открытость поощряет современное искусство к тесному сотрудничеству. В новое время появилось множество примеров работ художников в театре — и не как сценографов, а именно в качестве самостоятельных творцов театрального действия, начиная со спектаклей Яна Фабра и Пьерика Сорена до Олега Кулика и Виктора Алимшиева. Как относиться к такой экспансии? Современное искусство обретает в ней новое качество и создаёт новые смыслы? Или паразитирует на тучной почве зрелищной культуры, получая от неё энергетическую подпитку, пользуясь ею как заменителем жизни? А может, самому театру нужна эта инъекция современности? Она стимулирует его нервный тонус, и подмена жизни происходит ещё более убедительно?



Виталий Пацюков

ПЯТЬ ПЕРСОНАЖЕЙ

Всё чаще театры приглашают художников поработать в своём пространстве. Однако для того чтобы говорить о теме театра в творчестве того или иного автора, совершенно необязательно обсуждать конкретный спектакль с его участием. Мы выбрали пять персонажей, в творчестве которых эта междисциплинарность реализуется в полной мере: в «сценических» инсталляциях, перформансах, особом поведении художника-актёра, даже в традиционных картинах, где живописная поверхность предстаёт перед зрителем в качестве занавеса, заслоняющего подлинную реальность

21

ИЛЬЯ КАБАКОВ

Не являясь театральным художником, тем не менее Илья Кабаков периодически выступает как сценограф. Одной из его знаменитых постановок стала опера «Жизнь с идиотом», реализованная в 1992 году на сцене амстердамского оперного театра в элитарном содружестве (музыка Альфреда Шнитке, либретто Виктора Ерофеева, музыкальное руководство Метислава Ростроповича, общая постановка Бориса Покровского). Сценография представляла практически одну из инсталляций художника с видеопроекциями и движущимися объектами. Идея театральности Ильи Кабакова выходит из его стратегии тотальной инсталляции, где персонаж существует в виде текстового образа. Мы видим среду, в которую вписан этот персонаж, как некую сценографию. Действие, как в «Человеке, улетевшем в космос», выражается через рассказ об отсутствующем, исчезнувшем герое. Мы реально находимся в комнате покинувшего Землю. В этом пространстве Илья Кабаков меняет наши функции, в традиции архаической культуры превращая нас из зрителей в участников. Мы все участвуем в театральном действии, замкнутой в круг мистерии. Её образность связывает Илью Кабакова с русским авангардом, выявляя форму жизни в тесном пространстве. Это пространство как пружина, как праща выталкивает героя, и, может быть, самого автора, открывая возможность естественно покинуть этот «узкий мир», мир запретов и ограничений, как действует герой Набокова в «Приглашении на казнь». Его теснота, как ракетная шахта, фокусирует, аккумулирует энергию полета. Она позволяет улететь в идеальное через картину или через инсталляцию, фиксируя в своём пространстве кризис жизненного вещества, его энтропию, потому что, как говорит Малевич: «Вся Земля изъедена шашлем», и наступает время её покинуть.

Постоянная идея покинуть Землю, пространство своего существования выросли у Ильи Кабакова из состояния униженности, из обуженности собственного «сценического» места. Эта теснота, сфокусированная в знаменитом «Туалете», который он поставил в Касселе на «Документе» в 1992 году, возникает, как он говорил, творя личную мифологию, из детского переживания нищеты и травмы жизненного пространства — мама художника

Идея театральности Кабакова выходит из его стратегии тотальной инсталляции, где персонаж существует в виде текстового образа, а среда, в которую он вписан, предстает как некая сценография

работала уборщицей в школе, чтобы быть рядом с ним, и директор школы выделил им туалет в качестве комнаты под жильё. В «Документе» Илья Кабаков свой «туалет» преобразует в реальное жилое пространство. Из этого пространства в данный момент можно уйти только под землю, в отличие от «Человека, улетевшего в космос», который отправился в высшие слои. Кабаков создаёт уникальный театральный мир с текстовым героем при его физическом отсутствии. Мнимый герой, несущий в себе идею пустоты, — эта идея сегодня очень актуальна: ставятся спектакли, в которых вообще отсутствуют актёры, сценография превращается в субъект, начинает сама жить как некий персонаж, сама определяет драматургию.

Судьба человека реализуется в пространстве, в энергии его гравитации, в искривленном мире Эйнштейна. В его слоях материя давит на нас, меняет нашу топографию и траекторию нашего движения в ней. Состояние тесного пространства рассматривается Ильей Кабаковым как сценическая коробка. Эта образность прослеживается всей русской литературой, начиная с Гоголя, со знаменитой шкатулки Чичикова в «Мёртвых душах», напоминающей «Зелёную коробку» Марселя Дюшана. В пространственных канонах располагается и сундук Даниила Хармса, и комната Раскольникова, которая, как говорил Достоевский, была похожа на шкаф. На этот шкаф откликается чеховский Гаев и «Вшкафусидящий Примаков» Ильи Кабакова — визуально-текстовый альбом с персонажем, где мы обнаруживаем подлинный театр. Альбом Кабакова последовательно раскрывается как театральные мизансцены: это комната, это шкаф, это мальчик внутри шкафа, который переживает



На стр. 18
**Илья и Эмилия
 Кабановы**
 Трагедия дьявола
 2011

Декорации к опере
 на музыку Петера Этвеша
 в Мюнхенской опере.
 Фотограф Алоис Эллмауэр.
 Права на изображение
 принадлежат фотографу.
 Изображение предоставлено
 автором

**Илья и Эмилия
 Кабановы**
 Трагедия дьявола
 2011

Декорации к опере
 на музыку Петера Этвеша
 в Мюнхенской опере.
 Фотограф Алоис Эллмауэр.
 Права на изображение
 принадлежат фотографу.
 Изображение предоставлено
 автором

реальность через звук, через совмещение акустических и визуальных феноменов. Постепенно предметы в его сознании исчезают, и он сам становится беспредметным. Когда распаивают шкаф, в после раскрытия всех его полошек и слоев мы никого не обнаруживаем. Дематериализуясь, Вшкафусидящий Примаков покидает этот мир — улицу, город, пересекая Небо-1 и Небо-2. Шкаф, как сценическая коробка, как модель тотального театра сближается со сценографической коробкой Михаила Булгакова в «Театральном романе», из которой следует выйти, преодолеть её ограничения. Театр Ильи Кабакова и есть модель нашей экзистенции, где художественная рефлексия обретает трёхмерность пространства настоящей игры.

Для Ильи Кабакова и фактически всей школы московского концептуализма основной творческой и, может быть, человеческой задачей становится постоянное преодоление поверхности, плоскости мнимой реальности, выход в другие измерения. Метафорой этого сценического поведения может служить поступок Буратино, который видит очаг и, пробивая его носом, оказывается в волшебном театре. Надо всего лишь преодолеть поверхность, плёнку, скрывающую подлинный мир, пройти сквозь неё. В этот переход в метафизическое состояние художник всегда приглашает зрителя. У Кабакова, у Булатова человек — это не просто зритель, а персонаж мифологии, где нет деления на действующих в пространстве сцены и предстоящих, на зрителей и участников. Захваченные энергией произведения, все мы подчиняемся его внутреннему вектору, пересекаем границу извне вовнутрь. Илья Кабаков — это человек глубоко театрального сознания. Одна из его идей, которая, к сожалению, до сих пор не реализовалась, это идея мирового театра. Для нью-йоркского Гуттенхайма Ильи и Эмилия Кабаковы подготовили уникальный проект, где конусное пространство музея предстает в виде нескольких театральных слоёв: античный театр, театр Средневековья, театр Вагнера, театр Чайковского. Музыкальные слои культурных пространств раскрываются, обретают свой смысл через театральную форму — как структура всей нашей цивилизации. Зрители, которые должны были ходить по спиральному пандусу Райта, естественно, становились участниками, а не наблюдателями, героями «Божественной комедии» Ильи и Эмилии Кабаковых.

Структура стихотворения Пригова превращается в топографию сцены, а его фонетическая, акустическая часть переходит в перформанс

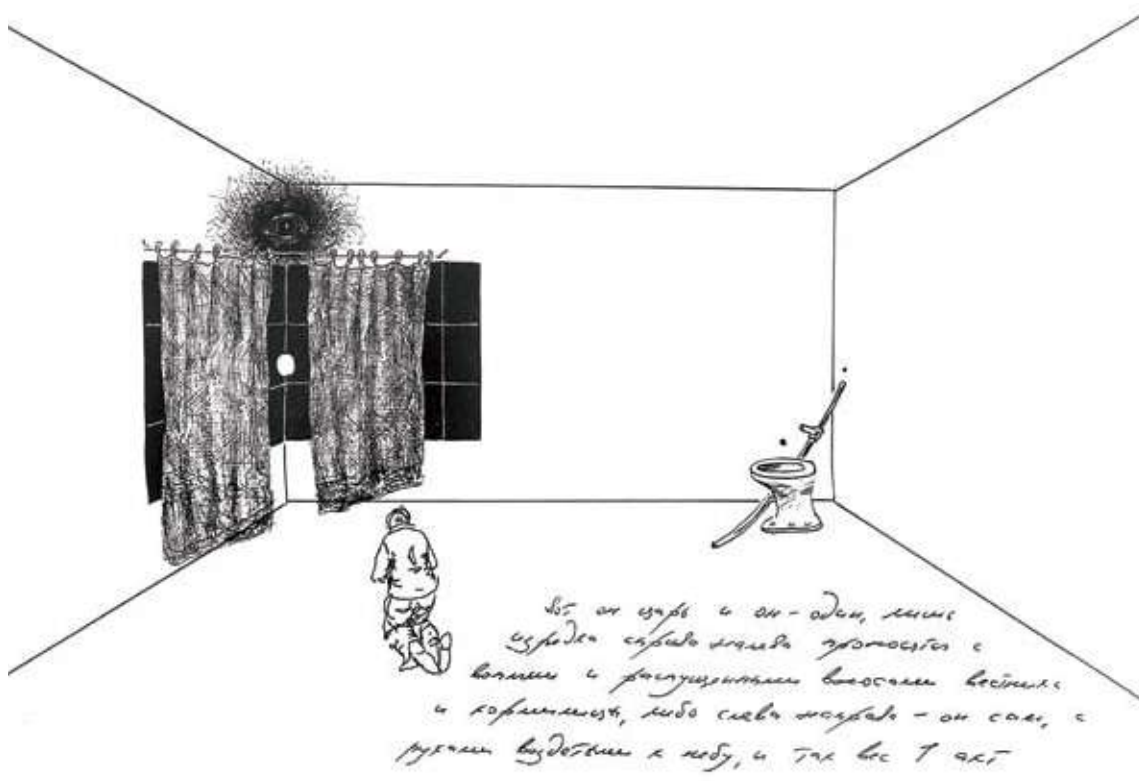
**ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
ПРИГОВ**

Удивительно, что творческий путь Пригова был дорогой к театру. Он начинался с реального театра — Пригов руководил в начале 1970-х годов студенческим театром при МГУ и писал для него пьесы, там он впервые осознал пространство сцены. И стихи, которые появлялись в эти годы, Дмитрий Александрович стал рассматривать как особое сценическое пространство. Его машинописные стихотворения постепенно принимают образ стихограмм, визуальных исследований, в которых автор сам начинает передвигаться. Используя печатную машинку, художник вовлекает каждую строчку во внутреннее пространство стихотворения, буквально физически перемещаясь в его слоях. Мы видим, как перекрещиваются фразы, принимая характер диалогов и мизансцен. В стихограмме Дмитрий Александрович использует образы-клише, литературный реди-мэйд как объект сцены, например, в первой строчке «Коммунистического манифеста» — «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма», он материализует образ, наделяя его мистической душой, превращая в персонаж, и далее как бы ошибается, меняя направление, сдвигая смыслы и режиссируя театральную игру: «Призрак грустный и печальный, где ты бродишь»? Структура стихотворения в этих технологиях превращается в топографию сцены, а его фонетическая, акустическая часть переходит в перформанс. В следующее десятилетие его театральность начинает жить согласно той структуре, в которой драматургия текста была задана ещё в 1970-е, только к ней присоединяется феномен поведения, требующий дальнейших «театральных реформ» и выхода в большие театральные пространства.

Д.А. Пригов создаёт свои знаменитые театральные проекты с конца 1970-х годов и до последних дней жизни. Он выстраивает инсталляционные формы, где возникает настоящая сцена, одну из которых можно видеть в постоянной экспозиции ГТГ.



1



2

1.
**Дмитрий
 Александрович Пригов**
 Очно
 1990
 Эскиз инсталляции.
 Шариковая ручка на бумаге.
 Изображение предоставлено
 Фондом Пригова

2.
**Дмитрий
 Александрович Пригов**
 Эдип (Oedipus)
 1991
 Эскиз инсталляции.
 Шариковая ручка на бумаге.
 Изображение предоставлено
 Фондом Пригова



Эрик Булатов
Мой трамвай уходит
2005
Холст, масло, цветной
нарандаш, пастель.
Права на изображение
принадлежат художнику

На этой сцене традиционно присутствуют уборщица или сантехник — два основных героя, люди, чья функция сосредоточена на очищении пространства, на его экологии. Та же идея была у Йозефа Бойса, когда он в Дюссельдорфском кунстхалле проделал отверстие в выставочном зале и превратил его в трубу для выхода «плохого искусства» за пределы «сцены» музея.

Искусство Д.А. Пригова существует в реальном пространстве, где всегда возникают шумы и помехи, и поэтому оно нуждается в актах очищения, в функциональных персонажах — уборщице и сантехнике. Кроме задачи очищения пространства эти герои всегда находятся в процессе медитации. Когда раздвигался занавес театра Д.А. Пригова, на заднике возникало Всевидящее Око, сверхличный взор, и это Око являлось для художника высшим состоянием нашей реальности, высшей точкой её пространственных слоёв и одновременно законодателем нашей судьбы. Все герои становятся предстоящими этому взору, обращёнными к нему, а Око, в свою очередь, — в обратной перспективе — обращается к нам. На «сцене» приговской инсталляции встречаются феномены высокой иконологии — небесные силы и их оппозиция — земные силы, часто магические, в образах игрушек. Например, Мишка — плюшевый медведь, игрушка детства, с которой художник никогда не расставался, ведя с ним, как Йозеф Бойс с мёртвым зайцем, непрерывный диалог. Существует много фотографий, где Д.А. Пригов держит в своих объятиях плюшевого медведя, участвовавшего в его знаменитом перформансе «Тургеневский юноша». Дмитрий Александрович его распарывал, избавляясь от иллюзий романтизма, и выслеживал, что же остаётся внутри этой игрушки. Для художника было важно деконструировать образ медведя, обнаружить изначальные состояния культуры, препарировать их, как Кейдж препарировал роаяль. Операция по преодолению культурных заслонений осуществлялась в этом перформансе самой деконструкцией предмета, олицетворяющего детство, и символически осмыслялось как проникновение в собственное детство художника. Как и Кабаков, в детстве Пригов, вероятно, также испытывал ряд травм, обид, состояний, связанных с личными переживаниями, невниманием взрослых, с болезнью полиомиелитом. Однако в своём творческом поведении он преодолевал эти

травмы — прекрасно танцевал, фантастически играл в футбол, превращая спортивную игру в перформанс, а футбольное поле — в театральную сцену. Все его шутки, жесты в сторону друзей носили театрализованный характер, и та форма обращения, при которой он называл всех по имени-отчеству, относясь как к героям пьесы, обостряла характер его театрального поведения. Он сам себя всегда представлял Дмитрием Александровичем, сближаясь с героями пьес Чехова. В этой приговско-чеховской драматургии истина открывалась не здесь, между нами, а где-то Там. Она не обозначалась монологом, как в модернизме, а возникала за счёт контекста, за пределами прямого жеста.

ЭРИК БУЛАТОВ

Для Эрика Булатова театральный мир переживался через контакт с театром XIX века. И само художественное пространство у него раскрывалось как русская картина XIX столетия. Образцом визуальной философии художника становится одно из самых знаменитых живописных произведений этого периода — «Явление Христа народу» Александра Иванова, где передний план передвигается в пространство зрителя. Стоя перед работой, мы сближаемся с её героями, погружаясь в её пространство, в которое и сам Александр Иванов помещает себя в виде персонажа с посохом и в шляпе паломника. Именно эта картина, её внутренние измерения, как театральная сцена становятся моделью творческого сознания Эрика Булатова, и сегодня он пытается обозначить, актуализировать свои позиции через понимание театральной реальности этой картины. Как раз в настоящее время Эрик Булатов пишет собственное «Явление Христа народу» практически в том же размере и по-своему решает проблему взаимоотношений «зрителя» и «актёра» этой картины-пьесы с библейским сюжетом.

Эрик Булатов сталкивается с театром в самом начале своего творческого процесса, когда перед подлинной реальностью он обнаруживает поверхность-заслонение, занавес. Первое посещение театра — это всегда занавес, и Булатов переживает «театр занавеса», ждёт, что что-то должно за ним произойти. А занавес часто обманчив, он обозначает сокрытость будущего. Сегодня можно купить билет на экскурсию в Большой театр, можно побывать на такой же экскурсии в

Парижской опере, но увидеть не саму оперу, а только кулисы. И у Булатова в картине обязательно присутствует занавес, его функция — заслонение события. Ты не участник этой ситуации, ты встречаешь только занавес, не внутреннюю конструкцию, не состояние общения с театром действия. Этот занавес художник ощутил как заслонение подлинной реальности, как заслонение мира. Его первые работы, связанные с живописью Фалька, представляли собой поверхности, через которые он пытался пройти насквозь. Булатов наблюдал какие-то события, травмы реальности, драму занавеса, занавес начинал рваться, что-то происходило в его складках, поверхность лопалась — и вот неожиданно она распахнулась, и художник увидел сцену. Он её увидел как прозрачную плоскость, которая всё же продолжает заслонять, оставаясь иллюзорной. Во всех произведениях Эрика Булатова, начиная со знаменитого «Горизонта», где торжественное место соединения неба и земли остаётся заслонённым, требуется особое усилие, чтобы проникнуть во внутреннее пространство и участвовать в сценическом действии освобождения. Зрителю, как и самому художнику, всегда представляется возможность обрести личную независимость от мнимости социума. В работе «Слава КПСС» художник наглядно демонстрирует, что текст «Слава КПСС» является всего лишь ложным занавесом, плоскостью соблазна. В ранних театральных зрелищах-картинах Эрика Булатова часто возникала красная решётка, сквозь неё пытался пройти герой, который как бы присутствует и здесь, и там — в зрительном зале и на сцене, он и зритель, и участник одновременно. Он начинает свой путь с авансцены, с переднего плана, отталкиваясь от края картины, находясь ещё перед решёткой, и в следующем движении он уже по ту сторону, за решёткой. Сама же картина с помощью нашего освобождённого сознания распахивает свой занавес, снимает запрет на вход, позволяя зрителю превратиться в участника подлинного театрального действия.

ВЯЧЕСЛАВ КОЛЕЙЧУК

«Тотальный театр» Вячеслава Колейчука — это замечательная пространственная идея, построенная на конструктивном принципе, развивающем размышления Мейерхольда о новом театре. Фактически Всеволод Мей-

Картина Булатова

с помощью нашего

освобождённого сознания

распахивает свой

занавес, снимает запрет

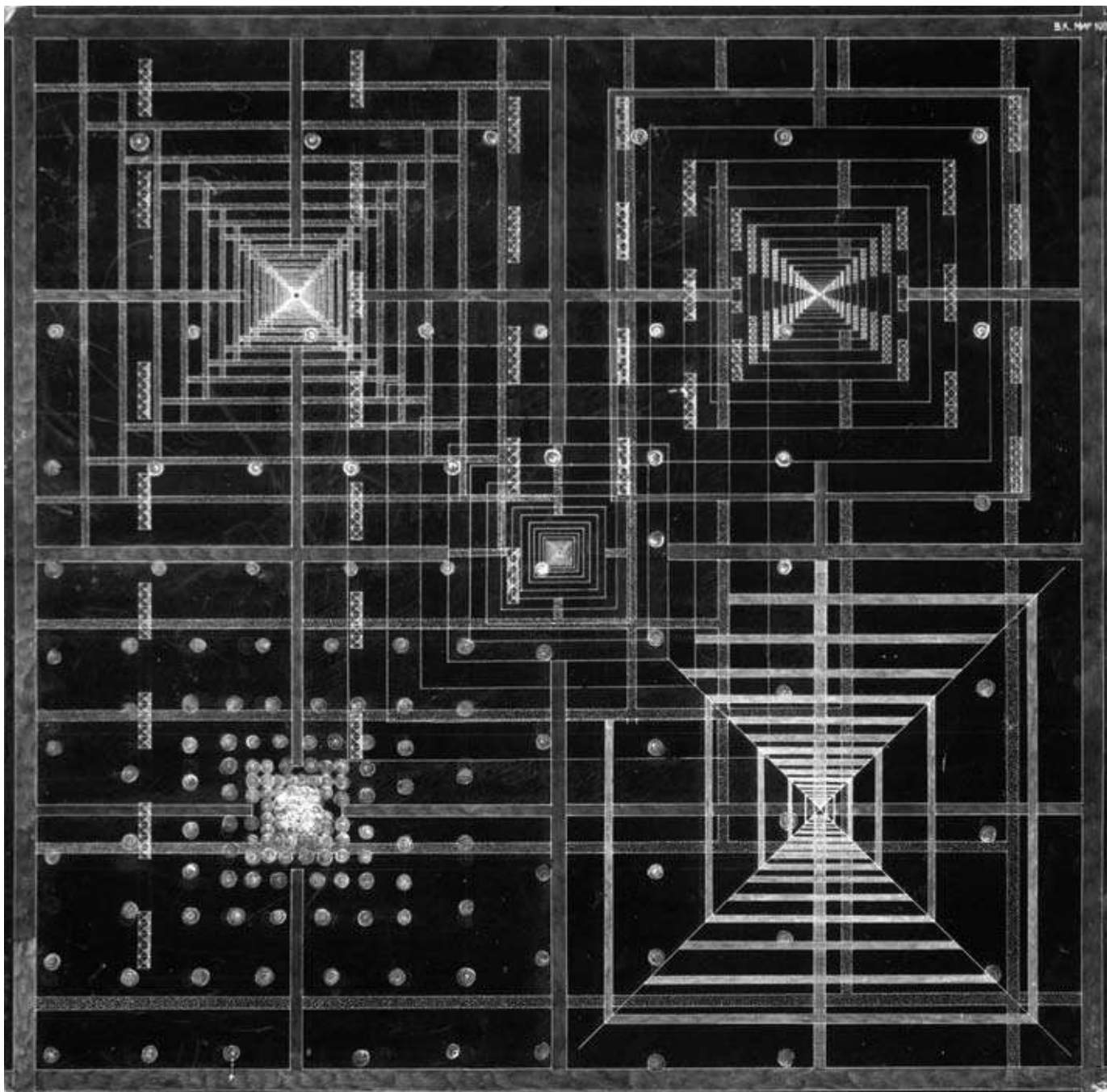
на вход, позволяя

зрителю превратиться

в участника подлинного

театрального действия

ерхольд был первым идеологом создания «Тотального театра», где зритель находится в центре, включённом в пространство сцены, а действие происходит вокруг него, обнажая традиции античной культуры и средневековой мистерии, возвращаясь к ситуации единства участников и наблюдателей. Колейчук, может быть, не зная об идеях Мейерхольда, а следуя своим личным художественным стратегиям, придерживается этого же принципа: в любом своём произведении он ничего не привносит извне, а за счёт конструктивных внутренних технологий создаёт новую пластическую ситуацию. Например, коллажи Колейчука строятся на том, что он берёт часть пространства произведения и чуть сдвигает его. Площадь поверхности остаётся той же в отличие от французского принципа коллажирования или немецкого, когда происходит добавление фактуры или иного сюжета в структуру оригинальной композиции. Этот же принцип формирует его «Тотальный театр», модель которого Колейчук создаёт из пространственных модулей, меняющих внутренние координаты, но не координаты всей модели. Внешне она представляет собой действующую плоскость, но при этом вся поделена на модульные площадки, обладающие дополнительной скрытой вертикалью. В её пространстве используются динамические системы, позволяющие каждый модуль опускать или поднимать на любое количество ступеней и уровней. Таким образом, зритель и актёр всегда находятся в одной модульной клетке, в одном пространстве, но эта клетка неожиданно может изменить свой уровень, и актёр появится снизу, сверху, при этом находясь в непосредственной близости с самим зрителем за счёт изменений вертикали в этом, казалось бы, однородном неизменном пространстве.



29

Вячеслав Колейчук

Проект «Тотального
театра»
1967

Темпера, цветной карандаш,
бумага.

Права на изображение
принадлежат автору.

Изображение предоставлено
автором



Борис Мессерер
Обыск
2012
Проект инсталляции.
Права на изображение
принадлежат автору.
Изображение
предоставлено автором

Подобные технологии В. Колейчук использовал в спектакле театра «Сатирикон» — «Превращение» Кафки (постановка Валерия Фокина). Герой Грегор Замза живёт в другом измерении, и сам он является Другим, несоместимым как личность с остальными участниками действия. Его природа выражается не только через личный образ, но и через те пространственные измерения, в которых он присутствует. Его жизнь протекает на иных уровнях. Невозможность визуально обозначить феноменальность героя В. Колейчук выразил через лифтовую конструкцию сцены: комнату, в которой живёт Замза, художник превратил в лифт, и этот лифт движется относительно того профанного житейского уровня, в котором существуют его родные и друзья. Это качественно новое пространство создано простым способом — изменением оси человеческой жизни. Плоскость сцены оказывается способной меняться по вертикали и соответственно трансформироваться в иные измерения, символизирующие инаковость персонажей пьесы. Динамическая конструкция В. Колейчука в его «Тотальном театре» фактически и есть герой художника, она становится живым организмом и субъектом.

БОРИС МЕССЕРЕР

Борис Мессерер представляет новое поколение художников-сценографов, использующих в своих театральных формах стратегии современного искусства. Казалось бы академический художник, абсолютно владеющий классическими стилями, он постоянно стремится преодолеть их границы, выйти за пределы академической сценографии. В балете «Светлый ручей» Дмитрия Шостаковича, поставленном в Большом театре в 2003 году, художник, вступая в сферу новейшей театральной образности, свободно обращается к образам соц-арта. В создаваемой им сценографии представление приобретает формы театральных действий на Красной площади, парадов советских физкультурников 1930-х годов и трансформируется в тот коллективный театр, который впоследствии превратился в движение *living theatre*. Согласно идее Бориса Гройса, авангард не умер, а органически перешёл в культуру советских праздников со Сталиным, выступающим в роли режиссёра. Это явление выявил Мессерер в «Светлом ручье», придав музыке Шостаковича ту зримую форму, о которой думал,

но не решался высказать сам композитор. Превратив сцену в ВСХВ, художник нашёл образность «Светлого ручья» в перформативных формах, выраженных через идею соц-арта. Сцена Большого театра превратилась в пространственную инсталляцию. В её пределах пролетают самолёты, появляются тексты Сталина, Бухарина, газетные лозунги 1930-х годов, выполненные в дизайне Эль Лисицкого и Александра Родченко. Театральная реальность, созданная Борисом Мессерером, фактически стала художественным документом времени Дмитрия Шостаковича, трагическим карнавальным шествием, связав основные смыслы прошлого и настоящего.

Для Бориса Мессерера технологии традиционного театра абсолютно недостаточны. В корпусе его работ существуют ряд чисто художественных произведений — инсталляций, связанных с судьбой Вени Ерофеева, где Мессерер создаёт свой реквием этой уникальной личности. Он его «пишет» как некий иконостас, составленный из бутылок, граммофонов, бытовых вещей — из той реальности, которая физически окружала героя «Москва-Петушки» и самого Венедикта Ерофеева. Эта радикальная работа выдержала энергию классического пространства ГМИИ им. А.С. Пушкина, заставив его «дистиллированные» залы принять в свой мир создателя гениальной поэмы. Вторым по значению в творчестве Мессерера является его знаменитый объект «Мельница», подобно «доскам судьбы» Велимира Хлебникова, отсчитывающий судьбы нашей реальности. Он знаменует каноническую структуру, вечный образ, обозначенный Сервантесом и Пушкиным, продолжающий мерцать своими крыльями, как призрак в нашей мнимой реальности. «Мельница», символ неотвратимо движущегося времени, пожирающего историю, стала одной из принципиальных инсталлированных динамических конструкций в творчестве Мессерера. Художник, существующий в двух измерениях — официального театра и в личном творческом поступке, — сохраняет своё достоинство, органически соединяя то, что он делает в Большом театре и в «сценическом» пространстве современного искусства. Здесь отчётливо проступает проблема границы между личным поведением, личным творческим состоянием — там, где оно способно радикально существовать, и там, где, казалось бы, эта возможность абсолютно отсутствует, но всё же реализуется.



СПЕКТАКЛЬ ИМЕНИ ШОСТАКОВИЧА

В своей работе «Мы говорим о музыке» с подзаголовком «Пересказ первого концерта Шостаковича» художники Мариан Жунин и Виктор Алимпиев переводят симфоническое произведение на язык театра. Поставленная таким образом задача, по их собственной оценке, — безнадёжная и неблагодарная. Однако есть мнение, что суть современного искусства в целом такова, что именно в таких переводах, в самом процессе трансформации структурных элементов из одной системы в другую и рождается смысл

33

вопросы: Константин Бохоров, Алина Игнатова



Виктор Алимпиев (р. 1973). Российский видеохудожник. Персональные выставки в Москве, Англии, Италии (2008), Бельгии, Германии и Франции (Центр Помпиду, Париж, 2007). Участник 1-й и 2-й Московских биеннале, 4-й Берлинской биеннале, Венецианской биеннале (2005) и др. Работы находятся в собрании галереи Tate (Лондон, Великобритания) и Центр Помпиду (Париж, Франция).

К НАМ ПРИКОСНУЛСЯ САМ ДАЛАЙ-ЛАМА

**Когда это было? Чья была инициатива?
Как сложилось это сотрудничество?**

В 2005 году. Мы с Марианом Жуниным были приглашены театральным режиссёром Ромео Кастеллуччи, который тогда был назначен руководителем венецианской Biennale del Teatro. Нам пришло от него письмо, где Кастеллуччи писал, что видел нашу совместную работу на биеннале изобразительного искусства в 2003 году. Дальнейшее общение с нами велось исключительно через секретарей. Только на премьере он произнёс речь для актёров, и все вокруг восприняли это, как будто бы к нам прикоснулся сам далай-лама. Ну, а вначале, получив его письмо, мы стали сочинять пьесу, которая, как потом оказалось, в рамках очень скромной театральной биеннале стала мегаломанским проектом. У нас работали двадцать шесть актёров, хотя обычно бывает два. Они же и авторы. У всех камерные проекты, а мы заняли весь Арсенале, где был построен театральный зал специальной конструкции.

Заказ как-то был сформулирован или это было просто приглашение?

Приглашение подумать. Кастеллуччи писал, что увидел в нашей работе театральные элементы, пригодные к воплощению, и предлагал их развить. Мы присылали ему проект поэтапно: сначала отправили концепцию, затем

отдельные детали и в конце подробное описание того, что произойдёт. Кастеллуччи всё это читал и отвечал через секретаря. Приглашение не означало, что нам дали карт-бланш.

ОРКЕСТРОВАЯ ЯМА, УМНОЖЕННАЯ НА ЧЕТЫРЕ

Какова же была идея?

Идея спектакля заключалась в том, чтобы пересказать первый фортепианный концерт Шостаковича. Пересказ музыки — невозможное и неблагодарное занятие. Я думаю, что на это способен только музыкант и для музыканта, но нас волновала модальность «лирической речи»: способ рассказать то, что рассказать в принципе нельзя, но почему-то хочется и это важно. Начать проще с того, как всё было устроено. Зрители находились наверху. Для них построили ступенчатый театр, и головы актёров находились примерно на уровне ног первого ряда. Действие происходило в четырех коридорах, разграниченных пятью перегородками, примерно по пять актёров в каждом отсеке. Геометрия этого пространства передавала ситуацию оркестровой ямы. Не музыкального концерта, а именно ямы, когда над ней предполагается некое основное действие. У каждого такого коридора был свой коридорный. Мы потом поняли: это же дирижёр! Он — извне коридора — управлял процессом, а именно: серией действий, которые по своей модальности являются исполнением. У каждого была своя партитура, пусть и с некоторой степенью свободы. Мы обозначили промежутки: те, в которых мы «исполняем» музыку, и те, в которых мы закончили часть, и, например, сели отдохнуть. Когда музыкант исполняет музыку — он никто, но вот он сел, дождался пока утих последний звук, выдержал паузу и поднял голову — именно в этот момент у него возникает фамилия и имя. Возникает сам человек. Вот это мы хотели передать. Возможно, это было не слишком отчётливо, потому что раздражающая



1



2

На стр. 30
Мариан Жуни,
Виктор Алимпиев
 Мы говорим о музыке
 2005
 Производство Teatro Me-
 tastasio Stabile Della Toscana
 для Венецианской биеннале,
 совместно с Cinefantom+Dom.
 Фотограф Юлия Жунина
 Права на изображение
 принадлежат авторам

1—2.
Виктор Алимпиев
 Вытоптать пашню
 2009
 Кадр из видео.
 Права на изображение
 принадлежат Regina gallery
 (Москва, Лондон).
 Изображение предоставлено
 автором

«В этой художественной работе, которая принимает форму театральное действия, художники вместо того, чтобы представлять в формате театрального действия некий нарратив, предлагают актёрам образовать

коллективное тело. С одной стороны, действия коллектива из двадцати шести актёров состоят из повседневных механических штампов — плача, смеха, раздевания и одеваний, пластики ухаживания, молитвенных поз,

протягивания цветов, прижимания их к себе и т.д., которые в одновременном исполнении напоминают что-то среднее между социальной скульптурой и коллективным неврозом».

Из книги «Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства» / Кети Чуриков. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011.

активность действий перекрывала все более тонкие моменты.

СПЕКТАКЛЬ ИМЕНИ ШОСТАКОВИЧА

Слышали ли зрители музыку хотя бы в какой-то момент? Или всё, что они должны были узнать о концерте Шостаковича, они должны были увидеть в мимике, жестах и декламации?

У нас не было художественной задачи донести до зрителей концерт Шостаковича. Да, наш спектакль состоит из таких же частей: медленная, быстрая и т.д. Но музыку мы не исполняли. Мы даже исключили из итальянской речи, звучавшей в спектакле, слова, которые одновременно являлись бы музыкальными терминами: никакого компромисса. Да, это было посвящение Шостаковичу, но такое же, как назвать ледокол «Академик Сахаров» — просто лирический жест.

А сами вы работали с музыкой?

Конечно. Даже давали актёрам слушать на репетициях, но без какой-либо ответственности за достоверность пересказа. Ни малейшей попытки проиллюстрировать, только самый общий подход: вот в музыке есть определённые части, и у нас они есть.

А по времени это совпадало?

У нас гораздо длиннее. Концерт длится минут двадцать, а спектакль восемьдесят. Там даже есть момент технической заминки: персонаж переживает некое психологическое испытание, и минут десять всё не клеится, его утешают, затем забывают про него. Таким образом, вводится некая событийность, то есть Шостакович был нашим знаменем, но не более того.

МОИ РАБОТЫ БОЛЬШЕ ОТНОШЕНИЯ К ВИДЕОАРТУ НЕ ИМЕЮТ

А когда вы работали над спектаклем, вы выстраивали некий внутренний диалог с театром? Или вы работали как художники?

Как создатели театрального произведения. Для нас было важно, что это не перформанс — мы хотели именно спектакль, настоящий спектакль.

Ну, какой диалог? Я же просто о театре не знаю ничего по большому счёту! И это тоже является структурной составляющей — как пересказывать музыку. Так наш лирический герой измышляет некий театр, как Адам даёт имена: вот это будет шкаф! В этом осознанном дилетантизме есть своя эстетическая составляющая, которая является частью проекта.

Думаю, что не только Каstellуччи, но и любой даже неискушённый зритель заметит театральный элемент в твоих видеоработах.

Возможно, но работа над этим спектаклем оказалась полезна, поскольку я стал работать театральными методами. Если раньше я работал над тем, как построить кадр, то сейчас решил: всё, кино я презираю, но уважаю театр. И самое главное — это постановка события. Работа должна быть поставлена от начала до конца, а затем снята, чтобы была возможность рассмотреть происходящее со всех сторон, так, как мы смотрим на скульптуру. Поэтому следующую работу «Плац» я сделал уже по-настоящему, с репетициями, поэтому я очень благодарен венецианскому проекту: он правильно повернул мне мозги. Теперь ни визуальная композиция, ни монтаж не являются концептуальными элементами произведения. Монтаж производится так, как будто я склеиваю вазу, даю возможность её рассмотреть как некое целое. Если можно без монтажа, то и хорошо.

Замечательная скульптурная метафора творчества!

Да, скульптура и театр — это две ключевые категории для того, что я делаю. Скульптура — это единственный вид искусства, принципиальной характеристикой восприятия которого является моторное сопереживание. В театре или балете из-за



1



2

1—2.

Виктор Алимпиев

Волшебный хруст

2011

Надр из видео.

Права на изображение

принадлежат Regina gallery

(Москва, Лондон).

Изображение предоставлено

автором

«И тем не менее, в рамках экзистенциальной монотонности и почти комического однообразия жестов внутри социума вдруг открывается измерение, в котором эта совместность превышает навязанный ей биоавтоматизм. Алимпиев и Жунин демонстрируют убежденность

в том, что наряду с бессознательными биомеханизмами человеку присущ некий излишек, который он не может испытать в пределах своей повседневной и биополитической обусловленности. Однако же он не только должен этот излишек испытать, исполнить, но и не может

остаться с ним один на один — он призван поделиться этим излишком, раскрыть его в условиях разделённости с другим. Этот излишек, проходящий поперёк всего коллектива, Бадью назвал бы истиной. Там, где человек нуждается в нём, он нуждается в нём вместе со всеми».

Из книги «Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства» / Кети Чухров. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011.



Виктор Алимпиев
Слабый Рот Фронт
2010
Кадр из видео.
Права на изображение
принадлежат Regina gallery
(Москва, Лондон).
Изображение предоставлено
автором

«Как понимать название «Мы говорим о музыке» в спектакле, где нет ни единого музыкального звука? Совершенно очевидно, что музыка здесь не метафора, а перманентная потенциальность артистического во имя

скрытой, но потенциально предполагаемой эгалитарности — на той территории, где каждый человек знает об этом излишке и в попытке его зафиксировать «поёт». В спектакле актёры лишь изредка изображают немые

жесты поющего; однако «пение» и «музыка» — это не просто звуковысотный продукт. «Музыка» в этом случае лишь другое слово для искусства — антропологически, политически необходимого императива существования».

Из книги «Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства» / Кети Чухров. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011.

движения, скорости сопереживание растворено в самом действии. Скульптура же неподвижна и напряжена, она начинает рифмоваться сама с собой, физически ощутимой становится застрявшая четверть секунды.

КОЛЛЕКТИВНОЕ ТЕЛО

А в театре что принципиально?

Во время работы над спектаклем я находился в состоянии перманентной эйфории, и это не обязательно состояние, затуманивающее мозги. Наоборот, оно позволяет рассмотреть то, что в нормальном состоянии ты бы не заметил. Я тогда сделал для себя открытие — это феномен театральной труппы. Это особый тип коллективности, который не похож ни на что другое — ни на семью, ни на сотрудничество, ни на дружбу, ни на романтические отношения. Незнакомые раньше люди образуют особое сообщество, которое интересно отнюдь не своей противоречивостью, наоборот, там всё прекрасно. Для меня вырастание этого коллектива и стало важным предметом изображения. Я говорю уже даже о последующих работах: если нужен ответ на вопрос, на что именно там следует смотреть, то смотреть стоит именно на это.

А вы сами находитесь над ними — участниками труппы — или становитесь частью этого коллектива?

Нет, я не часть этого коллектива. Это важно, что я сам в эти процессы не вовлечён, они не являются частью моей личной истории. Меня не интересует мой внутренний мир, как не интересует внутренний мир гастарбайтера или художника Ван Гога, меня интересует произведение искусства. Я как садовник в этом саду.

МОДНАЯ ТЕМА ДЛЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

А почему вы не задокументировали на видео свой венецианский спектакль?

Потому что это театральное произведение, и оно должно таким оставаться.

Как вам видятся отношения театра и искусства? Неприятие друг друга?

Нет, это уже несколько лет модная тема для современного искусства, модный источник вдохновения. Даже, например, выставка Пауля Клее в Берне — обычная, в общем, ретроспектива — открывалась под названием «Театр повсюду», по-английски Theatre here, there and everywhere.

Скажите, а для вас театральный опыт — это уже нечто завершившееся?

Ведь, насколько я знаю, вы сейчас занимаетесь также живописью. Или вы видите какие-то ещё возможности, что-то несделанное?

Театральная работа как таковая, постановка спектаклей — это всё-таки вещь факультативная, у меня нет амбиций и планов становиться театральным режиссёром. Тот спектакль был странным приключением, безумным подарком.

POVERO, POVERO ШОСТАКОВИЧ

А что именно сказал Каstellлуччи, оценивая вашу работу?

Он произнёс очень прочувствованную речь о том, какое тягостное впечатление произвёл на него этот спектакль, некоторые сцены напомнили ему концентрационный лагерь. Спектакль и правда был достаточно тягостным зрелищем, честно говоря. Он не был достаточно совершенен в своей выделке, чтобы понравиться. Каstellлуччи сказал, что это очень тяжёлая работа и для актёров, и для зрителей, потому что всё время спектакля все актёры находятся на сцене. И тогда Марик спросил: «А как вы думаете, похоже это на Шостаковича?» На что Каstellлуччи ответил: «Povero, povero Шостакович».



КСЕНИЯ ПЕРЕТРУХИНА: «САМОЕ ПЛОХОЕ — ТО, ЧТО ВЫ И ОЖИДАЛИ»

41

Иногда художник пытается в театре быть режиссёром. Часто художника зовут в театр сценографом. Сценографы порой уходят в художники. И почти никогда — в отечественной практике — состоявшийся художник не приходит в театр, чтобы там и остаться. Не ради службы, а чтобы что-то изменить — сообразно своим представлениям о современном искусстве

вопросы: Константин Агунович



Нсения Перетрухина (р. 1972). Художник, режиссёр. Окончила киноведческий факультет ВГИКа, ученица Юрия Арабова. Занималась видео, перформансом (неоднократно в сотрудничестве с Яковом Кажданом), арт-директор фестиваля видеоарта «Пусто». Во второй половине 2000-х годов обратилась к работе в театре. Постановки в театре «Практика», Театре.doc, Центре драматургии и режиссуры, МХТ и др.

Как вы с киноведческим образованием и сценарным опытом попали в театр в качестве именно художника?

Может, я с самого начала мечтала заниматься театром, но получился такой... крюк. Я была художником. Занималась современным искусством — с полным ощущением, что лучше дела на свете нет. Но в какой-то момент я попала в Театр.doc и стала туда ходить, и меня восхитила революция, что произошла в современной драматургии. То как изменился текст, вербальная составляющая театра. И что теперь можно совершенно иначе мыслить визуальную часть театра. Это было программное решение: что я хочу прийти в театр как художник современного искусства, чтобы переосмыслить визуальную составляющую театра. Смогу приложить инструментарий современного искусства к театру.

Получилось? И что именно получилось?

