

THE ART MAGAZINE

ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА

INDUSTRIAL



16+

ISSN 0130-2523



9 770130 252778 >

№ 2 (593) 2016

5

Центр фотографии
ИМЕНИ БРАТЬЕВ ЛЮМЬЕР

болотная наб. 3, стр.1 | www.lumiere.ru

14.05–6.09.2015

С О В Е Т С К О Е
ФОТО

ЛУЧШИЕ ФОТОГРАФИИ XX ВЕКА В СССР



Задумка: Станислав Сивков | Фото: Александр Сорокин | 1957

Официальный
информационный партнер

Телевизионный
информационный партнер

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПОДДЕРЖКА

18+

телеканал
Москва 24

телеканал
Interview

ИСКУССТВО

пионер

ROSPHOTO



реклама

спецпроект

Макаревич — Елагина: анализ искусства



17 апреля — 31 июля 2015

Третьяковская галерея на Крымском Валу | Крымский Вал, 10 | Залы 27–28

ПОДДЕРЖКА ПРОЕКТА



ИНФОРМАЦИОННЫЙ
ПАРТНЕР



ИНФОРМАЦИОННАЯ
ПОДДЕРЖКА



ИСКУССТВО

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-54919 от 26 июля 2013 г.

Адрес редакции

Москва, 119072, Красный Октябрь,
Берсеневская наб., д. 8, стр. 1
тел.: +7 (499) 713-67-40
art@iskusstvo-info.ru

Реклама

тел.: +7 (499) 713-67-40, +7 (916) 773-43-47,
advert@iskusstvo-info.ru

Распространение

тел.: +7 (985) 218-20-11, subscribe@iskusstvo-info.ru

PR и специальные проекты

тел.: +7 (499) 713-67-40, pr@iskusstvo-info.ru
www.iskusstvo-info.ru

№ 2 (593) 2015

Издатель Аля Тесис

Главный редактор Михаил Лазарев

Заместитель главного редактора Алина Стрельцова

Макет Дарья Яржамбек

Дизайн, вёрстка Ольга Селиванова, Сергей Шмаков

Литературный редактор Пётр Фаворов

Ответственный секретарь Татьяна Курасова

Ассистент редактора Жанна Старицына

Корректор Эльвера Имашева

Учредитель ООО «Издательство "Искусство"»

Генеральный директор Евгений Кобзев

Редакция выражает благодарность Австрийскому культурному форуму и лично Симону Мразу за поддержку издания.

Подписные индексы

16359 (на полгода), 10684 (на год) в объединённом каталоге «Пресса России»; 84202 в каталоге «Газеты. Журналы» агентства «Роспечать»; 10118 в каталоге «Почта России»

Подписка через агентства

По России: «Урал-Пресс», www.ural-press.ru
Санкт-Петербург: «Прессинформ»,
тел.: +7 (812) 337-16-27, podpiska@cp.spb.ru
По России и зарубежье: «Информнаука»,
тел.: +7 (495) 787-38-73; informnauka@viniti.ru
Поволжье: агентство «Деловая пресса»,
тел.: (8482) 68-09-98, adp@a-d-p.ru
Зарубежье: «МК-Периодика», тел.: +7 (495) 672-70-42,
info@periodicals.ru, www.periodicals.ru

ISSN 0130-2523

Отпечатано в типографии U-Print OÜ, Tallinn, Estonia
Представительство в Санкт-Петербурге:

тел.: +7 (812) 740-54-75

Тираж 3000 экземпляров

Выпуск издания осуществлён при поддержке
Федерального агентства по печати и массовым
коммуникациям

© Журнал «Искусство»

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



На обложке:
Елена Чернышова
Норильск. Из серии
«Дни ночи — ночи дня»
2012—2013
© Елена Чернышова
Предоставлено автором



Правительство Москвы
 Департамент культуры города Москвы
 Мультимедиа Арт Музей, Москва