Получилось сломать традицию: если ты типа художник и пришёл в театр, тебе говорят — ну, приноси макет. Макет — это макет сварной конструкции. Я сделаю макет, укажу размеры, и мне это сварят. У меня ужас от этого. В спектакле, помимо того, что ты делаешь, ты ведь в мир выпускаешь ещё какую-то вещь. И вот, представьте, сколько у нас театров. И как в театрах, вокруг театров, задние дворы театров заставлены бесконечными сварными конструкциями. На

мой взгляд, сто пятьдесят раз надо подумать — может, без этого можно обойтись? Поэтому я когда прихожу в театр — не о Театре.doc речь и не постановке, которую мы делаем, допустим, в подвале завода, там другие задачи, — а в нормальный репертуарный театр, где меня встречают и спрашивают: что вы нам предложите? А я: давайте попробуем сделать что-нибудь из того, что уже есть в театре. Давайте попробуем это использовать. Мне нравится идея ресайклинга. Спектакль в таком случае становится не только спектаклем, но и концептуальным проектом. Это придаёт происходящему на сцене, до и после, дополнительный смысл.

Вы рассматриваете свою работу «на театре» как художественный проект?

Смотрите, например, я работаю с редимейдами. Редимейд принципиально отличается от предмета, изготовленного в театральной мастерской. Если вы попадёте в мастерскую, вам будут говорить, что изготовят точно такой же, но это неправда. Предмет, изготовленный в бутафорской мастерской, был уместен, когда было гигантское расстояние между зрителем и сценой, и вы сидите где-то на галёрке. Но вы и с галёрки будете видеть, что это не настоящий столик, что это бутафорский столик. Просто раньше была такая игра условностей. Сейчас этого не то что не может быть — может. Но если это предполагает художественная задача. Если художественная задача предполагает, что нужен столик XIX века, нам нужен столик XIX века. Если предполагает, что нужен столик XIX века, изготовленный в мастерской начала XXI века, то окей, но эту условность вы всегда будете считать. Вы вещь вообще всегда будете считать. Реальный предмет не укладывается в поставленную задачу, привносит свои смыслы, потому что реальность всегда не такова. Это как в вербатиме: самое плохое, что может случиться, когда человек начнёт говорить вам то, что вы и ожидали. То же самое с вещью. И вот этот зазор между вашим представлением о вещи



1



2

На стр. 38
Ксения Перетрухина
Перформанс в рамках
акции «Афган» —
Кузьминки. Человеческая
оратория»
2011

Фотограф Генринас Ясас.
Права на изображение
принадлежат автору

1—2.
Ксения Перетрухина
Из проекта «Невесты
Йозефа Бойса»
2007

Изображение предоставлено
автором

и тем, какова она на самом деле, и есть то, ради чего стоит выносить её на сцену. Редимейд даёт возможность бесконечного приближения к вещи. За бутафорской вещью в какой-то момент появляется её изначальная иллюзорность и пустота — в мастерской ведь не рассчитывают, что можно приблизиться к вещи вплотную. А к редимейду можно. И, в идеальном случае, даже потрогать. Изменение расстояния от зрителя до предмета — это тоже очень важно. Каждый помнит такой момент, когда ты становишься на стул и оглядываешь комнату и видишь — на шкафу куча пыли, давно позабытый ключ лежит: яркое ощущение, возникающее от изменения привычного ракурса — как будто вы в первый раз видите или видите то, что прежде не замечали. Глаз прочитывает двадцать процентов, а остальное достраивает рассудочный стереотип. Отсюда моя задача — не дать ограничиться сознанию этими двадцатью процентами.

В какой момент вас повело в театр?

Я начала задумываться о театре как-то вдруг. Это был такой импринтинг, рождение меня в качестве художника театра. Я была раз на спектакле в одном театре, где всё было хорошо — режиссура, актёры, декорации, зрители. И вдруг меня поразила мысль, что если бы все эти люди, присутствующие сейчас на сцене и в зале, просто бы все обнимались — ну просто так, — это стало бы гораздо более значительным событием в жизни этих людей, чем этот неплохой, в общем, спектакль. Это не только театра касается, но и современного искусства тоже. Ты приходишь на выставку, а там... выставка, и ничего больше. У меня есть важный для меня термин, пункт — «готовность к зрелищу», когда зритель приходит и видит: о, это ровно то, что я и думал. И уходит таким же равнодушным, как и был. Отсюда второй термин и инструмент, который я использую — «дезориентация зрителя». Как я могу оказать на него воздействие? Лет двадцать назад я еще могла бы ему нечто сообщить.

Но сейчас возможность месседжа полностью перекрыта: месседж со сцены почти невозможен, вы заранее знаете всё, что вам хотят сообщить. Или вы знаете даже нечто большее, чем я сообщу. Даже умолчание невозможно, отказ от месседжа — потому что это тоже месседж; месседж невозможен, потому что вы к нему готовы. Вы всё на свете знаете. Законченная постмодернистская ситуация. Единственное, что я могу, я могу вас вывести из этого состояния. Могу поставить вас в ситуацию, когда вы не понимаете, театр это или не театр. Вот пример. Я работала над спектаклем «Хлам» в Центре драматургии и режиссуры. Зритель, который попал в театр, и думал, что вот, он попал в театр, — в действительности он попал в некую тотальную инсталляцию. Сделанную с целью такой вот дезориентации. Раскрывались бархатные шторы — очень такая театральная вещь, знак, — и открывался тёмный проход, коридор с одной невнятной лампочкой, по которому зритель двигался, наблюдая разный действительно хлам, грузовые палеты и прочие плохо идентифицируемые вещи. При этом он оказывался один в этом коридоре. Я вообще предпочитаю думать об отдельном зрителе. Дирижирование массами мне абсолютно чуждо... Зритель не понимал, что это — в театре ремонт, и настоящий театр будет где-то там? Это декорация или нет? И когда он начнётся, настоящий театр? Декорация притом стоила ноль рублей ноль копеек — разве что транспортные расходы: я её собрала из старой мебели на квартире, с которой в тот момент съезжала и старой мебели в квартире, куда переезжала; хозяйева были не против. Отсюда ещё один термин мой — «слепое пятно», это когда вещь или событие случаются ровно в тот момент и в том месте, где и надо. Когда вы смотрите голливудское кино, и решающее событие, поворот сюжета, происходит именно в тот момент, и именно таким, как вы его и предвкушали. А на выставку приходите — скульптура, например, стоит ровно там, где надо. Тот же «Хлам»

я предваряла перформансом: вы входите в зрительный зал, а там на половине зрительских мест что-то лежит. Журнал, книга по кулинарии, Карл Маркс на немецком языке, сломанный душ, вешалка — что-нибудь, какой-нибудь неожиданный и неуместный предмет. Сначала зритель садится на те места, что свободны. Когда они заканчиваются, пришедшим приходится понимать и выбирать — это занято или как, и что с этим делать. А делать можно что угодно. Разбираться нужно самому. Люди порой реагируют агрессивно, думая, что их хотят использовать, включить в действие. Я их понимаю. Сама всё время боюсь, что куда-нибудь не туда сяду.

«Новая драма» как-то повлияла на сценографию? Появилась «новая сценография»?

В театр вошло перформативное время, некушированное — и это очень хорошо. Я этим часто пользуюсь, например, в начале спектакля. Считается, режиссёр занимается организацией времени, а художник — визуальной стороной, но мне кажется, что тут очень неопределённая граница. По крайней мере, она стала проницаемой, это уже очевидно. Я не берусь судить о других формах театра; придерживаюсь того, что драматург Угаров называет партийностью. Мне интересен мой партийный театр. Что касается вообще... Возьмите Театр.doc — в драматургии что-то произошло. В режиссуре тоже, хоть и меньше. А художественная сторона осталась на уровне двадцатилетней давности, «тех же щей, да пожикже влей». Современный зритель с его клиповым сознанием с гигантской скоростью считывает образы. А приходишь в театр — мама дорогая! Зритель уже изменился, а театр не особо. Поэтому то, что мне интересно, это принципиально другое отношение к работе художника. Современный театр таков, что нет надобности в служебной функции художественного решения. Чтобы было понятно, чтобы было красиво, чтобы было куда глаза отвести за три часа сидения в кресле, облегчить пре-

бывание в зале — таких задач больше нет. А пространство есть. Художественное решение в театре сейчас — это пространство для свободного выражения смысла. И мы можем с ним работать. Это как когда таксист спрашивает «Вы кем работаете?» — «Я художник» — «А, у меня дочка тоже рисует». Я говорю: «Нет, я не рисую». У современного искусства больше нет такой нужды — рисовать. Можно рисовать, можно не рисовать — есть всякие другие способы. В современном искусстве уже нет такого, что художник это тот, кто рисует картины. А в театре есть такая тема, что художник это тот, кто нам наваяет сварную конструкцию, поставит мебель и т.д. Не факт, что эта сварная конструкция нам вообще понадобится — может, в следующий раз. Из чего не следует, однако, что мы к каждому спектаклю должны ваять декорацию, нет такой надобности.

Как художник, вы вполне реализуетесь в театре?

Не вполне. Мысль убегает далеко вперед, но именно поэтому для меня очень важно следовать выbranному пути. Чтобы меня стали прочитывать. Потому что это всегда проблема новизны — если человек создаёт что-то принципиально новое, это всегда поначалу будет выглядеть как бред. По второму разу — как назойливый бред либо же как «а что-то в этом есть». Должно быть повторение как минимум два раз. Абсолютно новая мысль нечитабельна. Когда я сделала «Хлам», у меня была мечта в этом же театре, из этого же набора барахла сделать несколько спектаклей. Тогда моя мысль читалась бы гораздо лучше. Нужно просто идти по этой дороге дальше, мне нравится туда идти, просто это вопрос количества шагов.

Редакция благодарит журнал «Арт-гид» и фотографа Генрикаса Ясаса за помощь с иллюстрацией акции «Афган» — Кузьминки. Человеческая оратория».



ОЛЕГ КУЛИК: «ТЕАТР ТУТ НЕ ГОДИЛСЯ КАТЕГОРИЧЕСКИ»

Сценические опыты Олега Кулика — декларация о намерении изобрести совершенно новую художественную практику. Она призвана соединить в себе элементы театра, штампы актуального искусства и авторское «видение» публичных ритуальных действ. Всё это напоминает попытку адаптировать мистерию в формат шоу, транслировать «сакральное» в развлекательное. Окажется ли «религия» третьим лишним в уже сложившемся дуумвирате искусства и театра, или обогатит его актуальным духовным звучанием?

вопросы: Константин Агунович



Олег Кулик — российский художник и куратор, прославился перформансами, где предстал в образе «человека-собаки». Работы экспонировались в галерее Tate Modern (Лондон), музеях сети Гуггенхайм, на Венецианской биеннале, биеннале в Валенсии и Сан-Паулу, музеях современного искусства в Риме, Антверпене, Цюрихе, Страсбурге, Нью-Йорке и т.д.). В 2007 году в ЦДХ прошла крупная ретроспективная выставка его творчества. Также получил широкую известность кураторский проект в Центре современного искусства «Винзавод» — «Верю» (2007, премия «Инновация») и фестиваль «Архстояние» (2010), где Кулик выступил как куратор. Кроме работы в пространстве изобразительного искусства Олег Кулик осуществил несколько театральных проектов в парижском театре «Шатле», где поставил «Вечерню Девы Марии» Клаудио Монтеверди и затем — ораторию «Мессия» Георга Фридриха Генделя.

48

Твоя довольно неожиданная экспедиция в сферы театра завершилась двумя постановками «Вечерня Девы Марии» Монтеверди и «Мессия» Генделя в парижском театре Шатле...

К чему я прибавляю фестиваль «Архстояние» 2010 года; ретроспективно театральный опыт вылился в трёхчастный проект. «Архстояние» — это был уже третий этап. Первый, с «Вечерней», был совсем идеалистический, когда от театра хотелось того, что он не может дать. И чего сейчас не может дать никто — непосредственное переживание божественного присутствия.

Откуда такой императив?

Непосредственно до того у меня был проект «Верю» на Винзаводе. И громко прозвучал. Было много приглашений с этой выставкой. А мы ни на одно не ответили положительно. Не согласились ни на одну гастроль, потому что было невозможно. Я представлял себе «Верю» в любом обычном, «нормальном» зале: и это был бы полный провал. То, что работало в подвале Винзавода (когда, например, практически не было работ на стенах), не стало

бы работать в «белом кубе». Бывают такие вещи — ситуационные. Перформанс — такая ситуационная вещь, которую невозможно никуда потом перенести, она здесь и сейчас случается. Или не случается — в отличие от «нормального» искусства, которое можно снять с одной стены и перенести на другую. И вот, среди предложений насчёт «Верю» было и предложение «Шатле». Они прочли о выставке (в Artnews была большая статья) и говорят: «Мы хотим что-нибудь похожее». Я в тот момент как раз путешествовал по Тибету. И мне всё это — какой-то театр, какое-то Шатле, какой-то спектакль... Я говорю: «Знаете, у меня на этот счёт нет никаких особых идей. Да и театр я вообще — не особо. Нечасто туда хожу». Долго отбояривался. Но потом опять настойчивый звонок: «Всё-таки нам интересно то, что вы делаете; мы нашли тут один ваш лондонский перформанс с зеркалами, в Тейт-модерн, очень нравится нам это ваше решение. И мы твердо хотим, чтобы вы нам сделали постановку». А я сижу, с интересом наблюдаю тибетские пуджи. Заинтересовался притом не религиозной или сценической их стороной, а социальной. У них это как происходит: когда какой-то праздник или ещё что, в монастырь снизу поднимается народ (монастырь, как правило, на горе). Монахи ведут службу. В это время люди из числа собравшихся на монастырском дворе под руководством других монахов разыгрывают в масках какие-то сцены религиозных легенд — вроде спектакля в любительском театре. Сама служба общается с тонким миром, в ней мало действия. А сцены на дворе как бы повторяют её, но в другом, карнавальном измерении. И в это время сверху, с гор, спускаются аскеты. И всё это действие потом наблюдают, сидя на крышах монастыря, — полуголые, бомжеватые такие старички. К которым вежливо выходит благообразный настоятель, чинно садится рядом, а те на него и внимания не обращают, смотрят, что творится внизу.



1



2

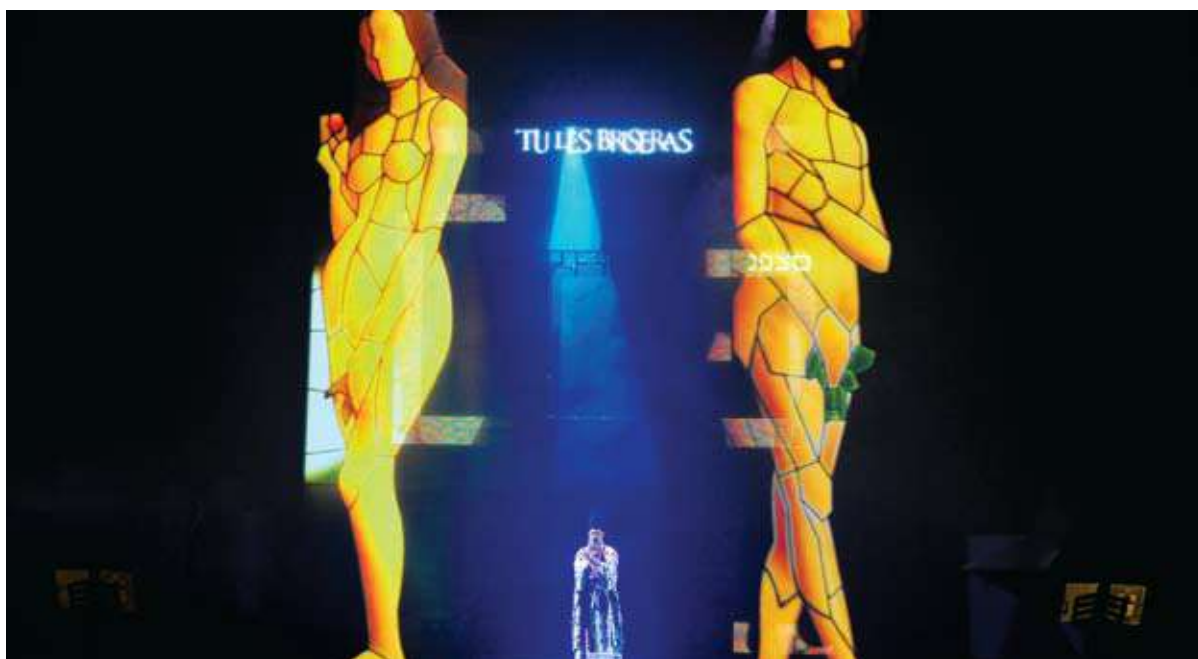


3

На стр. 44
Олег Кулик
 В процессе работы
 над проектом «Мессия».
 На музыку Георга
 Фридриха Генделя
 2009
 Театр «Шатле».
 Права на изображение
 принадлежат театру «Шатле».
 Изображение предоставлено
 Олегом Куликом

1—3.
Олег Кулик
 Вид экспозиции «Верю»
 В рамках Второй
 Московской биеннале
 современного искусства
 2007
 ЦСИ «Винзавод».
 Изображение предоставлено
 Олегом Куликом

50



1



2

1—2.
Олег Нулик

Мессия

На музыку Георга
Фридриха Гёнделя

2009

Пространственная литургия
в театре «Шатле».

Фотограф Мари-Нозэль Робер.

Права на изображение
принадлежат Мари-Нозэль Робер
и театру «Шатле».

Изображение предоставлено
Олегом Нуликом

Единение разных миров?

Именно. Прекрасная социальная организация — низкий социальный уровень, высокий и надсоциальный, которые в один определённый момент объединяются в общем событии. Я потом нашёл у Гоголя в «Размышлениях о Божественной Литургии» указание на те же социальные функции: дескать, если общество наше ещё не распалось, в том причине Божественная Литургия и «нераздельное единство» паствы, рождающееся в ходе службы. Люди выходят как проплакавшиеся, гораздо мягче и доброжелательнее друг к другу. Это не вопрос изменения сознания или духовного роста: люди и так хорошие, их надо только время от времени прочищать, возвращать им правильный настрой. Однако если бы не это путешествие по Востоку, а наблюдение за нашей литургией здесь, я вряд ли бы подвигся на эту постановку. Слишком у нас как-то всё это дистанцировано от жизни происходит. Церковь и мир, высокое и низкое — и ничего между ними. А в Тибете такой дистанции я не увидел. Напротив, постоянное соучастие. И это процесс очень прагматичный, конкретный; мне потом объясняли, как это происходит, как именно очищается душа в ходе такой психофизической прокачки. И зачем колокольчики и детское пение. Почему, кстати, с литургии нельзя уходить с половины: можно поймать такие гадости — это очень опасно, люди раскрываются...

Если речь о терапии, зачем так далеко забираться? Это ещё Платон сказал, ну или Сократ у Платона, что лечить тело надо, начиная с души. Наиболее сохранившийся древнегреческий театр находится на курорте. И курс лечения проходили в том числе, и там — три трагедии, одна комедия в день, и спи тут же, дыши кипарисами. Притом размеры у театра такие, что поместится население среднего полиса той эпохи. Но мы отвлеклись от предыстории про-екта. И так, раздаётся ещё один звонок из Парижа...

А я в этот момент сижу на этой самой горе. Наблюдаю. И говорю в ответ: «Мне было бы интересно поставить современную литургию. Чтобы самому понять, возможно ли сейчас вообще такое. Готов взяться за любой материал. Что вам было бы интересно?» «Нам было бы интересно «Вечерню Девы Марии» Монтеверди. Ставили её мало, вещь красивая».

И вот ты режиссёр. Твои действия?

Наверное, это можно сравнить с ухаживанием за девушкой. «Я надену правильную рубашку, приду с правильными цветами — в общем, проведу правильную церемонию и девушка моя». В этом много наивного, но вообще ведь мало попыток такого исследования, которое кто-нибудь бы проводил из современных художников. И я двигался, если с одной стороны, совершенно наугад, а с другой был железно последователен. Я долго думал, что делать. Я ведь должен что-то для сцены про-извести? А в литургии очень строгие каноны. Очень минималистичные. Состоящие, в общем, в произне-сении каких-то мантр, молитв и в правильном настраивании публики. Там ведь внутри нет никакой исто-рии, никакого сюжета. Никакой виртуальной ситуации, которой ты бы мог сочувствовать из зала, но внутри которой ты в итоге так и не окажешься. Нет, нужное состояние достигается иначе, непосредственным переживанием. Зритель не при-ходит ПОСМОТРЕТЬ на литургию. За воротами поклонения он должен встретиться с чем-то трансцендент-ным. И искусство видимого тут не в помощь. Забавно, что первую полно-ценную оперу «Орфей» написал тоже Монтеверди. За что его чуть не про-кляли (а претензий было много и к «Вечерне Девы Марии»), потому что полифония, применённая новатором Монтеверди, казалась настолько чу-десной, что, по мнению церковников, отвлекала от самой службы. И первая опера «Орфей» была на мистери-альный сюжет, сошествие во ад. То есть, Монтеверди, в конце жизни сам



**Олег Нулик**

В процессе работы
над проектом «Вечерня
Деве Марии».
На музыку Клаудио
Монтеверди
2009

Театр «Шатле».

Фотограф Мари-Ноэль Робер.

Права на изображение
принадлежат Мари-Ноэль Робер
и театру «Шатле».

Изображение предоставлено
Олегом Нуликом

ставший священником, пытался создать литургию для людей, которые слишком далеки от церкви. Которых обычной литургией не возьмёшь, Спилберга им не хватало. Я стал слушать эту музыку, размышлять над вариантами, но любое действие, что бы я ни предлагал, не годилось. Не вписывалось в музыку. Любой драматический сценарий превращал это в бытовую историю — этот пошёл туда, тот сказал ему то-то... Театр не годился категорически. Театральной эта вещь мне никак не представлялась. Либретто самое простое, и драматургия, стало быть, тут не работала. Я подумал: «На пуджах я смотрел в какой-то свой внутренний экран, когда внешние факторы лишь чуть направляют сосредоточенное наблюдение. Не как в театре, когда действие тебя целиком выхватывает из себя, и ты будто находишься на этой сцене...»

В силу эмпатии?

Скорее, суггестии. А тут, скорее, резонанс, когда общественное пространство, или пространство диалога, входит в тебя. Внутренне это переживается гораздо сильнее, чем можно подумать по способам воздействия извне. Потому что внешне ничего вроде бы особенного и хитроумного: по кругу повторяемые действия, точно подбираемая интонация... Никакого саспенса, как и аплодисментов, ничего специально приподнимающего или отвлекающего тебя от ситуации, в которой ты реально находишься. Заметь, упоминая социальную функцию, я не говорю о левом искусстве, но об искусстве, всё-таки участвующем в жизни общества. Участие состоит не только в том, что ты бегаешь по улицам, помогаешь бедным, воюешь с богатыми, но прежде всего в том, что ты транслируешь вовне определённые состояния, эмоциональные и психологические. И придаёшь значение тем или иным ситуациям, создаёшь их, на что общество как-то должно реагировать. Поэтому задача была тотально увлечь зрителя,

убрать какой-то центр, притом что действие в смысле наблюдаемых перемен было довольно статичным и малоувлекательным. Если б я был настоящим театральным режиссёром, я, может, занялся бы поиском именно сценических решений, но я подошёл как искатель. Как будто литургия создаётся заново. Как бы это выглядело в XVI веке, но не в смысле реконструкции постановки, а в смысле реконструкции переживания. (Потом, кстати, если и были упрёки, то как раз в отношении чрезмерной эмоциональности такого сопереживания.) Я понял, что там есть действующее лицо. Есть прекрасный барочный оркестр, почему его не поставить на сцену? Это ведь очень интересно наблюдать, это действительно религиозные люди, они верят в свои инструменты, для них они носят сакральный характер. И дирижёр у нас был такой, весь из себя горящий. Хор вёл себя, как священник на литургии, спустился и выходил в зал, двигался среди зала: как по Гоголю, диакон на службе, так и мой хор выступал словно ангел, носитель благой вести. А интерьер был весь покрыт изображениями. Возникла идея, что я должен действовать светом — лазерные проекции, прожектора, видео... При этом надо сказать, что я терпеть не могу театр Боба Уилсона, у меня начинает от него болеть голова через час. Он «Страсти по Матфею» ставил, у него Христос два часа стоит как столб; я не могу досидеть ни одной постановки. Можно было бы сделать как у Боба Уилсона. Но это была бы тогда стилизация под литургию. И это не была бы вещь для людей, для общества, как я об этом думал изначально.

Как ты оцениваешь, что получилось?

Получился такой художественный продукт. Стилистически неопределённый — так, нет ясности, что же это такое, то ли это религиозное действие, то ли произведение искусства. Но само переживание было хорошее и свежее. Любой тебе скажет: я был



1

55



2

1.
Олег Кулик
Вечерня Деве Марии.
На музыку Клаудио
Монтеверди
2009

Пространственная литургия
в театре «Шатле».
Фотограф Ив Жан.
Права на изображение
принадлежат Ив Жану
и театру «Шатле».
Изображение предоставлено
Олегом Куликом

2.
Олег Кулик
Вечерня Деве Марии.
На музыку Клаудио
Монтеверди
2009

Пространственная литургия
в театре «Шатле».
Фотограф Олег Кулик.
Права на изображение
принадлежат Олегу Кулику
и театру «Шатле».
Изображение предоставлено
Олегом Куликом

56



1



2

57



3

1—3.

Олег Нулик

Мессия

На музыку Георга

Фридриха Генделя

2009

Пространственная литургия
в театре «Шатле».

Фотограф Мари-Ноэль Робер.

Права на изображение
принадлежат Мари-Ноэль Робер
и театру «Шатле».

Изображение предоставлено
Олегом Нуликом

58



1



2

Олег Кулик
Витрани к проекту
«Мессия»
На музыку Георга
Фридриха Генделя
2009
Пространственная литургия
в театре «Шатле».
Права на изображение
принадлежат театру «Шатле».
Изображение предоставлено
Олегом Куликом

не в обычном театре. Мы не достигли того эффекта внутреннего, которого хотели бы — чуда не произошло, небеса не разверзлись, но постановка удалась. Были очень противоречивые публикации в прессе, при этом было очень много хороших отзывов. При этом высокая оценка именно профессиональной прессы. В результате мне даже дали орден искусств и словесности Французской Республики. Приходили руководители католического общества юга Франции, говорили: «Вот бы для детей делали такие литургии, нам очень понравилось».

Что дальше? Собираешься ли еще что-то предпринимать в театре или с театром?

Театр интересен мне только тем, и в этом я вижу смысл этого жанра, что нет более ёмкой формы, что вмещала бы остальные виды искусства. Плюс живое присутствие. Все остальные чего-то лишаются: кино — живого актера, искусство — ритуальности: в музее ты делаешь, что хочешь. Потом, театр, как и жизнь, выдерживает многие интерпретации. Театр театру — огромная рознь, опять-таки, как и жизнь. Не знаю, во что это выльется конкретно, но посмотри на Билла Виолу. Посмотри на Дэна Флавина, Олафура Элиасона или того же Андрея Монастырского. Всегда будет речь идти будто об осколках каких-то храмовых действий. Обязательно тотально задействовано пространство, какие-то формальные ходы, и обязательно — ритуальное передвижение публики. Всегда публика должна занимать какое-то место, наблюдать какие-то ситуации, которые намекали бы на ТУ ситуацию. Метафора, да, но об ЭТОМ же всё. Просто применяются другие технологии. Взять те же перформативные практики: искусство существует тысячи лет, а перформанс? Ну, от силы лет сорок. Так что, мне кажется, искусство на пороге интересного открытия. Мучительного — многие сойдут с ума. Больше чем от наркотиков — ты почувствуешь привкус святости. А привкус свято-

сти похож на привкус гениальности. Ты сходишь с ума от осознания собственной личности. Жизнь должна быть подчинена ритуалу, дисциплине. Но мягкой, не травмирующей. Потому что заорганизовать, заструктурировать жизнь — это убить её, но отпусти её, и она сама себя убьёт.



РАЗМЫВАНИЕ ГРАНИЦ

Зритель, следящий за бесконечным праздником современной культуры, давно уже столкнулся с феноменом размывания границ во всех жанрах. Едва ли не весь театральный инструментарий перекочевал сегодня в выставочные залы, а вместе с ним там появились и деятели театра. И наоборот: спектакль превращается в инсталляцию, а перформанс используется для тестирования границ жанровой и социальной условности, в форму предъявления экзистенциального опыта исполнителя. Насколько это увлекает зрителя? Ведь размывание границ происходит специально для него. Искусства объединяются, чтобы зритель стал участником праздника современности. Например, о театральном режиссёре Кристофе Шлингензифе говорят, что он осознавал себя как медиум, делавший возможным встречу искусства и зрителей, и сцена была очень хорошим местом этой встречи. Хотя в его случае под «сценой» можно понимать как театральную, так и публичную сцену — улицу и даже африканское село. Впрочем, часто надежда художников на зрительское участие оказывается напрасной, и нужен дар Шлингензифа, чтобы мобилизовать миллионы. Какова же тайна размывания границ и демократизации жанров? Происходит ли это в логике имманентной самому развитию искусства?



КРУГЛЫЙ СТОЛ «ТЕАТР КАК НОВАЯ ТЕРРИТОРИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА»

Существует мнение, что единственное различие между современным искусством и современным театром состоит уже только в одном лишь факторе сцены, впрочем зачастую и он не работает. Обсудить все аспекты взаимоотношений двух культурных пространств собрались на круглом столе журнала «Искусство» арт-критик и куратор Константин Бохоров, художник Олег Кулик, режиссёр Кирилл Серебренников, режиссёр и художественный руководитель Мастерской Индивидуальной Режиссуры Борис Юхананов, театровед и философ Кети Чухров

СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР = СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО?

Кети Чухров: Я не могу согласиться с тезисом о том, что нет грани между современным театром и современным искусством. Здесь есть импорт и экспорт, об этом пишет и Борис Гройс: театр заимствует инсталляцию, перформанс. А изобразительное искусство, экспозиционное по своей сути, заимствует процессуальность. И всё же, что происходит? Всё дело в том, что современное искусство «более современно», чем театр. Современное искусство начинается с модернизма. Самое важное, что в нём произошло — это схлопывание самого проекта гуманизма. И дальше во всей традиции постмодерна оставался очень важным проект антигуманизма, исчезновение реальности, фигуративность. Противостоянием гуманизму были политические практики, практики авангарда в 1960-е годы, в том числе и русские. Однако в чём сейчас проблема современного искусства? Оно может говорить об обществе, инфраструктурах, политических проблемах, но не может докопаться до события, не может его коснуться. А в театре эта интенция — краеугольный камень.

Борис Юхананов: Мне кажется, не очень продуктивно противопоставлять современное искусство и театр. Я уже лет тридцать наблюдаю такую вещь: театром, в силу того что он маленький, закрытый, никто не занимается, кроме самих театральных людей. Это некая страна, чьи жители, туземцы, переживают свои проблемы, а вокруг все галлюцинируют про театр, толком не понимая, что это такое. Театр по своей природе элитарное, аристократическое искусство. Парадокс в том, что изменения, которые происходят на этой территории, даже если она называется демократическим, политическим театром и привлекает огромное количество людей, — для этих людей остаются недостижимыми и непонятными. Территория театра невероятно продвинутая, она всё время меняется и

живёт тайной, подчас самой от себя, жизнью, очень актуальной. А художники, когда говорят о театре, имеют в виду что-то сталинское, 1950-х годов, толком не понимая и не видя эту огромную разницу. Есть такое понятие: постдраматический театр, этот термин был придуман в 1970-е годы немцем Максом Мюллером. Вы как художники даже не понимаете и не должны понимать, что за этим понятием стоит, а ведь он подвёл итог тому, что происходило в 1950–1970-е годы. Например, театр художников, театр Крэга расстался с человеком из плоти и крови, души и психики, и ввёл понятие сверхмарионетки и отменил это по полной программе, доказав потом это всей своей жизнью. Я уже не говорю об Арто, об итальянском трансавангарде 1920–1930-х годов. Театр переживал это с огромной скоростью и остался почти не замеченным историками.

Константин Бохоров: Мы считаем, что мы всё это знаем.

Кети Чухров: Мы знакомы с театральными практиками Кармело Бене, знаем всё, что происходило с режиссурой Беккета, современные практики типа «Римини Протокол», которые часто коррелируют с перформансом и современными документациями. Вопрос в том, почему современное искусство присвоило себе статус главного художественного феномена современности?

Константин Бохоров: Искусство не присваивало. Есть оппозиция: искусство — театр, но искусство — немаркированный термин, он описывает в том числе и театр. Театр тоже искусство.

Борис Юхананов: Я предлагаю не праздновать эту оппозицию, иначе мы так и будем ходить вокруг да около, а отпраздновать снятие этой оппозиции.

Кети Чухров: Эта оппозиция не снимется. Вы говорите, что театр — элитарное искусство. На самом деле современное искусство гораздо более

элитарно. Элитарность современного искусства выстраивается через институционализацию и историю искусства. А это узкая область, которая, в свою очередь, выстраивается через сложнейшие теоретические практики. Например, современный театр никогда не соотносил себя с современной философией. А современное искусство это делает постоянно. В этом и причина того, почему современное искусство взяло гегемонию современности? Оно завоевало эту гегемонию вместе с философией и политической теорией.

ПЕРФОРМАНС: ТИРАЖ И ПОВТОР

Кети Чухров: Сегодня почти все современные критические арт-практики работают на холостом ходу, который был открыт в 1960–1970-е годы. Нового переворота не случилось. Нет новой идеи, не произошло то, ради чего возник авангард, — нового гуманизма. Перформанс хотел перестать быть экспонатом, он хотел выйти в процессуальность. Но это не удалось: он всё равно является экспонируемым темпоральным объектом. Последние перформансы Марины Абрамович, где она сидит в МоМА, тому подтверждение: время проходит, а перформансист остаётся экспонатом.

Олег Кулик: Это трагедия Марины Абрамович, не надо говорить обо всех. Нормальные перформансисты отказываются от практики перформанса, как только они становятся экспонатами. Марина как раз предала территорию и привнесла в искусство территорию театра, причём плохого.

Борис Юхананов: Артисты нанятые, репродуцирование.

Кети Чухров: Именно.

Борис Юхананов: Словом, которое может перевести наш диалог из оппозиции в продуктивное порождение смысла, является повтор. Это парадокс о повторе.

Кирилл Серебренников: А за повтором идёт экономика, он с ней связан. Марина Абрамович решила придумать технологию повторов, которая была явлена в том же «Гараже», от желания воплотиться на территории экономики.

Борис Юхананов: Повтор и тираж — два слова, близкие театру и современному искусству, но в то же время — космически разделённые понятия.

Кирилл Серебренников: Я занимался теорией и концепцией повтора все 1960-е, 1970-е и 1980-е годы. Что есть повтор? Это копирование или это новое проживание?

Борис Юхананов: Вся технология театра, театральной школы. Что такое, если снять критические интонации, техника Станиславского и техника Брехта? Что такое техника Гротовского, где повтор возведён в невероятную степень тщательности? Повтор Уилсона? Что это всё такое? Всё это совершенная сущностная необходимость театра как такового. Тот, кто снимает власть повтора в театральном действии, переходит не просто в маргиналы, он должен совершить невероятную революцию в системе производства и функционирования театра, чтобы избежать повторения. Сама актёрская школа на этом и построена.

Константин Бохоров: В перформансах Абрамович то, что она ввела, — эти Seven Easy Pieces — удачное развитие её стратегии — приём, я думаю, что это придумала не она, а куратор нью-йоркского фестиваля перформанса Розали Гольдберг.

Кирилл Серебренников: Да! Это куратор придумала, и это экономика. Перформанс существует один раз, а если он становится тиражом, уже не перформанс.

Константин Бохоров: Перформанс — это театральный жанр, заимствованный искусством. В данном случае повтор как отработанная на театральной сцене стратегия заимствуется искусством и превращается в довольно



1



2



3

На стр. 60
Круглый стол
«Театр как новая
территория
современного
искусства»
Центр медиа, архитектуры
и дизайна «Стрелна».
Фотограф Татьяна Кёлин

1—2.
Олег Нулик
2012
Круглый стол «Театр
как новая территория
современного искусства».
Центр медиа, архитектуры
и дизайна «Стрелна».
Фотограф Любовь Фомичёва

3.
Нети Чухров, Кирилл
Серебренников
2012
Круглый стол «Театр
как новая территория
современного искусства».
Центр медиа, архитектуры
и дизайна «Стрелна».
Фотограф Любовь Фомичёва



1



2



3

1. Борис Юхананов
2012

Круглый стол «Театр как новая территория современного искусства». Центр медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка».

Фотограф Любовь Фомичёва

2. Кети Чухров, Кирилл Серебrenников, Олег Кулик
2012

Круглый стол «Театр как новая территория современного искусства». Центр медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка».

Фотограф Любовь Фомичёва

3. Кирилл Серебrenников, Олег Кулик
2012

Круглый стол «Театр как новая территория современного искусства». Центр медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка».

Фотограф Любовь Фомичёва

удачную художественную стратегию. Поэтому повторы Марины Абрамович — это удачный проект.

Кети Чухров: Не могу согласиться с тем, что исполнительский повтор произведения — это плохо. Сам исполнительский акт — очень важен и для театра, и для музыки. И как раз этот повторительный акт нивелируется, игнорируется в перформансе. Театр и музыка основываются на *score*, партитуре. Является ли то что делал Арто, перформансом? Нет. Даже несмотря на то, что он постоянно противостоял «нашёттанному» слову, которое ему диктует автор или Бог, всё равно Арто исполняет, повторяет, становится другим. То, что один человек становится другим в театре ради зрителя, — это часть матрицы театра. А перформанс, наоборот, схлопывает весь мир в меня, в моё тело, в мою физиологию, в её реконструкцию. Театр — это сущность, открытая миру, актёр хочет приблизиться к событию, понять его, и потому он повторяет. Об этом пишет Делёз в книге «Различие и повторение». Многие, описывая исполнителя или актёра, определяют его художественную функцию как вторичную, зависимую. Но проблема в том, что повторительный исполнительский жест возникает вовсе не во время игры, а гораздо раньше, когда создаётся произведение, предполагаемое для исполнения. И этот жест вписывается самим автором. Шекспир, когда пишет трагедию, должен быть для этого в первую очередь актёром. Моцарт, когда пишет исполнительское произведение, должен быть исполнителем, чтобы это написать. Перформансист, наоборот, делает перформанс один раз, он схлопывает всё многообразие мира до единственного иконоборческого акта, который есть чёрный квадрат. Актёр играет как бы после события, после катастрофы, а перформансист совершает перформанс для того, чтобы предъявить свой художественный метод, позиционирующий его в истории искусства. В этом разница между современным искусством и театром.

ЧЕЛОВЕК В ТЕАТРАЛЬНОМ УНИВЕРСУМЕ

Кирилл Серебренников: Публика, которая ходит в МХТ, — это одна публика, а публика, которая ходит на «Винзавод», — совершенно другая. Они могут пересекаться, но театр — это другой язык, и место у театра тоже особое, не случайно их строили на возвышении. Существует понятие «транспорт энергии», и применялись специальные ландшафтные сооружения, чтобы транспорт энергии происходил определённым образом. То же самое и сейчас: искусство, и театр в том числе, очень привязано к пространству. Без этого невозможно. Для меня архитектура — очень важная составляющая театра.

Олег Нулик: Это самая важная составляющая.

Кирилл Серебренников: Не самая важная, но она важна. Когда мы говорим о театре, мы говорим об универсальности, о Вселенной. Человек, который приходит в театр, должен себя почувствовать частью Вселенной.

Борис Юханов: Разные формы архитектуры отражают разные формы предложенных универсальных парадигм. Кносский театр соотносился с морем, с ландшафтом, он ступенчатый и почти горизонтальный. Греческий театр, рождённый от особого ступенчатого цикла, преодоленный и зафиксированный энергетической воронкой. Индийский театр Катакали живёт в совершенно другом режиме. Соотношение ландшафта и театрального пространства, которое предлагает итальянская сцена, связано с жизнью прямой перспективы и с коробкой, с волшебством праздника культуры, связано с преодолением средневекового религиозного и художественного статуса, с отношением трёх миров — Ада, Земли и Неба, их соположением в метафизическом иллюзионистском пространстве, где человек, как верно говорит Олег, — микромир, который, в свою очередь, связан с макромиром. Это микрокосм и макрокосм. В этом смысле человек может быть различим

как космос, а не как физическое тело. На всё это всегда откликался театр, неукоснительно следуя порядку. Порядок — это и есть *rita*, ритуал.

Олег Кулик: Он не всегда откликался, и тогда проигрывал. Мы говорим об идеальном театре, который мы хотим. Для этого он должен на это откликаться, учитывать и это, и то, и другое.

Кирилл Серебренников: Я бы сказал так: он не может не откликаться. Это заложено в его интуициях, в физике его развития.

Константин Бохоров: Меня интересует, как это происходит сейчас? Есть ли такая проблема в театре сегодняшнего дня?

Кирилл Серебренников: Нет такого сегодня. Нет парадокса о театре.

Кирилл Серебренников: Для себя я почувствовал необходимость изжить оппозицию «зал — сцена». Она для мучительна, я вижу её фальшь и непродуктивность. Актёр говорит другим голосом, декламирует. И сцена, и зал подписывают такую конвенцию о ненападении: мы сидим в темноте, а вы на возвышении что-то там громкими голосами вещаете. Полная безопасность. Возникает бесконфликтная и безэмоциональная территория. Более того, когда зритель смотрит старую пьесу, слушает старый текст, — это просто кладбище, шлак. Хочется искать другие отношения аудитории и зрителя. И европейский театр уже давно это преодолевает, ища новые фабричные помещения, новые тексты. Это глубокая история, уж очень сильно в последние годы меняется микрокосм человека, в него входят медиа, другие ощущения архитектуры, другие пропорции.

«ПЛАТФОРМА», РОБЕРТ УИЛСОН, ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИЯ

Борис Юхананов: Есть институционализация театра, есть институционализация современного искусства. Меня в проекте Кирилла как раз интересует, как они

пересекаются, и почему Кирилл не включил в свою новую «Платформу» изобразительное искусство?»

Кирилл Серебренников: Потому что составляющие «Платформы» в сумме дают изобразительное искусство. У «Платформы» есть четыре направления: музыка, театр, танец и медиа. Четыре направления, которые смешиваясь как в калейдоскопе, каждый раз производят новое событие. Это всегда интересно: открывается технология создания событий, которые реально интересуют людей. Это как желание создать мир, в котором есть земля, вода... — так, чтобы он был максимально живым. Мы же знаем, что спектакль не станет полноценным без одной из стихий. А это как раз и есть изобразительное искусство. Вы имеете в виду рамы-подрамники и масло-холст? Этого уже нет, правда. Оно висит в музее.

Константин Бохоров: Современные художники тоже самое думают про театр.

Кирилл Серебренников: Сегодня «Платформа» представляет собой театр в галерее, потому что «Цех белого» всегда был выставочной площадкой. И вдруг «Винзавод», думая о своём кураторском патернализме, приглашает театрального режиссёра придумать на территории галереи, в её белых стенках, некий механизм, технологию, которая заставит людей с утренней силой посещать эту галерею. Вот это мы и делаем.

Константин Бохоров: Когда Боба Уилсона пригласили участвовать в подобном проекте — курировать Валенсийскую биеннале — он позвал художников.

Олег Кулик: Это одноразовая акция.

Кирилл Серебренников: Да, во-первых, это одноразовая акция, и это не театр. Когда Уилсон работает в театре, он работает как приглашённый художник, режиссёр-художник. Он делает технологически повторяемые в разных странах, выверенные до микрона произведения, которые продаются

70



1



2



3

1.
Кирилл Серебренников
2012

Круглый стол «Театр как новая территория современного искусства». Центр медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка». Фотограф Любовь Фомичёва

2.
Константин Бокоров
2012

Круглый стол «Театр как новая территория современного искусства». Центр медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка». Фотограф Любовь Фомичёва

3.
Неги Чухров
2012

Круглый стол «Театр как новая территория современного искусства». Центр медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка». Фотограф Любовь Фомичёва



1



2



3



4



5

1—2.
Кирилл Серебренников
2012

Круглый стол «Театр как новая территория современного искусства». Центр медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка». Фотограф Любовь Фомичёва

2.
Кети Чухров
2012

Круглый стол «Театр как новая территория современного искусства». Центр медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка». Фотограф Любовь Фомичёва

4—5.
Борис Юхананов
2012

Круглый стол «Театр как новая территория современного искусства». Центр медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка». Фотограф Любовь Фомичёва

за миллионы. Боб Уилсон для меня — это верх институциональности, экстремум соединения технологий, бизнеса, театра и современного искусства. Это виртуозный продукт. Только один человек в мире придумал, как выгодно сочетать театр, современное искусство, музыку, технологию повторяемую, технологию выстроенную, имеющую авторский почерк, стопроцентно узнаваемую (что очень важно для продажи современного искусства). Больше никто. Каstellлуччи к этому движется. Но по-другому.

Олег Кулик: Они просто хорошие менеджеры.

Кирилл Серебренников: Это история сложнее, чем просто хороший менеджмент.

Борис Юхананов: Институтация, институциональность — это необходимое качество, которое сегодня приобретает любой цивилизационный жест. Если ты участвуешь в цивилизации, ты должен придумать форму своего участия. Это можно назвать форматной революцией. В чём значение Уилсона? Почему он достраивает театр до полноты, причём ничего плохого в его таланте маркетолога нет? Потому что он всё время предлагает новые форматы. Он первый, кто ввёл минималистскую музыку в оперу. Он полностью изменил формат допустимого времени в театре. Он позволил репетитивности, свойственной минимализму, так царствовать на сцене! При всей его рыночной отточенности он делает невероятно радикальные, необходимые, с точки зрения тенденции нового универсального театра, шаги. Что объединяет Уилсона и современное искусство? Революция в области формата. Не переквалификация старого формата в новые технологии. В этом смысле то, что делает Кирилл на «Платформе», — это территория, где начинает изобретаться новый формат.

«ИТАЛЬЯНСКАЯ КОРОБКА»

Олег Кулик: Давайте поговорим о процессуальности, которая современному искус-

ству как бы не положена. Современное искусство ты сразу схватываешь — в этом его суть и цельность. Но как только ты об этом говоришь, появляются Толик Осмоловский или Дима Гутов и говорят: «Я смотрел на картину пятнадцать минут! А я тридцать!» И это принципиально: они это декларируют как правильное зрелище. В театре ты не можешь уйти: если ты ушёл, ты как бы не видел произведения. Я ни одного спектакля Боба Уилсона не досмотрел до конца, я всегда ухожу за 15 минут до конца — у меня начинает болеть голова. И я прекрасно понимаю: Уилсона я не видел. Я современный художник, делающий искусство, которое не то что смотрится пятнадцать минут — которое вообще смотреть не надо! Показал жопу, укусил, дал в рыло. Всё понятно. И вот меня приглашают не просто в сложный институциональный театр — а я в отличие от вас поклонником театра даже никогда и не был — поэтому и приглашают. Я прихожу, думаю: вот сейчас я актёра раздену, выпущу — и всё. А мне говорят — расскажи! Чтобы просто показать задницу, проходит неделя, я понимаю, что мне надо уйти... «Нет-нет, нам так нравится, что вы говорите». А я даже ничего не говорил. Я о мире не знал, что он такой сложный, как театр.

Кирилл Серебренников: Ты невероятно точные вещи говоришь. Я могу продолжить эту рефлексию. Мне сейчас нужно поставить во МХАТе пьесу «Зойкина квартира». У меня корчи! Прекрасная пьеса, но как её поставить? Я думаю: так, сейчас всё перепису. Всё переписал. Мало. Артисты должны быть не артисты — а кто? Видео. Куда видео, какое видео? Современная музыка — и та не спасает. У меня рефлексия по поводу того, что я не могу в итальянской коробке сделать то, что мне сегодня интересно, хочется и так, как я считаю, театр должен сегодня разговаривать со зрителем. Я попадаю в институциональные тиски, где артисты должны купаться в своих ролях. И что с этим делать? Выход один — уйти на другую территорию. Дальше

я начинаю понимать, что иду мелкими подлянками: тут я вам роли подрежу, тут — переставлю. Я показываю задницу, но каким-то другим способом.

Константин Бохоров: Кирилл, гениально.

Кирилл Серебренников: В этом огромная проблема. Тот театр прекрасен в своих проявлениях, плох я: я понимаю, что люди сегодня смотрят по-другому. Это люди из другого материала. Боря сейчас развернул картину мира, которую мы все хотим видеть.

Борис Юхананов: Я говорил о себе, о Ромео Кастелуччи, во многом и о тебе, Кирилл, я говорил о Васильеве — о художниках, которых сегодня можно назвать серьёзными персонами в театре. Я только что завершил огромный проект, который делал девять лет. В нём участвовали раввины, не имеющие отношения к театру, — это создание нового еврейского театра. Мне в начале пришлось поставить спектакль, сыграть его премьеру, и только после этого написать пьесу для этого спектакля. Сам процесс написания пьесы и был этот спектакль «Лаборатория. Голем». Этот проект я играл три года почти, каждую неделю. Я выходил и публично писал эту пьесу, но это была часть спектакля. Вот эта форма. Дальше, я записывал этот спектакль. Каждый раз, когда он игрался, он снимался, расшифровывался, разучивался, мгновенно ставился (вот эта процессуальность), игрался на зрителя. У меня стал появляться зритель, который, когда это просёк, стал ходить и смотреть. Три года он ходит и смотрит, как играется эта штука.

Кирилл Серебренников: Этот зритель иной. Боря, грубо говоря, произвёл зрителя. Он из пространства достал зрителя, которого не хватало, создал свою полноту. У нас, в случае большого театра, — обратная ситуация.

Борис Юхананов: Кирилл, что важно: если бы я всё это делал на сцене «коробки», я был бы счастлив. Я делал в 1990-е годы «Первый московский терро-

ристический театр» — «Артерор». В театре «Современник» идёт спектакль, мы покупаем билеты, садимся, вскакиваем и после этого играем пять минут сцены из «Гамлета» — я это репетировал два месяца — на территории спектакля «Дачники». На второй акт мы едем во МХАТ. Я объявляю репертуар в Москве. Я договариваюсь с «Современником», они повышают цены на билеты, все ждут, когда я приеду и устрою этот взрыв. Дальше я объявляю гастроли в Токио и говорю, кого я «взрываю», при помощи какой пьесы.

Константин Бохоров: Что-то подобное ливинги, The living theatre, делали в 1960-е.

Борис Юхананов: Нет, ливинги не делали теракт. Я это к чему говорю: это форма. Пространство мхатовской сцены может замечательно служить, но какому-то другому формату, и Кирилл не будет его переживать как сцену-«коробку». Я бы не переживал мхатовскую сцену, если бы я там делал «Голема», при условии, что формат спектакля, который пишет для себя пьесу, осуществлялся на этой сцене. Она перестала бы быть тюрьмой и стала бы свободой. В этом смысле сегодня нет одного типа пространства.

Олег Кулик: Абсолютно точно. Мой опыт заключался в том, что я полюбил театр. Тут вообще это не работает, современное искусство — то, как я его представляю, — лёгкое, живое, свободное. Мне в этом смысле повезло, что это был гигантский театр.

Кирилл Серебренников: Ты это воспринимаешь как ограничение, как обстоятельство.

Олег Кулик: Да. И потом, вы, театральные люди, впитали всю эту традицию, хорошо её понимаете и раздвигаете. А для меня это был новый мир. Я не ожидал, что театр так интересен. Я человек, который впервые заговорил прозой, я вышел на сцену, и понял, что это гениальная вещь — зачем это ломать? Я сделал вещь, ещё более тупую: я вернул театр в дотеатральную ситуацию.

ГДЕ НАЧИНАЕТСЯ ИСКУССТВО?

Константин Бохоров: Мы не обсудили простой вопрос: когда театр превращается в искусство? Для тебя, Боря, очевидно, что ты сделал инсталляцию — и вот оно, искусство, но никакие институциональные условности при этом не преодолеваются. По моему мнению, твоя акция с терроризмом в театре — это абсолютно современное искусство, а про «Голем» у меня большие сомнения. С другой стороны, «Голем» — это самоуглубление, серьёзные философские проблемы. Это и есть та тряпина, в которую он попал.

Олег Кулик: Я продолжу рассказывать о своём опыте, и, может быть, тебе, Костя, это будет ближе и понятнее. В силу того что я не театрал и у меня нет опыта театральных работ, там о новациях не могло быть и речи. Но в силу того что театр большой, и огромный бюджет, мне, деревенскому парню, нужно было разыграть очень сложную пьесу. Мне дали не сценарий, а ораторию, — где были цитаты из Евангелия, Монтеверди, — разыгранную на барочных инструментах. Мне надо было либо писать пьесу заново, либо придумать какие-нибудь ходы, сыграть эту музыку. Она игралась в церкви. Я пошёл в католическую церковь. Там можно в отличие от православной церкви стоять за священником, там нет сакрального пространства. Я смотрел со стороны священника, что делают люди. В итоге я не придумал ничего оригинального, просто вытащил хор и оркестр на сцену, но одел их в дико неудобные буддийские одежды. Все видеопроекции были просто как иллюстрации, цветомузыка. Поётся «Дева Мария вышла в сад» — тут же сад. Проецируется всё это на стены, потолок, зрительный зал, а самые яркие места, как правило, показывали на потолке и сзади. Публика была вынуждена поворачиваться, ей было неудобно. Было два непрописанных в сценарии элемента — два шута, которые не знали, что им делать. Я им говорю: ходите, скажите что-нибудь, пародируйте. Они ещё возникали в

те моменты, когда публика поворачивалась назад. Обернутся — и вдруг два голожопых странных существа. У зрителей раздражение, сбивается настрой: ну, хорошо, мы принимаем ту ситуацию, но эту ситуацию мы не принимаем! Мне кажется, вышло как на древней литургии: ты забываешь о себе как о зрителе, но это очень сильно раздражило публику. Мы западные люди, мы не привыкли к тотальному облапыванию! Мне кажется, у меня всё получилось. Публика выходила с ощущением, как будто её изнасиловали. Мне долго рассказывали, что нельзя так со зрителем, никакой дистанции. Они восприняли это как репрессию — особенно французы, западные люди. Это поцелуй в губы с языком прямо до печени вместо светского поцелуя в щёчку.

Константин Бохоров: Вот то, что рассказал Олег, для меня как для арт-критика абсолютно понятная стратегия художника.

Олег Кулик: Современное искусство отличается от театра необязательностью поведения зрителей. Зритель может уйти раньше или позже, встать так или этак. Если наблюдать поведение зрителя, это чудовищный, с точки зрения театрального человека, хаос, необязательность, непродуманность, неструктурированность и непаханое поле. Внесение театрального в искусство и будет очень диктаторская, очень разумная, очень осмысленная траектория движения зрителя. Ты вошёл в галерею, через два часа вышел по сложному ходу, у тебя изменилось сознание, произошла встреча с чем-то иным, большим, чем ты. К искусству это имеет отношение, но опосредованное, это должна быть абсолютно ритуальная игра, которая в театре есть, но тоже забыта. Поэтому возникает эффект сидения, отдалённости. Театр через искусство это вспоминает. И он смотрит на искусство.

Журнал «Искусство» благодарит Центр медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка» за помощь в проведении круглого стола.



М М ЮМА

МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

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



ТОТАРТ

НАТАЛЬЯ АБАЛАКОВА
АНАТОЛИЙ ЖИГАЛОВ

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

25.01.2012-26.02.2012



Коммерсантъ FM93.6
радио новостей



ИСКУССТВО
THE ART MAGAZINE

ARTGUIDE
АРТГИД



ТЕАТР-ИНСТАЛЛЯЦИЯ И ТЕАТР- ПУТЕШЕСТВИЕ

Отнюдь не вчера на сценах стали появляться театральные постановки, где совсем или почти не участвуют люди. Однако лишь недавно окончательно выяснилось, что жанрово-видовой грани тут на самом деле никакой нет. А та, что есть, связана с позиционированием произведения — в каком контексте оно находится, и соответственно как на него реагирует зритель. В галерейном пространстве демонстрируется инсталляция, похожая на театр. На сцене — театр, напоминающий инсталляцию

Термин «театр-инсталляция» появился совсем недавно, узаконив тот тип театра, о котором рассуждали не один год. С динамическими инсталляциями не раз сравнивали постановки многих адептов «театра художника», так говорили и о Роберте Уилсоне, и о театре АХЕ, уверяя, что актёр у них не имеет индивидуальности, вроде движущейся части сценографии или техника-оператора (что было, конечно, неправдой). С другой стороны, театральности становилось всё больше в работах современных художников. Многие статичные объекты в экспозиционных пространствах, в сущности, представляли собой спектакль, развитие в котором происходило в одних случаях во время обзора, обхода инсталляции зрителем. В других — театр мог быть заранее заключён внутри работы художника вместе с целой историей, как в насыщенных предметах тотальных инсталляциях Кабакова вроде «Человека, который улетел в космос», хотя, казалось бы, само театральное действие совершалось в голове зрителя. Театральную природу имели и шкафы с говорящими платьями питерских художниц Глюкли и Цапли, вздыхающий Толстый дом Эрвина Вурма, живущие в «аквариумах» маленькие видеочеловечки Пьерика Сорена, да и многое другое — работы, налаживающие со зрителем контакт театральные свойства, вызывающие в публике вполне театральную реакцию и сходное переживание.

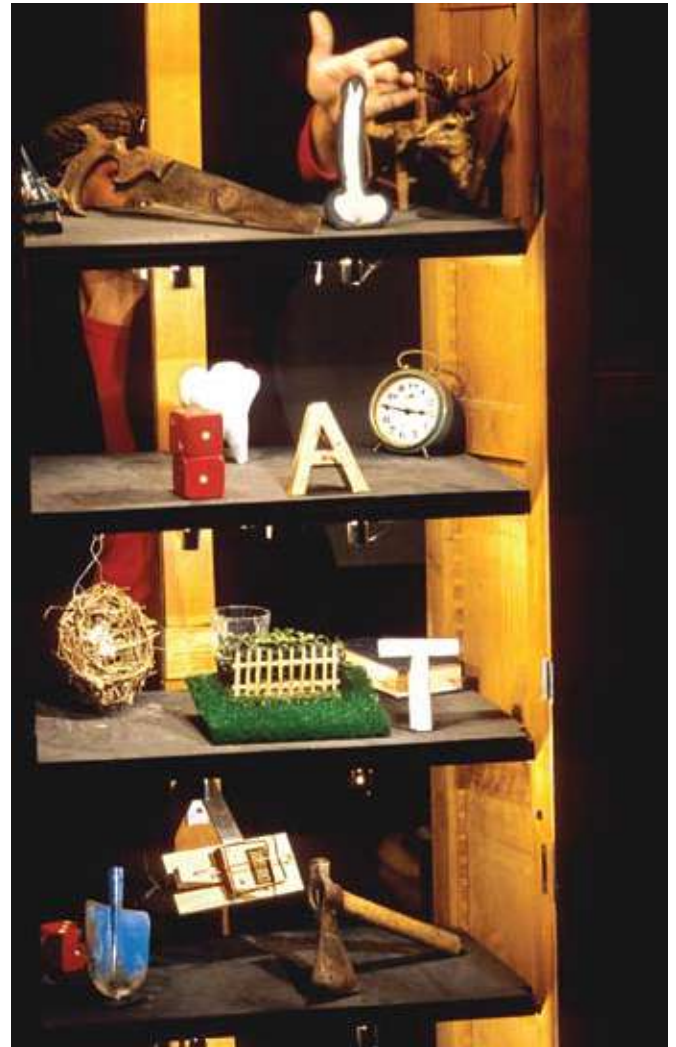
Сейчас, бросая ретроспективный взгляд на прошлые театральные впечатления, я думаю, что элементы «театр-инсталляции» приверженцы визуального театра, в частности, кукольного и предметного, практиковали и до того, как услышали такой термин. Мне, к примеру, кажется, что некоторые эпизоды маленького спектакля Жана-Пьера Лароша «Волшебная комната», который приезжал в Россию в 2006, в рамках фестиваля «Другой театр», — настоящий театр-инсталляция. Спектакль в оригинале назывался многозначно «A distances» — «На расстояниях». Расстояния имелись в виду разные: между поступком и его последствиями, между смыслом каждого слова и значением сказанного. И наконец, расстояние между самим Ларошем и предметами, живущими в его «волшебной комнате» своей собственной жизнью, так что не поймёшь: то ли актёр ими управляет, дёргая издали почти невидимые нити, то ли они движутся

В галерейном пространстве демонстрируется инсталляция, похожая на театр. На сцене — театр, напоминающий инсталляцию

сами. Спектакль Лароша состоял из семи эпизодов и каждый из них — самостоятельное представление и даже отдельный тип театра.

Первый, под названием «Шум слов», — это «звуковой театр» и театр механизмов. На сцену сама собой выезжает крошечная сцена на подставке, где нет ничего, кроме сложно скреплённых железяк, похожих на полуразобранный механизм какого-то сложного прибора. Отдельные части его начинают понемногу, со скрежетом и шипением двигаться, и вдруг становится понятно, что они общаются. Трудно объяснить, откуда именно это становится ясно, но сомневаться не приходится и весь зал изумлённо хохочет, наблюдая за взаимоотношениями железок. В коробочке будто бы полуразобранного механизма детали двигаются то одна за другой, то вместе, то скрипя, то взвизгивая: соперничают, скандалят, кокетничают, пытаются примириться. Одна деталь, скрипнув и двинувшись на несколько сантиметров вверх по штырю, дразнит другую, а вторая ей вторит, тоже дёрнувшись, а потом весело откатываясь назад. Маленький фонарь наверху «сцены» вертелся, будто глаз, что-то сыпалось, засыпая деталям «дорогу», что-то звонко капало, отбивая ритм. А потом сидящий в глубине сцены и почти незаметный Ларош обрезал одну за другой длинные нити, которыми он управлял жизнью механизма, последняя нитка задёргивала маленькую занавеску и железки замирали. Но они уже не казались мёртвыми.

Эпизод «Учти сюрприз» — из жизни трёхногих табуреток. Табуретками — маленькими, большими, колченогими, нагруженными всякой дрянью (вроде горы битой посуды, покосившихся горшков с цветами, топора, лампочек и др.), полна сцена. И вдруг с ними что-то начинает происходить. Одна клонится, приседает (как,



На стр. 74

Джудит Наб

Все люди, которых
я не встречал
2009

Инсталляция на фестивале «Teatro a corte» (Пьемонт, Италия).
Изображение предоставлено
автором материала

Жан-Пьер Ларош

Волшебная комната
(À Distances)
2002

Спектакль театральной компании
«Леа Ателье дю спектакль».
Права на изображение
принадлежит театральной
компании «Леа Ателье дю
спектакль»

помните, игрушечные козлики, которые падали, когда в их подставке нажимали на дно, ослабляя нити?) И роняет на пол единственную целую тарелку, а потом сама падёт сверху. Рядом стоящая табуретка, куда был воткнут топор, внезапно раскалывается надвое. В дальней табуретке вдруг стремительно, сама собой начинает откручиваться ножка, а из-под той, что стоит сбоку, одна ножка самостоятельно вылезает и потихоньку, но вполне уверенно, идёт через всю сцену по своим делам. Почувствовав запах гари и дым, замечаем, что к ножке колченого табурета привязана свечка, а внизу ещё подставлена электроплитка. Пока постройка стоит ровно, но плитка уже включилась, свечка плавится и так и ждешь, что тяжело гружёный стул рухнет. В это время из-под потолка спускается большая связка тарелок, целясь прямо на соседний табурет, ножки которого стоят на трёх яйцах под охраной игрушечного петуха, который беспокойно квохчет. Тарелки опустились на табурет — никакого эффекта, но потом к ним подходит служитель спектакля в старинном камзоле и башмаках с пряжками и торжественно кладёт сверху перышко. Тут яйца лопаются и вся конструкция рушится, а за ней начинает разваливаться всё вокруг, одно за другим, и даже одиноко путешествующая ножка падает, разломившись пополам. Посреди всеобщей катастрофы и грохота вдруг самая маленькая табуреточка в панике выкидывает над собой белый флаг. Она одна и остаётся целой.

Ещё в двух эпизодах Ларош огромными кистями и валиком рисовал на задней стене свои огромные портреты — то весёлый, разноцветный, то скорбный, чёрно-белый, в конце концов превращающийся в сплошной чёрный квадрат. А ещё в одном, произнося рассуждения из дневников Поля Валери о случайности, актёр разыгрывал целый механический балет, в котором вода сама наливается в стакан и едет к герою по длинному столу, преодолевая множество препятствий.

Для нас в этих эпизодах Ларош казался близким родственником питерской группы АХЕ с её инженерно-алхимическими представлениями. Но француз куда лиричнее, нежнее, чем питерские насмешники. Другой его родственник (но, пожалуй, двоюродный) — театр «Тень»

Посреди всеобщей катастрофы и грохота вдруг самая маленькая табуреточка в панике выкидывает над собой белый флаг

со своим маленьким лиликанским народцем, теньвыми волшебствами, огнём, водой и представлениями в спичечной коробке. Впрочем, даже «Тень» кажется куда лукавее мечтательного Лароша, хотя эпизод «Слово не воробей...» из «Волшебной комнаты» — очень в духе московского театра. Тут Ларош пытался поймать светового человечка — беспечное создание в жёлтом пиджаке, гуляющее по сцене благодаря ездящему туда-сюда маленькому проектору, то пропадая (когда ему не на что проецироваться), то появляясь вновь. И вот Ларош бежит за ним, пытаясь поймать и «материализовать». Ловит на листы книги (тот с топотом перебегает со страницы на страницу), на полотенце, на стекло, поспешно закрашивая его белым — тот перескакивает на прозрачную часть и исчезает. На горку глины. С глиной история случается вообще поразительная — Ларош судорожно вылепляет из куска руки, ноги, вслед за тем, как движется человечек в жёлтом пиджаке — размахивает руками, вертится, скачет. И не поймёшь: то ли творец создает гомункулуса, то ли он сам бьётся, нетерпеливо вырастая из глины. Создание непослушно, драчливо, и, меняя его глиняную форму, Ларош должен постоянно увертываться от маленьких кулаков. Потом, озлившись, скульптор сам набрасывается на человечка — бьёт по глине, сминая её, лилипут падает, пытается защититься, но творец буквально закатывает его обратно в глину. Получается грустная история о творце и его создании, о взаимной ответственности и свободе. Человечек исчезал, но не погибал — Ларош движением фокусника доставая из цилиндра белый шарф, подставлял его под проектор, где раскланивался лилипут. Но и это ещё не конец — любопытный человечек вырезал круглую дырку в шарфе и залез в неё, а когда актёр завертелся, испугавшись, что лилипут исчезает в отверстии где-то у него в животе, мы видели, как маленький хитрец вылезает у Лароша уже из дырки в спине



Ромео Кастеллуччи

Paradiso

по «Божественной
комедии» Данте
2008

Societas Raffaello Sanzio —
Авиньонский фестиваль.

Фотограф Христоф Райно де Лаж.

Права на изображение

принадлежат Христофу Райно
де Лаж/Авиньонский фестиваль.

Изображение предоставлено
пресс-службой Авиньонского
фестиваля

и бодро отправляется дальше. В конце концов творец всё же поймал беглеца в картонную коробку, которую уже в финале, во время поклонов, на минутку открывал, чтобы дать и ему поклониться.

Все эти истории выглядят просто, но они совсем не простодушны. Например, тут есть «шкаф с фонемами» — миниатюра под названием «Как птицы в клетке». Ларош читает строфу из последнего акта «Короля Лира»: «Пускай нас отведут скорей в темницу, \ Там мы, как птицы в клетке, будем петь, \ Ты станешь под моё благословенье, \ Я на колени стану пред тобой, \ Моля прощенья...». А потом, открывая ярко освещённый шкаф, он начинает перекладывать и расставлять по полкам множество предметов с односложными (по-французски, конечно) названиями, составляя из них, словно в ребусе, шекспировскую строфу. Часы, календарь, огромный зуб, верёвка, картонное изображение фаллоса, кораблик, буквы из детской игры — он переставляет их так и эдак, и оказывается, что Шекспир заключён в мусоре, хранящемся в шкафу, как птица в клетке. Этот эпизод отсылает к «брутальной поэзии» французского философа-лингвиста Жана-Пьера Бриссе, но оказывается чистым театром.

Само наименование «театр-инсталляция» я впервые услышала на Авиньонском международном театральном фестивале, чующем новые веяния. Возможно, тут его и придумали. В фестивале 2008 года участвовали целых две постановки, характер которых был определён именно так — «Рай» итальянца Ромео Кастеллуччи, завершавший его трилогию-размышление о дантовской «Божественной комедии». И «Вещи Штифтера» немецкого композитора и режиссера Хайнера Геббельса.

В «Вещах Штифтера», сыгранных на сцене старого аббатства, людей, то есть актёров, не было вовсе. Вернее, в самом начале появлялись двое, но, скорее, как «операторы» — служители, приготовлявшие ход спектакля. А дальше всё происходило само: просеянный ими белый порошок покрывал поверхность трёх прямоугольных бассейнов, находящихся перед зрительским амфитеатром. В этом «снегу» под музыку проявлялись светящиеся линии, из расположенных по бокам сцены трёх кубов, похожих на

Оказывается, что Шекспир заключён в мусоре, хранящемся в шкафу, как птица в клетке

решетчатые аквариумы или ледяные глыбы, по трубам, булькая, в бассейны текла вода, крышки лежащих рядом труб сами собой глухо хлопали, отбивая ритм. Это был концерт для пяти механических пианино, стоящих на платформе в глубине, развёрстанных и перевёрнутых самым неожиданным образом. То, как бежали их клавиши и дрожали струны, само по себе было завораживающим зрелищем, но ещё шумел ветер и капала вода, ещё слышалось бормотание и фонограммой звучал голос актёра, читающего Адальберта Штифтера, изысканного австрийского писателя середины XIX века. На спускающийся экран проецировалась картина леса, её цвет волшебным образом менялся и отражался в рядах бассейнов, а круги от капель на воде, в свою очередь, отражались на экране. Между роялями росли сухие деревья, и на поверхностях инструментов высвечивались ренессансные картины охоты. Всё здесь жило своей жизнью: платформы с инструментами, будто в танце, выезжали вперёд, а когда откатывались обратно, вода в бассейнах под ними закипала дымящимися гейзерами. Эта жизнь не выглядела заведённой, как музыкальная шкатулка, она казалась полной каких-то собственных желаний, предметы подчинялись личным сменам настроений и спонтанно возникающему ритму. И в их игре каким-то необъяснимым образом ощущалось то величие, то сентиментальность.

Размышления о том, что это за странный спектакль такой — вообще без людей, — и можно ли его называть театром, неизбежно выливаются в разговор о природе театра. На мой взгляд, некое разворачивание предметно-технологического зрелища в присутствии публики тоже может быть театром, а отсутствие общения между «актёрами» не отменяет связи между сценой и реагирующим залом.

Когда свет погас, обозначив финал, сидящий рядом коллега пробормотал: «Похоже, рояли сейчас выйдут кланяться». И когда под бурные аплодисменты свет зажгётся снова, платформы с роялями поехали в нашу сторону.

**Тристан Шарпс**

Не оглядывайся
2003

Спектакль театра dreamthinkspeak
(Великобритания).

Права на изображение
принадлежат театру
dreamthinkspeak.

Изображение предоставлено
театром dreamthinkspeak

Вероятно, холодно-спокойный «Рай» Кастеллуччи, показанный в Авиньоне (2008), с точки зрения современного искусства правильнее было бы назвать тотальной инсталляцией. Но поскольку он был поставлен для театрального фестиваля и находился в контексте двух других постановок режиссёра по Данте, «Рай», безусловно, воспринимался зрителями как театр.

Перед Церковью целестинцев до самого последнего фестивального дня выстраивалась очередь. Три минуты посмотреть на «Рай» пускали по шесть человек. Зрителей в полной темноте подводили к низко расположенному круглому иллюминатору в стене: наклонившись или присев на корточки, можно было увидеть огромное пустое пространство средневековой церкви, залитое через верхние окна солнцем и одновременно водой, редким прозрачным дождём, шелестящим откуда-то с высоты. Пол церкви уже был под водой, блики от его дрожащей поверхности играли на стенах, а посреди церкви в воде стоял, как любимая метафора Кастеллуччи, сопровождающая его по всей «Божественной комедии», старый концертный рояль и дождь барабанил по его крышке. Совсем измокший чёрный занавес иногда хлопал, будто от ветра, на мгновение закрывая иллюминатор и обдавая зрителей брызгами. У окна в «Рай» хотелось посидеть подольше — здесь была тишина, прохлада и покой. Снаружи толпился, суетился и гомонил жаркий фестиваль и ему этот «Рай» виделся не таким уж и безнадежным. Хотя, правду сказать, мне представление знаменитого итальянца о загробном мире казалось репликой на образ вечности у Достоевского — «деревенскую баньку с пауками». Эффектную, но тоже не слишком оптимистическую реплику.

Другой вариант «театра-инсталляции» мне пришлось увидеть в Турине на фестивале «Teatro a corte». Здесь интерактивную экспозицию голландской художницы Джудит Наб «Все люди, которых я не встречал» можно было рассматривать и в ракурсе «театр-путешествие», которому тяготеет «театр-инсталляция» в том случае, когда не делится на сцену и зал. Зрители, по одному пройдя по тёмному коридору, попадали в огромное, туманное, таинственное пространство, заполненное тихим музы-

**Когда свет погас,
обозначив финал,
сидящий рядом коллега
пробормотал: «Похоже,
рояли сейчас выйдут
кланяться»**

кальным шумом и расчерченное по полу флуоресцентными линиями, соединяющими множество светящихся островков. Всего несколько человек, потерявшись, бродили по залу, испытывая смешанное ощущение одиночества и присутствия другого. Ты усаживался в кресло и на экране перед собой видел чередование лиц, одно из которых принадлежало тебе самому, явно снимаемому прямо сейчас. Откуда на тебя смотрит видеоглаз, было непонятно, и казалось, что другие лица принадлежат людям, сидящим рядом, и ты их тоже незаметно рассматриваешь. На другом островке звонил телефон, к нему никто не подходил — может, тебе? На третьем и четвёртом стояли компьютеры, на экране бежали строчки — кто-то переговаривался в чате. К ним можно было присоединиться, тебе отвечали, и оставалось неясным: собеседники — сидят в зале за другими компьютерами или говорят с тобой откуда-то из виртуального небытия? Можно было что-то сказать в микрофон, и преобразованный звук твоего голоса включался в тихую музыку, заполняющую зал, можно было, сидя за столиком, что-то нарисовать или написать, и твоя пишущая рука через какое-то время появлялась на гигантской стене-экране, перебиваемая другими изображениями. Это было приключение, полное эмоций, где каждый был одновременно зрителем и актёром. Выйдя из зала, ты утыкался в стену, залепленную бумажками с именами «людей, которых ты не встречал», и одно из них было твоим.

Визуальный театр практиковал самые разнообразные способы разворачивания картин перед глазами зрителя, и спектакль-путешествие был одним из них. *Sine loco* театра АХЕ вез зрителей вдоль выстроенных комнат-эпизодов, в «Петербурге» Андрея Могучего зрителей катали прямо в бархатных ложах по двору Михайловского замка,



85

1



2

1—2.

Тристан Шарпс

Перед тем, как усну

2010

Спектакль театра dreamthinkspeak
(Великобритания).

Права на изображение
принадлежат театру
dreamthinkspeak.

Изображение предоставлено
театром dreamthinkspeak



Джудит Наб
Все люди, которых
я не встречал
2009
Инсталляция на фестивале «Te-
atro a corte» (Пьемонт, Италия).
Изображение предоставлено
автором материала

Спектакль был сделан простодушно и трогательно, как детская страшилка. И более всего напоминал диснейлендовский аттракцион «Дом с привидениями»

а потом вели спектаклем-экскурсией по этажам и залам дворца. Ну и, конечно, было множество постановок, в которых зрителей водили по природе, где публике в особых местах открывались новые картины или эпизоды представления.

Театром могло стать и само играющее, действенное пространство, впечатляющее больше, чем то, что его наполняло, как это случилось в 2004-м с амбициозной «Эфедрой» — лихим компотом из всевозможных «Федр» в постановке юной выпускницы РАТИ Живиле Монтивилайте. Легнее представление играли на Щукинской сцене сада Эрмитаж — в удивительном московском театральном здании, уже лет сто стоящем недостроенным и обладающем уникальным внутренним пространством с огромной высотой (как в Большом театре), но маленькой площадью (всё строение размером со сцену). Придумано было для этого пространства действительно много продуктивного и интересного. Зрители лежали на очень круто поднимающемся вверх амфитеатре, где подушки раскладывались в удобные матрасики. За спиной у зрителей была натянута сетка, чтобы они не выпали, но могли смотреть назад, где светился бар, отдыхали актеры, и шли некоторые сцены, которые тут же снимали на видео и транслировали на экраны, висящие напротив, на сцене. Само сценическое пространство выглядело как квадратная лужайка с травой, по бокам которой поднимались разноэтажные строительные леса. По лесам тоже скакали артисты и по ходу спектакля здесь водили с экскурсией зрителей. Наименее интересными были актёрские вопли на тему «Федры», но, в сущности, это было не важно — содержанием спектакля становилось «переживание пространства», что тоже было весьма существенным зрительским опытом.

Масштабные театрализованные инсталляции британца Тристана Шарпса, хоть и находились на границе с современным искусством, вернее всего было идентифицировать именно как «театр-путешествие». Тот тип визуального театра, где развитие действия — это прежде всего разворачивание перед зрителем всё новых картин в новых пространствах, картин, рассчитанных на театральный способ контакта и зрительскую реакцию. Самым сильным в спектаклях Шарпса было именно театральное переживание необычного пространства, которое он осваивал своим шоу.

В 2006 году брайтонская команда Тристана Шарпса dreamthinkspeak привезла на фестиваль NET шоу «Не оглядывайся» — его показывали в помещении центра «ПРОЕКТ ФАБРИКА», расположенном в бывшей фабрике технических бумаг «Октябрь». Спектакль-путешествие, спектакль-аттракцион, объявляющий своим сюжетом миф об Орфее и Эвридике, был сделан простодушно и трогательно, как детская страшилка. И более всего напоминал замечательный диснейлендовский аттракцион «Дом с привидениями».

Спектакль начинался в холодном заводском подвале, откуда каждые 15 минут зрителей по трое отправляли в путешествие по загробному царству. В пути по огромным тёмным цехам и гремучим железным лестницам «тройки» получали мрачные наставления и билеты с номерами, встречали молчаливых людей в чёрных фраках и цилиндрах, которые указывали фонариками дорогу, двигались медленно и говорили загробными голосами. (Разъезжая со своей группой по гастролям, Шарпс всегда приглашает местных актёров, в московском представлении участвовали артисты театральной студии «Новый факультет».) Зрители в сладком ужасе жмутся друг к другу в закрытых чёрных комнатах, где слышится чьё-то шуршание и храп, проходят мимо лежащего на столе трупа невесты, видят гроб в глубокой открытой могиле, встречаются видео, где труп девушки в белом платье плывет в лодке с теми же фрачными гребцами и Хароном в темных очках. Понимают, что находятся в могиле, когда замечают, что потолок над головой стеклянный, и там человек читает молитву и бросает гвоздики. Тут были и подсвеченные живые фигуры за стеклом, и макеты опустевших зданий, и де-

вупка в белом, сеющая муку над маленьким заснеженным городом, и скрипач, играющий грустное, и очередной «чёрный человек», отрезающий бумагорезкой по одному имени от длинного списка фамилий. (Это, видимо, очередь на смерть, а в списке можно найти и своё имя.) Финалом путешествия оказывается совершенно пустой зал, сплошь уставленный горящими свечами — это очень красиво. Но, честно говоря, во всём этом пути ничего страшнее, мертвее и красивее, чем сама опустевшая фабрика «Октябрь» — не было.

Летом 2011-го года на Голландском фестивале в Амстердаме мне пришлось увидеть ещё одно театральное путешествие Тристана Шарпса — перформанс «Перед тем, как усну». На этот раз нас вели по пустому офисному зданию, стоящему в густо застроенном районе небоскребов вроде Сити, где шоу превращалось в сновидческий трип с мотивами «Вишневого сада». Служители снова отправляют зрителей в путешествие маленькими группками через каждые пять минут, и те переходят с этажа на этаж, оставляя за собой тысячи квадратных метров удивительных пространств. Путешественники попадают то в тёмные комнатки, где бормочет старый Фирс, на буфете лежит бумажка с рецептом вишневого варенья, а в окне вдруг загорается свет и можно увидеть, как под деревьями сидят Гаев с Раневской. А то вдруг выходят в огромные торговые залы, где множество разноязыких продавцов их тормозят, требуют купить мебель и одежду, кричат о некой «распродаже тысячелетия» и, демонстрируя фотообои с лесом, включают записи пения птиц. Тут можно войти в шкаф и вдруг оказаться в лифте, который спустится вниз, прямо в магазинную витрину с манекенами, где вас угостит чаем ещё один словоохотливый Фирс, а из-за стекла, с улицы, ему будут махать рукой зрители, уже закончившие путешествие. Можете попасть в комнаты, похожие на огромные снежные пустыни, которые придётся осторожно обходить с краю по узенькой тропинке, или увидите стену с макетом многоквартирного дома, полного крошечных человечков. За окном появится плывущий водолаз, а на столе будет стоять маленькая светящаяся комнатка, где под водой, пускающая пузыри, танцуют маленькие мужчины

Зрители в сладком ужасе жмутся друг к другу в закрытых чёрных комнатах, где слышится чьё-то шуршание и храп

и женщина чеховских времен в водолазных шлемах. Эпоха «Вишневого сада» ушла глубоко под воду, и главное разочарование Шарпса связано с исчезновением этого тихого интимного мира, уступившего место гомонящему консюмеристскому многолюдству. Сама эта идеологическая часть шоу кажется весьма наивной, и главное обаяние этого театрального аттракциона совсем не в нём. А, как и в прошлый раз, — в самом путешествии, разворачивающемся перед нами во времени, будто в сбивчивом музыкальном ритме, новые и неожиданные пространства: маленькие и большие, светлые и тёмные, тихие и шумные, полные людей и пустые, урбанистические и природные.

Под самой крышей небоскреба пол огромного пустого этажа окажется засыпан сырой землёй, из которой будут торчать только пни. И, обходя это сильно пахнущее деревней и дождём поле, все будут смотреть на улицу в панорамные окна, где тоже будет идти дождь, но кроме стоящих рядом небоскребов с неоновыми огнями, ничего не будет видно.

Данный текст является отрывком из книги Дины Годер, которая готовится к публикации в издательстве «НЛО».

**Тристан Шарпс**

Не оглядывайся
2003

Спектакль театра dreamthinkspeak
(Великобритания).

Права на изображение
принадлежат театру
dreamthinkspeak.

Изображение предоставлено
автором материала



Константин Бохоров

НАБЛЮДЕНИЕ ЗА НАБЛЮДАТЕЛЯМИ

91

Перформанс существует на территории взаимодействия театра и современного искусства, и его практики — результат смещения техник и идеологий.

Трансдисциплинарные казусы далеко не всегда эффективны, инновативны и даже просто интересны. Задача автора здесь — попытаться выстроить баланс между экзистенциальной вовлечённостью и адекватным использованием средств и форм разных жанров

В июле 2011-го мне довелось побывать на представлении в Москве австрийско-русского проекта «Музыка здесь, музыка там». Это довольно необычное событие в богатом московском культурном ландшафте, потому что концептуальность и междисциплинарность провозглашались его организаторами превыше жанровых, тем более тематических интересов. В рамках этого проекта в какой-то мере взаимодействовали искусство театра и изобразительное искусство, и мне кажется, интересно будет проанализировать его в связи с темой этого номера журнала «Искусство».

Бюджет «Музыки», видимо, позволял осуществить довольно крупный международный фестиваль по жанровому принципу (современного танца или арт-перформанса). Но кураторы австриец Томас Франк и уже давно обосновавшийся в Вене русский хореограф Олег Сулейменко, оба принадлежащие к миру театра, решили сделать ставку на междисциплинарное сотрудничество. Сегодня замкнутые в своих условных рамках и исполнительское, и изобразительное искусство, и другие виды современного экспериментального творчества чувствуют жанровый кризис и при любой возможности стремятся к взаимодействию и диалогу. Поэтому акцент на междисциплинарность представлялся вполне обоснованным: где как не в междисциплинарной сфере можно ожидать новых художественных достижений сейчас. Франк и Сулейменко пригласили участвовать в проекте по преимуществу творческие индивидуальности с открытой жанровой идентичностью из России и Австрии: исполнителей, экспериментирующих вне сцены, художников, занимающихся процессуальными практиками, музыкантов, визуализирующих звук с помощью новых медиа и т.д. Они должны были разбиться по австрийско-русским творческим парам и сначала в Вене, на базе центра Брут, а потом в Москве, где организационным партнёром выступал московский Центр ЦЕХ, представить разработанный ими совместно проект. В ходе подготовки участники путешествовали, искали сюжеты и натуру для своих работ и вели творческий диалог. Что у них получилось в Вене, я судить не могу, но московская часть происходила у меня на глазах.

И исполнительское, и изобразительное искусство чувствуют жанровый кризис и при любой возможности стремятся к диалогу

«МУЗЫКА» В МОСКВЕ

«Музыка» в Москве локализовалась на Проекте «Фабрика». На «Фабрике» сохранилась и производственная деятельность, и рабочий класс тоже присутствовал в контексте как необходимый элемент. Помещения для художественных мероприятий располагались вокруг большого двора, отгороженного от городской среды воротами и проходной с охраной. Трудно говорить о культурном пафосе этого места, думаю, его основная идея — сосуществование взаимоисключающих маргинальных сообществ в исторической складке мегаполиса в переходных экономических условиях.

Вся программа «Музыки» была завязана на перформансе Максима Илюхина и Мичикацу Мацуне «Подглядывающий М» не столько по смыслу, сколько в силу его центрального пространственного положения. Обнажённые Илюхин и Мацуне находились в пустом фанерном пилоне, установленном прямо посреди «фабричного» двора. Предварительно художники придумали друг другу биографии, и зрителю предлагалось, прочитав их (ими был обклеен пилон), через маленькие круглые отверстия в стенках заглядывать внутрь, чтобы по этой «карте для вуайеристического путешествия» отправиться «в поисках неизвестного между виртуальной жизнью и обыкновенным телом». Перформанс требовал от исполнителей физической выносливости, поскольку им приходилось находиться внутри на протяжении всей программы (более двух часов).

Следует отметить сложную структуру «Подглядывающего М». Приглашая зрителя в область интимного, он вместе с тем прятал наготу тел в охранительную коробку; работая с большим масштабом двора и как бы выставляя обнажённых художников напоказ, перформанс представлял собой очень личное, интимное событие, разглядывание которого через дырку превращало самого зрителя в объект инсталляции-



На стр. 88
**Глюкля/ Наталья
Першина-Якиманская,
Томас Казебахер**
Встреча
2011
Фотограф Алексей Сулима.
Изображение предоставлено
фестивалем Music Here,
Music There

**Максим Илюхин,
Мичинацу Мацуне**
Подглядывающий М
2011
Фотограф Алексей Сулима.
Изображения предоставлены
фестивалем Music Here,
Music There



**Алексей Кузькин,
Магдалена Хованец**
Явление природы, или
Загрязнение искусства
природой
2011
Фотограф Алексей Сулима.
Изображение предоставлено
фестивалем Music Here,
Music There

перформанса — вуайериста; действуя постоянно «Подглядывающий» актуализировался только в момент зрительского участия и т.д.