ДЖОЗЕФ КОШУТ AMNEZIYA

OUR COLORS FOUR WORDS

22.04—21.06.2015

Мультимедиа Арт Музей, Москва
 Остоженка, 16

SPRINT MAKERS

Партнеры выставки

Стратегические партнеры Музея:

При поддержке



БЕСЦЕННЫЕ
 ГОРОДА



РОСБАНК

ROCKET GENERAL GROUP





МОСКОВСКИЙ
музей
современного
искусства
moscow
museum
of modern
art

5.06 — 21.06
2015

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

СЕЙЧАС

2017

Куратор
Антонио Джеуза



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

Выставка по мотивам фильма-лауреата Берлинского международного кинофестиваля «Под электрическими облаками», 2015
режиссер Алексей Герман-младший, художник-постановщик Елена Окопная

партнер проекта

медиа партнеры

METRAFILMS

ARTGUIDE
АРТГИД

87.5 BUSINESS FM
первое деловое радио

LENTA.RU

RAMBLER&Co

Виктория Мусвик КАМЕРА ВНУТРЕННЕГО СГОРАНИЯ: ПРОМЫШЛЕННОСТЬ В ФОТОГРАФИИ С XIX ДО XXI ВЕКА	10
Константин Дудаков-Кашуро MUSICA EX MACHINA: У ИСТОКОВ ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ ЗВУКА	24
ДЖЕРЕМИ ДЕЛЛЕР: «ГИБЕЛЬ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ ПОТЯСЛА БРИТАНСКОЕ ОБЩЕСТВО»	36
ЕЛЕНА КАТАСОНОВА: «ИНДУСТРИАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ЯПОНСКИХ МАНГА И АНИМЕ СВЯЗАНЫ С ТЕМОЙ БОМБЫ»	44
Валентин Дьяконов РАМА И РИТМ: ИСКУССТВО И ИНДУСТРИЯ ДО И ПОСЛЕ ОТПЕПЕЛИ	56
Михаил Сидлин БЕТОН И КОНТРАСТ: РОССИЙСКАЯ ИНДУСТРИАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ ЭПОХИ ПРОМЫШЛЕННОГО РОСТА	70
НАДЕЖДА. РОССИЙСКИЕ ПРОМЫШЛЕННЫЕ ГОРОДА ГЛАЗАМИ ХУДОЖНИКОВ Кураторский проект Симона Мраза	82
 <i>-ОБЗОРЫ-</i>	
Дмитрий Новик, Сергей Хачатуров, Арсений Штейнер, Дмитрий Смолев, Виталий Пацюков, Мария Ващук	127



3-я УРАЛЬСКАЯ
ИНДУСТРИАЛЬНАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА



УРАЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
ЦЕНТРА СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА (ГЦСИ)