Илюхин и Мацуне (кстати, один — визуальный художник, а другой — мультиформатный перформер с музыкальным бэкграундом), очевидно, сработали по всем правилам междисциплинарного жанра, но у них получилось слишком сложное высказывание, грешившее двусмысленностью. Ведь, судя по названию работы «Подглядывающий М», её основная интенция сводилась к тому, чтобы сыграть со зрителем художественную шутку — из наблюдателя превратить в объект наблюдения — вполне уместную в рамках экспериментального мультидисциплинарного художественного события, проблематизирующего границы искусства. Но была ли ситуация, созданная художниками, достаточно активной, чтобы спровоцировать зрителя, чтобы превратить его в «подглядывающего» и для остальных свидетелей перформанса, и для него самого? На московском фестивале этого не получилось.

Зритель, пришедший на «Фабрику», был достаточно искушённым в условиях перформанса и достаточно хорошо понимал специфику этого жанра. Даже таджикские гастарбайтеры, обитающие в тамошних цехах, уже уяснили, что это молодёжное место и здесь происходят всякие чудеса. Никто заворожённо не вглядывался в ящики с обнажёнными мужчинами через маленькие дырочки, поскольку заворачивающего зрелища их присутствие там не являло. Не помогали и вымышленные биографии, не внушавшие доверия и не захватывавшие воображения. К тому же непонятно было зачем, если цель этого мероприятия была провокативной — превращение зрителя в вуайериста, нужно столько околичностей вокруг этого. Если бы в ящике совершалось что-нибудь реальное, ставившее случайно заглянувшего в глазок в неловкую ситуацию, то можно было бы говорить о его вуайеризме морального выбора, однако от этого его надёжно оберегала театральная условность, превращавшая всю ситуацию не более чем в интеллектуальную игру, в прото-дюшановскую провокацию. А в связи с фактом незначительности этой игры возникал ещё вопрос, почему она вообще занимает центральное место в структуре проекта? Что хотели сказать кураторы, размещая её подобным образом? Или они

отдали вопрос работы с контекстом и режиссирования пространства на откуп художникам? В результате инсталляция Илюхина и Мацуне терялась в толпе людей, спокойно тусовавшихся на «фабричной» площади и не замечавших экзистенциального напряжения художников в их коробке.

Примерно в том же ключе можно критиковать работу московского художника-перформера Андрея Кузькина и танцовщицы Магды Хованец. Во дворе «Фабрики» справа от входа находится сарай, а перед ним нагромождены технические конструкции и мусор. В проёме двери этого сарая глубоко внутри была видна видеопроекция: среднерусский пейзаж — деревья, поле. Картинка не привлекала внимания, поскольку развития на ней не наблюдалось; она служила задником к перформансу. Гаражные двери приоткрывались, появлялся обнажённый молодой человек с шевелюрой тёмных курчавых волос. Он шёл к куче строительного мусора и, засунув в него свою шевелюру, вставал на голову. Через некоторое время из сарая появлялась обнажённая женщина, сплошь покрытая охристой глиной, и начинала разыгрывать здесь же некую пантомиму. Привязанная ею к ноге перформера рябая курица придавала всему действию добрую буколичность. Однако интерес вызывала не столько создаваемая художниками картина, сколько темпоральность перформанса, поскольку Кузькин испытывал видимые затруднения от стояния на голове — он раскачивался и конвульсивно подрагивал, стараясь не потерять равновесие. Хованец явно продлевала его испытание: опускалась на колени и довольно долго пела, раскладывала перед зрителями обломки гипсокартонных панелей и совершала другие действия, не вполне понятные, сомнамбулические, но затягивающие время. Наконец она отвязывала курицу, Кузькин вставал на ноги и, вскарабкавшись по стоявшим здесь же решёткам к проёму в стене, скрывался в сарае. Всё описанное совершалось под названием «Явление природы, или Загрязнение искусства природой». Образ, созданный Кузькиным, воплощал его подростковую фантазию о человеке, упавшем с высотного дома головой вниз и оставшимся стоять воткнутым в землю, как «очеловеченное» дерево. Хованец же развивала фантазию Кузькина и выступала как ещё одно «очеловеченное»

дерево (глина на её теле должна была избражать кору), оторвавшееся от почвы и пустившееся в «путешествие по земле, на которой живут люди», но потом вернувшись к себе подобным и как раз этот момент здесь представлявшая.

С толку сбивало то, что весь этот спектакль обещал нечто большее — перформеры ведь обращались с театральными условностями довольно вольно, что сказывалось в самых разных моментах: от выбора места действия до демонстрации подчёркнуто физиологических моментов телесности. Стояние Кузькина на голове было далеко от исполнения — он прилюдно подвергал себя испытанию (и ни один раз за вечер!) — и потому в конце представлял как герой, справившийся с изматывающей темпоральностью действия, заданной Хованец. Однако художественного качества в результате всё равно не возникало, как в его же собственном знаменитом перформансе четырёхлетней давности в Веретьево, где он, держась за верёвку, ходил кругами в яме с постепенно застывавшим бетоном.

Тем более не возникало художественное качество, если рассматривать эту работу как театральный перформанс с необходимым набором условностей. Пантомима Хованец была невыразительна, а Кузькин, как уже было сказано, вообще не исполнял роль, а демонстрировал экзистенциальную вовлечённость. «Явление природы или загрязнение искусства природой» было, однако, хорошим примером того, как смешение жанровых средств не даёт прибавочного качества, а, наоборот, нивелирует эффект трансдисциплинарности.

Сотрудничество Филиппа Григоряна и Роберта Штайна — русского режиссёра и австрийского танцора — дало результат, скорее, театральный. Однако «коллабораторы» проблематизировали в ней важные театральные конвенции и тоже ставили вопрос дисциплины. Перформанс заключался в произнесении душераздирающих признаний «человеческим медведем», а именно — самим Штайном, выставленным на потеху публике. В просторном выставочном «фабричном» цеху был выстроен белый подиум чуть меньше человеческого роста, где «медведь» разбросал кости и куски мяса, а сам стоял посередине — пожилой обнажённый косматый мужчина, с возрастными признаками на некогда могучем теле. В лицо ему

бил свет и он рычащим голосом нараспев произносил стихи русских поэтов с нелёгкой творческой судьбой, живших в первой половине XX века (я узнал Ахматову). Медвежий образ ещё больше усиливал акцент Штайна и то, что он декламировал с гробовым пафосом, едва ли вполне понимая смысл русских слов. При этом подиум был расположен так, что «человеческому медведю» нигде было скрыться, даже убежать с такой высоты он просто так не мог, что ещё больше усиливало ощущение его одиночества и отверженности, и когда он поэтически ревел, и когда просто отдыхал, лежа на своём возвышении, он выглядел жалко. Такая конструкция зрелища ассоциировалась с выставочным пространством, а экзистенциальный момент, казалось бы, отвергал театральность. И действительно, перформанс очень бы хотелось интерпретировать как экзистенциальный акт исполнителя, совершавшего сценическое самопожертвование с универсальными художественными целями. Но огромное количество условностей исполнения, деталей реквизита, звукорежиссуры и светового оформления говорили в пользу зрелищного подхода и эффектной гибридизации средств разных жанров с целью создания спектакля.

Но не все работы «Музыки» были связаны с опространствлением и зрелищными эффектами. Например, художница из Петербурга Глюкля (Наталья Першина-Якиманская) и перформер-филолог Томас Казебахер вообще свой перформанс сконструировали как текст. Для общения со зрителями им надо было где-то уединиться и они выбрали маленькую бытовку — пристройку для отдыха «фабричных» рабочих, хорошо обжитую и со следами их физиологического присутствия в каждой детали интерьера. Посетить перформанс можно было только группой. Художники не создавали дистанцию, общались со знакомыми. Их взаимодействие заключалось не в представлении какой-то картины, а в чтении текста, сначала звучавшего, как московский дневник Вальтера Бенямина, а потом начавшего спотыкаться о современные детали, и можно было понять, что он сконструирован и Бенямин смешан в нём с впечатлениями Казебахера от посещения некой Ани, одиночкой московской домохозяйки, живущей рядом с метро «Бабушкинская». Очарование этому открытию придавала как сама обстановка фабричной бытовки, так и участие Глюккли, переводив-



**Филипп Григорян,
Роберт Штайн**
Медвежьи признания
2011
Фотограф Алексей Сулима.
Изображение предоставлено
фестивалем Music Here,
Music There

шей текст на русский. После исполнения следовало дружеское обсуждение, рассказ о работе над перформансом, о том, как удалось найти Аню и пр. И хотя никакого катарсиса не случилось, событие производило впечатление добротной сделанной художественной работы, потому что оно указывало на вполне материальную структуру исторической памяти, конструирующейся как текст.

Качество художественного проекта, как мне кажется, приобрёл танцевальный перформанс «Betweening», осуществлённый на третьем этаже административного здания «Фабрики» в офисе издательства Ad Marginem Верой Приклонской и Лизой Кортасак, сделавших работу про то, как они не нашли понимания и их сотрудничество оказалось невозможным. Им помешало всё: надуманность концепции, случайность встречи, несовпадение во времени, необязательность пространства. Действительно, что могло связать танцовщицу и перформера из Москвы и певицу, диджея из Вены? Только случайность кураторского выбора. Её в своём «Betweening» они и переживали раз за разом. Две женщины в чёрных трико повторяли в случайном порядке (вернее, в задаваемом зрителями) набор неких движений и перемещений в пространстве, взаимодействуя ни столько друг с другом, сколько с набором реквизита или с помощью этого реквизита. И хотя, судя по отстранённости их метода, по тому, что они работали только над структурой и не стремились создать некий образ, — медитативное зрелище, при котором присутствовали зрители, становилось образом — образом отчуждённости художественных индивидуальностей, алгоритмизации их отношений. Высокая степень формализации хореографии, великолепное владение и понимание её средств и отчётливый критический пафос, как раз и делали этот перформанс очень интересным переходным или трансдисциплинарным явлением между современным театром и изобразительным искусством. Хотя я подозреваю, что его авторы и не ставили это себе целью.

«МУЗЫКА» — ФЕСТИВАЛЬ ПЕРФОРМАНСА

Как уже говорилось, «Музыка» организовывала взаимодействие между художниками, занимающимися исполнительскими искусствами в самом широком смысле или перформансом.

Перформанс сегодня становится наиболее общим понятием современной культуры, имманентно присущим уже не только музыкальным и театральным жанрам, но и изобразительному искусству, а также политике, массмедиа и индустриальному производству, о чём сейчас говорят многие исследователи (например, культуролог из Гамбурга Габриель Кляйн). Причина этого в том, что современный творческий труд приобретает всё более нематериальный характер в результате всё более абстрагирующихся и концептуализирующихся производственных отношений. Правда, несмотря на универсальность, перформативность как концепции современного творчества в разных искусствах осуществляется в специфических формах, в соответствии с жанровыми или дисциплинарными условностями. Этот момент, видимо, как раз и показался нерелевантным организаторам «Музыки», которые решили, что сейчас перформативность стала такой точкой бифуркации, в которой будут преодолены различия искусств и возникнет творчество, не стеснённое никакими ограничениями, — Искусство с большой буквы, синтезирующее и слово, и музыку, и изображение, и исполнение, и концепцию, где зритель станет творцом, а художник освободится от авторства.

В соответствии с этой концепцией, представляющейся мне утопической, «Музыка», по всей видимости, и организовывалась, по крайней мере, так можно было решить, побывав на ней и познакомившись с её программой. Помимо описанных работ в «карманах» Проекта «Фабрика» происходили ещё семь или восемь других не менее интенсивных событий, причём одновременно, так что даже воспользовавшись раздававшейся на входе картой, их трудно было охватить за один вечер. Вручив «программу российско-австрийских перформансов», зрителя оставляли на произвол судьбы, освобождая от всякого режиссирования, полностью доверяя ему выбор, то есть режиссуру своего собственного времяпрепровождения. Таким образом, он становился соавтором коллективного перформанса, перемещаясь между разрозненными событиями «Музыки».

Перформанс действительно облегчает процессуальность, но в культуре у него есть ещё одна важная функция — критическая. Почему он стал жанром современного

**Когда модернизм
пришёл к пониманию,
что он больше не
может находиться
в своей «башне из
слоновой кости»,
перформанс стал одним
из актов эстетического
отчаяния, в котором
искусство попыталось
взаимодействовать
с реальностью**

искусства? Когда модернизм пришёл к пониманию, что он больше не может находиться в своей «башне из слоновой кости» и не вмешиваться в происходящее вокруг, перформанс стал одним из актов эстетического отчаяния, в котором искусство попыталось взаимодействовать с реальностью; он стал прорывом художника в жизнь, совершаемым ценой средств самого своего искусства. Радикальность порыва к реальности в этом акте стала его сутью, художественным качеством, поэтому в нём невозможна была никакая политкорректность или попытка установить взаимопонимание — это был момент экзистенциальной сингулярности, искушавший родовую связь модернизма с капиталом, осуществлявшуюся, по выражению Клементя Гринберга, через «золотую пуговину». В истории художественного перформанса были разные моменты: и интеллектуальной игры с публикой, и театрализации, и ритуального исступления, — это сложное историко-художественное явление. Но манифестировавшаяся им уверенность, что художник занимается искусством не ради искусства, что он не «играет в бисер», перетасовывая художественные средства в рамках некоей изолированной системы ценностей, а является активным творцом современности, выражала потребность преодолеть творческую изоляцию, на которую обрёл искусство модернизм. Это и стало причиной того, что перформанс был при-

знан как жанр искусства, провозгласившего современность своей целью.

Необходимость уточнения дистанций, системы различений, структурировавшей бы художественный жест в социально-культурном пространстве, стимулировала также развитие современного театра, например Living Theatre, коллектива ломавшего культурные конвенции, выходявшего на улицы или совершавшего провокации в традиционном театре. Но в театре роль перформанса амбивалентна, потому что это изначально театральное «средство». Традиционно театр оценивают по качеству исполнения, предъявляющегося в условной рамке сцены, но исполнение-изображение, иллюстрирующее, создающее иллюзию, как атрибут театральности давно скомпрометировало себя. В современном театре оно стало перформансом — структурным элементом наряду с другими «средствами» — звуком, светом, текстом, инсталляцией (она же сценография), маской, костюмом, новыми технологиями, архитектурикой пространства спектакля и т.д. — и применяется для того, чтобы создать ещё одну степень отчуждения и напряжения между ними, подчеркнуть их структурный, неизобразительный характер; подчеркнуть, что «средство» — это вещь в себе, что только в структуре она приобретает специфические качества, свой голос. Театральная конструкция по природе перформативна, в акте своего структурирования она противопоставляет себя организации социального, и то, как это удаётся режиссёру, характеризует акт критической деконструкции, за радикальность которого ему рукоплещет капиталистическое общество (хотя, конечно, отношения их глубоко подсознательные).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ВЫВОДЫ

Может быть, на московской «Музыке» и не случилось великих прорывов в искусстве перформанса ни художественного, ни театрального (хотя интересные работы были), но у неё есть другие достоинства. Даже принципиально провозглашая несогласие с её концепцией, я не могу не отметить того, что её воплощение дало очень неожиданный результат, превратив всё это событие буквально в зеркальное отражение общественной ситуации, в которой мы живём.



1



2



3

Перформанс — это снятая концепция исполнения, а исполнение никогда не было искусством, а всего лишь искусством подражания или мимикрии

На «фабричном» дворе сам собой воцарился эйфорический неолиберальный порядок, якобы поощряющий всех и каждого на свободное самовыражение и творческую вседозволенность, конечно, в рамках толерантных норм морали. Ведь основная предпосылка неолиберальной этики заключается в том, что каждый индивид имеет право на признание своего свободного творчества, не стеснённого условностями дисциплинарных ограничений, и может выражать себя беспрепятственно в любом жанре общественной деятельности, коль скоро у него есть на это средства и возможности. Ситуация всеобщей свободы творческого самовыражения как раз и возникла в рамках «Музыки» в Москве, вследствие универсализации перформативности в концепции Франка и Сулейменко.

Не беда, что многие междисциплинарные перформансы напоминали клубную самодеятельность, зато они не создавали эстетической дистанции со зрителем, как бы выходя к нему навстречу. В них происходила творческая гибридизация жанров, являющаяся признаком такого господствующего течения, как постмодернизм. Гибридизированное с исполнительским современное искусство становилось агентом развлечения и зрелища, что, впрочем, никого не смущало. Концепция его современности носила чисто неолиберальный характер и выражалась, как я сказал, в свободе творчества.

Однако такая свобода творчества не имеет ничего общего с критической концепцией современности, поднятой на щит современным искусством, легитимизировавшим перформанс, превратив его из средства выражения в средство рефлексии или, как это называется в американской теории искусства, *media*. Чтобы быть инструментом

критической рефлексии, «средство» (в том числе перформанс) должно функционировать в кристаллической решётке жанровых условностей или дисциплины. Борьба с дисциплинарностью внутри неё самой — вот что делает «средство» актуальным, и благодаря актуализации в концепции современности — универсальным. Поэтому современное искусство и сохраняет, даже культивирует свою историческую связь с великими традициями изобразительного искусства; ведь перформанс — это снятая концепция исполнения, а исполнение никогда не было искусством, а всего лишь искусством подражания или мимикрии.

Жанровые условности современного искусства сегодня проявляются в его институциональности, с которой вынужден бороться современный художник. Но даже попадая в ситуацию иной институциональности (что часто случается в ситуации развитого постмодернизма в неолиберальном обществе), художник, работающий со «средствами» как инструментарием критической рефлексии, действует современно — создаёт проект, провоцирующий институциональные условности и демонстрирует её универсальные моменты. Что не имеет никакого отношения к гибридизации.

Но кураторы «Музыки» и их концепция структурировали проект так, чтобы в нём не мог возникнуть конфликт или провокация, чтобы он стал воплощением толерантности и, хочется добавить, мультикультурализма. В данном случае я не вкладываю в эти эпитеты ничего доброго, потому что они враждебны настоящему творчеству, дерзким трансдисциплинарным вылазкам, перформативности, риску, экзистенциальным прорывам, сингулярностям — всему тому, что гарантирует и искусство, и театр от застоя и исчерпания, превращения в декоративный элемент культурной индустрии, психотерапевтическую отдушину в тотальном гнёте общества спектакля.

ЗАЧЕМ ТЕАТРУ ХУДОЖНИК?

Современности взыскуют и искусство, и театр. Кажалось бы, они должны объединить свои усилия, но часто идут к ней разными дорогами. Это порождает творческое соревнование, доходящее до неприятия методов друг друга и взаимного отчуждения. Каковы представления театра о современности? О современном искусстве? Как театр реформируется в стремлении к нему? Какие театральные достижения можно считать современными? Какие фигуры их символизируют? Художественная или театральная концепция современности в большей степени адекватна сегодняшнему дню? Или это одно и то же, и дело лишь в усложнении языка искусства? Как относиться к тому, что в спектаклях Уилсона, Геббельса, Каstellуччи, Серебренникова и других мэтров театр вырывается далеко в авангард, в том числе и относительно того, что делается в современном искусстве? Чем характеризуется сегодняшний авангард, в чём смысл достигающейся в нём трансдисциплинарности во имя современности?



Наталья Гончарова

ЗА ГРАНЬЮ ТЕАТРА И ИСКУССТВА

105

Эксперименты Антонена Арто и Ежи Гротовского подводили к границе, откуда ещё шаг — и театр перестанет быть театром, ступив на совершенно иную территорию. Примерно в то же время венские акционисты свои опыты всё ещё называли театром — хотя они, безусловно, театром уже не являлись. Природа обоих «искусств действия» формирует общую проблематику: отношение к тексту и слову, взаимопроникновение с пространством, контакт с аудиторией

«ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ»

Аристотель в «Поэтике» определяет театр как имитацию какого-то действия. В самом деле, действие в театре является имитацией или воссозданием событий, происшедших либо в реальном мире, либо в воображении драматурга. Аристотель не только характеризует театр как искусство представления, но утверждает, что такое представление и имитация эффективней, нежели реальное действие, и вызывает максимальную реакцию сопереживания у зрителей. В соответствии с этим определением сцена театра всегда оформлялась как царство семиотики — вне феноменологического или физического смысла действия или объекта. В традиционном театре каждый элемент на сцене, включая актёра, его действия и бутафорию, является носителем нескольких смыслов. «Актёр — это не просто мужчина, он ещё и Гамлет. Даже объекты являются актёрами; так, кресло на сцене не просто предмет, купленный в соседнем магазине, а кресло Гамлета»¹. Обычно эта дуальная идентичность не вызывает конфликта, ментального или психического. Зрители способны на время забыть или проигнорировать реальность, существующую ввне семиотической идентичности вещей на сцене. Однако любое вторжение реальности на сцену подчёркивает, что они видят игру.

Любой сценический элемент, слишком нагруженный собственной природой, чтобы исполнять функции в качестве знака, может также вторгнуться и разрушить театральные иллюзии. Вводя как театральный элемент то, что само по себе феноменологически нагружено, театр вызывает конвенциональный шок. Это нарушение территории и прежних правил игры.

Но и чисто семиотической природе театра бросали вызов. История театра знает несколько попыток модифицировать правила представления, в том числе предпринятые Антоненом Арто и Ежи Гротовским. Оба настаивали на органической реальности театра как источнике его силы и, таким образом, не желали минимизировать феноменологическое присутствие ради содействия замыслу. Некоторые исследователи считают, что Арто и Гротовский не имеют связей с современными перформерами и не оказали на них прямого влияния, хотя в некоторых случаях это вполне веро-

«Нельзя продолжать беззастенчиво проституировать саму идею театра. Театр что-то значит лишь благодаря магической, жестокой связи с реальностью и опасностью»

ятно. Но обоих можно рассматривать как артистический след, как вдохновителей и провозвестников идей, которые были рассеяны, забыты и снова подхвачены новыми поколениями экспериментаторов.

Антонен Арто (1896—1948) оставил след в самых различных областях культуры: литературе, театре, кино, живописи, теории театра. И все эти виды деятельности пронизывает единый эмоциональный тон: бунт против существующего положения вещей, желание «переделать человека» и общество, страстный и непрестанный поиск новой реальности и языка, способного её выразить. Арто не устраивало положение дел в современном театре. Он писал: «Нельзя продолжать беззастенчиво проституировать саму идею театра. Театр что-то значит лишь благодаря магической, жестокой связи с реальностью и опасностью»².

В своих поисках он обратился к открытиям балийского театра, к ритуалам индейцев тараумара в Мексике. Именно там он пытался найти истину, утерянную, по его мнению, европейской цивилизацией. Прежде всего необходимо нарушить привычную зависимость театра от сюжетных текстов и восстановить представление о едином языке, возникающем на полпути от мысли к жесту. Модифицируя правила представления, Арто ставил целью пробудить инстинктивную реакцию публики, отдавая предпочтение образу и жесту, а не слову и тексту. Он хотел вернуть современный театр к его древней форме, которая была ещё нераздельно связана с ритуалом. В «театре жестокости» слово должно обрести функцию жеста, что достижимо, когда оно вместе с жестом и движением встает в один ряд пространственного языка.

(1) Jessica Grace Wing. *The cutting edge of art: the uses of actual violence in performance art.* <http://www.end.com/~jessica/text/thesisl.txt>

(2) Арто А. *Театр и жестокость. Театр жестокости (Первый манифест) // Как всегда, об авангарде. Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаява, М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. С. 68.*



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

На стр. 102
**Антонен Арто в роли
Марата**
1927
Надр из филма Ганса Абеля
«Наполеон»

1—12.
Ежи Гротовский
Apocalypse cum figuris
1979
Фотограф Маурисио Бускарино

Важным компонентом эстетики «театра жестокости» Арто также является предпочтению «непосредственного и яростного действия и стремления в любую минуту кинуться на зрителя». Есть и ещё один важный аспект. Арто считал, что «единственное, что реально воздействует на человека, это жестокость. Театр должен быть обновлён именно благодаря этой идее действия, доведённой до крайности, до своего логического конца»³. Этот обновлённый язык театра складывался вокруг постановки самого действия. Именно её он рассматривал не в смысле интерпретации текста на сцене, но, скорее, исходной точки для всякого театрального творчества. Именно благодаря применению такого языка и умению обращаться с ним будет прекращено прежнее разделение на автора и постановщика; на смену этому придёт представление о едином творце, взявшем на себя двойную ответственность за спектакль и за действие. «Мы избавимся от сцены и зала, которые следует заменить неким единым пространством, лишённым каких-либо отсеков и перегородок, — это пространство и становится настоящим театром действий».

Так как одна из основных задач театра Арто — «показ состояния бунта», и, следовательно, функция «катализатора смятения и смуты», зритель должен быть выведен из состояния покоя всеми доступными театру средствами. Кровь и эротика, вот что должно бить по нервам, писал Арто. Он собирался оставить существующие театральные залы и найти какой-нибудь ангар или сарай, что позволило бы действию разворачиваться во всех четырёх углах. Благодаря своему чисто восточному способу выражения этот объективный конкретный театральный язык ущемляет и зажимает органы чувств, пытаясь возвысить театр до уровня «экзорцистских обрядов». Он нивелирует личность, и это надличное или безличное отношение будет важным элементом его эстетики. Но, как ни широка была программа Арто, она не выходила за рамки театра как такового. Да, он представлялся «тождественным силам древней магии», обращённым к образам «старых Мифов», но это была по-прежнему «реальность театра», где он оставался «самим собой, то есть средством для создания истинной иллюзии». Этот театр был далёк от актуальной жизни, от её обстоятельств и забот.

Сам акт творчества актёра Гротовский считал ближе всего к исповеди — даже, скорее, к жертве

«БЕДНЫЙ ТЕАТР»

Итак, Арто развивает в своих экспериментах те элементы, которые в дальнейшем станут важными чертами перформанса. К ним можно отнести: надличное или безличное отношение; опора на жест и звук при недоверии к содержательному слову; способ обращения с аудиторией — идея «яростного действия» и стремления в любую минуту кинуться на публику.

Согласно Питеру Бруку, Ежи Гротовский более других приблизился к идеалу Арто. В одном интервью Гротовского спросили о сущности театра. Он отвечал: «В театре не нужно излишков костюмов, декораций, музыкального сопровождения, световых эффектов. Пусть театр будет бедным. Сущность театра — это актёр, его действия и то, чего он может достигнуть»⁴. Идеи Арто о жестокости, поиске и ритуале он разрабатывал путём исследования человеческого поведения в рамках театра. Гротовский делал акцент на теле актёра, как основном инструменте и среде представления, пытаясь выявить внутренний опыт актёра и преподнося его пребывание на сцене как некий жертвенный обряд. Ритуалом стал сам акт творчества актёра, акт особый, который Гротовский считал ближе всего к исповеди — да, скорее, даже к жертве. «Та актёрская «жертва», которую артист приносит в дар зрителю каждый вечер, должна происходить «здесь, сегодня, сейчас»⁵.

Ещё одним важным смещением акцента становится подход к созданию образа актёром. На сцене создаётся не персонаж, а идёт кропотливая работа над самим собой. Разрушается привычная зависимость от текста, драматургическая основа не имеет внешней логики развития. Главная задача — достичь необыкновенного и уникального духовного знания. Это знание содержится и выражается в основных звуках и движениях, но его нельзя передать словами. Именно поэтому так часто используется форма песни, жеста, движения. В связи с этой новой актёрской сверхзадачей воз-

(3) Арто А. *Театр и жестокость. Театр жестокости (Первый манифест)* // Как всегда, об авангарде. Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. С. 65.

(4) Степанова П. *Человек, способный изменить себя. Актёрское искусство в театре Ежи Гротовского, его особенности и перспективы развития* // Коллективная монография. Вокруг Гротовского. Санкт-Петербургская Государственная Академия театрального искусства, 2009. С. 387.

(5) Комиссаржевский В. *Дом отца моего* // «Театр Гротовского» — М.: ГИТИС, 1992. С. 155.



1



2



3



4

никает вопрос о драматургии — возможен ли спектакль, не имеющий в основе драмы? Гротовский легко комбинирует различных авторов в своих постановках, используя принцип монтажа. Текст подчинён ассоциациям режиссёра и актёров на ту или иную тему спектакля. Режиссёр сохраняет основные принципы развития действия: завязку, кульминацию и развязку, но оперирует этими понятиями в переложении для сферы психологического.

Гротовский радикально меняет и ещё одно кажущееся неизменным театральное правило, деление театра на сцену и зрительный зал — в пользу единого пространства, лишённого каких-либо отсеков и перегородок. В 1973 году во Вроцлаве, во время показа последней редакции «Апокалипсиса» (спектакль имел пять редакций), в зале старой ратуши, сооружении XIV века, для зрителей не было специально подготовленных мест — все пришедшие располагались на полу рядом с исполнителями, а действие спектакля разворачивалось в центре зала на досках. Если проводить сравнение с классическим театром и его делением на автора и постановщика, в экспериментальном театре Гротовского возникла ситуация, когда ответственность за действие брал на себя единый творец. Подобное происходило и во взаимоотношении с аудиторией: «четвёртая стена» традиционного театра была разрушена, и ей на смену пришла идея о «непосредственном и яростном действии». Эмоциональное напряжение, возникающее в процессе показа и диалога с аудиторией, должно было пробудить в зрителе желание действия, желание изменить свою жизнь.

Попытка Гротовского обнажить наиболее интимные психологические процессы актёра посредством физических усилий идут параллельно с использованием боли и страдания в акциях современных боди-артистов и ритуальных перформеров. В обоих случаях личный опыт исполнителя виден и доступен аудитории. Ещё один важный аспект в эстетике Гротовского — присутствие человеческого тела, а не его обозначения; реальностью тела замещается театральный знак. Физическое и психологическое принесение в жертву актёров этого театра создаёт прецедент для реальной боли и страдания, переживания и достижений в рамках художественного произведения.

М. Швыдкой пишет, что «Гротовский не избежал увлечения хепенингом, который использовал в качестве средства агрессии против зрителей»⁶. Для доказательства этого он приводит цитату из высказывания Гротовского во время встречи с ним в редакции журнала «Театр»: «Нам казалось, публика должна быть весьма активной в нашем театре, должна участвовать в игре, должна действовать. В результате мы потерпели полное фиаско»⁷. Далее Швыдкой передаёт, что понял Гротовский: вместо одной условности, рождённой традициями создания и показа спектакля на сцене-коробке, возникает другая, навязанная авторами хепенинга; Гротовский признаётся: «Мы поняли наконец, что не надо силой заставлять зрителя участвовать в какой-то игре, которую выдумал не он сам»⁸.

Задача, которую ставил перед собой Гротовский, находилась уже за пределами возможностей театра и поэтому ей не дано было разрешиться. Уйдя от обычного театрального представления, он не расстался с театром; раздвинув его рамки, он не нарушил его эстетических границ. В своих поисках Гротовский остался в рамках театра — с его нарративностью, диалогом, символизмом.

«ТЕАТР ОРГИАСТИЧЕСКИХ МИСТЕРИЙ»

Гротовский, развивая идеи Арто, делает акцент на теле актёра как на «среде и инструменте представления», внося ещё один штрих в создаваемый образ, делая значимым феноменологическое и эмоциональное присутствие исполнителей на сцене. Это ещё один элемент в мозаичном пространстве перекрёстного действия. Он вносит персональный аспект, отвергаемый Арто, даже если роль «креатора» является посреднической. Режиссёр делает акцент на теле актёра как среде и инструменте представления, внося персональный момент.

Теперь мы попытаемся проанализировать акции австрийского художника Германа Нитча, который находится по другую сторону рассматриваемой нами границы. Так как в своём творчестве он обращался к сходным источникам (ритуальные аспекты), подобная параллель даёт нам большую базу для анализа и сравнения.

(6) Швыдкой М. Питер Брук и Ежи Гротовский // «Театр Гротовского». М.: «ГИТИС», 1992. С. 199.

(7) Там же, с. 119.

(8) Там же, с. 127.

**Все участники труппы
и публика достаточно
быстро поняли, что
они являются частью
того, что уже нельзя
описать как театр.
С самых первых
минут представления
становилось ясно,
что публику лишают
привычной и безопасной
роли наблюдателя**

Герман Нитч (р. 1938) с 1957 года разрабатывает проект «Оргийно-мистериального театра». Нитч принадлежит к группе австрийских художников, реализовавших программу так называемого прямого искусства (в эту группу кроме него входили Отто Мюль и Гюнтер Брус) и даже называвших себя в какой-то момент «Венским Институтом Прямого Искусства», Institut für Direkte Kunst. Вначале эти художники создавали жестокие action paintings и ассамбляжи, но, разочаровавшись во вторичной природе живописи и скульптуры, стали искать форму выражения, что была бы более непосредственной. Центральная идея — императив «материального действия», то есть требование, чтобы обряды и ритуалы были реальными, непосредственными, буквальными — Событиями с большой буквы, а не мнимыми эпизодами конвенциональной драмы. Одной из причин для такого рода активности стал, несомненно, климат в послевоенной Австрии, существующие табу в области религии и морали. Открытая и прямая форма обращения к зрителю была насущной необходимостью не только для искусства, прежде всего она раздвигала границы самого искусства.

Ещё будучи студентом экспериментальной графической школы в Вене, Нитч придумал основной формат «Оргийно-мистериального театра» — шестидневную акцию, или фестиваль. Он искал новый язык звуков и действий, с помощью чего

можно было бы достичь самой сути жизни, отбросив все «рудименты репрессий», включая слово высказанное и написанное. Если под театром подразумевать пьесу, Нитч не опирается на текст. Вместо слов он использует звук, шум, создаваемый музыкальными инструментами или просто предметами. Появляется партитура, где Нитч, наряду со звуковым оформлением, требует от актёра собственного вклада в звукоряд действия. Важным элементом первого же представления было требование, чтобы исполнители не играли вовсе, если под игрой они мыслят создание видимости, притворства, а следовательно, обмана. Он пытается противопоставить «актёрской маске лицо из плоти и крови, искажённое эмоцией»⁹. Актёра просят «расколоть самого себя для достижения экстремального состояния экстаза в момент представления»¹⁰. И это делает акцент на том самом феноменологическом присутствии, которого так последовательно избегал традиционный театр.

В 1961 году Нитч создаёт действие под названием «Выкрики, шум и потрошение агнца». Методики, которыми Нитч овладел в кунстшколе, несомненно, оказались полезны для него, но с их помощью он не мог выразить интенсивность чувства жизни. Рисование не давало возможности выразить во всей полноте его экзистенциальные идеи и концепции. Использование краски как некоего выражения жизненных процессов быстро становится для него неадекватным методом, и следующим шагом станет использование крови, а затем запахов и фактуры плоти, когда художник возьмётся за действительно базовые для человеческой природы вещи — ощущение тела, крови, активация вкуса и осязания, что даёт переживание чистого, докультурного существования. Это разрушает традиционный язык театра, отбрасывая нас к доязыковым формам общения вроде крика, и сама реакция на это искусство — «сильное физиологическое ощущение (сердцебиение, тошнота и т.п.), и постэффекты — общий подъём жизненных сил, повышенный аппетит, сексуальное возбуждение и т.п.»¹¹, — говорит об особом переживании реальности. Ясно, что зрители подобного действия пережили транс. Это и был тот самый конвенциональный шок, который разрушил бы любое театральное действие.

«Все участники труппы и публика достаточно быстро поняли, что они являются

(9) Julie Wilson. *Human beings in extremis shouting until their souls became visible / An introduction to the work and philosophy of Hermann Nitsch on the occasion of the reconstruction of the 1st Abreaction Play (1961)* "Shouts, noises and the evisceration of the Lamb". <http://www.hud.ac.uk/schools/music+humanities/music/abreaction.html>

(10) Там же.

(11) Там же.

частью того, что уже нельзя описать как театр. Позднее люди из публики и труппы ссылались на глубокие ощущения совместно пережитого. С самых первых минут представления становилось ясно, что публику лишают привычной и безопасной роли наблюдателя (кстати, публика освещалась с той же степенью интенсивности, что и исполнитель на сцене). Объекты с запахом передавались публике, и тут же возникали смущённые или оживлённые разговоры и обсуждения. Публике предлагали чувственную связь с объектами, использованными в представлении, актёры ходили по аудитории <...>, и зрители видели, как актёры что-то «делают на сцене, вместо того, чтобы играть»¹².

Наверное, аудитория почувствовала себя преданной из-за того, что они ожидали «фальши, а получили нечто домашнее и на пределе эмоций». Публике не оставалось выбора, она либо становилась участницей действия, либо отвергалась. Защищённое положение публики было уничтожено. «Где-то в середине представления, — пишет Вильсон, — и актёры, и публика почувствовали, что произошла какая-то перемена, публика начала получать удовольствие от личной взаимосвязи с представлением». К концу представления некоторых зрителей пригласили брызнуть краской на тело агнца, и сопротивления этому приглашению не было. Достаточно трудно сказать, на самом ли деле публика и исполнители испытали что-то вроде катарсиса. Но все актёры говорили о чувстве очищения, благодаря этому опыту, а некоторые считали, что «этот опыт изменил их жизнь».

Появление «Оргийно-мистериального театра» Нитча относится ко времени, когда ещё не существовало такого понятия, как «перформанс», и само явление находилось в процессе формирования, имея рабочие названия вроде «акции» или «театра»; а с 1959 года — ещё и «хеппенинг», введённый Аланом Капроу на представлении в галерее Рейбен в Нью-Йорке. Следует, однако, иметь в виду, что акции Нитча трудно идентифицировать с хеппенингом, так как хеппенинг «стихиен», а действия Нитча имели жёсткую структуру и не подразумевали столь активного участия зрителя. Само явление, находясь в процессе формирования, не имело стройной формы, (не в смысле самой структуры, которая была очень чётко обозначена), а с точки

зрения более поздних поколений перформеров. Оно многократно воспроизводилось и следующее поколение перформеров избавится от этой имитационной функции театра. Нас интересует данное явление именно у своего истока, когда особенно заметны были его составляющие. И одним из таких влияний, безусловно, были идеи экспериментального театра того времени.

Что касается соотношения перформансов венских акционистов с античной мистерией, они расходятся, по крайней мере, в одном. Мы видим, что ритуал Нитча строго организован. Воспроизводится один и тот же набор элементов; роли участников и зрителей жёстко определены; возможность импровизации сведена к минимуму. В античной мистерии, где в ходе хорового действия каждый экстатически «выходил из себя», чтобы приобщиться к высоким таинствам, все действовали и творили одновременно. Там вообще не могло быть зрителей. Название «Оргийно-мистериальный театр» отражает переходный, мутирующий характер нового явления. Безусловно, обвинение в театральном фокус-покусе, как и появление термина «венская кровь», синонима чего-то ненастоящего, подтверждают эту мысль. «Если мы взглянем в лица зрителей, мы увидим, что никто не принимает происходящее слишком всерьёз»¹³. Если говорить о театральном жульничестве, то акции Нитча, существующие на территории искусства, превращаются в симуляцию ритуала. Однако обращение к этой форме осознаётся через процесс абреакции, когда воспроизводство травматической ситуации создаёт прецедент осознания подавляемых негативных воспоминаний и освобождения от них.

(12) Julie Wilson. *Human beings in extremis shouting until their souls became visible / An introduction to the work and philosophy of Hermann Nitsch on the occasion of the reconstruction of the 1st Abreaction Play (1961) "Shouts, noises and the evisceration of the Lamb"*. — <http://www.hud.ac.uk/schools/music+humanities/music/abreaction.html>

(13) Горный Е. *Человек в крови: ритуальное искусство Германа Нитча* // *Художественный журнал*. 1994 № 3. С. 199.



1

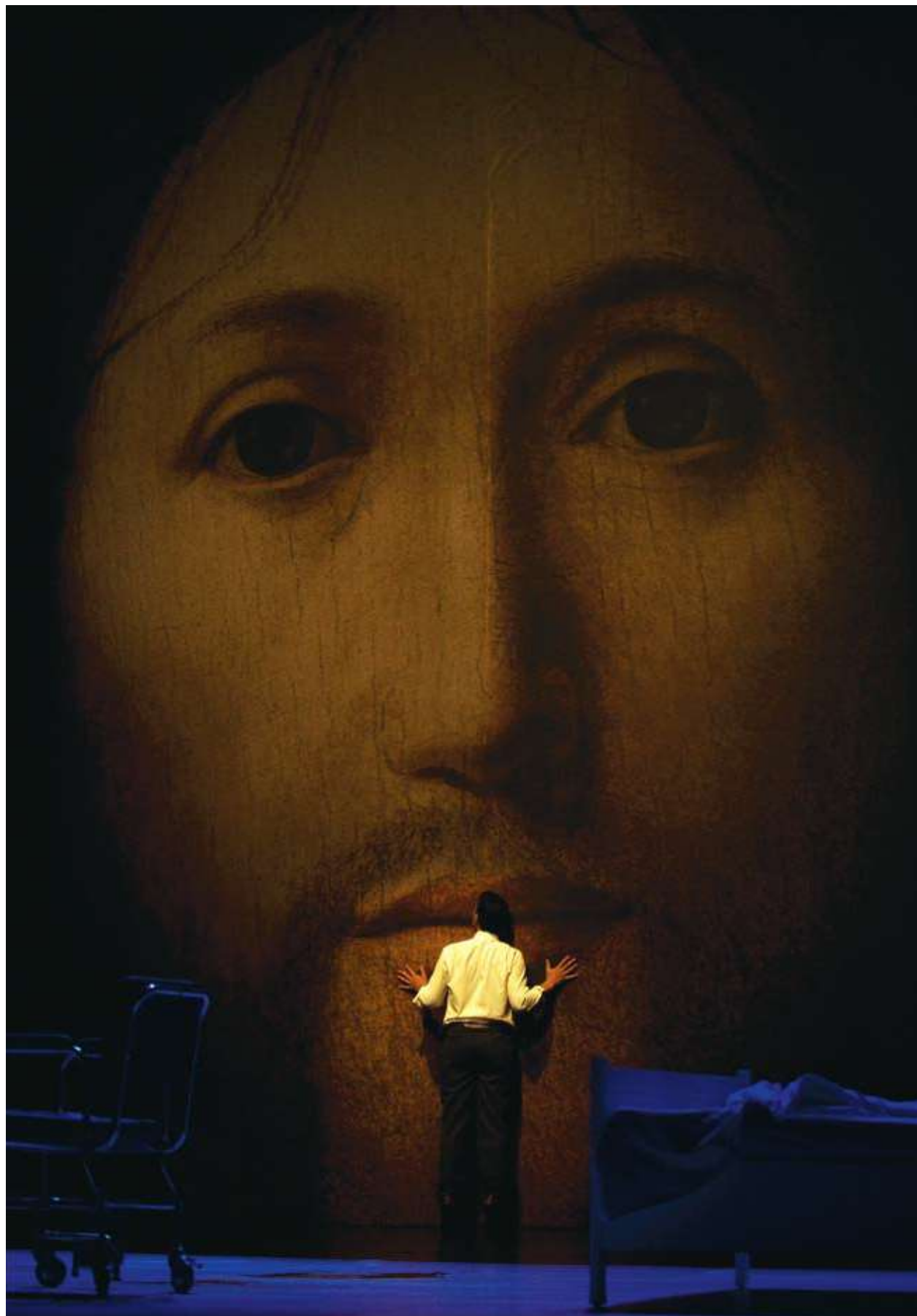


2



3

1—3.
Герман Нитч
Акция в Фондационе
Морра (Неаполь, Италия)
2010
Фотограф Наталья Гончарова.
Изображение предоставлено
автором



В ПОИСКАХ ПОЛНОГО КОНТАКТА

115

Театральный режиссёр обращается к практикам современного искусства, когда ставит перед собой задачу не просто инсценировать жизненную ситуацию, а воссоздать процесс её конструирования.

Стирая грань между реальностью и спектаклем, режиссёр пытается втянуть зрителя в пространство игры, установить индивидуальный контакт, ту самую интерактивность, эффект прямого взаимодействия, который активно используют в своих произведениях актуальные художники

В 2011 году на международном фестивале в Манчестере состоялась мировая премьера режиссёра Роберта Уилсона «Жизнь и смерть Марины Абрамович». Известная художница-перформансистка сыграла в спектакле главную роль, то есть саму себя. Спектакль основывался на известных фактах её биографии, перемежавшихся отсылками к её легендарным работам («Губы Томаса», «Балканское барокко» и др.), визуальными цитатами из них. Перформансы Абрамович (во многих из которых она доводила себя до крайней степени физического изнеможения и истощения, изучая границы собственной выносливости) становились уже объектом рассмотрения драматического искусства и его осмысления. Знаменательно, что спектакль о Марине Абрамович поставил именно Уилсон, художник, уже более тридцати лет работающий в театре, и чей спектакль «Эйнштейн на пляже» 1976 года, существовавший на стыке драматического и современного искусства (влияние художников 1960-х Барнетта Ньюмана, Дональда Джадда, Роберта Раушенберга), стал важным событием в театральном искусстве. Участие же в работе над постановкой «Жизнь и смерть Марины Абрамович» двух величайших современных художников, объединённых театральной сценой — событие знаковое. И не только потому, что спектакль представлял собой яркий оммаж одного художника другому, но и потому еще, что воспринимался именно как оммаж театра современному искусству.

Если смотреть на театр с точки зрения современного искусства, то, как правило, художнику спектакль представляется некой законченной, целостной формой, сценическим действием, в котором получают наиболее полное художественное раскрытие его отдельные работы. Спектакль суммирует прежние достижения и открытия художника. Для театра же современное искусство — один из источников новых идей, решений. Активное усваивание театром опыта современного искусства нередко происходит посредством художника, выступающего в качестве создателя спектакля (иногда ещё и исполнителя). Если взять для примера некоторые постановки, существующие на границе жанров, то очевиден ряд общих задач, которые ставят перед собой создатели этих спектаклей. Театр аккумулирует практики современного искусства, влияющие

Художники вслед за Пабло Пикассо и Поллоком отказываются от мольберта, дабы максимально приблизиться к картине, оказаться буквально внутри живописи

на самоощущение исполнителя на сцене и его взаимоотношения со зрителем, расширение зрительского восприятия, работу со временем, изменение природы театрального действия в целом. Любопытно также, что в театральных постановках используется иногда прямое цитирование, а может, часто неосознанные отсылки художников и режиссёров к известным перформансам, акциям, инсталляциям представителей современного искусства. Например, в ряде своих спектаклей французский художник, хореограф и режиссёр венгерского происхождения Жозеф Надж исследует взаимодействие живописи и танца с помощью собственного тела. В своих спектаклях он наследует традиции французского информального искусства, лирической абстракции, ташизма, американского абстрактного экспрессионизма, живописи действия (заставляя вспомнить творчество Жоржа Матгё, Джексона Поллока, Барнетта Ньюмана, Джона Грэхэма, Ива Кляйна). В постановках «Последний пейзаж» (2005), «Вороны» (2010) очевидна связь с живописными акциями Кляйна — «Антропометрии». Надж пробует активно вступить со своим произведением в диалог на театральных подмостках. Он создатель своей картины в реальном времени. В «Воронах», например, тело художника выполняет функцию кисти, с помощью которой он фиксирует полёт птиц. Художник-танцор — одновременно субъект и объект искусства, тема и инструмент. Надж окунает пальцы в чёрную краску, оставляя на полотне «синкопически точечные» следы, — это отпечатки лап ворона и в то же время земля, трава. Окунув в краску ветки, Надж бросает их на картину, а на листе смутно угадывается изображение летящей птицы. Если для Кляйна



117

На стр. 32
Ромео Каstellуччи
Проект «J». О нонцепции
Лица Божьего
2011

Фотограф Анна Рыбалю.
Изображение предоставлено
пресс-службой Международного
театрального фестиваля
им. А.П. Чехова

Жозеф Надж,
Мигель Барсело
Paso Double
2006

Авиньонский фестиваль.
Права на изображение
принадлежат Кристофу Райно
де Лаж/Авиньонский фестиваль.
Изображение предоставлено
пресс-службой Авиньонского
фестиваля

был важен сам жест художника, «который узурпировал божественную власть над человеческим телом»¹ то для Наджа существенным являлось установление моментальной связи между импровизированным ритмом музыки, диктовавшим ему спонтанное пластическое движение, в свою очередь, влияющее на создаваемое изображение.

В другой постановке «Paso Double» (2006) — премьера состоялась в Авиньоне в Церкви целестинцев — Надж вместе с известным испанским художником Мигелем Барсело создавал на глазах публики всевозможные рисунки и письма на стене огромных размеров, сделанной из красной глубоководной глины. Стена выполняла функцию холста и занимала в пространстве церкви место полуразрушенного алтаря. Художники вслед за Пабло Пикассо и Поллоком отказываются от мольберта, дабы максимально приблизиться к картине, оказаться буквально внутри живописи. Слияние со своим произведением, стремление ощутить его материальность — цель многих авангардных художников послевоенной поры, к ним относится японская группа «Гутай». В отличие от Пикассо, Поллока и японских художников, Надж и Барсело специально не ограничивали себя во времени, не доводили до крайней степени изнеможения, не рисковали жизнью — не ставили над собой никаких экспериментов. Однако для исполнителей особенно важен был тот факт, что тотальный контакт с вещественной средой позволял им собственное тело воспринять по-новому, совершенно иначе. Тело, согласно рассуждениям Мориса Мерло-Понти, сравнивалось уже не с физическим объектом, но с произведением искусства, в котором видимое, воображаемое, мыслимое едины. Исполнитель начинал отождествлять себя с персонажем по мере того, как его тело начинало трансформироваться под физическим воздействием внешних эффектов, от соприкосновения с чужеродным материалом (глиной, краской).

В этих трёх постановках Наджа существенна чистота естественного переживания, которая становится возможной именно через переживание телесное, тело диктует поведение исполнителю. Здесь перестаёт существовать различие между реальным и исполнительским (театральным)². В спектакле «Вороны» Надж с головой погружается в бочку с чёрной краской, что воспринимается

В спектакле «Вороны» Надж с головой погружается в бочку с чёрной краской, что воспринимается как знак окончательного и одновременного превращения в собственную кисть и в ворона

ется как знак окончательного и одновременного превращения в собственную кисть и в ворона. Превращение станет возможным именно через деформацию тела — густая краска постепенно стягивает его, слипаются пальцы. В подобном превращении нет лёгкости, свободы, невесомости, но мучительное (подлинное) телесное переживание. Если в «Последнем пейзаже», «Воронах» ещё сохранялись элементы клоунады, эксцентрики, то в «Paso Double» актёрская игра отсутствует вовсе (что являлось довольно сильным испытанием для Наджа). В течение всего действия исполнители абсолютно неэмоциональны и отстранены. Их пребывание на сцене было оправдано — они рисовали, лепили, творили, проживали реальное время вместе со своим произведением.

В этих постановках «акт высказывания» исполнителя эквивалентен сценическому тексту, то есть связь между письмом и самоизложением оказывается прямой и непосредственной. Важно, что в них создатели перестают опираться на какой-либо конкретный литературный материал (не говоря уже о слове). Они создают импровизационный текст, черпая образы исключительно из собственных воспоминаний и наблюдений, которые хранит тело и его визуальная память. Художники творят в рамках определённой структуры, но вольны импровизировать (что и увлекает зрителя). Композиция становится собой именно в тот момент, когда они над ней работают. Здесь возникают два ключевых и, наверное, главных вопроса, которые также пытается решить театр, обращаясь к современному искусству — время и зрительское восприятие.

(1) Цит. по: Андреева Е. *Всё и ничто. Символические фигуры второй половины XX века*. СПб., 2004. С. 100.

(2) Цит. по: Чухров К. *Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства*. СПб., 2011. С. 78.

В том же «Paso Double» внимание зрителей концентрировалось на действиях художников, на акте создания произведения — всевозможных изображений, один за другим появлявшихся на глиняной стене (каменные глыбы, лапы невидимых животных, скелеты рыб и остатки растительности), претерпевающих бесконечные метаморфозы. Каждый отдельный визуальный образ пробуждает зрителя к со-творчеству, приобщает, как писал Г. Башляр, к «опыту переживания языка», а также позволяет ощутить и себя как существо незаконченное. В спектаклях важнейшее значение имеет сама процессуальность, длительность, когда сценическое время становится тождественным времени реальному. Ключевое значение приобретает укоренённость зрителя в настоящем (здесь и сейчас), поскольку именно через него возможно подлинное присутствие и ощущение самого себя. Если обратиться к творчеству другого известного режиссера и художника Ромео Каstellуччи, то для него состояние, когда зритель «скользит, погружается, буквально проваливается в репрезентацию, свободную от какого-либо повествовательного и логического контекста»³, является определяющим. И достигает он этого эффекта именно работой со временем. Спектакли театра Каstellуччи «Societas Raffaello Sanzio» имеют сложную много-составную композицию. Художник легко может переключать театральное действие в формат инсталляции. Для него важно создать такую театральную ситуацию, из которой можно было бы затем резко «выбросить» зрителя, оставив его наедине с самим собой, из пассивного зрителя сделать его активным участником действия. Спектакль «Проект J», показанный недавно в Москве на Международном театральном фестивале им. А.П. Чехова, состоит из двух частей. В первой перед зрителями разыгрывается бытовая ситуация. В белоснежной квартире среднестатистического европейца находятся двое: обрюзгший, еле передвигающий ноги старик-отец и ухоженный мужчина средних лет в деловом костюме. Один грузно сидит на диване и смотрит телевизор, другой — спешит на работу. Заведённый утренний распорядок семьи, в котором минуты тянутся бессобытийно, внезапно нарушается: у старика начинается диарея. Последующие сорок минут зрители следят за тем, как стерильное пространство квартиры постепенно

покрывается бутафорскими жидкими экскрементами (выполненными весьма натуралистично). Сын со стойкостью и смирением, перебарывая нервозность, будет пытаться восстановить прежнюю чистоту. Бесконечный круговорот длится до тех пор, пока всё пространство квартиры «не потонет» под горой использованных подгузников, салфеток и полотенец. Очевидно, что режиссеру интересны не сами персонажи и истории их жизней. Перед нами некие схемы, знаки, которые могут быть прочитаны как в бытовом плане, так и через религиозную символику. Каstellуччи важнее другое — сам процесс постепенного загрязнения и попытка его очищения. И конфликт, и действие появляются из смены разнообразных зрительских ощущений, настроений, рождаемых данной ситуацией: первоначально — неловкость, замешательство; затем — жалость, грусть; позднее — смех, ирония. В конце концов мы вообще перестаём воспринимать вещество как экскременты, они освобождаются от своего прямого значения, приобретая сходство с водой, кровью (в этом переходе значений прослеживалась аллюзия на работы Пьеро Манцони). Именно в тот момент, когда сын терпит поражения, он обессилен, Каstellуччи переключает действия в план инсталляции. Зрители оказываются один на один с огромным изображением Христа художника Возрождения Антонелло да Мессины. Зритель вовлекается, втягивается в сценическое пространство благодаря направленным прямо смотрящим на него глазам. Внимание концентрируется именно на зрителе, на его очень личном диалоге с этим взглядом, в то время пока по лику стекают грязные потоки, изображение Христа покрывается жирными чёрными кракелюрами, вздувается пузырями, его разрывают изнутри.

Примером постановок, которые находятся на границе жанров, могут быть так называемые по-map show, когда вместо традиционного спектакля с актёрами, зрители попадают, скажем, в пространство инсталляции. К такому виду спектаклей можно отнести, например, третью часть «Божественной комедии» (2008) — «Рай» Ромео Каstellуччи или спектакль немецкого музыканта и режиссёра Хайнера Геббельса «Вещи Штифтера» (2007). Триптих Каstellуччи был представлен впервые в Авиньоне, каждая часть игралась на разных площадках. В «Рае» одинокий обгоревший рояль стоял в

(3) *The theatre of Societas Raffaello Sanzio. New York, 2009. P. 218.*

глубине пустого пространства Церкви целестинцев, утопая в голубовато-серой дымке. Пол церкви был залит водой. От зрителей пространство инсталляции отделялось стеной с маленьким окном, через которое каждому открывалась картина тишины, печали и одиночества, вечно безнадежного ожидания. Инсталляция воспринималась как самоценная и независимая часть постановки, кроме того, она позволяла выйти за временные рамки сценического действия, расширить их. С одной стороны, она являлась частью театрального действия, с другой же — частью реальности.

Для сравнения — в работе Хайнера Геббельса перед зрителями возникал причудливый самодвижущийся агрегат (инсталляция дизайнера Клауса Грюнберга), состоящий из пяти пианино и множества мелких деталей, каждая из которых находилась в постоянном движении. Медленно поднимается и опускается рычаг с привязанным к нему веревкой камнем. Его движения заставляют «ожить» длинные пластиковые трубы, из них валит пар, раздаётся слабый гул. Медленно опускаются переполненные водой ёмкости. Вода выливается в огромный бассейн, отделяющий зрительный зал от самодвижущейся установки. Инсталляция Геббельса отдалённо напоминает «Ход вещей» художников Питера Фишли и Дэвида Вайса, но лишена их остроумия и иронии, в ней, казалось бы, воплощена мечта футуриста Энрико Прампolini о механической установке, которая полностью заменит актёров и музыкантов, но в этой инсталляции нет его заворожённости скоростью и преклонения перед техникой.

И Кастеллуччи, и Геббельс специально переносят зрителя в довольно для него некомфортную и непривычную ситуацию, лишив его какой-либо возможности идентификации с персонажем. Кстати, и в «Paso Double» большую часть времени художники находились спиной к публике. По мнению Геббельса, когда человек смотрит спектакль, он постоянно ищет своё зеркальное отражение (через акт идентификации). В этом проявляются его нарциссизм⁴. Лишить зрителя подобной возможности — значит, заставить его выйти за собственные границы (за пределы антропоцентризма по Жилу Делезу), более чутко воспринять окружающую действительность⁵. Кроме того, в своём спектакле Геббельс использует акустическую

инсталляцию. Звук — наиболее абстрактное выразительное средство, поэтому ещё более активно способствует преодолению собственных границ. Визуальный и звуковой ряд были не тождественны друг другу. Пока механизм продолжал неспешное движение, зрители слышали стук камней, треск веток, шум леса, плеск воды. Эти звуки мешались с тихой музыкой Баха, отрывками из «Записок моего прадеда» Адальберта Штифтера с описанием прогулки в лесу. Именно через звук рождалось абсолютно реальное ощущение природы. Зрители слышали шелест травы, чувствовали запах древесины, видели плавное скольжение облаков, то есть начинали видеть («прозревать») то, чего на самом деле в данный момент перед ними не существовало. Геббельс каждый раз говорит о суверенности зрителя, которому предоставляется абсолютная свобода воображения. Художественная реальность существует только в данном мгновении, в тот момент пока её создаёт и видит сам зритель⁶.

Влияние практик современного искусства на театр, сближение жанров сказывается в тот момент, когда театр все больше начинает интересоваться не описанием готового мира в спектакле, но постепенное воссоздание процесса его конструирования. Театр привлекает связь между внутренним неосознанным импульсом и действием, подлинное переживание, становящееся возможным через стирание границы между реальным и исполнительским, и переживание собственного тела. Главным и активным (а порой и единственным) действующим лицом в постановках становится зритель. Несмотря на то что в спектакле может преобладать процессуальность, длительность, она всегда обуславливается динамикой развития сценического действия (его порождают постоянные метаморфозы образов, смена ассоциаций и ощущений зрителей). Театр, усваивая практики современного искусства, лишает их остроты, протестной формы, свойственной им изначально, превращая их в конкретные приёмы. Думается, символично, что имя Абрамович у Уилсона вписано в серию его спектаклей, посвящённых популярным фигурам (иконам) политики, культуры, науки (Сталину, Эйнштейну, Фрейду, Эдисону).

(4) Eiermann A. *Postspektakuläres Theater*. Gießen, 2009. P. 249.

(5) Поэтому в этих спектаклях преобладают медитативная неспешность, созерцание процесса бесконечных трансформаций и взаимовлияний одних объектов на другие или безмолвной статичности, заигнорированности ритмом кинетической энергии.

(6) Eiermann A. *Postspektakuläres Theater*. Gießen, 2009. P. 252.



Хайнер Геббельс
Вещи Штифтера
2007
Фотограф Клаус Грюнберг.
Изображение предоставлено
Хайнером Геббельсом



РОБЕРТ УИЛСОН: СОСТАВЛЯЮЩИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА

123

Когда разговор заходит о размывании границ между современным искусством и театром, первым, как правило, называют имя Роберта Уилсона — одного из самых заметных театральных деятелей нашего времени, художника, сценографа и драматурга. В его активе как премия Бесси — одна из самых престижных в мире танца, так и Золотой лев Венецианской биеннале за скульптуру. Чтобы понять, чем являются его спектакли — театральными постановками или арт-объектами — стоит проанализировать основные компоненты его творческого метода

ТЕМП

В спектаклях Уилсона он сильно замедлен, благодаря чему в фокусе внимания зрителей оказываются все фазы даже самых обыденных движений. Идея работать со временем как материалом, который можно бесконечно растягивать (или, напротив, сжимать), стала одной из краеугольных в уилсоновском театре начиная с самых первых работ конца 1960-х. Другой идеей было полное отрицание повествовательности: в спектаклях «Король Испании», «Жизнь и эпоха Зигмунда Фрейда» и других не было ни малейшего намёка на сюжет. Бессловесный семичасовой «Взгляд глухого», поставленный Уилсоном вместе с созданной им труппой *Byrd Hoffman School of Byrds* в 1971 году, стал первым по-настоящему громким успехом режиссёра. Здесь, впрочем, необходима оговорка: слава сперва была общеевропейской и началась с французских гастролей спектакля. Америка же примет Уилсона позже, в 1976 году, когда на арендованной им сцене *Metropolitan Opera* будет сыграна опера Филиппа Гласса «Эйнштейн на пляже».

ЖЕСТЫ

Уилсон часто подчёркивает как отдельные жесты, так и их последовательность, что может напомнить жестовый язык глухих (с обязательной поправкой на очень медленный темп уилсоновского театра). Или же хореографический текст. Рассказывая о себе, режиссёр всегда упоминает несколько имён, повлиявших на него в молодые годы, и первым среди них стоит Джордж Баланчин. Формировавшийся в 1960-е, режиссёрский язык Уилсона, — с его повышенным вниманием к линиям движения актёров, их силуэтам, пластике, — в самом деле вообрал в себя достижения как балетной неоклассики, так и процветавшего в Нью-Йорке в те годы экспериментального танца. Однако был и другой важный источник влияния на эксперименты *Byrd Hoffman School of Byrds*, с годами вытесненный на обочину, но без которого трудно понять проделанный Уилсоном путь.

ГРИМ

Исполнители спектаклей Уилсона почти всегда сильно загримированы. А в драматических постановках как будто бы «загримирована» и их речь: голоса либо

**Театру как инструменту
для получения духовного
опыта Уилсон
противопоставил
свою идею насквозь
искусственного,
рукотворного
сценического мира.
И в то же самое время
мира, открытого для
спонтанности, даже
жадно ищущего её**

видоизменены с помощью звуковой аппаратуры, либо не звучат вовсе (вместо них — звуковая дорожка). Но в самом начале своего пути Уилсон переживет если не увлечение, то интерес к театру, одним из пунктов программы которого был отказ от грима. Речь идёт о работах Ежи Гротовского, в конце 1960-х безоговорочно покорившего Нью-Йорк его тогдашним интересом к разного рода паратеатральным экспериментам. Семидневный перформанс Уилсона *KA MOUNTAIN and GARDENia TERRACE*, сыгранный в 1972 году на холмах иранского Шираза, был одной из точек, в которой труппа *Byrd Hoffman School of Byrds* пересеклась с обрядовым театром. И вслед за тем начавшая всё дальше удаляться от него. Если искать антитезу пути Гротовского, — от труппы к коммуне, от спектакля к обряду, с подмостков на открытое пространство, — то это будет путь Уилсона, к концу 1970-х вовсе распустившего *Byrd Hoffman School of Byrds* и начавшего работать как приглашённый режиссёр. Постановки Гротовского невозможно представить в большом зале; но также сложно представить себе даже самые неконвенциональные работы Уилсона в камерном пространстве. Театру как инструменту для получения духовного опыта Уилсон противопоставит свою идею насквозь искусственного, рукотворного сценического мира. И в то же самое время мира, открытого для спонтанности, даже жадно ищущего её.



На стр. 120

Роберт Уилсон
Лес
1988

Фотография спектакля, Берлин.
Фотограф Герхард Касснер.
Изображение предоставлено
архивом Роберта Уилсона
в Уотермилл Центре

Роберт Уилсон
Взгляд глухого
1971

Фотография спектакля.
Фотограф Пьетро Привитера.
Изображение предоставлено
архивом Роберта Уилсона
в Уотермилл Центре

1971. «Взгляд глухого».
Университет Айовы (Айова-
Сити, США).

«Трагедия без катарсиса открывалась шокирующей сценой: темнокожая женщина (Шерил Саттон) убивала двух своих маленьких детей. Причём убийство совершалось с той же невозмутимостью, с которой раньше она приносила им еду. Зрители становились свидетелями разворачивающейся перед ними

непостижимой жизни — какой она, видимо, снилась Рэймонду Эндрюсу, глухому мальчику, который всё это время находился с краю сцены и наблюдал оттуда за происходящим. И почти не слышали звуков — так же, как не слышал их и он. «Взгляд глухого» создавался из тишины, сквозь которую лишь изредка и откуда-то издалека прорывались отдельные мотивы. Голос и диалог здесь не играли практически никакой роли. Это было особенно

заметно на фоне строго соблюдаемого ритма визуальной партитуры, от высокочастотного к разреженному, выразившемуся на сцене в чудовищно медленных движениях. *Pianissimo*, очень медленно пересекающие сцену процессии людей, неспособных прервать собственное движение. Бесконечное путешествие кисти вытянутой руки, медленно приближающейся к лицу, — всё это не отменяло резко контрастных *adagio* или *andante con moto*, ко-

торые подчёркивали атмосферу и механику, царившие на сцене. Разница в интенсивности движений и столкновение разных скоростей создавали в спектакле эмоциональные вспышки».

Franco Quadri. *The Life and Times of Robert Wilson* // Franco Quadri, Franco Bertoni, and Robert Stearns. Robert Wilson. New York: Rizzoli, 1998.



**Роберт Уилсон**

Волшебная флейта
1991

Фотография спектакля, Париж.
Фотограф Кристиан Лейбер.
Изображение предоставлено
архивом Роберта Уилсона
в Уотермилл Центре



Роберт Уилсон
Эйнштейн на пляже
1976

Фотография спектакля, Венеция.
Фотограф Фульвио Райтер.
Изображение предоставлено
архивом Роберта Уилсона
в Уотермилл Центре

1976. «Эйнштейн на пляже». Авиньонский фестиваль (Авиньон, Франция).

Филипп Гласс: «Боб предложил Эйнштейна, и мне это очень понравилось: учёный интересовал меня ещё мальчишкой, когда я рос в Балтиморе и, как и остальные мои ровесники, часто сталкивался с научно-популярными книгами, излагающими теорию относительности и другие его идеи. Это было послевоенное время, тогда в новостях постоянно

писали об Эйнштейне в связи с созданием атомного оружия. Мы взяли реальную историческую фигуру и сделали её предметом спектакля. В «Эйнштейне на пляже» герой заменил сюжет, историю. В традиционном театре, скажем, в трагедии Шекспира, всё основывается на отождествлении зрителя с героем, некоторого рода помешательстве — тебе нужно совместить себя с Гамлетом, убедить себя, что это ты и есть. Пик наступает в тот момент, когда тра-

гедия героев становится нашей трагедией. Но театр, который мы создавали, игнорировал этот механизм. Однажды я работал над постановкой «Ряу», пьесы Беннета о трёх кадаврах. Я смотрел этот спектакль много раз и заметил вот что. В отличие от Шекспира, где кульминация всегда приходится на одни и те же эпизоды, в этом спектакле каждый раз эмоциональный пик приходился на какое-то новое место. Мне стало страшно любопытно, почему это так.

И я обнаружил, что сам механизм спектакля здесь работает иначе: он не направлен на то, чтобы втянуть меня, а действует параллельно со мной. И мне кажется, что очень большая часть современного театра, в котором мы также работаем, основывается на похожем принципе».

Einstein on the Beach: The Changing Image of Opera, реж. Марк Обенхаус, 1985.

**Весь комплекс,
включая прилегающую
территорию, был
тщательно продуман
и спроектирован самим
Уилсоном: он долго
приглядывался
к ландшафту, после чего
дерево могли пересадить
на полметра левее**

СОАВТОРЫ

Они окружают Уилсона с первых лет, а его собственная страсть к совместной, часто непредсказуемой (и потому особенно желанной) работе с годами не проходит. В длинном списке соавторов, с которыми он работал — композитор Филипп Гласс, певцы Лу Рид и Руфус Уэйнрайт, перформансистки Марина Абрамович и Лори Андерсон и многие другие, — почти нет имён художников, поскольку пространство своих спектаклей Уилсон всегда сочиняет сам. В самом же начале списка стоит имя Кристофера Нолза, юноши с особенностями развития, к чьим текстам Уилсон отнёсся почти как к откровению, включив их в либретто «Эйнштейна на пляже». Второй, столь же внутренне свободный спектакль Уилсона, *The Black Rider*, появился в 1990 году. И вновь стал результатом тесного сотрудничества, на этот раз с Томом Уэйтсом и Уильямом Берроузом.

ТВОРЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

У Роберта Уилсона есть своя Академия или творческое пространство для друзей и учеников — Уотермилл Центр на Лонг-Айленде. Я попросил Веру Мартынову рассказать о своём впечатлении от этого пространства. Сценограф и ученица Дмитрия Крымова, она была приглашена в возглавляемый Уилсоном Центр после того, как вместе со студентами гитисовской мастерской Крымова и Евгения Каменьковича поставила «Историю: Дидону и Энея». Вот рассказ: «В начале 1990-х Уотермилл Центр создавался Бобом Уилсоном для себя и

своих друзей, чтобы приезжать сюда летом и вместе работать. Это было чем-то вроде артистической коммуны, расположенной примерно в полуторах часах езды от Нью-Йорка, на Лонг-Айленде, рядом с океаном. Кстати, если не знать, как сюда добираться, найти Центр трудно, поскольку никаких указателей нет: съезжаешь с шоссе едва ли не в кусты, а некоторое время спустя перед тобой открывается марсианский пейзаж, состоящий из белого леса, — похожих на платаны деревьев с толстыми белыми стволами, — древних камней и скульптур. Весь комплекс, включая прилегающую территорию (а она совсем немаленькая), был тщательно продуман и спроектирован самим Уилсоном, и многое создавалось буквально руками его друзей. Они сажали эти деревья, ломали старые здания, работали над интерьерами. Уилсон долго приглядывался к ландшафту, после чего дерево могли пересадить на полметра левее. Эта продуманность, законченность созданного им пространства мне очень нравится: в любой точке видишь выверенные композиции, находишься внутри как центр композиции или стаффаж.

Последние шесть лет Уотермилл Центр открыт для резидентов — художников, музыкантов, актёров, режиссёров и людей других творческих профессий, которые могут приехать и поработать некоторое время (обычно несколько недель) над собственными проектами, пользуясь всем тем, что там есть — от помещений до великолепной мастерской с набором всего необходимого. Весь год в Уотермилле постоянно находится координатор программы, иногда — директор центра, второй человек после Уилсона. Сам Уилсон приезжает обычно летом, когда свободен от работы над своими спектаклями (во время нашего визита он был занят восстановлением «Эйнштейна на пляже» в Нью-Йорке). Центр — это его личное пространство, в котором резиденты — гости, которых здесь заведомо любят. Он делится на рабочую зону, состоящую из разного размера студий, и жилую, где кроме прочего есть, например, уилсоновская спальня и его рабочий кабинет. Особенность интерьеров та же, что и у окружающего ландшафта — здесь нет ничего лишнего, никакого «мусора». В Центре хранятся частная коллекция Уилсона, его личная библиотека, архив с эскизами и другими документами. Внутри



Роберт Уилсон
Лес
1988

Фотография спектакля, Берлин.
Фотограф Герхард Касснер.
Изображение представлено
архивом Роберта Уилсона
в Уотермилл Центре



Роберт Уилсон

Лес

1988

Фотография спектанля, Берлин.

Фотограф Герхард Насснер.

Изображение предоставлено

архивом Роберта Уилсона

в Уотермилл Центре



Роберт Уилсон
Эдисон
1979

Фотография спектакля, Париж.
Фотограф Ангеран.
Изображение предоставлено
архивом Роберта Уилсона
в Уотермилл Центре

1979. «Эдисон».
Lion Theatre (Нью-Йорк, США).

«Несколько актёров, игравших роль Эдисона, делали это почти безучастно. Рядом с изобретателем, одетым в белый костюм, появлялись обе его жены. Мы слышали фонограммы голоса Эдисона; в перерывах между актами на сцене появлялись его увеличенные фотографии. Был показан инцидент в поезде, в результате которого он начал

терять слух. Появлялись всевозможные изобретения Эдисона и демонстрировались способы их применения: рабочий вкручивал и зажигал лампочку, появлялась похожая на живопись Ива Кляйна картина, изображавшая «жидкое электричество» из ранних немых фильмов; фонограф, телеграф, кинопроектор, демонстрировавший подлинный немой фильм с безмолвным боксёрским поединком, который дублировали двое актёров, боксировавших на сцене

в замедленном темпе. Было показано и электрифицированное фойе парижской Оперы с новыми люстрами, и только что возведённая статуя Свободы с источником искусственного света в факеле. Но как только все эти достижения и факты находили отражение в спектакле, Уилсон начинал изымать их из контекста: две супруги, которые сменяли друг друга, — белая и темнокожая актрисы, — функционировали на сцене всецело как

воплощение двух контрастных цветов. Партитура основывалась на конфликтном соединении света и звука: целью режиссёра было развести их, отказавшись от одной из традиционных ценностей театра — его понятности зрителям».

Franco Quadri. *The Life and Times of Robert Wilson* // Franco Quadri, Franco Bertoni, and Robert Stearns. *Robert Wilson*. New York: Rizzoli, 1998.

**Часто можно услышать
мнение об Уилсоне
как о режиссёре
сновидений. Он любит
вспоминать, как
заснувшие во время
действия зрители были
уверены, что увиденное
ими во сне, на самом деле
происходило на сцене**

много африканского, японского, китайского, индонезийского искусства, а также предметов современного американского дизайна — это скульптуры, кувшины, тарелки, чаши, причём большинством из этих вещей пользуются в быту. Ещё там собрана целая коллекция самых разных стульев. Некоторые можно узнать по спектаклям, для которых Уилсон их и придумывал. Я считаю, что однажды придя в театр, Уилсон всю жизнь работает над одним единственным спектаклем. И в этом смысле Центр — также его часть. В нём вообще постоянно чувствуешь себя внутри спектакля, отмечая по ходу некоторые его особенности. Это, во-первых, разрежённость пространства, в котором огромную роль играет пустота. Во-вторых, экстраординарные, рукотворные и нетиражные предметы в этой пустоте. В-третьих, простые геометрические формы, которые можно вычленить в окружающем пространстве».

СВЕТ

Уилсон — антинатуралист, и, разумеется, не признаёт воображаемой четвёртой стены, разделяющей зал и сцену. Но почти всегда заставляет зрителей следить за третьей, той, что ограничивает подмости по задней линии. Задник у Уилсона обычно заменяет циклорама — экран во всю ширину и высоту сцены, в зависимости от освещения меняющий свой цвет и создающий эффект безграничного, ничем не заполненного пространства. Свет в его спектаклях — это то, о чём с нескрываемым восхищением в беседе о ранних уилсоновских спекта-

клях вспоминала Сьюзен Зонтаг. Этот свет менялся в течение жизни режиссёра: в последние десятилетия предпочтение отдаётся холодному, похожему на лунный. Здесь часто можно услышать мнение об Уилсоне как о режиссёре сновидений, и кажется, что окончательно оно утвердилось после того, как в 2001 году на Чеховском фестивале труппа стокгольмского «Драматена» сыграла «Игру снов». Этот лунный свет, безусловно, имеет отношение к миру сновидений, который волнует Уилсона с первых же лет работы в театре (режиссёр, кстати, любит вспоминать, как зрители его многочасовых спектаклей, засыпая во время действия, были уверены, что увиденное ими в снах, на самом деле происходило на сцене). Но и ко второму слову из названия пьесы Стриндберга тоже. То пространство, которое освещено этим светом, всегда ещё и пространство игры, правила которой придуманы Уилсоном. Пространство, которое всегда готово, и даже ждёт того, что установленный идеальный порядок будет кем-то потревожен.



**«АХЕ»:
«САМ ПРОЦЕСС —
УЖЕ ТЕАТР»**

Цирк объектов и аттракцион мультимедиа с элементами пластического театра, так можно было бы определить жанр Русского инженерного театра «АХЕ». «В эстетике «АХЕ» мы изначально декларировали, что не играем, — говорят создатели театра Максим Исаев и Павел Семченко, — поскольку у нас нет актёров, и все эмоции не имитируем — а создаём ситуации, когда эти эмоции возникают естественным путём»

135

вопросы и текст: Дмитрий Пиликин



Русский инженерный театр «АХЕ» создан в 1989 году художниками Максимом Исаевым, Павлом Семченко и Вадимом Васильевым. Ещё в формате арт-группы «АХЕ» её участники занимались живописью, снимали кино, участвовали в вернисажах и — самое главное — создавали во дворах, галереях, на лестницах и в мастерских анцииперформансы, близкие к ритуалам и инициациям, принёсшие «АХЕ» известность и признание артистических кругов Санкт-Петербурга и Москвы. В середине 90-х годов коллектив начал всё больше использовать театральное пространство (в классическом смысле) и законы театра, также приглашать профессиональных актёров в свои перформансы. С этого времени театр «АХЕ» — постоянный участник театральных фестивалей по всему миру и партнёр по проектам многих российских — Слава Полунин, «Дерево», Формальный театр и зарубежных театров — Lantaaren (Голландия), Toihous (Австрия), Project Teatr (Германия) и т.д.

Павел, я знаю, что Максим закончил ЛГИТМиК как художник театра, но не знаю, есть ли театральное образование у тебя.

Официального нет. Я посещал курсы вольнослушателей в Институте имени Репина. Но всё это, конечно, было бессистемно и никаких корочек я не получал. Хотя с детства, сколько помню, занимался в «художках» — параллельно с занятиями в кружках авиамоделирования и картинга.

Творческая личность в начале занимается поисками своей ниши. Как ты свою нашёл?

Благодаря Борису Юрьевичу Понизовскому и его театру «Да-Нет». Попал я к нему случайно. Увидел объявление на стене в ДК Ленсовета: Галина Викулина, жена Бориса, там вела студию. Я пришёл, затем попал к Борису домой — и всё, дверца захлопнулась! Познакомился с Максимом Исаевым, который уже работал в театре «Да-Нет»...

Как об актёре, ты о себе не думал?

Абсолютно. Хотя и были какие-то школьные драмкружки...

Театральных работ Понизовский успел сделать не так уж и много?

Совершенно верно. У него была огромная картотека разработанных спектаклей; периодически он доставал какую-нибудь карточку — вот как у Льва Рубинштейна — и подробно рассказывал идею сценографии и сценического рисунка. Это было яркое устное представление, но самих спектаклей было реализовано, может быть, десять процентов. Именно потому, что Борис любил создавать всё преимущественно в теории, нам, как молодым и горячим, очень хотелось сделать что-то своё на практике. В группу тогда входили ещё Вадим Васильев и Слава Вахрушев. Метод строился на создании авторских арт-объектов и микроперформансов, которые потом соединились в единое целое.

Несколько лет вы практиковали своего рода сериальный перформанс во дворах и на лестницах сквота на Пушкинской.

Отчасти это был тоже случай. Мы написали заявку и выиграли грант от фонда Сороса. Для этой заявки мы придумали большую форму — «12 Чехов. Чайка». Для каждого из 12 персонажей был придуман отдельный перформанс; Чехов был важен как такой фетиш русской драмы, а «Чайка» — как топовая пьеса, растащенная на стереотипы. Это то, что нас тогда очень интересовало.

И я тогда запомнил вашу «чеховскую» пьесу с бесконечно повторяемой фразой: «Мы, Константин Гаврилыч, купаться пойдём». В ней уже появился супер-музыкант, контрабасист Владимир Волков, который точно вписывался в этот монолог музыкальными фразами. А сегодня вы с ним на пару играете твой спектакль «МестоСлов».

С Володей мы познакомились ещё раньше, во время перформанса арт-группы «Свои». Он проходил на лестничных площадках семиэтажного Пушкинского сквота, когда на каждой была отдельная инсталляция или перформанс: поднимаясь по лестнице или спускаясь, зритель



На стр. 132
Русский инженерный театр «АХЕ»
 Белая набина
 2009
 Фотограф Владимир Телегин.
 Изображение предоставлено автором

Русский инженерный театр «АХЕ»
 Sine Loco
 2011
 Совместный проект с немецкими актёрами для фестиваля ARENA 2001 (Германия).
 Изображение предоставлено театром «АХЕ»

Sine Loco, 2001 («Золотая маска» в номинации «Новация», 2003)

«В основе пьесы — переработанный Максимом Исаевым миф о Дедале, Тезее, Ариадне и убийстве Минотавра. «Без места» — так переводится с латыни «sine loco». Зрителей рассаживают на специальной платформе, эта

платформа вдруг дёргается и начинает медленно ехать вдоль стометровой сцены, делая остановки у выстроенных комнаток-инсталляций разного размера. В одной развернута лаборатория какого-то мрачного алхимика. В другой — играют в странные настольные игры. В третьей — выстроен сложный лабиринт. В

четвёртой — кукольный театр. Актёры также переходят из эпизода в эпизод; а вот обратно зрителям придётся идти пешком. И игра может продолжиться. По дороге можно не только всё рассмотреть и пощупать, но и примерить деревянные крылья Икара, заблудиться в лабиринте Минотавра, обнаружить, что

на столе, где «птицы-топорики» клевали-рубилы настоящую рыбу (так изображалось убийство Минотавра), появился поминальный стакан, накрытый ломтём чёрного хлеба».

перемещался из одной истории в другую. На одной из этих площадок мы с Володей делали свою серию перформансов; кроме нас, там ещё были актёры из театра «Дерево». Тогда, в середине 90-х вообще был взлёт перформансной активности в Петербурге. Главный постулат того времени для нас, это то, что сегодня называют *site-specific*. Мы выбирали дворики, крыши, лестницы и пытались их наполнить новым действием, визуальностью и смыслом. Тогда же нами был введён термин «дискретный зритель». Мы сознательно не делали рекламы и никого не приглашали. Кто прошёл мимо и увидел, тот и зритель. В результате это влияло на форму, потому что кто-то видел начало, кто-то конец, а кто-то середину...

Мейнстримом того времени был всё же пластический театр. Главными героями считались Полунин, «Дерево» Адасинского и «До-театр», позднее «Театр Off» Меркушева плюс исходящий больше из драматического театра «Формальный театр» Андрея Могучего. Вас это не смущало?

Мы мыслили себя всё же в первую очередь как художники. И параллельно активно занимались живописью, графикой и объектами. Причём именно живопись считалась основной ценностью и точкой приложения сил.

Посмотреть на вашу с Максом живопись, она, в общем, совсем не революционная. Однако вы очень удачно преодолели это обстоятельство, превратив живопись в объект, когда занялись стенными росписями. Как это получилось?

И снова случай. Через знакомого шведа мы получили предложение расписать стены салона модельера Татьяны Парфеновой на Невском. Самое забавное, мы не знали технологии настенной живописи. Но довольно быстро её освоили. Потом этот же швед пригласил нас пожить на резиденции у себя в летнем доме, и мы там оставили довольно много живописи. Дальше появился некий

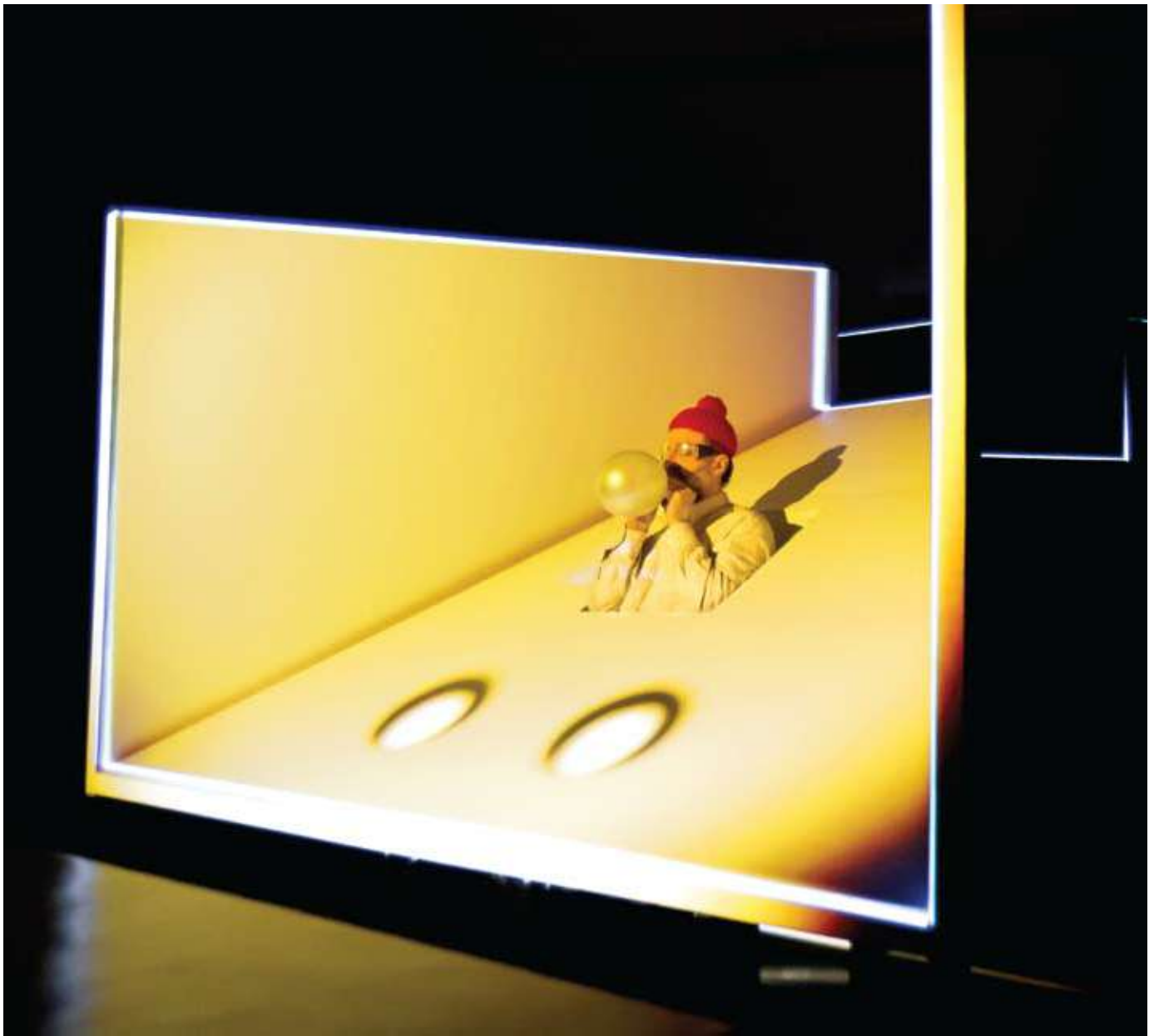
молодой бизнесмен из «лихих 90-х», который делал какой-то клуб, и у нас постепенно сложился целый пакет заказов. В результате только в Питере мы расписали более десятка различных клубов и ресторанов. Эта работа тогда позволяла сохранять свободу и заниматься тем, чем мы хотели.