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

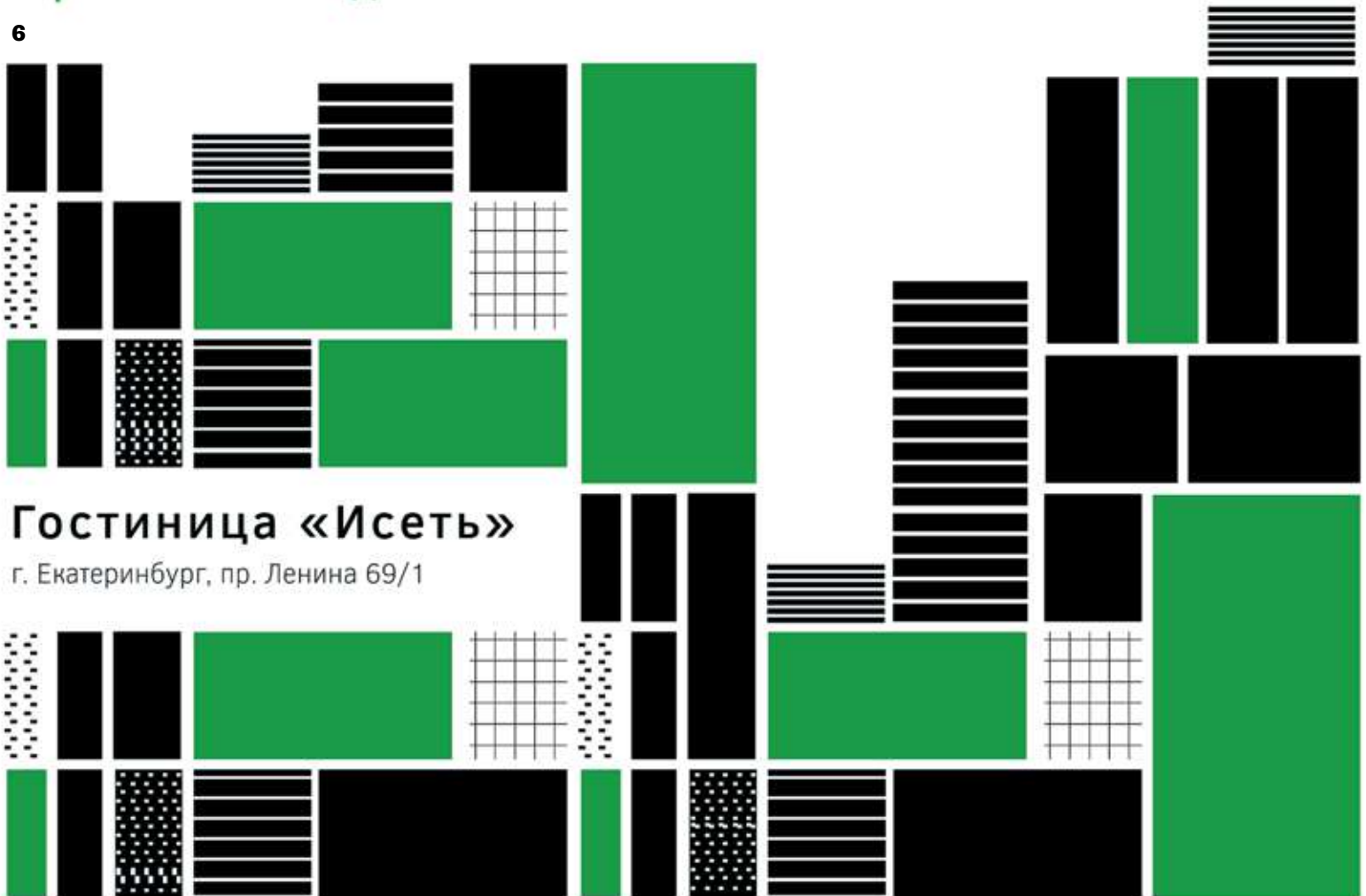
МОБИЛИЗАЦИЯ 09.09 — 10.11.2015

SAVE THE DATE

Кураторы Li Zhenhua (Базель – Пекин), Viljana Ciric (Шанхай)

Вернисажная неделя 8.09 — 14.09.2015

6



Гостиница «Исеть»

г. Екатеринбург, пр. Ленина 69/1

+7 (343) 385 86 35

www.uralbiennale.ru



МИНИСТЕРСТВО
КУЛЬТУРЫ РФ



АДМИНИСТРАЦИЯ
ГОРОДА
ЕКАТЕРИНБУРГА

АДМИНИСТРАЦИЯ ГУБЕРНАТОРА
СВЕРДЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ



ПРАВИТЕЛЬСТВО
СВЕРДЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Управление культуры
Администрации Екатеринбурга



НОВОЕ ИСКУССТВО

ZART

реклама

В сегодняшнем постиндустриальном обществе завод предстаёт в качестве классической руины. Нам нравится им любоваться, а ещё больше — планировать там выставки современного искусства, которое превосходно смотрится в таком контексте. Кроме того, завод приятно берedit нашу ностальгию по времени оптимизма и надежд ранней индустриальной поры. Тема промышленности, с одной стороны, позволяет обнаружить множество интересных сюжетов в модернистском искусстве, от симфоний гудков до фотографических путеводителей по строящимся железным дорогам в духе ар-нуво. А с другой — основана на современном упоении образами стимпанка в дизайне и моде, на попытке воскресить первоначальный восторг при встрече человека с миром машин.