Что вы открыли для себя за рубежом, получив возможность выезжать?

Каждый приезд начинался с походов в музеи как современного, так и классического искусства. Поражали как масштабы, так и понимание того, что искусство может быть не только андеграундом, «экспериментом», но и продуктом, который уже представлен в музее либо установлен в городской среде. То есть эксперимент это не просто прихоть художника, но и общественное явление, которое признаётся и поддерживается на государственном уровне. Мы же внутри своей страны были маргиналами. Что касается театра, мы увидели удивительную свободу в использовании инструментов, включая тело, звук, мультимедиа, а также то, что такие спектакли проходят с аншлагом в больших аудиториях.

То, что вы сами называете «инженерным театром», в общем, подпадает под интернациональное определение «театр художника». Причём художники непременно обращались к театру в революционные эпохи — достаточно вспомнить «Победу над солнцем» Малевича, «Жёлтый звук» Кандинского или «Зангези» Татлина. Вы думали об этом?

Глубоко — нет. Благодаря Понизовскому — да, мы познакомились с литературой авангарда 1920—30-х — обериутами, потом дадаистами. Но кроме и до того было общее чувство напряжения какого-то физического поля. Максим, наверное, об этом лучше бы сказал. Возникло ощущение вседозволенности использования инструментов — что в живописи, что в театре. Ну вот, например, что живопись необязательно



Русский инженерный театр «АХЕ»

Депо гениальных заблуждений
2011

Изображение предоставлено театром «АХЕ»

*«Депо гениальных заблуждений»,
2011 (номинация на «Золотую
маску», 2012)*

*«Трёхчасовой техногенный
перформанс закольцован: со-
стоит из повторяющихся фраг-*

*ментов, посвящённых десяти
неподтверждённым научным
гипотезам последних ста лет,
от существования молекулы
памяти до тахионов (частиц,
способных двигаться быстрее
скорости света), начиная кубич-*

*ностью атома и заканчивая сжи-
мающейся Землёй или, напротив,
статичной Вселенной. Это что
касается сюжета, которого как
бы и нет. Что же касается сце-
нического действия, то, как вы-
разился Максим Исаев, действие*

*спектакля строится вокруг
ряда «пространственных моде-
лей, на которые накладывается
3D-mapping плюс человеческое
существование» (лазеры, видео-
проекции, прочие спецэффекты
плюс игра актёров)».*



Русский инженерный театр «АХЕ»
Глух и Прах
2008
Фотограф Владимир Телегин.
Изображение предоставлено автором

«Глух и Прах», 1999

«История, сложенная из небольших эпизодов. Спектакль, где не произносится ни слова, рассказывает о двух одиноких мужчинах и одной женщине (актриса

Яна Тумина). Занятые поисками любви, они меняют роли и жанры, импровизируют с масками и куклами. Ассортимент трюков, какие «АХЕ» демонстрируют за полтора часа сценического времени, не поддаётся учёту: жева-

тельная резинка превращается в пугало, окутывающее одного из героев; из открытого чемоданчика вдруг бьёт столб синего света; сидящая на стуле атриса пытается укусить яблоко (соблазна?), но оно как маятник болтается

на нитке перед её лицом, в глубине сцены загорается костёр, и пока зрители с тревогой ждут, когда же появится пожарный, актёры мечтательно смотрят на долго гаснущие уголья, постепенно становящиеся звёздами».

делать с помощью кисточки, а сам процесс такого живописания — уже театр. Как в моём последнем сольном спектакле «МестоСлов» кисточкой становится зубная щётка, рот — палитрой, а лицо — картиной.

Знали вы тогда, что происходит в Москве? Слышали о Дмитриии Крымове с его Лабораторией, Владимире Панкове с его Sound Drama, о театре Liquid и Лаборатории Бориса Юхананова?

Тогда нет. Из московского нас больше интересовали художники и писатели — московская концептуальная школа, «Коллективные действия», «медгерменевты». Но никаких прямых контактов не было — так, обрывки сведений, каталоги, пересказы... С Юханановым мы как-то беседовали, поскольку он подвижный и приезжал в Питер, но мне показалось, что для него главное всё же работа с текстом. А спектакли Крымова я увидел на видео только года три-четыре назад! И наконец, понял, почему нас сравнивают. Выезды АХЕ в Москву начались только с Театральной олимпиады в 2000 году. Слава Полунин делал в саду Эрмитаж три ночи, и в одной из них мы участвовали. Но Москва всё-таки самодостаточна, мы воспринимались не более чем питерской экзотикой, несмотря на все успехи на зарубежных фестивалях. Некоторое продвижение дала «Золотая маска», которая была проведена в Питере. В результате группа театральных критиков, которые сейчас делают «Территорию», нас рассмотрели на волне возникшего в нулевые интереса к экспериментальному театру.

Откуда у вас, гуманитариев, интерес к новым технологиям? Вы начинали с 8 мм кино; как только появилось видео, перешли на видео, затем — компьютерная анимация, электронные бегущие строки; и в последнем спектакле всё вообще было построено на технологии 3D mapping.

У меня лично интерес к технике всегда был. На одной стороне медали — архаика, на другой — тех-

нологический прогресс. Интересно разобрать игрушку до винтика и понять, как она устроена. Выезжая за рубеж, я всегда исследовал магазины детских технических игрушек или странных гаджетов; иногда что-то покупал, переосмысливал и использовал в перформансах. Потом, мне всегда нравились «Занимательная физика» Перельмана и вообще всякие фокусы. Плюс есть пришедшее с возрастом понимание, что волшебство невозможно, но можно его всё же воспроизвести с помощью ловкости рук и техники. Я в какой-то момент понял, можно вообще всё открыто делать — потому что человек в театре подготовлен к тому, что его обманут, и он даже этого ждёт. Наши сложные технические постановки имеют свою уязвимость, поскольку затраты на монтаж и отладку сцены довольно дороги. В «Sine Loco» зрители сидят на движущейся платформе, которая перемещается вдоль огромной инсталляции. А на платформу может поместиться максимум сто зрителей, что ставит крест на возможности окупить затраты; короче, в Cirque du Soleil это не превратить.

Видно, что в вашем дуэте ты занимаешься изобретением объектов и трюков, а всё, что касается работы с большой формой, держит на себе Макс.

Да, это так. Макс — буквоед и книжник. Всегда следил за современной литературой, и я тоже читал что-то по его рекомендации. Но со стороны театра нам ближе была поэзия Пригова и Рубинштейна. Рубинштейн привлекал тем, что у него литература связана с предметом, с системой каталогизации и чтением стихов самим автором. Этот метод позволял разбирать и собирать текст в новых конфигурациях, и эта процессуальность была нас очень близка. Была даже история, когда Макс сочинил письмо Рубинштейну с просьбой написать текст для нашего спектакля «Фауст в кубе». Но Рубинштейн как-то замылся, испугавшись непо-



Русский инженерный театр «АХЕ»
Белая кабина
2009

Фотограф Владимир Телегин.
Изображение предоставлено автором

«Белая кабина», 1996 (Приз «Fringe First», Theatre Edinburgh Festival, UK, 2001. Приз Festival in Perigueux, France, 2003)

Спектакль построен как череда сценических трюков, фокусов, постановочных приёмов, за ко-

торыми открывается история о борьбе света и света, проекций и проекций (рабочее название спектакля «Кино contra видео»). Главным объектом становится та самая «белая кабина» — несколько рядов полупрозрачных рам-экранов, с одной стороны

которых проецируется 8 мм кино, а с другой — видеоизображение. На этот двойной и тройной ряд движущихся, наплывающих, удаляющихся moving pictures накладывается визуальный ряд, представляющий игру актёров, сочетающуюся с изображением

на экранах то как главная, то как второстепенная деталь. Словно шелуха, счищаемая с лука, экраны исчезают один за другим, в конце сцена очищается полностью, и только кинопроектор остаётся один на один с видеопроектором.



Русский инженерный театр «АХЕ»
 Наталог Героя
 2009

Фотограф Владимир Телегин.
 Изображение предоставлено автором

«Наталог Героя», 1995—1998

Мансим Исаев и Павел Семченко появляются внутри сложной инсталляции, среди многочисленных объектов — вращающихся, вспыхивающих, танцующих, дымящихся. Всё это и есть деко-

рация, подверженная испытанию и изменению и состоящая из обычных и диких вещей, от кипящего чайника до бумажного ангела, от раскалённой печки до куска льда. Действия актёров напоминают магические манипуляции: актёры объявляют сцены,

указывают на предметы, а затем последовательно их показывают. Построенный как серия сцен, которые можно менять местами, спектакль с самого начала выявляет несоответствие между незамысловатостью действий и монументальными заголовками

эпизодов («Новая жизнь Героя», «Путь Героя», «Глория Героя»), а самого героя зритель притом так и не увидит, его и представляют предметы, образующие нечто вроде каталога, заявленного в заголовке.

нятных питерцев и слов «театр», «драматургия» (хотя через некоторое время всё же написал пьесу для Крымова). В результате Макс сам стал писать пьесы. Которые сегодня ставят даже в ведущих московских театрах.

В твоих перформансах всегда мелькало своеобразное осмысление повседневной жизни, с её повторяемостью как в сериальном перформансе: встал, оделся, завёл будильник, почистил зубы, пожарил яичницу, выпил воды; кроме того, есть отдельная линия, связанная с экстремальным испытанием тела — это когда ты надеваешь замороженную одежду, прикуриваешь сразу 20 сигарет или подряд выпиваешь несколько стопок несовместимых напитков. Зрителя от одного наблюдения за таким процессом пробирает до дрожи.

В эстетике АХЕ мы изначально декларировали, что не играем, поскольку в нашем театре нет актёров, и все эмоции не имитируем, а создаём ситуации, когда эти эмоции возникают естественным путём. Если в спектакле надо, чтобы у актёра дрожали руки при чтении трагического письма, актёр должен предварительно подержать на вытянутых руках гири в 16 кг — возможно, прямо на виду у зрителей. Этот инструментарий был изобретён, развит и доведён до крайней точки. Всё это согласуется и с известной поговоркой, что «человек никогда не устанет наблюдать, как течёт вода, горит огонь и работают другие» — просто тут работа экстремальная и шоковая. Важно на границе этой опасности, экстрима, выдержать чувство лёгкости и юмора. Я же всё-таки не настоящий каскадёр. Любой предмет из реальной жизни мною исследуется — какая-то его грань, позволяющая открыть какой-то другой его смысл.

Ещё важным элементом поэтики АХЕ являются пищевые продукты: соль, сахар, мука, яблоки, чай, хлеб, вино, кока-кола...

Продукты появились после Пражской Квадриенале 2003 года, где мы работали в проекте «Сердце PQ». Это была лаборатория сценографических экспериментов — пять центров, посвящённых пяти человеческим чувствам: зрение, слух, обоняние, осязание, вкус. Нам достался вкус, и мы стали работать с пищевыми продуктами. Отчасти в этом был и какой-то парадокс Энди Уорхола и банок «Кэмпбел», но у нас знаки менялись, и толстая литровая бутылка кока-колы становилась обычной колбасой. Которую, к ужасу зрителей, я пытался нарезать ножом: фонтан колы бил в потолок, и первые ряды не всегда оставались сухими.

Непременными участниками перформансов АХЕ всё же были базовые элементы — огонь и вода.

Огонь соединяет животное ощущение и детскую боязнь. Плюс это энергия. Да, в работе с огнём мы достигли высот и даже проводили консультации. К нам как-то приезжал советоваться сам Кама Гинкас, который делал спектакль в Финляндии, где должно было эффектно загореться дерево. Сейчас масса специалистов по поджиганию и взрывам на сцене, цирке и кино. Но это всё только трюки — без большого художественного осмысления.

В заготовленных сложных трюках АХЕ часто что-то не срабатывало, что позволило говорить об особой «тактике неудачи».

Яна Тумина, театральная педагог, всегда учила нас, что если что-то не срабатывает или идёт не по плану во время спектакля, это подарок актёру. Потому что благодаря своему аппарату импровизации теперь-то он и может оживить искусственную реальность театральной драмы. Если зритель замечает: что-то идёт не так, и видит, как актёры выходят из этого положения, он становится соучастником.

Я заметил, привычку разбирать всё на части и собирать по своему усмотрению.



1



2

1—2.
Русский инженерный театр «АХЕ»
 Фауст³. 2360 слов
 2008
 Фотограф Владимир Телегин.
 Изображение предоставлено автором

«Фауст³. 2360 слов», 2005

Препарация известного сюжета, переписанного Максимом Исеевым. Подобно тому как в «АХЕ» работают с предметами, для пьесы были тщательно отбраны

только самые важные слова. Их набралось 2360, и это единственный спектакль АХЕ, где звучит сценическая речь. (Расказ от лица Фауста ритмично начитывает Андрей Сизинцев, постановщик сценического звука

и актёр, перешедший к «ахейцам» из театра «Дерево» Антона Адасинского.) В сравнении с поэмой Гёте, пьеса и по объёму и по методу, скорее, похожа на комикс, где возвышенность не надменна, но восходит к простоте

религиозных притч и моралитэ; всё подчинено жестокой логике, никакого модернизма, и Фауст, продавший свою душу, как и положено, в конце отправляется во тьму.



нию вы стали использовать и в работе с прессой, превращая интервью в розыгрыш, с кучей небылиц и фантазий.

Это идея Максима и его заслуга — понимание, что мифы надо не разрушать, а создавать. С ростом известности к нам стали обращаться за интервью какие-то абсолютно неадекватные журналисты с нелепыми вопросами, на которые они ещё и ждали ответа. Серьёзно отвечать было невозможно, выгонять жалко, поэтому всё превращалось в шоу, которое потом бедняги перепечатывали в своих изданиях.

Театр АХЕ до определённого времени был довольно герметичным коллективом: на сцене два-три актёра; во внутреннюю кухню никого не допускают...

Но в 2000 году вы получаете предложение как режиссёры поставить спектакль *Sine Loco* — с немецкими актёрами: то есть объектом «разборки» и исследования на этот раз выступили уже реальные актёры.

Мы выиграли приз на фестивале в немецком городе Эрлангене и призом как раз и была возможность такой работы. Мы почувствовали вкус «большого проекта» и поняли, что можем с ним справиться. До этого у нас уже был опыт работы с постановкой двух спектаклей в австрийском театре *Toihous*, но тогда для них мы олицетворяли анархию и хаос (смеётся).

К сегодняшнему дню АХЕ — сильно разросшийся проект; прежняя стратегия разбухла и обросла вашими персональными проектами и выходами «на сторону».

Это естественный процесс. Максим пошёл по дороге сценографа, что ему всегда было интересно, и драматурга, он сегодня плотно занят в ряде серьёзных проектов. Пока он занят, я тоже не сижу без дела и работаю со своими проектами и предложениями. Играю сольный спектакль «Подражание драматической машине» — набор номеров, соединённых в единое шоу. Максим определил его жанр как «публичное одиночество».

К счастью, вы достаточно мудры, чтобы сохранять общее дело.

Есть два варианта развития событий. Мы окончательно расплываемся, чтобы двадцать лет спустя встретиться и провести юбилейное мировое турне. Либо сольные карьеры будут развиваться параллельно с групповой. Но для группы тоже важно развитие, потому что повторяться невозможно и неинтересно.

XXXII

РОССИЙСКИЙ АНТИКВАРНЫЙ САЛОН

2 – 10 марта 2012, Центральный Дом Художника, Москва, Крымский вал, 10

www.antiquesalon.ru



СМЕСЬ ПРОЕКТЫ
EXPO-PARK

18
апреля
2012



28
июля
2013

ПРОГРАММА «ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ ОТКРЫВАЕТ СВОИ ЗАПАСНИКИ»



ВИКТОР ВАСНЕЦОВ

Эскизы к росписям

Владимирского собора в Киеве. 1885–1896

поддержка проекта

Иван Павлович Кардашиди

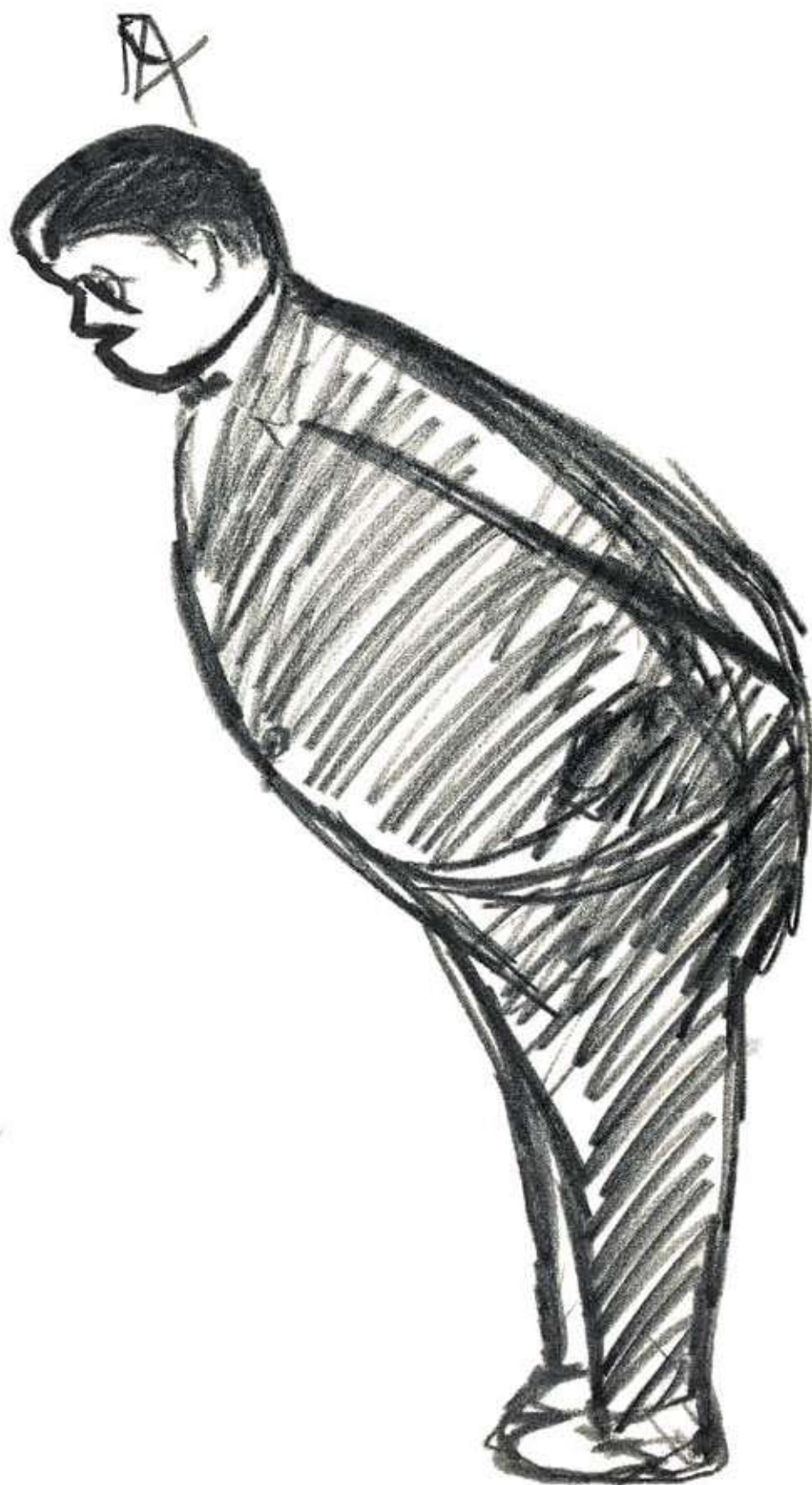
информационный партнер



реклама

информационная поддержка





«РУССКИЙ БАЛЕТ» ДЯГИЛЕВА И ВОПРОСЫ КОЛЛЕКТИВНОГО ТВОРЧЕСТВА

Коллективный принцип творчества, практикуемый Дягилевым в «Русских сезонах», не раз приводил к неприятным для его товарищей по искусству результатам: часто невозможно было понять, кто именно является главным автором балета. Но и старый метод, когда музыкальный текст компоновался порой из произведений разных композиторов, а театры годами возобновляли хореографию прежних лет, больше не работал. В биографии Дягилева есть множество эпизодов, так или иначе связанных с проблемой авторства — новой для XX века

Король Испании Альфонс XIII, старавшийся не пропустить ни одного представления дягилевской труппы во время её гастролей в Мадриде, спросил Дягилева: «Скажите, вы не шеф оркестра, не танцор, не пианист — что же вы делаете?»

Тот отвечал: «Ваше величество, я как Вы. Я ничего не делаю, но я незаменим».

Исторический анекдот

БЕНУА VS БАКСТ, СЕРОВ И ДЯГИЛЕВ

В эпоху «Русских сезонов» Дягилев мог объявить основным автором балета любого из соавторов. Так и произошло с «Шехерезадой» в 1910 году. На парижской премьере в программке было указано — «Балет Л. Бакста». Это возмутило автора либретто, Александра Бенуа. Он считал себя создателем всего происходящего на сцене, хотя в статье в газете «Речь» и согласился с фантастической работой Бакста как художника.

Упомянув о «Жар-птице» в переписке, Бенуа постоянно употребляет словосочетания «нам не удалось», «мы пытались». Но когда речь идёт о «Шехерезаде», переходит к местоимению «я» — очевидно, имея в виду, что именно он писал либретто, разрабатывал мизансцены, и, следовательно, только он является автором балета. Подобная подмена местоимений не является чем-то принципиальным для Бенуа. Например, в мемуарах художник так описывает новости, доставленные Н.Н. Черепниним: «Он привёз обрадовавшее меня известие, что *наш* балет «Павильон Армиды» назначен к постановке на сцене Мариинского театра»... И следом: «У меня всякая надежда увидеть *свой* балет на сцене успела за четыре года молчания театральной дирекции совершенно погаснуть...»¹ (курсив мой. — А.М.). То есть менее чем за абзац балет из «нашего» превращается в «мой»: скорости присвоения не мешает краткость времени.

О «Шехерезаде» Бенуа изначально тоже пишет как о «нашем коллективном произведении»². Но, видимо, считает, что в этом «мы» всего важнее «я», как то уже получилось при постановке

«Павильона Армиды». Фокин вспоминает о фактически диктатуре художника: «Фантазировал, как автор либретто, больше всего Бенуа. Я старался принимать все его планы без возражений. В этом было больше уважения к нему, как к автору и знатоку стилей, чем полного согласия»³. Полного согласия быть не могло: «изумительная любовь к искусству» у Бенуа, его «удивительный вкус и внимание к самой ничтожной детали» не могли заслонить «пристрастие к традициям»⁴ — качество, едва ли извинительное, с точки зрения балетмейстера-новатора.

В конфликте вокруг авторства «Шехерезады» было решено прибегнуть к помощи третьей стороны. На его роль пригласили Серова, человека с непререкаемым авторитетом среди мирискусников. Он принял решение в пользу Бакста, чем нескандално обидел Бенуа. Серов ещё и высказал своё мнение публично. 22 сентября 1910 года, полемизируя в газете «Речь» с оценкой Теляковским дягилевских постановок как нехудожественных, он подчеркнул коллективный характер работы: «Балеты Дягилева, поставленные сообща — Бакстом, Бенуа, Фокиным и Дягилевым, были положительно красивы, за исключением двух-трёх вставных номеров в сборных спектаклях...»⁵.

После этого Бенуа написал Дягилеву сердитое письмо, в котором отказывался от всякого дальнейшего сотрудничества. Тем не менее, Дягилев с Нижинским приехали к нему в Лугано, чтобы уговорить заняться «Петрушкой». Об этом же 21 октября / 3 ноября 1910 года ему сообщал из Биаррица и Серов: «А Дягилев всё-таки хочет предоставить тебе один балет...»⁶.

(1) Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 452.

(2) Там же. С. 511.

(3) Фокин М.М. Против течения. Л., 1981. С. 103.

(4) Там же. С. 103.

(5) Валентин Серов в переписке, документах и интервью. В 2 т. Л., 1985. Т. 2. С. 344.

(6) Там же. С. 239.



На стр. 148
Михаил Ларионов
 Сергей Дягилев
 с цветном
 1915—1916

Изображение из собрания
 Государственной Третьяковской
 галереи. Опубликовано
 в книге «История русского балета,
 реальная и фантастическая
 в рисунках, мемуарах
 и фотографиях из архива Михаила
 Ларионова». М.: Издательская
 программа «Интерроса», 2009

**Юрек Шабелевский —
 Фаворит Зобеиды**
 «Шехеразада», «Русский
 балет Монте-Карло»
 1930-е

Изображение из собрания
 Государственной Третьяковской
 галереи. Опубликовано
 в книге «История русского балета,
 реальная и фантастическая
 в рисунках, мемуарах
 и фотографиях из архива Михаила
 Ларионова». М.: Издательская
 программа «Интерроса», 2009



**Александра Данилова —
Жар-птица**
«Жар-птица», «Русский
балет Дягилева» или
«Русский балет Монте-
Карло»
1926—1934
Изображение из собрания
Государственной Третьяковской
галереи. Опубликовано
в книге «История русского балета,
реальная и фантастическая
в рисунках, мемуарах
и фотографиях из архива Михаила
Ларионова». М.: Издательская
программа «Интерроса», 2009

Дягилев принимал решения самостоятельно, что не могло не задевать людей, с которыми он работал

ИСТОРИЯ, ТИПИЧНАЯ ДЛЯ ВСЕХ ЕЁ УЧАСТНИКОВ

Бенуа обладал, как сам он признавал, «нервическим характером» и редко реагировал адекватно на конфликтные ситуации. Дягилев же был нечувствителен к вопросам этики, когда речь шла о работе. Если ему казалось, что Баксту плохо от частоты упоминания имени Бенуа в связи с «Русскими сезонами», он вполне мог «приписать» ему часть заслуг Бенуа при работе над «Шехерезадой». Притом, как бы ни была болезненна, а в чём-то и оскорбительна реакция Бенуа, Дягилев, уже привыкший к его эмоциональным эскападам, ради дела мог как ни в чем не бывало обратиться к нему с новым предложением. Он всегда так поступал. Во время обоюдоострой дискуссии со Стасовым он явился к критику с просьбой помочь напечатать статью. Самому Дягилеву редакторы отказывали, ссылаясь на добрые отношения со Стасовым. Позже он вернулся и к сотрудничеству с парижским продюсером Габриэлем Астриюком, хотя ещё не просохли чернила на письмах, которые француз рассылал императорской семье и петербургской аристократии ради компрометации русского коллеги. В интересах труппы Дягилев не раз пытался возобновить отношения с теми, с кем поссорился, казалось, навсегда — Фокиным, Анной Павловой, Кшесинской. Даже Нижинскому он простил женитьбу — скорее, правда, под давлением английских меценатов, чем по велению собственного сердца.

Для «Русских сезонов» Дягилев поначалу привлёк друзей по «Миру искусства». У многих из них были не только художественные, но и режиссёрские амбиции. Бенуа ставил спектакли даже у Станиславского. Он и там был невыдержан, о чём признаётся дневнику: «Нервность меня довела до скандала, я ушёл с репетиции...» (13.3.1913)⁷, «мне хотелось со скандалом выскочить, но я молчал...» (21.11.1913)⁸. Итог постановочным опытам Бенуа подвёл Мейерхольд, завершивший статью 1915 года «Бенуа-режиссёр» приговором: «Чтобы стать режиссером, надо перестать быть иллюстратором»⁹.

Сколько бы ни расстраивался Бенуа из-за конфликтов по поводу авторства, либреттистом «Шехерезады» он останется навсегда. Но во многом благодаря декорациям и занавесам, что сделали для «Шехерезады» Бакст и Серов, и стала возможна революция в балетном театре. Она сопровождалась явными перекосами: «Танец сам по себе оставался наименее оценённым ингредиентом дягилевского рецепта. (...) Критики щедро уделяли внимание композиторам и художникам, которые наутро после премьеры просыпались знаменитыми, в то время как звёзды труппы, такие как Нижинский или Карсавина, вдохновляли лишь их преданных поклонников», и Гарафола даёт происходившему материалистическое объяснение: «Стеснённый финансовой нуждой, Дягилев воздерживался от того, чтобы просвещать свою парижскую публику. Вместо этого он пытался ослеплять и соблазнять её — в расчёте на то, что пребывание на пике моды и скандальная репутация создадут для его антрепризы нишу на парижском небосклоне»¹⁰. Кажется, исследователь недооценивает идеологическую составляющую в работе Дягилева. Заклинания о необходимости пропаганды русского искусства на Западе, которыми полна его переписка с императорским двором, была не только тактической уловкой. Куда больше, чем это представлялось его недоброжелателям, жизненную стратегию Дягилева определял культ искусства. Прибыль, о которой часто писали газеты, интересовала его в последнюю очередь. Во многом он исходил из идеалистического понимания искусства, в нём «сочетались эгоцентризм и сознание идейно-общественной значимости дела, которое он осуществлял. Ошибочно судить о нём на основании его отдельных высказываний, полных бравады, вызова и стремления эпатировать друзей и врагов. Многие его печатные выступления проникнуты духом полемики и понять их смысл можно только в контексте споров. И, наконец, Дягилев не оставался неизменным, неподвижным. Его эстетические взгляды (как и Бенуа) эволюционировали»¹¹.

ДЯГИЛЕВ VS СОАВТОРЫ

Миф о том, что Дягилев был тираном в творчестве, родился задолго до появления «Русских сезонов». Ещё в пору «Мира искусства» его упрекали в диктаторской манере поведе-

(7) Бенуа А.Н. Дневник. 1908—1916. М., 2011. С. 153.

(8) Там же. С. 188.

(9) Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891—1917. М., 1968. С. 284.

(10) Гарафола Л. Русский балет Дягилева. Пермь, 2009. С. 304.

(11) Гозенпуд А.А. Русский оперный театр между двумя революциями. 1905—1917. Л., 1975. С. 196—197.

156





2

1.
**Тамара Карсавина —
 Жар-птица**
 «Жар-птица», «Русский
 балет Дягилева»
 1910
 Изображение из собрания
 Государственной Третьяковской
 галереи. Опубликовано
 в книге «История русского балета,
 реальная и фантастическая
 в рисунках, мемуарах
 и фотографиях из архива Михаила
 Ларионова». М.: Издательская
 программа «Интерроса», 2009

2.
**Леонид Мясин —
 Иван-царевич**
 «Жар-птица», «Русский
 балет Дягилева»
 1926—1928
 Изображение из собрания
 Государственной Третьяковской
 галереи. Опубликовано
 в книге «История русского балета,
 реальная и фантастическая
 в рисунках, мемуарах
 и фотографиях из архива Михаила
 Ларионова». М.: Издательская
 программа «Интерроса», 2009

ния. Это ведь во многом из-за него произошёл кризис в самом объединении, после чего и возник «Союз русских художников».

Дягилев принимал решения самостоятельно, что не могло не задевать людей, с которыми он работал. Как редактор журнала, он порой не мог медлить, дожидаясь консенсуса между своими ближайшими сотрудниками. Как и в руководстве журналом, Дягилев брал на себя всю ответственность при выпуске спектакля. В газетной статье 1955 года Карсавина описывает аврал накануне премьеры набоковской «Оды»: «Дягилев, на первый взгляд, совершенно отстранился от участия в постановке. Однако она, великолепная во всех своих составных частях, проявляла печальные признаки того, что её тянут в разных направлениях. В ней было не больше координации, чем в оркестре без дирижёра. За пять дней до премьеры постановка всё ещё представляла собой бесформенную массу несогласованных между собой частей. Музыка, декорации и танец не связывались в одно целое. И в этот момент Дягилев взял на себя бразды правления. Он всех загнал, но больше всех себя самого. Высококвалифицированный во всех вопросах искусства, он в последний час свёл воедино музыку, хореографию, освещение и даже руководил изготовлением костюмов. После дней и ночей лихорадочной работы, поощрения и тиранизирования занавес поднялся над удачным спектаклем»¹². Были в истории «Русского балета» периоды, когда от труппы отдалялся Стравинский, когда происходили ссоры с Фокиным, Бенуа и Мясным, но не было ни минуты, когда делами труппы не занимался бы Дягилев.

Его влияние на репертуар не ограничивалось лишь выбором названий. Он несколько раз отклонял проекты декораций и костюмов Пикассо для «Пульчинеллы». Среди отвергнутых оказались интерьеры барочного театра и театра в стилистике Второй империи. В итоге Дягилев остановился на декорациях, близких к кубизму, и костюмах в духе комедии дель арте. Отвергнутые идеи Пикассо использовал позднее в работе над балетом «Четыре фламэнко»¹³. Это решение сэкономило ему время и дало возможность сделать ещё и занавес, который был уже заказан Хуану Грису. Дягилеву пришлось придумать повод для отказа Грису, приехавшему уже было для работы¹⁴.

«В последний час Дягилев свёл воедино музыку, хореографию, освещение и даже руководил изготовлением костюмов. После дней и ночей лихорадочной работы, поощрения и тиранизирования занавес поднялся над удачным спектаклем»

Совет — явление не юридического порядка. Но многие, работавшие с Дягилевым, пытались перевести отношения в плоскость закона. По сохранившейся в архиве Фокина переписке с помощником присяжного поверенного и присяжным стряпчим И.И. Бибиковым видно, насколько острыми были вопросы авторства в культуре начала XX века. «Вопрос о праве Вашем ставить для дирекции Императорских театров те же вещи, которые Вы продали Дягилеву, чрезвычайно сложен. (...) Основным вопросом для разрешения этого вопроса является то, насколько существенно различна будет постановка этих балетов на Императорской сцене от постановки их же Вами у Дягилева. А этот вопрос может быть разрешён только компетентной художественной экспертизой. Я думаю, что, продав Дягилеву балеты в определённых вещах, Вы продали ему не только те или иные технические приёмы, группировку, внешнюю аранжировку танцев, но Вы продали ему также и самую идею каждого балета, постольку поскольку эта идея принадлежит именно Вам, а не композитору или либреттисту. Постольку поскольку эта идея не Ваша, а композитора или либреттиста, она (идея) может конечно повторяться и в Ваших новых произведениях, но постольку, поскольку эти балеты и с внутренней и с внешней стороны являются продуктом Вашего личного творчества, они в постановке Императорских театров должны быть совершенно иными, нежели как Вы ставили их у Дягилева»¹⁵.

В сложных отношениях Дягилева с Фокиным не было ничего специфического,

(12) Цит. по сб.:
Блудный сын Сергей
Павлович Дягилев. СПб.,
2009. С. 32—33.

(13) Picasso und das
Theater. Hrsg. von Olivier
Berggruen und Max Hol-
lein. Frankfurt, 2006. S.
168.

(14) Buckle R. Diaghilev. P.,
1980. P. 448.

(15) ОР СПбГТБ. Шуфр
Р 11118, лл. 3—3 об.



Сергей Дягилев

Ок. 1924

Права на изображение принадлежат V&A Images — музею Виктории и Альберта (Лондон, Великобритания). Изображение предоставлено пресс-службой SaïaFogim (Барселона, Испания) в качестве материалов к выставке «Русские балеты Сергея Дягилева, 1909—1929. Когда искусство танцует вместе с музыкой» (октябрь 2011—январь 2012), организованной совместно с музеем Виктории и Альберта (Лондон, Великобритания)

Накануне сезона 1908 года Дягилев изучил авторскую партитуру «Бориса Годунова» и восстановил ряд фрагментов, исчезнувших из редакции Римского-Корсакова (с другой стороны, Дягилев выпустил сцены в корчме и у Марины Мнишек). В 1909 году он приехал в Петербург для работы

с материалами «Хованщины»; оперу должен был завершить Равель (здесь Дягилев выпустил гадание Марфы и арию Шакловитого). Для создания «Женщин в хорошем настроении» (1917) он просмотрел 500 пьес Доменико Скарлатти и позднее предложил Винченцо Томмазини

оркестровать некоторые из них. Для «Женских хитростей» (1920) Респиги должен был добавить танцевальные номера, согласовав их с Дягилевым. В «Волшебной лавке» вмешательства было больше: Дягилев не только отобрал для оркестровки Респиги фортепианные пьесы Россини,

но и «урезал такты и пассажи, изменял аккорды, тональности и темпы, поправляя добавления Респиги» (Графола Л. Русский балет Дягилева. Пермь, 2009. С. 109). Авторы оригинальных произведений Дягилев тоже не оставлял без советов.



1

1.
Коко Шанель
Костюмы к балету
«Голубой экспресс»
1924
Права на изображение
принадлежат V&A Images —
музею Виктории и Альберта
(Лондон, Великобритания).
Изображение предоставлено
пресс-службой SaïxaFogim
(Барселона, Испания) в качестве
материалов к выставке «Русские
балеты Сергея Дягилева,
1909—1929. Когда искусство
танцует вместе с музыкой»
(октябрь 2011—январь 2012),
организованной совместно
с музеем Виктории и Альберта
(Лондон, Великобритания)

2.
Пабло Пикассо
Костюм китайского
фонусина к балету
«Парад»
1917
Права на изображение
принадлежат V&A Images —
музею Виктории и Альберта
(Лондон, Великобритания).
Изображение предоставлено
пресс-службой SaïxaFogim
(Барселона, Испания) в качестве
материалов к выставке «Русские
балеты Сергея Дягилева,
1909—1929. Когда искусство
танцует вместе с музыкой»
(октябрь 2011—январь 2012),
организованной совместно
с музеем Виктории и Альберта
(Лондон, Великобритания)



161

2

так выглядела ситуация в театральном мире начала XX века в целом. Вопросы, связанные с авторскими правами в российском театре, были практически не проработаны. В «Справочной книжке по театральному делу» (сост. П.М. Пчельников. М., 1900) содержится информация для художников и композиторов как таковых, но не для создателей театральных произведений. Принятие закона об авторском праве 20 марта 1911 года не улучшило ситуации, хотя сам закон фактически повторил нормы иностранных законодательств, прежде всего немецкого. Я.А. Канторович пишет, что «в прежнее время на мимодрамы, пантомимы и балет вообще не распространялось никакое авторское право. Между тем и в этих произведениях, как в кинематографических, содержание, в смысле концепции картин, расположения персонажей, мимического выражения эмоций, драматического хода действия и т.д., может представлять самостоятельный продукт творчества, который должен подлежать защите, как содержание всякого литературного произведения»¹⁶. Но даже работа режиссёра не попадает под юридическую защиту: «Трудность защиты режиссуры (вследствие которой ни в одном законодательстве не содержится никаких определений относительно этой защиты) заключается в том, что продукт того духовного творчества, которое проявляет режиссёр, как бы ни было оно значительно и вдохновенно, не может быть фиксирован в какой-либо внешней форме. Право же в виде положительного закона может защищать только те продукты духовного творчества, которые материализовались в форме слов и звуков, линий и красок»¹⁷. Потому режиссёрские разработки, если не было иного соглашения, оставались собственностью антрепренёра и нещадно копировались в провинции.

С художниками Дягилев заключал, как правило, договоры, по которым эскизы оставались в их собственности, а декорации, занавес и костюмы переходили к нему (см., например, его письмо Пикассо 15.4.1919 по поводу «Треуголки»¹⁸ с предложением о таком разделении прав собственности). Это оказалось предусмотрительно не только с точки зрения будущих гастролей, но и полезно при постоянных финансовых трудностях. Костюмы Бакета и Хуана Гриси были использованы при поста-

новке «Богов-нищих», а продажа занавеса к «Треуголке» в 1926 году спасла «Русские балеты» от разорения.

О правах на балеты изначально не очень думали. Споры стали возникать в момент появления авторских отчислений, но в ряде случаев — как с «Парадом» в 1917 году — речь изначально шла о собственном месте в истории¹⁹.

КОКТО VS ДЯГИЛЕВ, САТИ И ПИКАССО

Из сегодняшней перспективы группа авторов «Парада» выглядит звёздной. Но в 1917 году Сати многим казался маргиналом, Мися Серт считала его едва ли не отжившим своё стариком. Мясин публике был неизвестен (хотя в Лозанне в 1915 году он уже делал гениальные попытки поставить Стравинского) и Пикассо ещё не достиг зенита славы, когда Кокто в конце 1916 года познакомил его с Дягилевым. Да и сам Кокто был лишь молодым амбициозным литератором, либреттистом мало кому понравившегося балета «Синий бог». Но Дягилев принял его идею «Парада», которая, правда, сильно трансформировалась за время создания балета. Поначалу Пикассо уговаривал Сати максимально точно следовать идеям Кокто. Но сам художник в итоге стал больше прислушиваться к советам композитора, а не либреттиста, Сати же и вовсе перестал обращать внимание на самолюбие литератора, считавшего себя полновластным автором «Парада». Кокто не без раздражения отмечал этот факт в письмах, испытывая, видимо, ревность к тому, что ни Сати, ни Пикассо не проявляли прежде интереса к театру, а сам Кокто не считал себя новичком на сцене. Наверняка испытывал он неудобство и от того, что был самым молодым в этом творческом союзе: на момент премьеры Сати было 53 года, Пикассо — 36, а Кокто — лишь 28. Моложе был только 21-летний Мясин, но, как пишет Елизавета Суриц, «по существу, роль хореографа в этом спектакле была второстепенной. Он был в первую очередь исполнителем чужих замыслов, лишь в редкие моменты высказывавшимся от собственного лица»²⁰.

Кокто выторговал себе 3000 франков авторских отчислений с каждого представления, которыми в итоге вынужден был делиться с Сати. Пикассо же получил лишь

(16) Канторович Я.А. «Авторское право на литературные, музыкальные, художественные и фотографические произведения». Пг., 1916 (первое издание вышло в 1911). С. 297—298.

(17) Там же. С. 300.

(18) «On est ce que l'on garde!»: les archives de Picasso. [exposition], Paris, Musée Picasso, 22 octobre 2003 — 19 janvier 2004 / [catalogue par Laurence Madeline...]. Paris: 2003. P. 159.

(19) Подробнее о «Параде» см.: Мокроусов А.Б. Деньги и искусство между Востоком и Западом. С.П. Дягилев. Материалы к биографии. 1902—1926 // Теория моды, 2010. № 15. С. 167—204.

(20) Цит. по: Мясин Л. Моя жизнь в балете. М., 1997. С. 296.



Пабло Пикассо
Эскиз костюма к балету
«Треуголка»
1920

Права на изображение принадлежат архиву Мануэля де Фалла (Гранада, Испания). Изображение предоставлено пресс-службой Saïxa Fogim (Барселона, Испания) в качестве материалов к выставке «Русские балеты Сергея Дягилева, 1909—1929. Когда искусство танцует вместе с музыкой» (октябрь 2011—январь 2012), организованной совместно с музеем Виктории и Альберта (Лондон, Великобритания)

твёрдый гонорар за выполненную работу — 5000 франков, довольно немного, особенно по меркам инфляцирующей эпохи. Но и представлений оказалось мало — Дягилев боялся повторения премьерного скандала (в зале не утихали крики «дезертиры!»). Кокто, как и автор статьи в балетной программке Аполлинер, успел побывать на фронте и теперь вновь оказаться в тылу). Не понимая реакции публики, в 1917 году Дягилев удалил из партитуры мегафон и всё радикальное, вроде стука пишущей машинки, азбуки Морзе, сирены и шума поезда (это привело к ссоре с Кокто, но недолгой.) В итоге никто не оказался удовлетворен полностью: балет на стыке традиционного мюзик-холла и радикального эксперимента «оказался компромиссом между кубизмом, ярмарочной поэзией и натурализмом»²¹.

Кокто болезненно относился ко всяким попыткам обозначить иную, чем его собственная, иерархию авторства в «Параде». Но газеты отказывались следовать его логике. Рецензия в Daily Telegraph от 15 ноября 1919 года, опубликованная в дни дягилевских гастролей в Англии, характерна выбором имён: «Сати — Пикассо! Все, кто поклоняется ультрамодерну, как музыкальному, так и художественному, наверняка отреагируют на соединение этих двух имён...».

Кубизм и Пикассо оказались главными триумфаторами «Парада». В 1920 г. фотографии «парадных» декораций появились в книге Мориса Райналя о художнике. О снимке с оформлением спектакля для собственной книги «А всё-таки она вертится!» просил Пикассо и Эренбург. А одну из статей в программке написал лично Бакет, самый популярный художник довоенных «Сезонов». Если бы он только мог предвидеть, что, хваля Пикассо, одновременно забивает решающий гвоздь в собственные отношения с «Русскими сезонами»! После войны Бакет лишь однажды получил заказ на оформление балета у Дягилева — это была «Спящая красавица» для лондонского сезона, восхитившая и публику, и критику, но парадоксальным образом оказавшаяся коммерчески неуспешной. Когда Дягилев окончательно расставался с соратниками довоенного периода «Русских сезонов», это было не предательством старых друзей, на что постоянно намекает Бенуа, но пониманием того, что

Если бы только Бакет мог предвидеть, что, хваля Пикассо, одновременно забивает решающий гвоздь в собственные отношения с «Русскими сезонами»!

художественный мир изменился, его горизонты раздвинулись, у искусства появился новый язык, но разговаривать на нём пока могут немногие. Эстетику русского своеобразия сменила эстетика авангарда; Бенуа с Бакетом в любом случае уступали место Гончаровой и Ларионову, но ещё надёжнее выглядела работа с уже известными Парижу молодыми авторами.

«Парад» стал звёздным часом Пикассо, точкой отсчёта его европейской славы. Даже те критики, которые воспринимали балет как скандал, отдали должное художнику. В борьбе же за первенствующую роль хореографа в создании балета финал ещё не наступил.

Редакция благодарит за помощь с иллюстрациями Государственную Третьяковскую галерею и программу «Первая публикация» Благотворительного фонда Потанина.



**Леон Войциховский —
Французский менеджер**
«Парад», «Русский балет
Дягилева»
1917

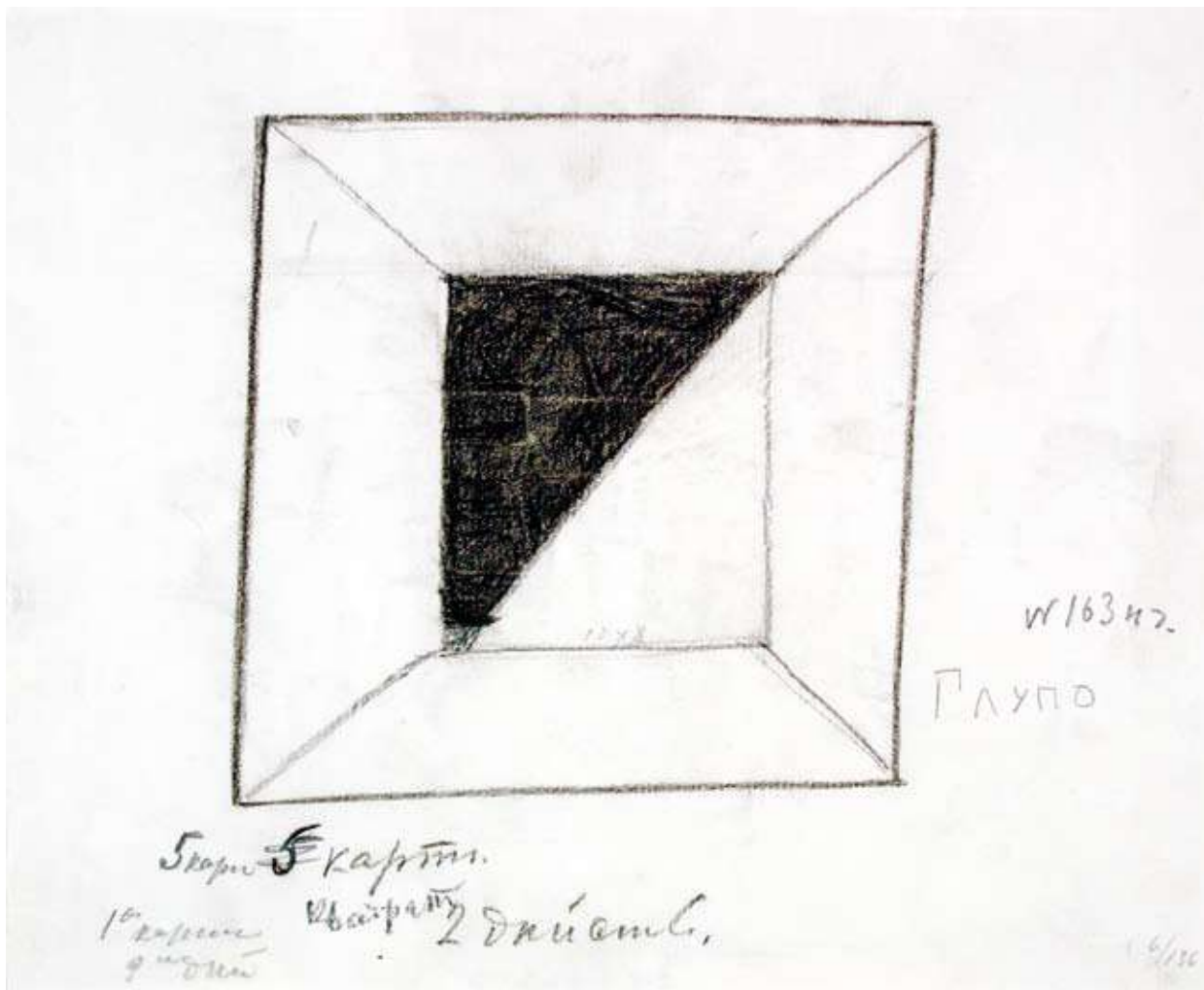
Изображение из собрания
Государственной Третьяковской
галереи. Опубликовано
в книге «История русского балета,
реальная и фантастическая
в рисунках, мемуарах
и фотографиях из архива Михаила
Ларионова». М.: Издательская
программа «Интерроса», 2009

*Несмотря на дружбу с Нокто,
другой очевидец премьеры,
Франсис Пуленк, тоже в первую
очередь упоминает имена композитора и художника: «Весь Монпарнас ревел с галёрки: «Да здравствует Пикассо!» Орик, Ролан-Манюэль, Тайефер, Дю-*

рей и многие другие музыканты орали: «Да здравствует Сати!» Это был грандиозный скандал. (...) Некоторое время «Парад» незаслуженно презирали, но теперь он занял место в ряду бесспорных шедевров» (Ф. Пуленк. Я и мои друзья. Л., 1977. С. 57).

«Антиимпрессионистская, жёсткая, «конструктивистская» музыка Э. Сати, акробатическая хореография Л. Мясина, кубистические декорации П. Пикассо» (Косачева Р. Балеты французских композиторов в «Русской антрепризе» С. Дягилева // Музыкаль-

ный современник. Вып. 2, М., 1977. С. 291.) составляли синтез того, что наполняло знаменитый термин Аполлинера, употреблённый им в программке «Парада» — l'esprit nouveau, новый дух.



ФУТУРИСТЫ В ТЕАТРЕ, ИЛИ «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»

Футуризм предъявил театру массу претензий. На сцене выступали не люди, а какие-то понятия, художник уже потому был соавтором, что спектакль мыслился как движущаяся и звучащая картина. Громкие заявления о преобразовании театрального искусства ретроспективно казались эхом, тогда как от собственно авангардных опытов оставалось совсем мало. Так, реконструкция первой футуристической оперы была осуществлена Галиной Губановой лишь семьдесят пять лет спустя

Как писал очевидец спектакля Александр Мгебров: «Были споры, крики, возбуждение»¹. Когда из зала крикнули: «Автора!», главный администратор театра ответил: «Его уже увезли в сумасшедший дом».

Но Алексей Кручёных был счастлив! Он восклицал: «Какой успех!» Он добился поставленной цели — полного алогизма и безумия действия.

Но что интересно.

Когда кричали «Автора!» — под-разумевали Кручёных! Никому не казалось, что автором спектакля может быть художник. Публика была традиционно ориентирована на восприятие содержания, то есть драматургии.

Известная цитата из воспоминаний Бенедикта Лившица так описывает пьесу: «Светящийся фокус “Победы над Солнцем” вспыхнул совсем в неожиданном месте, в стороне от её музыкального текста и, разумеется, в астрономическом удалении от либретто»².

Это убийственное «разумеется» зачеркнуло текст «Победы» на долгие годы. Но не для всех. Чуть раньше мемуаров Лившица Даниил Хармс, принявший из рук Малевича и его собратьев дар абсурдистской пьесы, пишет «Елизавету Бам». То, что Лившицу в «Победе» показалось «хаосом, расхлябанностью, произволом»³, было принципом новой драматургии, стремившейся выразить мир в его современном состоянии. Может быть, именно об этом думал на спектакле Александр Блок, неотрывно смотревший на сцену?

Но позднее оценки, данные Лившицем, позволили даже таким историкам театра, как Ковтун и Рудницкий, просто отмахнуться от текста Кручёных, как от назойливой мухи, пролетающей в «астрономическом удалении» от признанных гениальных эскизов. При этом уходила на периферию информация о том, что Малевич (как и Михаил Матюшин) был участником создания этого непризнанного текста.

Рудницкий писал: «пьеса Кручёных — шершавая по языку» (что, кстати, в лексиконе Кручёных — положительная оценка, декларативно им заявленная как признак новой поэзии). Текст притчи-утопии кажется «примитивным». По мнению Рудницкого, здесь применимы характеристики типа «вялая», но с вялостью сочетается «крикливая возбуждённость...». Он

Стороннику жёсткой логики и причинно- следственных связей, воспитанному в рамках традиционной реалистической эстетики, произведение Малевича может показаться миром бессмысленных несвязных действий в условиях исторического и хронологического вакуума

видит здесь имитацию эмоций, «искусственность», считая, что «образы рационалистически сконструированы»⁴. В этом суждении звучат знакомые интонации Лившица.

Оценки качества спектакля «Победа» у тех исследователей, которые высказались к 1986 году (началу моей работы над реконструкцией «Победы»), опирались на текст Лившица, он воспринимался как истина. И многие говорили мне: «Как ты будешь ставить без текста? Да... текст плохой... Но зато эскизы...» И я верила, ещё не читая. Но потом засомневалась — а вдруг найду там что-то хорошее?

Я прочитала.

Это была первозданная стихия драматургии абсурда, сёрфинг на большой волне. Мир в пьесе был совершенно другим. Таким, как на самом деле. Лившиц в ту минуту перестал быть для меня надёжным экспертом по этому вопросу.

Каковы причины таких высказываний Лившица? Возможная причина — время написания книги, 1929 год. Если говорить о «Полутораглазом стрелце» в целом, настаивает казённый тон вступления, столь разительно отличающийся от текста самих воспоминаний.

Малевич — известный мистификатор. Он активно создавал более раннюю

(1) Мгебров А.А. *Жизнь в театре*. М., Л.: АСАДЕМИА, в 2 т., 1929-1932. Т. 2. С. 280.

(2) Лившиц Б. *Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания*. Л., 1989. С. 447.

(3) Там же.

(4) Рудницкий К.Л. *Русское режиссёрское искусство, 1908—1917*. М., 1990. С. 246.



На стр. 164
Казимир Малевич
 Эскиз декорации
 к опере М. Матюшина
 и А. Кручёных «Победа
 над Солнцем».
 II деймо, 5 картина
 1913
 Бумага, карандаш.
 Первый футуристов театр.
 Изображение предоставлено
 Санкт-Петербургским
 государственным музеем
 театрального и музыкального
 искусства

Казимир Малевич
 Многие и один.
 Эскиз костюма
 к опере М. Матюшина
 и А. Кручёных «Победа
 над Солнцем».
 I деймо, 1 картина
 1913
 Бумага, карандаш, акварель.
 Первый футуристов театр.
 Изображение предоставлено
 Санкт-Петербургским
 государственным музеем
 театрального и музыкального
 искусства

170



Казимир Малевич
Внимательный рабочий.
Эскиз костюма
к опере М. Матюшина
и А. Кручёных «Победа
над Солнцем».
I деймо, 1 картина
1913
Изображение предоставлено
Санкт-Петербургским
государственным музеем
театрального и музыкального
искусства

биографию чёрного квадрата. Поэтому гениальность и весомость открытия великого Казимира, заслоняя своим величием остальных участников проекта, автоматически переносилась в 1913 год, где он уже как бы провидел чёрный квадрат. Но то, что чёрный квадрат, расколовший историю искусства, по легенде как-то появился в 1913-м, из очевидцев спектакля никто не заметил. Квадрат был затерян среди общей геометрической неразберихи, и зритель вычленил скорее предметный аспект, пытаясь примириться с футуристическим безобразием, называя это фантастическими машинами и пароходами.

Здесь срабатывает один из механизмов, который автоматически более рейтинговым авторам в поздних оценках приписывает большую роль в создании групповых проектов. Малевич тогда — признанный мэтр, в 1929-м ещё только начинаются гонения на него. А Кручёных уже — пария, городской сумасшедший литературы соцреализма. Точно так же и Матюшин не стал великим композитором эпохи, и задним числом у него была отнята значительная часть акций в футуристическом акционерном проекте, забыто его авторство, в широком смысле слова, в этом художественном жесте.

Кручёных в оценке Лившица потерял практически все акции и, так сказать, ещё остался должен. Но дело не только в отрешивании от неудобных. Одна из причин была в том, что Лившиц — поэт, но он понимал слово совсем иначе. Ему чуждо было всё, что делал Кручёных. Автор блестящих переводов французских «проклятых», Лившиц был всё же далёк от эстетики «русских проклятых».

Лившиц писал: «Мы корчилились от смеха, когда, мимоходом воздав должное гениальности Хлебникова, Чуковский делал неожиданный выверт и объявлял фигурой русского футуризма ... Алексея Кручёных»⁵.

Но, по воспоминаниям Матюшина, футуристы смеялись по другому поводу: «Чуковский, несмотря на долгую *тренировку его Кручёных* перед диспутом, так и остался “стариком”, не понимающим нового, и говорил на докладе, *к нашему удовольствию*, невероятный, *обывательский вздор*»⁶.

Лившиц — мастер вводных слов. Так причесал Маяковского: «Трагедия Маяковского, *худо ли, хорошо ли*, “держалась” прежде всего в плане словесном...».

Худо ли, хорошо ли! Маяковский был расстроен его непониманием. Всё-таки соратник! По словам Лившица, «он, словно ребёнок, тешился несуразными игрушками, и, когда я попытался иронически отнестись к нелепой, на мой взгляд, бутафории, его лицо омрачилось»⁷.

Лившиц активно раздвигает пропасть между Кручёных и Малевичем: «Это была живописная заумь, предварявшая иступлённую беспредметность супрематизма, но как разительно отличалась она от той зауми, которую декламировали и пели люди в треуголках и панцирях! Здесь — высокая организованность материала, напряжение, воля, ничего случайного, там — хаос, расхлябанность, произвол, эпилептические судороги...».

Всё же Лившиц движется потом в своём творчестве по пути текста-загадки, о чём блистательно писал Михаил Гаспаров. Но загадки как бы бессвязного, аморфного, беспозвоночного текста «Победы» Лившиц разгадывать не желал — воспринимал как слабость, бездарность.

Вся эта ситуация с оценкой футуристического театра Лившицем не столько банально предупреждает об опасности вырванных из контекста цитат и превращения их в дежурные, сколько позволяет непредвзято посмотреть на живую ситуацию с зарождением и формированием новых принципов театра в футуристическом проекте 1913 года.

Вероятно, «Победу над Солнцем» можно отнести к типу текстов, которые, по словам Бахтина, насыщены объективно недосказанным ещё будущим. Будущее придаёт тексту специфическую «многосмысленность» и определяет богатую и разнообразную по-смертную историю этих произведений и писателей. Этим объясняется их необычность, которую Михаил Бахтин характеризует как «кажущуюся чудовищность» и объясняет это впечатлением «несоответствием канонам и нормам всех завершённых, авторитарных и догматических эпох»⁸. Режиссёр-авангардист Игорь Терентьев образно говорил, что лучше видеть «Победу» во сне, потому что от неё от в голове любого режиссёра станет мутно.

«Победу» нельзя понять, разделяя пьесу, музыку и эскизы. Изобразительный, музыкальный и текстовый ряд в «Победе»

(5) Лившиц Б. Полтораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989. С. 447.

(6) Матюшин М. Русские кубофутуристы // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997. С. 166—167.

(7) Лившиц Б. Полтораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989. С. 447.

(8) Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965. С. 90.

выступают как взаимонаправленные коды, и поэтому запрограммирована дешифровка одного слоя через другой. «Победа над Солнцем» — кубофутуристическая пьеса, что проявляется и в её кубистическом оформлении, стремящемся к беспредметности.

Как известно, будетляне разрабатывали принципы синтетического искусства, которое, по их мнению, должно было создаваться коллективным методом, что позволяло внести принципы синестезии в рождение материала на самом раннем уровне, и тем самым обеспечить его большую цельность.

Проблема авторства у футуристов решалась весьма своеобразно. Можно было взять текст и начать задумчиво что-то вписывать в середину, не спросив согласия на соавторство. Например, в том же 1912 году Малевич иллюстрирует книгу Кручёных и Хлебникова «Игра в аду», где все трое впервые становятся соавторами. Позже, в 1928-м, Кручёных вспоминал: «Игра в аду» писалась так: у меня уже было сделано строк 40—50, которыми заинтересовался Хлебников и стал приписывать к ним, преимущественно в середину, новые строфы»⁹. Для Малевича, оформившего «Игру в аду», работа с «кустарной книгой» была естественным продолжением его работы в стиле неопримитивизма.

Само создание оперы сопровождалось коллективным весельем, безудержным хохотом во время совместной работы. «Победа над Солнцем» полна внутренних самоцитат, историй их компании — например, падение Василия Каменского с аэропланом и то, что он не погиб, отражается в сюжете с упавшим авиатором. Насмешки, намёки, лорнеты, хлебниковские путешествия по всем временам. Думается, это писалось как пишутся актёрские капустники, в неразрывной связи, по типу *brainstorm*.

Это было трио визионеров, на которых снизошло откровение, и они смотрели сон, давший им новое представление о человеке и вселенной. Сон был — Апокалипсис, где акцент стоял на понятии «начало» (как собственно и должно быть у порядочного христианина, встречающего конец света как начало Царств Божьего). Речь шла, разумеется, о храме нового искусства и футуристическом евангелие.

Даже расстояние не мешало соавторам работать. Хлебников, который

«Победу над Солнцем»

нельзя читать:

столько туда вкочлено

пленительных

нелепостей, шарахающих

перспектив, провальных

событий, от которых

станет мутно в голове

любого режиссёра.

«Победу над Солнцем»

надо видеть во сне

или, по крайней мере,

на сцене»

был у «другого моря», участвовал в работе. К «Победе над Солнцем» он написал пролог — «Чернотворские вестучки». Уже к 20 июля 1913 будущее «деймо» имело название — «Победа над Солнцем». «Деймо» — это изобретённое авторами слово, служащее для обозначения особого вида театрального представления. Этот термин не имеет аналогов в традиционной театральной терминологии и адресует зрителя к мистерии, действу и т.д.

Одновременно с «Победой» Малевич, Кручёных и Хлебников работают над книгой «Трое». Кручёных писал про решение внешнего облика персонажа «Победы» в письме Матюшину в октябре 1913 года: «Думал наедине о пьесе и казалось мне: хорошо, может быть, было, если б действующие лица напоминали фигуру на обложке в “Трое”, и говорили грубо и вниз, но не знаю, как всё это выйdet, и потому полагаюсь на вас и на Малевича». Эта фигура с обложки и стала прототипом Силача, а общая установка, зафиксированная в письме Кручёных, во многом определила стилистику «Победы над Солнцем».

То есть Крученых даёт советы по созданию визуального образа спектакля. Причём основное решение предполагает не в руках Малевича, а в совместных усилиях Малевича и Матюшина. Отметим и то, что он высказывается и о манере поведения

⁽⁹⁾ Кручёных А. Наш выход. Цит. по Лившиц, С. 635—636.

⁽¹⁰⁾ Кручёных. Цит. по: Невтин Е.Ф. Наше наследие, 1989, № 2. С. 122.



Режиссёр Галина Губанова и «Толстяк»
Репетиция спектакля
«Победа над Солнцем»
1988

Фотография из архива
Галины Губановой.
Изображение предоставлено
Галиной Губановой

Два спектакля «первых в мире футуристов театра» состоялись 3 и 5 декабря 1913 года в петербургском Луна-парке на Офицерской улице. Автор эскизов Казимир Малевич, текст — Алексея Кручёных и Велимира

Хлебникова, музыка — Михаила Матюшина. Полная реконструкция спектакля была закончена в Ленинграде осенью 1988 года, но была запрещена театральным начальством. Фрагменты спектакля открывали выставку Ма-

левича в Третьяковской галерее в 1989 году, а полностью он был показан в феврале того же года в Театре имени Станиславского и далее игрался на больших сценах (Театр на Таганке и др.). Автор реконструкции и режис-

сёр Галина Губанова создала концепцию «оживших эскизов». Костюмы готовились по оригинальным эскизам, точно воспроизводили цвет и все прочие нюансы. Были воспроизведены даже штрихи Малевича.

персонажей — «говорили грубо и вниз», это относится к вопросам режиссуры.

Трое разделили между собой функции режиссёра, Матюшин объяснял артистам в чём смысл, работал с пением, Малевич — со светом, Кручёных — с общей режиссурой.

Путь был действительно новым. Это было коллективное творчество, о котором Матюшин впоследствии писал: «Кручёных, Малевич и я работали вместе. И каждый из нас своим творческим образом подымал и разъяснял начатое другим. Опера росла усилиями всего коллектива, через слово, музыку и пространственный образ художника». И авторы очень хорошо представляли себе некую общую идею, объединяющую текст, музыку и визуальные образы, то «общее значение» (как назвал это Матюшин), которое определяло смысл и форму будущего спектакля.

Матюшин вспоминал: «Я написал музыку, Кручёных — текст, Малевич нарисовал декорации и костюмы. Мы обо всём *советовались*. Кручёных переделывал текст, когда я и Малевич указывали ему на слабые места. Тут же я изменял те места, которые не отвечали *общему значению*¹¹ (курсив здесь и далее наш — Г.Г.).

Вообще все футуристы, кроме Лившица, рисовали, как вспоминал Бурлюк. Кручёных тоже имел художественное образование. Владение разными видами искусства у авторов «Победы» создавало предпосылки для коллективного творчества по типу фольклорного.

И всё-таки уникальность «Победы» изначально была в том, что каждый из трёх соавторов был ещё и теоретиком, причём Кручёных и Матюшин в двух видах, а Малевич в трёх видах искусства — живописи, поэзии, музыке. Спектакль, который они создали вместе, был акцией художников-теоретиков, провозгласивших новые принципы искусства и творчества в своём спектакле-декларации.

В этом смысле их можно сравнить с Бенуа — теоретиком и художником, одним из создателей новых русских балетов, если забыть большой разрыв между ними в социальном аспекте.

Малевич тоже проявляет себя не только в роли художника спектакля «Победа над Солнцем». Вездесущий Казимир выступает на литературном фронте вместе с

поэтами. Но в 1913 году в театре футуристов не было выделено лидерство Малевича. Они наслаждались коллективным жестом, коллективным творчеством. Компоненты спектакля ощущались как равноправные. Важно было все слои сделать новыми, революционно опровергающими старое искусство. Это не было обслуживание визуальной стороны спектакля второстепенными компонентами.

Не было ссор по поводу того, что в афише каждый был указан только в одной ипостаси. Не было ситуаций, подобных той, как поссорились *иван иванович и иван никифорович* русских сезонов — из-за того, что на афише «Шехеразады» Дягилев не указал Бенуа соавтором сценария. Авторы «Победы» имели дополнительный объединяющий бренд — они были «первые футуристы театра».

Как соотносится то, что было в театре футуристов с более поздним термином, — театр художника, который начинал пульсировать уже в дягилевских проектах?

В дягилевских балетах была сюжетность, но не было текста. И пластика царила. А в «Победе» был текст.

Сама драматургия определяла статичность, близкую к дефиле моды. Персонажи-концепции появлялись, провозглашали своим видом и словами свою сущность и удалялись (правда, непонятыми). Смещение акцента в сторону их пластики и визуальности одновременно было предъявлением пустоты вместо привычных в драматургии причинно-следственных связей. Пустота и была территорией абсурда.

Визуальность и алогичность действий были двумя сторонами одной медали. Напряжённый сюжет с понятными репликами героев сместил бы внимание с визуального образа как материи спектакля.

Визуальности нужна была пустота, пустоте нужна была визуальность, как человеку-невидимке нужны были бинты на лице и одежда, чтоб очертить своё существование.

В этой пустоте бродили персонажи-метафоры. Они были ещё менее понятны потому, что в спектакле 1913 года названия персонажей (которые были в пьесе и на подписях к эскизам) не озвучивались для зрителей, и тем приходилось самим строить догадки относительно функции персона-

(11) Матюшин, Кручёных. Цит. по: Ковтун Е.Ф. *Наше наследие*, 1989, №2 С. 130



Куклы «Многие и один (несущие солнце)»; на полу — «Путешественник»; без маски — «Чтец» «Победа над Солнцем». Спектакль театра «Чёрный квадрат» 1989

Фотография из архива Галины Губановой. Изображение предоставлено Галиной Губановой

Перформансы театра Галины Губановой «Чёрный квадрат» проходили на Дворцовой площади и на историческом месте создания спектакля 1913 года, ул. Декабристов (бывш. Офицерская). Пя-

тиметровые кубофутуристические декорации развешивались и в залах Русского музея, и над водой Мойки с моста. Силач-поэт, главный герой пьесы, побеждает солнце старого искусства. По-

хоронщик с чёрным квадратом на груди предсказывает конец мира. Толстяк и Внимательный рабочий не понимают высоких идей нового мира. Путешественник по всем временам ищет себе места

для жизни. Лицо без маски было только у персонажа Чтец, который вёл спектакль.

жей, значения их поступков, системы цвето-обозначений в спектакле. Почему персонаж в бело-синем костюме дерётся с тем, кто в зелёной маске и костюме с жёлтыми и фиолетовыми фрагментами?

Зрители были лишены удовольствия узнать забавные прозвища этих таинственных и неуклюжих цветных существ в момент их появления на сцене. В сценарий спектакля 1988 года я внесла дополнительные реплики (ремарки, другие тексты Кручёных) и передала их Чтецу. В то же время мне пришлось добавлять в текст именно «звучаль» из других стихов Кручёных, потому что в 1988 году почти эстрадно звучал настоящий текст Силачей: «Мы выстрелили в прошлое. Что осталось? Ни следа. Пустота проветривает весь город»¹². Мне пришлось увеличивать отрицательную массу пустоты, чтоб современный зритель ощутил её, как человека-невидимку, взятого за руку.

Но вот что важно: кроме авторства, как функции и способа создания произведения, есть ещё другая сторона театра художника.

Не *кто* создавал. *Что* создавалось? Театр художника как предмет. Как результат. Как новый театр.

Здесь я бы предпочла не термин «театр художника» (предложенный В. Берёзкиным), а другой вариант (если мы говорим о театре, где есть текст, а не о пластическом или балетном спектакле).

В «Победе над Солнцем» новизна была не в преобладании визуального, а в преобладании невербального. Там для этой роли подходили не только зрительный образ, но и алогичный текст кручёныховско-хлебниковской бормочущей «звучали» и пластические массы музыки, движущиеся с визуальной очевидностью.

Я бы так и определила — театр невербальной информации.

А если мы стремимся выделить отличительные признаки, и, глядя на антрепризу Дягилева, в которую были привлечены выдающиеся художники и теоретики объединения «Мир искусства», придавшие проектам черты необыкновенной красочности и выразительности, называем это театром художника, то по такой логике — театр хорошего художника — это «Театр художника».

А театр плохого художника — это просто театр?!

Наверное, как-то не так.

Думается, что доля невербального в спектакле — более чёткий критерий. Если невербальность преобладает — это театр невербальной информации, для него часто характерна поэтика сновидения. Внешне он выглядит как преобладающая визуальность, языком которой разворачивается концепция спектакля, тогда мы обычно говорим — театр художника.

Синестезия — взаимосвязанность ощущений разных органов чувств — ключевое понятие для зарождающегося театра художника (или театра художника-композитора, так как разрабатывал эту концепцию Скрябин, обладавший цветным слухом). Создание «Жёлтого звука» Кандинского стоит как важнейшая веха.

Идея чувственного и символического в театре провалилась в бермудский треугольник сталинских времён. Но позже вынырнула и заявила о себе такими гениальными решениями, как «живой занавес» Давида Боровского для спектакля Юрия Любимова «Гамлет» в театре на Таганке, и обрела название — «живая сценография». Она отозвалась в театре Тадеуша Кантора, Юзефа Шайны — стоит ли перечислять известные имена!

Актёр обрёл себя на сцене не как *Я-ДУША* тело, требующее словесной (вербальной) выраженности, а как *Я-душа* ТЕЛО. Телесность как носитель сенсорики вышла в пространство сцены, в мир цвета, света, форм, реального времени. Хотя вместо актёра могут появиться предметы или «фигурины», как у Эль Лисицкого в его варианте «Победы».

Термины — дело внутреннее. А театру, о котором речь, уже почти сто лет. Но мы можем говорить о том, что он ещё очень молодой, потому что не все зрители готовы его воспринять, часто можно услышать: «А я ничего не понял». И тут из-за занавеса высовывается тень торжествующего Кручёных в смиренной рубашке и радостно кричит: «Какой успех!».



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ



ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ

КРЫМСКИЙ ВАЛ

КОНСТАНТИН КОРОВИН

ЖИВОПИСЬ ТЕАТР

к 150-летию со дня рождения

29 марта – 12 августа 2012

Крымский Вал, 10

Спонсоры



Поддержка проекта



Информационный
партнер



Информационная
поддержка



РУССКОЕ ИСКУССТВО ИСКУССТВО ДОМ-ИНТЕРЬЕР Le Courier de Russie

реклама

Польский плакат XIX-XX века

Из собрания ГМИИ им. А.С.Пушкина



20 декабря - 26 февраля

Волхонка, 14

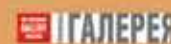
Информационные партнеры

Постоянный партнер ГМИИ им. А.С.Пушкина

Генеральный консультант



Информационная поддержка





ЦИРК ПРИЕХАЛ!

Участники выставки:

Алексей Каменский
Борис Отаров
Марлен Шпиндлер

NADJA BRYKINA
GALLERY zurich moscow

Выставка открыта: 16.03. - 04.05.2012

Nadja Brykina Gallery
Sihlstrasse 91, 8001 Zurich, Switzerland
www.brykina.com



1



2

1.
Игорь Макаревич
Энди Уорхол
2001
Фанера, папье-маше, акрил,
бронзовая краска, позолота.
Крашенная и хромированная
нержавеющая сталь.
Изображение предоставлено
Московским музеем
современного искусства

2.
**Андрей Вознесенский,
Роберт Раушенберг**
Мать-мать
1978
Бумага, автолитография.
Изображение предоставлено
Московским музеем
современного искусства

ИСКУССТВОЕСТЬИСКУССТВОЕСТЬИСКУССТВО

Московский музей современного искусства, Москва
декабрь 2011 — ноябрь 2012

По уже заведённой традиции Московский музей современного искусства представляет в конце года, накануне собственного дня рождения, новую экспозицию в музейном особняке на Петровке, 25. Экспозиция «Если б я только знал» (2010—2011, кураторы Екатерина Зайцева и Екатерина Кузьмина) объявляла своей задачей «помочь зрителю любого возраста и уровня подготовки преодолеть непонимание и страх перед актуальным искусством» — для чего была задействована масса разного интерактива, а каждый зал посвящался какому-то одному жанру или тенденции в современном искусстве; после зала «Традиция» с современной неоклассикой шёл зал «Фотография» с *photo-based art*, за ним — залы новых технологий и перформанса; а открывалась экспозиция «Чёрным квадратом». Экспозиция, предшествующая той, «День открытых дверей. Особняк — гимназия — клиника — музей» (2009—2010, куратор Юрий Аввакумов) главную изюминку свою находила в истории памятника архитектуры, которым является музейное здание на Петровке. За двести с лишним лет особняк успел побывать и купеческим жильём, и учебным заведением,

и медицинским учреждением. Архивные изыскания куратора и музейщиков идентифицировали каждый зал с его прежними функциями, после чего к обычной нумерации, вроде «зал № 5» или зал «№ 24», было прибавлено «рентгенокабинет» или «контора»; и, например, в зале № 21, некогда бальном, располагались экспонаты с реминисценциями или пародиями на «большой стиль», *grand art*.

Нынешняя реэкспозиция, предпринятая Дмитрием Озерновым, возглавляющим сектор современного искусства в Эрмитаже, отмечена внушительным присутствием свежих приобретений (если что-нибудь попадёт размером в зал, это точно из последнего) и явно апеллирует к опыту предыдущих: залы у Озернова тоже тематические, посвящённые тому или иному аспекту происхождения или функционирования изобразительного искусства, а «игра с интерьером» провозглашается куратором как будущее экспонирования вообще, ушедшего от прежней методики стерильного «белого куба». Специфика бывшего купеческого особняка тоже учитывается петербургским куратором, впечатлившимся крохотными, сравнительно с Эрмитажем, зальчиками и превратившим каждый в прихотливую инсталляцию, зачистую визуально ещё больше сжимающую и так нуцее пространство. Игра с движущимся по анфиладам зрителем состоит главным образом в том, что зрителю приходится то пробираться впотьмах (зал «Страх и трепет»), то соблазняться предложением

повалиться на кровати (зал «Сон разума»), то нагибаться чуть не до полу, чтобы прочесть название экспоната. В зале «Квадратиш» всё квадратное, в зале «Эрогенная зона» — возбуждающее, а портреты, имеющиеся в коллекции музея, шпалерной развеской покрывают стены зала «Глаза — зеркало души». Существенное же отличие от предыдущих опытов экспозиции на Петровке заключается в том, что если те пытались изобразить собрание ММСИ как некую полноту (что не совсем правда) и тем самым избежать коллизии формы (кураторская работа по приданию вида «всё как у людей») и содержания (наличная, очень разношёрстная коллекция), то Озернов, кажется, порой прямо потешается над уровнем московского собрания. И уж точно никакой полноты тут не видит и не предлагает. Взятая в заголовок цитата из раннего, времён ссылки Бродского, «Искусство есть искусство есть искусство» из стихотворения «Два часа в резервуаре» — притом без пробелов, «искусство есть искусство есть искусство», — декларирует как раз невозможность какого-либо законченного суждения об искусстве. И неизбежность так и крутиться в этом колесе бесконечно: вместо двадцати пяти тематических залов могли быть сто двадцать пять, а зритель, ведомый по этой бесконечной анфиладе, так и продолжал бы подставлять в уравнение «искусство это...» всё новые и новые значения.

Игорь Мухин
Из проекта «Сообщники»
Чёрно-белая фотография.
Изображение предоставлено
XL Галереей



ИГОРЬ МУХИН Сообщники

XL Галерея, Москва
27 января — 20 февраля 2012

Название — палка о двух концах. С одной стороны, для хроникёра жизни вообще и арт-бытия в частности тут многогодовой срез художественного сообщества: многие именитые ещё с невинной молодостью на челе — как задумчивый юнец Звездочётов, как Гельман пона во вполне обычных, как все

тогда носили, очках с квадратной оправой и похожий на инженера (собственно, окончив институт связи, он таковым некоторое время и числился), как романтично подставивший голову снегу Дубосарский. Индивидуальности разных поколений — Бакштейн, арт-критик Милена Орлова, Файбисович и куратор Андрей Паршиков. Но, с другой стороны, в шутилом «сообщники» заложена некая герметичность. Она в том, как (а надо сказать, мастерски) выставка сделана. Несколько оформленных в паспарту работ оставлены в меньшинстве десятками прицеплённых к леске контролен — тут не

забронзовевшая доска почёта, а живой организм, проба, коллаж на фоне времени. Подписей нет — свои знают. А заглянет человек «с улицы» — будет озадачен. Понятно, что стилистически этикетки «засушили» бы этот лабораторный дух непосредственности. Понятно и то, что «Сообщники» не делают шага навстречу публике. Она же потом скажет, что *contemporary art* — междусобойчик.

Дарья Курдюкова

СЕРГЕЙ БОРИСОВ Голая богема

Галерея актуального искусства
Ru Arts, Москва
26 января 2011 — 25 февраля 2012

Фотограф Сергей Борисов известен Москве как летописец перестроечной богемы. На выставке можно было увидеть его иконические работы с узнаваемыми персонажами — Монро, Герман Виноградов, Георгий Гурьянов. Их иронические портреты

дополняла уникальная хроника, которой никто не видел с восьмидесятых.

Сергей Борисов снимал видео тогда, когда видеокамера ещё назалась роскошью. Впервые малая часть его съёмки была смонтирована для этого показа. И зритель мог увидеть перформанс Никиты Алексея или Африку со Зверевым (выходцев из двух, казалось бы, совершенно разных миров). Кроме документального значения у этого видео есть и ещё одно — художественное. Так фотограф оказался видеохудожником.

Есть и другая грань борисовского творчества, которая была совершенно неизвестна

до сих пор. При входе в галерею посетитель оказывался напротив двух больших, в человеческий рост, фотополотен. На них можно было увидеть обнажённую, одну и ту же. Оба тела выглядели почти одинаково, но отличия всё же были: одна из фигур представляла собой «идеальную правую», а другая — «идеальную левую». То есть модель была разъята на две половины, от макушки до пят, а потом при помощи компьютера собрана заново — в двух разных вариантах: правом и левом.

Борис Михайлов

Сергей Борисов
Бюро советов Сонечки
Мармеладовой
1986
Чёрно-белая фотография.
Изображение предоставлено
автором





Группа «Купидон»
 Метаморфей
 2011
 Вид инсталляции.
 Изображение предоставлено
 Stella Art Foundation

Т/О «КУПИДОН» Метаморфей

Stella Art Foundation, Москва
 1 декабря 2011 — 29 января 2012

182

В каждой из 13 кабинок переговорного пункта рассказывают сны. В одностороннем порядке: снимает трубку — сон. То есть зрителю уготована роль психоаналитика для лауреата (ногда выставка открывалась — ещё номинанта) Премии Кандинского Юрия Альберта. Его голос то о вернисажах рас-

скажет, то о выпивках, то как Пушкин нечто эротическое сочинял, то как сам художник во сне учился у Брюса Наумана. С одной стороны, тут вспомнится альбертовская книжка «Что я видел» с архивом снов. С другой, нынешний проект — второй в трилогии группы «Купидон» (где вместе с Альбертом трудятся Виктор Скерсис и Андрей Филиппов). Первый был в 2009-м, и показывали там разные модели искусства. Сейчас, в сущности, тоже — ведь и то, что происходит с художником в объёмах Морфея, и то, как его сны переводит в рисунки Скерсис (они — в кабинках, пришпиленные к байковым

тряпочкам с лягушками), и взвизгивающая на всё это со стороны спящая «Олимпия» Мане, и сам Альберт, почивавший вернисажным вечером на кровати, — про коллективное временное забвение одной реальности ради другой, про «открытое произведение» с множющимися интерпретациями.

Наконец, на уровне вашего лица висит ведро с водой. Может, чтобы проснуться. Или, следуя надписи «Метаморфей» на посудине, чтобы погрузиться в царство нового сна.

Дарья Курдюкова

СЕРГЕЙ СОНИН И ЕЛЕНА САМОРОДОВА Египетская стая. Часть I

Галерея «Победа», Москва
 25 января — 29 февраля 2012

Новый проект Сонины и Самородовой — и в нём опять фотография как будто забывает о своей исконной функции отражения реальности, запечатлевая взамен нечто такое, что в смысле отношения к этой самой реальности находится где-то промеж волшебной сказки и галлюцинации, жутковатого полубомбочного бреда. Это видение, однако, характеризуется устойчи-

востью и вызывает всё меньше сомнений, стоит хоть ненадолго поддаться магии, источаемой странным непроговоренным ч/б сюжетом — где в знакомых пейзажах средней полосы фигурируют какие-то мифологические киноскефалы-зооморфы, двенадцать существ-тотемов, персонажи непонятно какого, какого-то давным-давно забытого языческого пантеона, память о котором казалась столь надёжно вытесненной глубоко в подсознание. Этих тварей, по идее, должны были повывести ещё при царе Горохе, однако ж каким-то образом мифологический зоопарк извернулся, выжил, перетерпел тяжёлые времена изгнания и сейчас, кажется, намерен вернуться, чтобы заявить свои права — права настоящих хозяев этой

земли, лесов и вод. А вот тут становится по-настоящему страшно — из-за того, обещанием какого будущего кошмара магия берёт тебя за горло, и никаких рассудочных контраргументов против этой восстающей и требующей реванша хтони, по сути, у тебя нет; свет разума так мало освещал последнюю тысячу или две лет интерьер черепной коробки, что, в общем можно сказать, что ничему-то мы не научились. А вот эти — эти ничего не забыли. И вернулись напомнить — о себе и ещё кое-каких (но нет, не надо, не сейчас, не будем задумываться ну ещё хоть недолго) важных вещах.

Константин Агунович



Сергей Сонин, Елена Самородова
 Египетская стая. Часть I
 2011
 Ч/б фотография.
 Изображение предоставлено
 галереей «Победа»

Сергей Катран

«Открой!»
2012

Интерактивная
видеосимфоническая
инсталляция.

Изображение предоставлено
AL—Gallery



СЕРГЕЙ КАТРАН «Открой!»

AL—Gallery, Санкт-Петербург
19 января — 12 февраля 2012

Интерактивная 12-канальная видеоинсталляция «Открой!» предлагает зрителю сыграть 12 ролей. Каждая является тестом на коммуникацию. В пространстве галереи размещено 12 дверей, в которые вместо глазков смонтированы небольшие дисплеи. Если зритель подходит к двери, то запускается короткое (от 2 до 5 минут) видео. Ролики сняты художником вместе с режиссёром

Софьей Васиной и показывают персонажей, которые, оперируя вескими аргументами, требуют эту самую дверь открыть.

Катран представляет социальный срез общества. Тех, кто может постучаться в дверь любой квартиры в обычной московской многоэтажке. Пожарные, участковый, врачи скорой помощи, соседка, поклонник, продавец-эмэлэмщик, наркоман, сын-школьник, муж, сбегавший на рыбалку, girl-friend, выгнанная за неверность, гастарбайтер, лицо с неопределёнными целями.