Специальным гостем этого номера стал Австрийский культурный форум в Москве. В своём кураторском проекте его директор *Симон Мраз* провёл масштабное художественное исследование современной жизни в российских индустриальных центрах.

Редакция журнала «Искусство»



Джереми Деллер
(стр. 36)

Британский художник и куратор, лауреат премии Тёрнера (2004), в своих работах раскрывает социальную составляющую исторических событий посредством вовлечения в перформансы большого количества участников и личного с ними взаимодействия.



Валентин Дьяконов
(стр. 56)

Арт-критик, корреспондент отдела культуры газеты «Коммерсант».



Константин Дудаков-Кашуро
(стр. 24)

Кандидат культурологии, доцент МГУ им. М. В. Ломоносова, специалист по экспериментальной музыке и саунд-арту, культуре авангарда начала XX века.



Симон Мраз
(стр. 82)

Директор Австрийского культурного форума в Москве, организатор выставочных проектов с участием российских и зарубежных художников, куратор проекта «Надежда. Российские промышленные города глазами художников».

8



Виктория Мусвик
(стр. 10)

Куратор, критик и исследователь фотографии, преподаватель. Сотрудничает с изданиями «Коммерсант», «Время новостей», «Культура», «Известия», Vogue, Harper's Bazaar, профессиональными СМИ для фотографов.



Михаил Сидлин
(стр. 70)

Куратор, критик, исследователь фотографии, преподаватель Московской школы фотографии и мультимедиа им. Родченко.



Сергей Хачатуров
(стр. 130)

Историк искусства, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории Отечественного искусства исторического факультета МГУ, дважды номинант Государственной премии в области современного искусства «Инновация».



МОСКОВСКАЯ
БИЕННАЛЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

специальный
проект

НАДЕЖДА

РОССИЙСКИЕ ПРОМЫШЛЕННЫЕ ГОРОДА
ГЛАЗАМИ ХУДОЖНИКОВ

КУРАТОР ЗАРУБЕЖНЫХ ХУДОЖНИКОВ НИКОЛАУС ШАФХАУЗЕН
КУРАТОР РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ, АВТОР КОНЦЕПЦИИ СИМОН МРАЗ

Елена Чернышова. Норильск. Из серии «Дни ночи — ночи дня», 2012—2013. © Елена Чернышова

ИВАНОВО: ЛЕОН АЙЗЕРМАНН (ГЕРМАНИЯ), СОНЯ ЛЯЙМЕР (АВСТРИЯ), ИРА КОРИНА (РОССИЯ), СЕРГЕЙ
САПОЖНИКОВ (РОССИЯ) | ВЫКСА: АНДРЕАС ФОГАРАСИ (АВСТРИЯ), СЕСИЛИЯ БРАУН (АВСТРИЯ), МИШМАШ
(АВСТРИЯ), ЕЛЕНА ЧЕРНЫШОВА (РОССИЯ) | ЕКАТЕРИНБУРГ: ИВАН БААН (НИДЕРЛАНДЫ), ХАННА ПУТЦ
ФОГАРАСИ (АВСТРИЯ), ЛАТОЯ РУБИ ФРАЗИЕР (США), ЮРИЙ ПАЛЬМИН (РОССИЯ) | ИЖЕВСК: ЛЕОН КАХАНЕ
(ГЕРМАНИЯ), ТУЕ ГРИНФОРТ (ДАНИЯ), АНФИМ ХАНЫКОВ (РОССИЯ), ДАВИД ТЕР-ОГАНЬЯН (РОССИЯ), ИГОРЬ
МУХИН (РОССИЯ) | НИЖНИЙ НОВГОРОД: ЛУКАС ФАЙГЕФЕЛЬД (АВСТРИЯ), ФАБИАН БЕХТЛЕ (ГЕРМАНИЯ),
НИКИТА ШОХОВ (РОССИЯ) | НОРИЛЬСК: ДМИТРИЙ КАВАРГА (РОССИЯ), ЕЛЕНА ЧЕРНЫШОВА (РОССИЯ)

ВЕРНИСАЖ: 21.09.2015, 21:30
ТРЕХГОРНАЯ МАНУФАКТУРА
МОСКВА, РОЧДЕЛЬСКАЯ УЛИЦА,
ДОМ 15, СТР. 24

ОРГАНИЗАТОР



реклама

СООРГАНИЗАТОРЫ

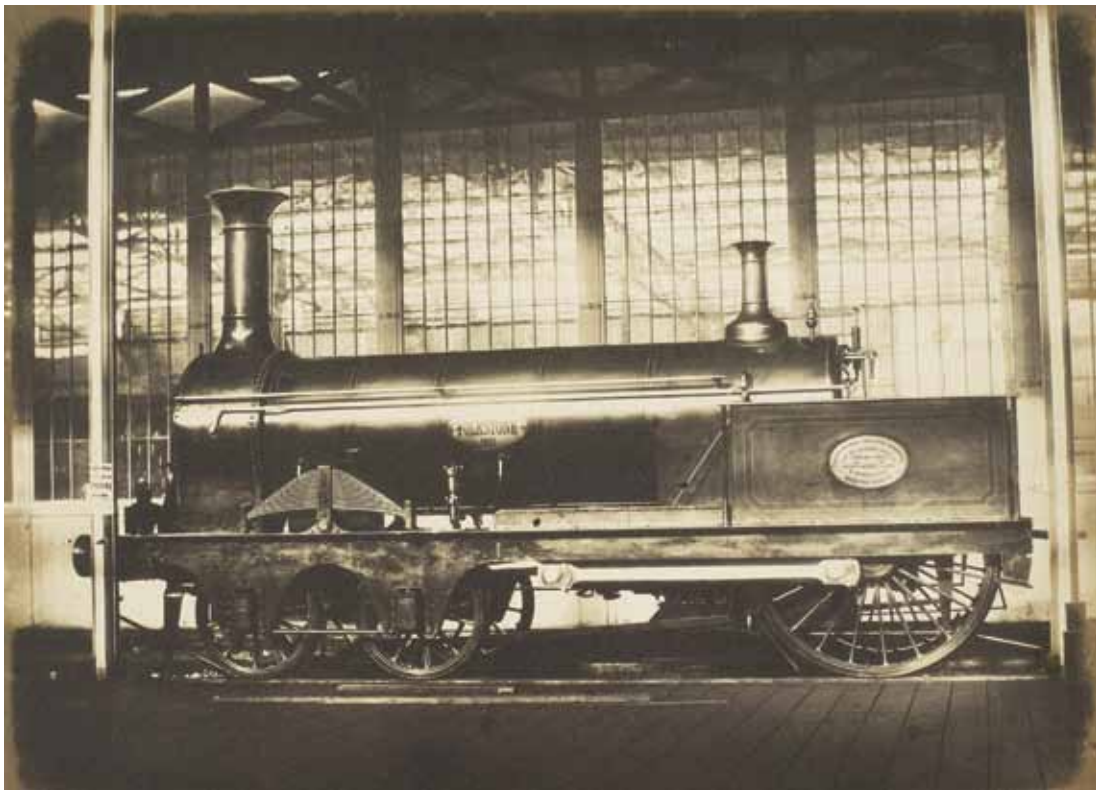


КАМЕРА ВНУТРЕННЕГО СГОРАНИЯ: ПРОМЫШЛЕННОСТЬ В ФОТОГРАФИИ С XIX ДО XXI ВЕКА

10

У индустрии и фотографии сложился
полноценный любовный роман:
общее детство на промышленных
выставках, совместная работа
на строительстве мостов и железных
дорог, период упоения друг другом
и последующего охлаждения,
ностальгия и попытки воскресить
былую страсть на новом этапе
и в другой части света