Для съёмки были приглашены как профессиональные актёры, так и любители, все могли импровизировать в предлагаемых обстоятельствах. Лучшими стали сюжеты

с пожарными и гастарбайтером. Пожарных создали актёры, которые обыграли пресловутое «телефонное право». Вместо того чтобы ломать дверь в горячей квартире, пожарные по внезапному звонку начальства быстро сматывают пожарный рукав. Обречённая жилой дом на верную гибель.

Гастарбайтера сыграл среднеазиатский дворник, плохо говорящий по-русски. Катран предложил ему роль выброшенного на улицу: «Отдайте деньги и вещи!». В долгом и печальном взгляде дворника отразились все миграционные проблемы. А кому бы вы открыли дверь своей квартиры?

Дмитрий Новик

183

ХАИМ СОКОЛ Амбивалентность

Галерея «Анна Нова»,
Санкт-Петербург
27 января — 25 февраля 2012

Художник снял 12-минутное видео, как он обучает киргизских дворников, приехавших на заработки в Москву и едва владеющих русским языком, революционной песне «Смело, товарищи, в ногу». Сначала они повторяют за Соколом каждую строчку,

потом — куплет, потом весь текст. Вокальные данные несущественны, важен драйв резистанса: пора духом окрепнуть в борьбе. Если столичные аборигены не хотят с утра до ночи мести улицы и махать лопатой со снегом, то обязаны уважать экономические и гражданские права мигрантов. Сокол и его актёры — братья по классу. Художник приехал в Москву из Иерусалима в поисках возможности жить и зарабатывать искусством.

Но урок идёт вяло, дворники явно отработывают номер. Им что лопатой махать, что чужую песню изображать — одно дело, подневольный труд. Призыв к бунту

оказывается новым принуждением, более изощрённым и потому более ненавистным. А если бы они знали, что немецкая версия этой песни — «Brüder in Zehen und Gruben» была нацистским маршем, наверное, побросали бы лопаты и побили Сокола. Но нет среди них своего Спартана, несмотря на участие в другом видео, где дворники все как один выдают себя за вожда рабов. Так что москвичи могут не бояться за чистоту дворов и улиц.

Дмитрий Новик



Хаим Сокол
Амбивалентность
2011

Надр из видеоинсталляции.
Изображение предоставлено
галереей «Анна Нова»

КАРЛО ГАВАЦЦЕНИ РИКОРДИ Воображаемые театры в Риме

Государственный Эрмитаж
3 февраля — 30 февраля 2012

Рим — это всегда театр. Будь то замысленные взглядами туристов античные Колизей, Форум, термы Караналлы или неоклассические Олимпийский стадион и район EUR, или авангардные здания музеев нового века — МАХХИ Захи Хадид и Музей современного искусства Рима Одиль Декк.

184 Фотохудожник Карло Гаваццени Рикорди предпочитает работать с менее известными римскими памятниками. В 2007 году он забрался на заброшенную виллу XIX века Торлония под Римом (говорят, там находилась резиденция Муссолини) и сделал в её театре серию фотографий. Снимал всё как есть: побитые копии античных скульптур, ободранные стулья, многочисленные граффити и хулиганские надписи,

сделанные неумелой рукой. На одной стене нашёл приклеенную старую газетную вырезку с чёрно-белой репродукцией «Большого Вакха» Караваджо. Культурный всё-таки Вечный город. Оригинал «Вакха» находится относительно близко, в римской Галерее Боргезе.

Съёмка в приглушённой пиктореалистичной гамме велась в каждом помещении с помощью трёх фотокамер. Затем исходные снимки миншировались на компьютере, так что надписи спреем оказывались нанесёнными не на стены, а на статую Марка Аврелия, что, по сути, точнее. Традицию ведуть Рикорди преобразует в более древнюю технику палимпсеста. Только надпись делается не вместо предыдущего текста, а на месте снола мрамора.

Реальный театр виллы Торлония становится воображаемым театром Рикорди. Оммаж вымышленным темницам Пиранези очевиден. «Invenzione carricci di carceri» — так называлось ныне знаменитое издание офортов Пиранези. Фотохудожник и не скрывает своего пиетета перед влиятель-

ным соотечественником, по-настоящему признанным в Новейшие времена.

В том же 2007 году Рикорди получил за серию фотографий «Воображаемый театр» премию Муниципалитета Рима. Вскоре театр и всю виллу Торлония отреставрировали, арт-фотография стала ещё и историческим документом.

Три фотографии из трёх десятков, показанных на выставке, относятся к новой серии Рикорди «Забывтый Рим», они сделаны на вилле Медичи — резиденции Французской академии. Фигура «Летящего Меркурия» (копия с Джамболоньи) действительно выглядит пришельцем из прошлого. Античного бога торговли давно сменили разные «доу-джонсы» и «насдаки».

Дмитрий Новик



**Карло Гаваццени
Рикорди**
Меркурий. Вилла Медичи,
Рим
2007
Цветная печать.
Права на изображение
принадлежат автору.
Предоставлено пресс-службой
Государственного музея
«Эрмитаж»

ДРЕВНОСТИ ГЕРКУЛАНУМА

Государственный Эрмитаж
16 декабря 2011 — 12 февраля 2012

Эрмитаж обрёл новое качество. Если начинать выставочную жизнь в восточном крыле Главного штаба, то трудно придумать лучший старт, чем показ античных скульптур и фресок из Национального археологического музея Неаполя. Главный штаб — шедевр Карла Росси, хрестоматийный памятник русского классицизма. Его восточное крыло, переданное Эрмитажу, имеет в плане форму неправильного клина, внутри которого помещаются пять дворов. На острие клина, выходящего к Мойке, находится первый двор. Самый большой, пятый двор — ближе всего к Невскому проспекту. Все дворы будут перекрыты стеклянными крышами, четвёртый и пятый уже стали атриумами. В четвёртом находится пока недоступная для посетителей инсталляция Ильи Кабакова «Красный вагон» — дар художника. Пятый двор является одновременно входной зоной, выста-

вочной площадной и событийным местом. Там построен амфитеатр, отсылающий к античным образцам. Когда «на сцене» этого амфитеатра была установлена мраморная скульптура сидящего императора Августа в образе Юпитера Капитолийского (49—50-е годы н.э.), создалось впечатление, что статуя создана специально для этого места.

Извержение Везувия в начале нашей эры было катастрофой, но в исторической перспективе обернулось огромным благом. Застывшая лава спасла от грабителей, религиозных фанатиков и прочей сомнительной публики тысячи античных памятников в Помпеях, Геркулануме и Стабии. В ином случае они были обречены.

Все сорок произведений, которые показаны в Петербурге, находились в Августеуме — культовом сооружении для почитания императоров. По мнению специалистов по античности, фрески являются копиями с ещё более древних греческих оригиналов.

Геркуланум был основан самим Гераклом, поэтому главная фреска выставки — «Геракл и Телеф», созданная в 69—70 годах

н.э. Античный мастер постарался вместить в своё произведение как можно больше информации о герое. Помимо главных персонажей — Геракла в образе атлета в лавровом венке победителя и его незаконного сына Телефа, впрочем, супергероям подвластны любые законы, — фреска плотно заселена. Аркадией в обличье молодой женщины, Никой, сатиром, львом (не поверженным, а вполне бодрым), орлом и оленихой — кормилицей Телефа. Охристые тона придают фреске одновременно парадность и чувственность.

Дальше в Главном штабе будет ещё интереснее. На осень 2012 года намечена выставка братьев Чэпменов в зале «Трансформер» — единственном двухсветном во всем восточном крыле Главного штаба, да ещё с гигантской кованной стяжкой посередине.

Дмитрий Новик

185



1



2

1.
Геракл и Телеф
69—70-е годы
Фреска.
Августеум, Геркуланум.
Изображение предоставлено
пресс-службой Государственного
музея «Эрмитаж»

2.
Медия
65—79-е годы
Фреска.
Августеум, Геркуланум.
Изображение предоставлено
пресс-службой Государственного
музея «Эрмитаж»

АНСЕЛЬМ КИФЕР Il Mistero delle Cattedrali

Галерея White Cube Bermondsey,
Лондон

9 декабря 2011 — 26 февраля 2012

186 Титанические идеи заслуживают гигантского пространства. Тем более что находится оно в самом центре Лондона и готово поглотить любое, даже самое грандиозное произведение современного классика. Кураторы White Cube прекрасно подготовили новую площадку и сформировали вместе с Кифером эту масштабную выставку. Ничего не мешает думать, созерцать и разгадывать сложносочинённые формулы классика актуального искусства.

Название своего нового проекта Кифер позаимствовал у почти никому неизвестного писателя Фульканелли, автора трактата о готических соборах, в конструкции которых рука безымянного архитектора (бога, дьявола) заложила алхимические формулы. Работая над «Мистериями», художник воображал себя алхимиком. От-

крывая выставку, он признался, что видит с этими таинственными людьми много общего. Ведь творит он, подобно средневековым хитрецам-волшебникам, вооружённый баснословными формулами и парокипящими мензурками. Но если его предшественники пытались всего лишь облагородить металлы и озолотить себя, Кифер стремится выше — в ристалище демиурга, туда, где рождаются идеи, а предметы обретают сакральный смысл. Титан современного искусства видоизменяет банальные, пустые вещи. Листы металла под воздействием окислителей преобразуются в перо и прах германского орлиного тщеславия. Стальные крюки, скреплённые болтом, обретают вид божественного циркуля, развернутого над судьбой мира. Тянут из книг мудрости свои сухопалые стволы безжизненные цветы знания. И стынет в соляных облаках пустое коростой покрытое чрево Темпльхофа. Картины апокалипсиса — классический Кифер.

Средневековая риторика и готические горгульи, нажущие острые зубки со страниц трактата Фульканелли, здесь представляются лишними. Художник давно уже всё

понял про этот мир с его тщеславием, близорукостью и смертельными ошибками. Открывая свою выставку, он изрёк бунвально следующее: «Если мы желаем заглянуть в будущее, нам нужно смотреть в прошлое». Кифер уже не видит будущего. Он живёт в замкнутом, очень неудобном, сером, старом, тусклом мире, куда давно не проникнул лучик остроумия и глупости. Он давно не позволял себе милых ошибок, забавных экспериментов, банально простых идей. Его монументальные холсты и сложные стальные инсталляции, живописуя руины мира, прочно стоят стальными ногами на разуме и скрупулёзно рассчитанных формулах, введённых в научный оборот безошибочными академическими изданиями по истории.

Ольга Хорошилова



Ансельм Кифер
Il Mistero delle Cattedrali
2011

Права на изображение
принадлежат художнику.
Фотограф Бен Уэстоби.
Права на фотографию
принадлежат галерее White Cube
(Лондон, Великобритания)

Люсьен Фрейд
Размышление
(Автопортрет)
1985

Из частного собрания, Ирландия.
Права на фотографию
принадлежат Архиву Люсьена
Фрейда (Lucian Freud Archive).
Изображение предоставлено
пресс-службой Национальной
портретной галереи, Лондон,
Великобритания



ЛЮСЬЕН ФРЕЙД

Портреты

Национальная портретная галерея,
Лондон
9 февраля — 27 мая 2012

Люсьен Фрейд скончался в июле 2011 года на 90-м году жизни. И какой жизни. Тусовки, пылкие женщины, богатые заказчики, готовые на всё галеристы, получающее само собой искусство, деньги, слава и мягкий ореол внука великого психоаналитика. А теперь ещё и залы Национальной галереи — рядом с августейшими бородачами Гольбейна, чандосовским Шекспиром и пучеглазыми королями ван Дейка. По соседству с вечностью.

Искусство Фрейда, как и творчество его великого деда, всегда плохо поддавалось анализу. Любопытная история произошла в начале 1980-х, когда кураторы Королевской академии решили включить в проект, посвящённый новой живописи, полотна Фрейда. Думали, искали слова, эпи-

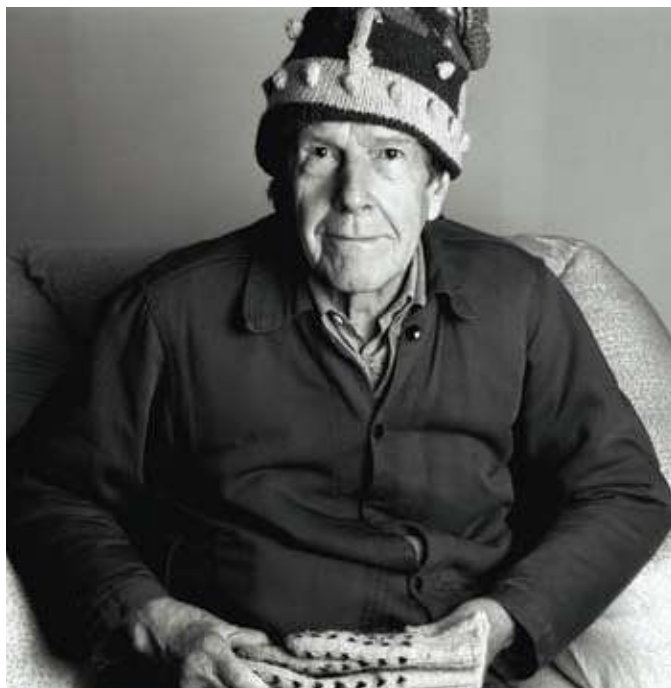
теты — всё не то. Наконец, нашёлся выход из затруднительного положения. Фрейду подобрали слово — самое красивое и неконкретное из всех возможных — «индивидуальность».

Правда, индивидуальность его была весьма своеобразного, постмодернистского жанра. Она впитала в себя всё, чем славилось изобразительное искусство XX века. Ранние тихие шедевры Фрейда 1940–1950-х годов выдают в их авторе знатока живописи ар-деко. Стеклообразные глаза и глазурированные лица — из эпохи Великой войны. Странные интерьеры и животные, молчаливые люди (в числе которых и сам художник), держащие странные предметы, — в эти работы, словно в зеркало Кокто, гляделся сюрреализм.

В 1950-е годы слизь ар-деко и птичий язык сюрреализма начали тяготить. Фрейд переориентировал себя и своё искусство. Теперь он ярый бытописатель, правдивый, жестокий, телоцентричный, безжалостный к себе и моделям. Он срывал с человека покровы, наполняя ими (грязными, выпачканными кровью и красками тряпками)

всю мастерскую. Он ломал человеческую анатомию, заставляя моделей принимать неестественные, но столь характерные для его учителей, Шиле и Кокошки, позы. Жирными мазками художник лепил грубые лица, покрывая их глубокими морщинами, густой щетиной, старческими пятнами. Он живописал обвисшие груди, впалые животы, костлявые пальцы с кривыми, ороговевшими ногтями, тощие ноги и гениталии — всю эту вспученную, сальную, дурно пахнущую плоть, которая оказывается «портретом Тиссен-Борнемиса», «Королевой Елизаветой II», «Ли Бауэри», «Фрэнком Ауэрбахом», «Бригадным генералом» и прочими весьма достойными представителями художественной элиты и мирового истеблишмента. И лишь такой гений, как Люсьен Фрейд, смог успешно и дорого продавать эти неприглядные тела, повысив цену и ценность новой фигуративной живописи в десятки раз.

Ольга Хорошилова



Джон Кейдж
1986

Ч/б фотография.
Фотограф Андреас Полманн.
Права на изображение
принадлежат фотографу.
Предоставлено MQ

MEMBRA DISJECTA ДЛЯ ДЖОНА КЕЙДЖА: ЕСТЬ ЧТО СКАЗАТЬ О ДЖОНЕ

quartier21/Музейный квартал, Вена
7 февраля — 6 мая 2012

Экспозиция в Вене — оммаж Джону Кейджу, составленный из работ его друзей, современников и молодых авторов, которым небезразлично наследие мастера, — всего шестьдесят человек и пятьдесят работ. Название проекта отсылает как к творческому методу композитора — его латинскую часть можно перевести как «разбросанные фрагменты», так и к конкретной работе «Нечего сказать о Марселе», которую Кейдж написал в память о Дюшане. И можно сказать, что экспозиция в MQ задумана не просто как собрание «сочинений на тему Кейджа», а как некое размышление кураторов Йозефа Череша и Джорджа Венкерта о сути творческого метода композитора и художника.

Кейдж часто выступал на сцене, много работал вместе с театральным режиссёром и хореографом Мерсом Кеннингемом. Один из ключевых моментов его театральных изысканий — опыты в жанре хеппенинга, заложившие основу в понимании

существенной разницы между практикой художника-перформера и работой театрального актёра-исполнителя.

В основе эстетики хеппенинга (по Кейджу) лежит понимание того, что искусство и жизнь больше не должны быть разделены: «Искусство — это не бегство от жизни, а, скорее, вход в неё». И в новой художественной форме Кейдж получал возможность запечатлеть уникальный набор ситуаций, слов, движений, звуков и их отсутствие. То, что может быть повторено, считал он, не имеет смысла, любые копии ненавистны. В этом состоит коренное отличие кейджевского метода от традиционного театра, где повторяемость действия — краеугольный камень. Музыку Кейджа можно исполнить, но нельзя повторить.

Будучи микологом (основателем Нью-Йоркского микологического общества), Джон Кейдж совершенно точно знал, каким образом действует природа: её способ создания образов — случайность, хаотичность. Создавая произведение путём концентрации случайных элементов в одном месте в одно время, Кейдж изображал, как в нагромождении хаоса рождается красота. Все элементы, составившие звуковую ткань его знаменитой вещи 4'33" (1952—53), во время исполнения которой британский филармонический оркестр не берет ни единой ноты, состав-

лены из кашля зрителей, их смеха, шуршания и перешёптывания. Всё, что может произойти в зале во время исполнения музыкального произведения или осуществления хеппенинга, изменяет восприятие звука, и созданный таким образом набор случайных вкраплений может оказаться более совершенным произведением — это суть позиции Кейджа. Он как будто мысленно обрамлял ситуацию, кусочек жизни, включающий людей, ведущих себя случайным образом, и неодушевлённые объекты с незадаанным алгоритмом действий и представлял это как артефакт. В этом собственно и состоит его *membra disjecta*, которой он научил не только композиторов, но и художников и театральных деятелей. Будучи воплощённым в работах учеников и последователей — от Гари Хилла, Джорджа Кваши, Бена Паттерсона до совсем молодых участников — творческий метод Кейджа ясно даёт понять зрителю, насколько же эта стратегия оказалась плодотворной и как проросла в разных жанрах и сферах, отвечая той самой пресловутой междисциплинарности, которая царит сейчас повсеместно.

Алина Игнатова

АНДЖЕЛА БАЛЛОК Короткая большая драма

Центр современного искусства
Витте де Витт, Нидерланды
21 января — 9 апреля 2012

Для ретроспективы в Нидерландах Анджела Баллок отобрала лучшие, премированные различными международными жюри работы. То, что получилось в результате, художница назвала «короткой, но очень большой драмой».

К счастью для кураторов и арт-критиков, Баллок не склонна растолковывать и детально объяснять смысл каждой своей работы. Она просто считает, что создаёт нечто «красивое», «сложное» и непременно «драматичное». Баллок — дипломат от искусства. Пытаясь встроиться в разнообразные контексты — художественный, политический, социальный, экологический — она крепко держит язык за зубами, ничего не доказывает и поступает мудро, ибо за неё говорят тысячи: критики, социологи, экологи. И каждый находит в её очаровательно абстрактных и лунаво молчаливых произведениях подтверждение каной-нибудь своей очередной гениальной мысли.

Часть пространства центра современного искусства отдана знаменитым «пиксельным коробкам» — инсталляциям, которые Баллок успешно создаёт уже лет десять. В тёмном выставочном пространстве вспыхивают, перемигиваются, разливаются неслышимой цветомузыкой и медленно угасают десятки разноцветных квадратов. На поверхности всё кажется простым — деревянные боксы с плексигласом и лампочками внутри. На самом деле — это результат работы математиков, инженеров, программистов и самой Анджелы Баллок. Оказывается, что каждая «пиксель-коробочка» каждую долю секунды меняет оттенки, их количество равняется 17 миллионам, но человеческий глаз едва ли способен увидеть и одну десятую. О чём это художница? О компьютерах, конечно, и несовершенстве человеческой природы, а также о микробиологии и молекулярном строении всего на свете, о теории цвета, о новом дигитальном тоталитаризме, о стиле диско и неоминимализме, о сотнях других разнообразных форм жизни, бытия и творчества. По соседству — излюбленный аттракцион западноевропейской арт-элиты — инсталляция «Бетавиль» (1994). Стоит оранжевая мягкая скамейка, а перед ней на стене висит белый ватман, оноло которого

нетерпеливо жужжит странная, какая-то доисторическая машинка. Зрители почтительно стоят, ничего не происходит, устают, садятся на скамью, тут и рождается искусство. Машинка ловко раскручивает длиннопалую руку и начинает водить ею по ватману, вычерчивая узоры фломастером. Как только зритель встаёт, машинка останавливается. Баллок объяснила свою работу желанием «наблюдать за прекрасным». Критики пошли дальше, превратив «Бетавиль» в панегирик *dolce far niente*, сладкому и столь созидательному ничего неделанию.

Заключительным и, пожалуй, самым высоким аккордом выставки, являются монументальные росписи и граффити («Коза ностра», 2011; «Чувствуя, исследуя и описывая ароматы», 2011 и др.). С помощью трафаретов, акриловых и аэрозольных красок художница покрыла стены лозунгами, газетными заголовками, абзацами из интервью, в общем, всеми теми громкими, острыми, злыми, но пустыми выкриками, которыми переполнена современная пёстрая жизнь. Она-то и есть, по Баллок, самая большая и самая короткая драма.

Ольга Хорошилова

189

Анджела Баллок
Серия из четырёх
2004

Фотограф Боб Гёдевааген.
Изображение предоставлено
Центром современного искусства
Витте де Витт (Роттердам,
Нидерланды)



ДЖОН ЧЕМБЕРЛЕН Выборы

Музей Соломона Гуггенхайма,
Нью-Йорк

24 февраля — 13 мая 2012

Нураторы этого престижного музея терпеливо ждали того момента, когда Джон Чемберлен скажет своё последнее слово. В 2011 году мастер ушёл в мир иной, предоставив наконец искусствоведам и критикам возможность восхвалять теперь уже беспорочного и безмолвного гения. Выставка получилась на славу — более 100 работ различных периодов, жанров и техник.

Искусство Джона Чемберлена близко родственно либеральному американскому народу и горячо любимо им. Ведь искусство Джона Чемберлена — про демократию и свободу выбора. Если пролистать пёструю биографию художника, окажется, что он никогда не был преследуем, угнетаем и мучим за свои весьма нетривиаль-

ные творческие идеи. Его поддерживали политики и частные предприниматели, сочувственно относясь к авангардным экспериментам. И художник отвечал властью предрешающим тем же, неоднократно подчёркивая в интервью, что он работает свободно и никто не мешает ему делать тот или иной выбор.

Собственно, выбор и есть суть его творчества, его основная техника. Чемберлен известен своими жёсткими, брутальными скульптурами в духе фигуративной абстракции. Пришёл он к ней, идя по улице (традиционный источник вдохновения художников XX века). Увидел ржавый кусок металла — подобрал, затем наткнулся на гору кривых велосипедных колёс — выбрал поинтереснее, подобрал. В мусорных бачках выискивал живописные клочки бумаги, фанеры, пластика. Потом из кучи сваленных в мастерской отходов вытаскивал подходящие и создавал скульптуры, инсталляции, ассамбляжи. А если его спрашивали, как он ищет идеальные формы, Чемберлен, ухмыляясь, отвечал:

«Я выбираю по наитию». За свою жизнь мастер сделал тысячи интуитивных выборов в пользу того или иного металла, цветной бумажки, куска резины, типа клея. И создал несколько сотен монументальных и камерных произведений. В них победно и мощно звучит американская абстракция, мягко поддержанная многоголосицей европейского авангарда.

Вы смотрите на крутобоких колоссов Чемберлена, его стальных каранатич, на драпировки, ёжащиеся от потустороннего ветра. Вам вспоминаются ар брют и «Компрессии» Сезара? Вы чувствуете влияние маньеризма и видите застывшие драпировки потухшего барокко? Вам кажется, что художник перевёл с итальянского сложносоставное арте повера? Что ж, почему нет. Чемберлен уже сделал выбор, и вы свободны сделать свой. Демократично, либерально и весьма по-американски.

Ольга Хорошилова



Джон Чемберлен
Лорд Линнизад
1989

Крашенная и хромированная
нержавеющая сталь.
Права на произведение
принадлежат Джону Чемберлену /
Artists Rights Society (ARS), Нью-
Йорк, США.
Права на фотографию
принадлежат The Pace Gallery



Санья Ивекевич
 Она права.
 Жемчуга революции
 2010
 Цветная печать.
 Из коллекции художника.
 Права на изображение
 принадлежат художнику

САНЬЯ ИВЕКОВИЧ Сладкое насилие

Музей современного искусства
 (МоМА), Нью-Йорк, США
 18 декабря 2011 — 26 марта 2012

В залах специального выставочного пространства МоМА представлено всё сорокалетнее творчество хорватской художницы — от ассамбляжей и фотографии до перформансов и видео.

Забудем на секунду, что Югославия — пороховой погреб Европы. Представим, что нет межнациональных конфликтов, европейских дипломатических «концертов», что не было Франца Фердинанда и Тито, Сараево и Сребреницы. Представим себе, что Югославия — тихая, мирная, маленькая, политиками забытая, богом обласканная страна с открыточными ландшафтами, улыбочивыми крестьянами и волоокими бархатистыми коровами, жующими изумрудную траву под переливы горной свирели. И если бы состоялся этот восточноевропейский рай на земле, если бы Югославия из тлеющего порохового погреба превра-

тилась бы в большую и радостную Швейцарию, то вряд ли вообще возник бы такой феномен, как постюгославское искусство. Художники-радикалы, сотрясающие холодный жир западного истеблишмента, никогда не забывали приписать в CV место своего рождения — Загреб, Белград, Книна, Косово, а также приплести пару слов о Тито, репрессиях и борьбе за демократию. Такие художники мгновенно возбуждали интерес, всё остальное — дело рук хитрых, политически грамотных кураторов.

Санья Ивекевич как раз принадлежит этому крикливому кочующему племени диких постюгославских художников. Не важно, что является предметом её исследования — феминизм (серии работ «Сладкое насилие», «Бумажные женщины»), массмедиа и шоу-бизнес («Двойная жизнь», «Инструкции»), борьба с тоталитаризмом («Треугольник»), сербо-хорватский конфликт или даже великий и ужасный Тито («Платье Тито»). Всё будет к месту и всё красивой картинкой ляжет на страницы модной арт-прессы. Главное, что Ивекевич родилась в Загребе, помнит Тито, чуть ли не с младых ногтей боролась с «режимом»

(то есть против коммунистов), участвовала в процессе либерализации Югославии и знаменитой Хорватской весне, приветствовала разрушение Берлинской стены и «своим творчеством способствовала интеграции Югославии в западноевропейский мир». Безупречная, отлично срежиссированная биография. Именно благодаря ей художница пришлось по душе арт-критикам по обе стороны Атлантики. Ивекевич — постоянный участник «Документы» и множества других престижных арт-смотров. Она лауреат премий в области актуального искусства и фотографии. За право выставить её произведения сражаются престижнейшие выставочные площадки мира.

Смотришь на работы Ивекевич, читаешь одинаково позитивные отзывы прессы, и начинают одолевать крамольные мысли. А может, и не так плох тоталитаризм и гражданские войны. Отсутствие гениальных идей может с лихвой восполнить кровавый исторический контекст, преобразующий художников в мучеников и богоборцев.

Ольга Хорошилова

АВСТРИЯ

ЭНТОНИ ГОРМЛИ
08.2010–04.2012
Кунстхаус Брегенц,
Брегенц
www.kunsthhaus-bregenz.at

МОДЕРНИЗМ:
САМОУБИЙСТВО
ИСКУССТВА
27.11.2011–02.09.2012
Новая галерея, Грац
www.neuegalerie.at

АНСЕЛМ КИФЕР



03.02–29.05.2012
Музей Эссль,
Клостернбург, Вена
www.sammlung-essl.at

ИМПРЕССИОНИЗМ
10.02–13.05.2012
Альбертина, Вена
www.albertina.at

БЕЛЬГИЯ

САЙ ТВОМБЛИ.
ФОТОГРАФИИ 1951–2010
01.02–29.04.2012
Центр Искусств, Брюссель
www.bozar.be

ДААН ВАН ГОЛДЕН
28.01–29.04.2012
Центр современного
искусства Вилье, Брюссель
wiels.org

РОЗМАРИ ТРОККЕЛЬ
18.02–25.05.2012
Центр современного
искусства Вилье, Брюссель
wiels.org

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

GESAMTKUNSTWERK:
НОВОЕ ИСКУССТВО
ИЗ ГЕРМАНИИ



18.11.2011–30.04.2012
Галерея Саатчи, Лондон
www.saatchi-gallery.co.uk

ТЁРНЕР: В СВЕТЕ КЛОДА
ЛОРРЕНА
14.03–05.06.2012
Национальная галерея,
Лондон
www.nationalgallery.org.uk

ТИЦИАН. БЕГСТВО
В ЕГИПЕТ
04.04–10.09.2012
Национальная галерея,
Лондон
www.nationalgallery.org.uk

ЛЮСЬЕН ФРЕЙД



09.02–27.05.2012
Национальная портретная
галерея, Лондон
www.npg.org.uk

ПИКАССО И
СОВРЕМЕННОЕ
БРИТАНСКОЕ ИСКУССТВО
15.02–15.07.2012
Галерея Тейт, Лондон
www.tate.org.uk

МИГРАЦИИ
31.01–12.08.2012
Галерея Тейт, Лондон
www.tate.org.uk

ЯОИ КУСАМА
09.02–05.06.2012
Галерея Тейт Модерн,
Лондон
www.tate.org.uk

АЛИГЬЕРО БОЭТТИ
28.02–27.05.2012
Галерея Тейт Модерн,
Лондон
www.tate.org.uk

ДЭМИЕН ХЁРСТ



04.04–09.09.2012
Галерея Тейт Модерн,
Лондон
www.tate.org.uk

СЕСИЛ БИТОН. КОРОЛЕВА
ЕЛИЗАВЕТА II
08.02–22.04.2012

Музей Виктории
и Альберта, Лондон
www.vam.ac.uk

ПРЕВРАЩЕНИЕ И
ОТКРЫТИЕ: ОТ ГОРМЛИ
ДО ГАГИ
06.09.2011–02.01.2012
Музей Виктории
и Альберта, Лондон
www.vam.ac.uk

БРИТАНСКИЙ ДИЗАЙН
1948–2012
31.03–12.08.2012
Музей Виктории
и Альберта, Лондон
www.vam.ac.uk

ГЕРМАНИЯ

ИСКУССТВО БЕРЛИНА
1880–1980
с 17.06.2011
Берлинская галерея
www.berlinischegalerie.de

РИОДЖИ ИКЕДА
28.01–09.04.2012
Гамбургский вокзал,
Берлин
www.hamburgerbahnhof.de

АЙ ВЭЙВЭЙ В НЬЮ-ЙОРКЕ.
ФОТОГРАФИИ 1983–1993
15.10.2011–18.03.2012
Мартин Гропиус Бау,
Берлин
www.berlinerfestspiele.de

ДЖОРДЖ СТАББС
26.01–06.05.2012
Новая Пинакотека, Мюнхен
www.pinakothek.de

ЭЛАСТИКО (ELÁSTICO).
ВИДЕОИНСТАЛЛЯЦИЯ.
ЯН ЛИНАРЦ И МЭЙ МАЕР

15.10.2011–01.10.2012
Новая Пинакотека, Мюнхен
www.pinakothek.de

ДАНИЯ

ДЕМИЕН ХЁРСТ
21.09.2011–05.09.2012
Музей современного
искусства Arken,
Копенгаген
www.arken.dk

ВИЛЬГЕЛЬМ ХАММЕРШОЙ
И ЕВРОПА
04.02.2011–20.05.2012
Национальная галерея
Дании, Копенгаген
www.smk.dk

ИСПАНИЯ

БАРСЕЛОНА МИРО
17.10.2011–18.03.2012
Фонд Хуана Миро,
Барселона
fundaciomiro-bcn.org

БРАНКУЗИ — СЕРРА



08.10.2011–15.04.2012
Музей Соломона
Гуггенхайма, Бильбао
www.guggenheim-bilbao.es

ШАГАЛ
14.02.2011–20.05.2012
Музей Тиссен-Борнемиса,
Мадрид
www.museothyssen.org

СОЛЕДАД СЕВИЛЛА



10.11.2011–29.04.2011
Центр искусств королевы
Софии, Мадрид
www.museoreinasofia.es

ЭНТОНИ МУНТАДАС
23.11.2011–26.03.2012
Центр искусств королевы
Софии, Мадрид
www.museoreinasofia.es

ЭРМИТАЖ В ПРАДО
08.11.2011–25.03.2012
Музей Прадо, Мадрид
www.museodelprado.es

ИТАЛИЯ

АРТЕ ПОВЕРА
07.12.2012–04.03.2012
Национальная галерея
современного искусства
GNAM, Рим
www.gnam.beniculturali.it

NUCLEONISTONE.
ОТКРЫТКА ДЭМИЕНА
ХЁРСТА
14.01–10.03.2012
MACRO, Рим
www.macro.roma.museum

РОССИЯ

ВО ХРИСТЕ. ДЖОТТО В
ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕЕ
20.12.2011–19.03.2012

Государственная
Третьяковская галерея,
Москва
www.tretyakovgallery.ru

ВАЛЕНТИН
СЕРОВ. ЛИНИЯ ЖИЗНИ
29.11.2011–08.04.2012
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва
www.tretyakovgallery.ru

«O DOLCE NAPOLI».
НЕАПОЛЬ ГЛАЗАМИ
ИТАЛЬЯНСКИХ И РУССКИХ
ХУДОЖНИКОВ XVII —
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX
ВЕКА



09.12.2011–11.03.2012
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва
www.tretyakovgallery.ru

КОНСТАНТИН КОРОВИН.
ЖИВОПИСЬ. ТЕАТР.
К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ
РОЖДЕНИЯ
29.03–12.08.2012
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва
www.tretyakovgallery.ru

КНИГА ХУДОЖНИКА/LIVRE
D'ARTISTE. ИСПАНСКАЯ
КОЛЛЕКЦИЯ. ПИКАССО,
ДАЛИ, МИРО, ГРИС,

ТАПЬЕС, КЛАВЕ. ИЗ
СОБРАНИЙ ГЕОРГИЯ
ГЕНСА И БОРИСА
ФРИДМАНА
01.02–25.03.2012
ГМИИ им. А.С. Пушкина,
Москва
www.arts-museum.ru

ВООБРАЖАЕМЫЕ ТЕАТРЫ
В РИМЕ. ФОТОГРАФИИ
КАРЛО ГАВАЦЕННИ
РИКОРДИ
04.02–25.03.2012
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
www.hermitagemuseum.org

КАРЛО КРИВЕЛЛИ.
«БЛАГОВЕЩЕНИЕ СО
СВЯТЫМ ЭМИДИЕМ».
23.09.2011–15.01.2012
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
www.hermitagemuseum.org

НЕИЗВЕСТНОЕ
ЗНАМЕНОЕ КАРЛА
БРЮЛЛОВА
15.03.2012
Михайловский замок.
Государственный Русский
музей, Санкт-Петербург
www.rusmuseum.ru

2-Я ФОТОБИЕННАЛЕ
РУССКОГО МУЗЕЯ.
СОВРЕМЕННАЯ
ФОТОГРАФИЯ
21.03.2012
Мраморный дворец.
Государственный Русский
музей, Санкт-Петербург
www.rusmuseum.ru

МИХАИЛ НЕСТЕРОВ
05.04.2012
Корпус Велюа.

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
www.rusmuseum.ru

АЛЕКСАНДР ЛАБАС
(1900—1983)

12.04.2012
Корпус Бенуа.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
www.rusmuseum.ru

США

РЕНУАР. ИМПРЕССИОНИЗМ
07.02–13.05.2012
Коллекция Фрик, Нью-Йорк
frick.org

ПОРТРЕТ ВОЗРОЖДЕНИЯ:
ОТ ДОНАТЕЛЛО ДО
БЕЛЛИНИ



21.12.2011–18.03.2012
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк
metmuseum.org

КИТАЙСКОЕ ИСКУССТВО
В ПЕРИОД РЕВОЛЮЦИИ:
ФУ БАОШИ (1904–1965).
21.01–15.04.2012
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк
metmuseum.org

ДИЕГО РИВЕРА:
ФРЕСКИ ДЛЯ МУЗЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА



13.11.2011–14.05.2012
Музей современного искусства МоМА, Нью-Йорк
momoma.org

ДЖОН ЧЕМБЕРЛЕН
24.02–13.05.2012
Музей Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк
www.guggenheim.org

УКРАИНА

ГЭРИ ХЬОМ
04.02–01.04.2012
Пинчук арт-центр, Киев
pinchukartcentre.org

ДЖЕФФ УОЛЛ
04.02–01.04.2012
Пинчук арт-центр, Киев
pinchukartcentre.org

АНИШ КАПУР
28.04–10.10.2012
Пинчук арт-центр, Киев
pinchukartcentre.org

ФРАНЦИЯ

ТАНЕЦ ЖИЗНИ
23.11.2011–02.04.2012
Центр Жоржа Помпиду,
Париж
www.centrepompidou.fr

АНСЕЛИ ГАЛЛЕН—
КАЛЛЕЛА. ФИНСКАЯ
СТРАСТЬ
07.02–06.05.2012
Музей Орсе,

Париж
www.musee-orsay.fr

ФАНТЕН-ЛАТУР, МАНЕ,
БОДЛЕР: ПОСВЯЩАЕТСЯ
ДЕЛАКРУА
17.12.2011–19.01.2012
Музей Эжена Делакруа,
Париж
www.musee-delacroix.fr

НОВАЯ ГРАНИЦА: ТОМ
КОУЛ И РОЖДЕНИЕ
ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ
В АМЕРИКЕ
14.01–16.04.2012
Лувр, Париж
www.louvre.fr

EXPRESSIONISMUS
& EXPRESSIONISMI
13.09.2011–11.03.2012
Пинакотека, Париж
www.pinacothèque.com

ЗОЛОТОЙ ВЕК
ГОЛЛАНДЦЕВ. КОЛЛЕКЦИЯ
КРЕМЕРА
16.09.2011–08.01.2012
Пинакотека, Париж
www.pinacothèque.com

ШВЕЙЦАРИЯ

ПЬЕР БОННАР



29.01–13.05.2012
Фонд Вейелер, Базель
www.fondationbeyeler.ch

ПЕДРО ВИРЦ
12.06.2011–30.04.2012

Кунстхалле, Базель
www.kunsthallebasel.ch

ТИМ РОЛЛИНС + К.О.S.
21.01.2011–15.04.2012
Художественный музей,
Базель
www.kunstmuseumbasel.ch

АЛБЕРТ ВЕЛТИ
16.11.2011–04.03.2012
Кунстхаус, Цюрих
www.kunsthau.ch

ЯРМАРКИ. БИЕННАЛЕ

УИТНИ БИЕННАЛЕ
01.03–27.05.2012
Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк
www.whitney.org

АРМОРИ-ШОУ
08.03–11.03.2012
Нью-Йорк
www.thearmoryshow.com

АРТ-ТОКИО
30.03–01.04.2012
Токио
www.artfairtokyo.com/en/

АРТ-КЁЛЬН
18.04–22.04.2012
Кёльн
www.artcologne.com

АРТ-БРЮССЕЛЬ
19.04–22.04.2012
Брюссель
www.artbrussels.be

ПАРИЖСКАЯ ТРИЕННАЛЕ
20.04–26.08.2012
Париж
latriennale.org

СТАТЬ РЕЖИССЁРОМ



**МАСТЕРСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ РЕЖИССУРЫ
ОБЪЯВЛЯЕТ НАБОР В МИР-4**

WWW.YOU-MIR.RU

+7(495)9727891

Партнеры:



OpenSpace.ru



Информационная поддержка:

CINEMOTION
www.cinemotionlab.com

Teatr.

ПРАКТИКА

театр



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
РУКОВОДИТЕЛЬ
ЭДУАРД БОЯКОВ

ЛУЧШИЕ СОВРЕМЕННЫЕ ПЬЕСЫ ТЕАТР НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ

драматурги:

Иван Вырыпаев
Павел Пряжко
Анна Яблонская
Вячеслав Дурненков
Мариус фон Майенбург
Герман Греков

режиссеры:

Владимир Агеев
Виктор Рыжаков
Филипп Григорьян
Руслан Маликов
Дамир Салимзянов
Жозель Помра

актеры:

Алиса Хазанова
Андрей Смоляков
Александр Филиппенко
Алиса Гребенщикова
Инга Оболдина
Ингеборга Дапкунайте

спектакли/ поэзия/ кино клуб/ тренинги/ выставки

БИЛЕТЫ 544 5545

www.praktikatheatre.ru/ www.facebook.com/Praktika

Б. Козихинский пер. 30 / метро: Маяковская



ПРОЕКТИРОВАНИЕ
СТРОИТЕЛЬСТВО
УПРАВЛЕНИЕ
www.abgrp.ru
+7 (495) 787-28-87
г. Москва, Красный октябрь
Берсенеvская наб., д.8, стр.1





VIPPORT – ВОЗДУШНЫЕ ВОРОТА МОСКВЫ



Подогреваемые
ангары



Наземное
обслуживание



Текущее
обслуживание



Ресторанное
обслуживание



Заправка

119027, Москва,
ул. Рейсовая стр. 1, 5А
тел.: +7 (495) 648-28-00/01/02
факс: +7 (495) 648-28-08
SITA: VKOBTXH; AFTN: UUWVVNKX
e-mail: handling@vipport.ru
www.vipport.ru

Handling with care


VIPPORT
FBO/Vnukovo

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА
ФОНД НАСЛЕДИЯ ХУДОЖНИКА А.Д. ТИХОМИРОВА
ПРЕДСТАВЛЯЮТ ВЫСТАВКУ

5 апреля — 6 мая 2012

**Александр
Тихомиров.**

Восточные мотивы

Государственный музей искусства народов Востока
Никитский бульвар, д.12а



Фонд наследия художника А.Д. Тихомирова
www.soviet-michelangelo.com
тел./факс: 8 (495) 416-7654, 416-7655
e-mail: tikhomirov-art@yandex.ru

Генеральный партнер



А.Д.Тихомиров. Город. 1980 г. Холст, масло, 100x100



При поддержке
Правительства
Москвы

Министерство культуры
Российской Федерации



Союз
театральных
деятели РФ



СБЕРБАНК

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР



МАРТА
27 / **16**
АПРЕЛЯ



**ЗОЛОТАЯ
МАСКА**

ДРАМА
ОПЕРА
БАЛЕТ
СОВРЕМЕННЫЙ ТАТЕЛ
ОБЪЕКТА / МЕДИЯ
КУЛЬТУРЫ
ИНТЕРВЕНТ

лучшие российские спектакли

НАЦИОНАЛЬНАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ПРЕМИЯ И ФЕСТИВАЛЬ

WWW.GOLDENMASK.RU

Реклама

**EURO
CEMENT**
ОФИЦИАЛЬНЫЙ СПОНСОР

o.properties

Marriott.
MOSCOW ROYAL AURORA

BAZAAR

РАДИО
РОССИИ

ПРОФИЛЬ

TimeOut
Москва

Утро.ru

© 2016 "СБЕРБАНК РОССИЯ". РЕКЛАМА. ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР БАНКА РОССИЯ НА ДОСТИЖЕНИЯ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