кураторский проект Виктории Мусвик



**Уильям Генри Фокс
Тальбот**
Вид Всемирной
промышленной
выставки, Лондон
1851
Калотипия, 17,5 × 22,4 см
© Bonhams

1839—1851: Восторг от индустрии

Фотография — любимое дитя современности; наравне с фабрикой, паровым двигателем, автомобилем и колесом обозрения — одно из технологических новшеств индустриальной эпохи. Как известно, её одновременно придумали француз Луи Жак Манде Дагер и англичанин Уильям Генри Фокс Тальбот, назвавший этот процесс «калотипия» или «тальботипия». Последнему принадлежит и слава изобретателя негатива: в отличие от существовавших в единственном экземпляре дагеротипов, фотографии Тальбота были воспроизводимы. Когда в 1839 году объявили об изобретении, его сочли весьма прогрессивным и исполненным духа времени. Тогда же, начиная с 1840-х, стали открываться первые промышленные ярмарки, где мировые державы соперничали друг с другом в демонстрации самых эффектных технологических достижений и впечатляющих механизмов, собирая огромные толпы. На таких мероприятиях бок о бок выставлялись плоды научных открытий и достижения культуры. Самым ярким событием стала открывшаяся в 1851 году в лондонском Хрустальном дворце первая Всемирная выставка промышленных достижений всех народов. На ней демонстрировались и камеры, и линзы, и фотографии как продукт новых технологий. Общий каталог экспозиции и особенно вторая его часть — «решения жюри» — были проиллюстрированы калотипами. Снимки хитроумных механизмов и общих видов выставки для этих изданий выполнили фотографы Клод-Мари Феррьер и Хью Оуэн, а напечатал — бывший ассистент Тальбота Николаас Хеннеман. Роль Тальбота как изобретателя и владельца патента была упомянута в этих томах, но вместо платы за использование созданной им технологии он получил пятнадцать копий каталога.



Луи-Эмиль Дюрандель
Строительство
Эйфелевой башни
23 ноября 1888
Альбуминовая серебряная
печать, 43,2 × 34,6 см
Из коллекции J. Paul Getty
Museum

1850-е—1890-е: По стопам прогресса

Многие фотографы второй половины XIX века были страстно увлечены съёмкой паровозов, мостов, хитроумных машин, а также новых музеев и театров. Человек с камерой неустанно шёл по стопам прогресса, технического и культурного. Француз Луи-Эмиль Дюрандель одним из первых снял великие строительные проекты — сооружение Эйфелевой башни и базилики Сакре-Кёр, отделку Гранд-опера в Париже и строительство театра в Монте-Карло. Один из знаменитых мастеров эпохи, Александр Гарднер, прославившийся своими фотографиями Гражданской войны в США и казни убийц Авраама Линкольна, после подписания мирного договора был нанят железнодорожной компанией Union Pacific Railroad, чтобы детально отснять местность, предназначенную для строительства новых веток. Для Гарднера железные дороги были символом новой прогрессивной эпохи, которая сделает людей ближе друг к другу, а медицинскую помощь доступнее. В этот период железнодорожные сети бурно росли в большинстве стран, их инженерам требовались точные изображения построенных путей, депо, станционных павильонов, поездов. Также фотографы снимали на заказ портовые доки, станки на фабриках и сталелитейные заводы. На рубеже XIX и XX веков подобных проектов стало особенно много, а индустриальная фотография оформилась в отдельный технический жанр. Наибольшего расцвета она достигла в США, где ею занимался целый ряд организаций вроде Детройтской фотографической компании. Например, официальный фотограф строительства Панамского канала Эрнест Халлен, документируя каждую стадию проекта, создал более десяти тысяч негативов.



13

Альфред Штиглиц
Рука человека
1902
Фотогравюра. 24,1 × 31,8 см
Из коллекции J. Paul Getty
Museum

1900-е: Человеческий фактор

Со временем на индустриализацию обратили внимание не только документалисты, но и фотохудожники. Интересно, что первые важные работы в этой области принадлежат пикторреалистам. Сегодня это направление кажется нам чрезвычайно архаичным, а между тем именно эти авторы в начале XX века были одними из самых смелых экспериментаторов. Альфред Штиглиц и Элвин Лэнгдон Коберн создали ряд работ, которые запечатлели перемены вокруг них и приобрели мировую известность. Эти отпечатки потребовали кропотливой работы и не были рассчитаны на повторное воспроизведение: в большинстве случаев они существуют в единственном экземпляре. В каком-то смысле этот подход противостоит победному шествию индустриализации и связанной с ней логике массового производства, доступности товаров и демократизации искусства. В пике фотографам-профессионалам пикториалисты именовали себя «любителями», презрительно отзываясь о технических новшествах, позволявших добиваться реалистического сходства изображения с предметом, о «мёртвой камере» документалистов и создаваемых ими «протоколах». Тем не менее в снимках Штиглица всё-таки присутствует любовное отношение к красоте механизмов, самое важное в них — то, что они созданы людьми. Мы наблюдаем, как мягкий свет, размытые контуры предметов и даже названия фотоснимков подчёркивают человеческое присутствие в промышленных объектах: вклад инженерного гения и труда рабочих в эволюцию машин. Дымящая труба паровоза предстаёт у американского классика волшебным и загадочным знаком новой эпохи.



Льюис Хайн
Стекольщики. Полночь.
Индиана.
Август 1908
Фотография. Из коллекции
Библиотеки Конгресса,
Вашингтон

1910-е: Не быть винтиком

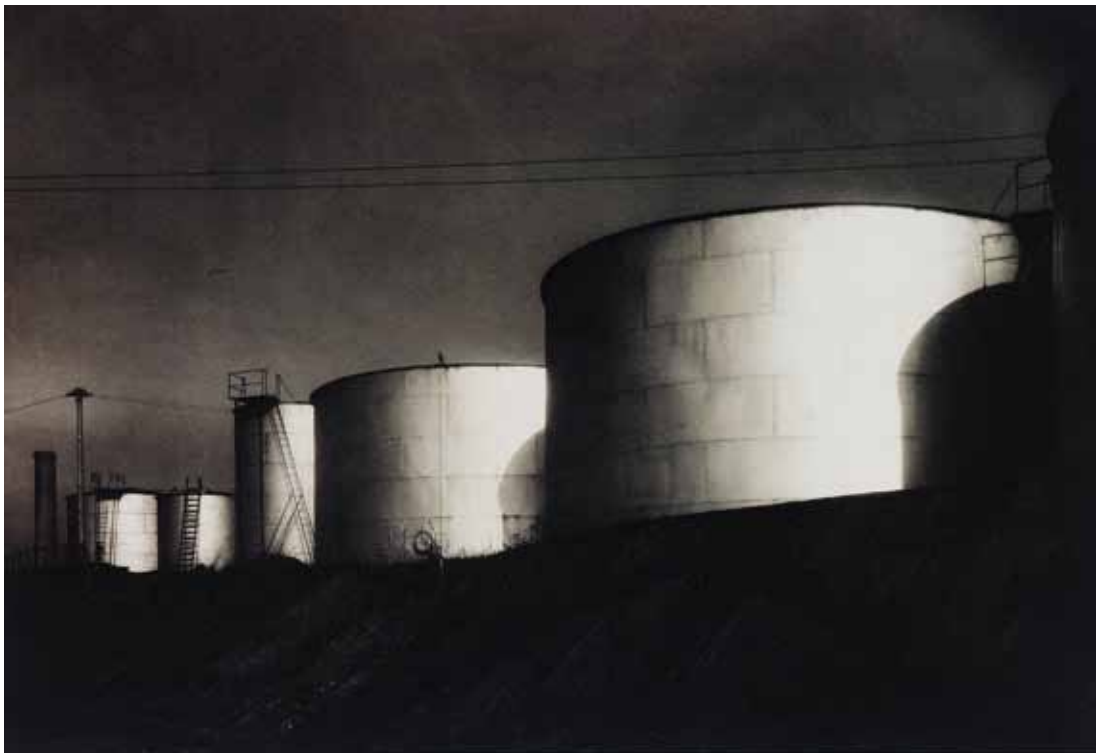
Восторженное отношение к прогрессу довольно быстро сменилось критикой бездушной фабрики-молоха, безжалостной к людским судьбам. Вальтер Беньямин вслед за Карлом Марксом писал о деструктивности технологий: слишком большое количество машин уничтожит общество, «энергия, развиваемая техникой, [...] разрушительна», а занятые монотонным трудом люди превращаются в автоматы, «полностью уничтожившие свою память». Американский фотограф, социолог и борец за общественные реформы Льюис Хайн начал в 1908 году то, что сам называл «детективной работой». Он много ездил по США и делал снимки детей, трудившихся на заводах и в полях. Угольные шахты, хлопковые плантации, прядильные фабрики — кажется, Хайн побывал везде. Часто начальники производств пытались помешать смелому социологу с камерой. По словам историка фотографии Дейла Каплана, чтобы получить доступ на предприятия, Хайн притворялся то коммивояжёром, то продавцом Библий или открыток, то пожарным инспектором, то индустриальным фотографом, занятым технической съёмкой заводских машин. На некоторых снимках мы видим трёх-, шестилетних детей, работающих по 8—12 часов в день. Усилия Хайна и его соратников по Национальному комитету детского труда увенчались успехом: многие штаты запретили приём на работу несовершеннолетних, а в 1938 году Конгресс принял закон о справедливых условиях труда, распространивший запрет на всю страну.



Альберт Ренгер-Патч
Формы для выпечки
на охлаждающей ленте,
Фабрика Jenaer Glaswerk
Schott & Gen, Майнц
1957
Ч/б фотография, 22 × 16 см
© SCHOTT Archive

1920-е: Красота обыденности

Страшные события Первой мировой войны привели к краху надежд и оптимизма новой индустриальной эпохи. На волне общих упаднических настроений в Германии родилось движение «новая вещественность» (*Neue Sachlichkeit*), которое поставило своей целью запечатлеть мир таким, какой он есть, — без прикрас, живописности и романтизирующего ореола. Директор Мангеймского музея Густав Хартлауб, введший термин в оборот, так говорил о причинах стремления художников к новому реализму: «Это было связано с повальными настроениями цинизма и покорности судьбе, которые охватили немцев после того, как обратились в прах их радужные надежды на будущее». Тем не менее один из главных мастеров направления Альберт Ренгер-Патч назвал свой альбом 1926 года «Жизнь прекрасна». Фиксируя на плёнке предметы массового производства, фотограф воспевал чёткий ритм и красоту обыденности. Некоторые снимки промышленных зданий, выполненные Ренгером-Патчем, стали предвестниками более поздних опытов Бехеров. Его коллеги запечатлевали модернистскую архитектуру домов и мостов (Вернер Мантц) или обнаруживали неожиданную чувственность в простых индустриальных конструкциях (Хайнц Хайек-Хальке). В США параллельно развивались направления «новой объективности» и «непосредственной фотографии» — знаменитая работа Ехсусато Эдварда Уэстона хоть и напоминает «Писсуар» Марселя Дюшана, говорит, скорее, не о жажде эпатажа и радикального жеста, а о поиске красоты в массовой штамповке и повседневной фабричной продукции.



Маргарет Бурк-Уайт
Нефтехранилища
Standard Oil Co. в Огайо
1930-е
Серебряно-желатиновая печать,
22,5 × 32,7 см
© Christie's Images Limited (2000)

1930—1940-е: Передовики производства

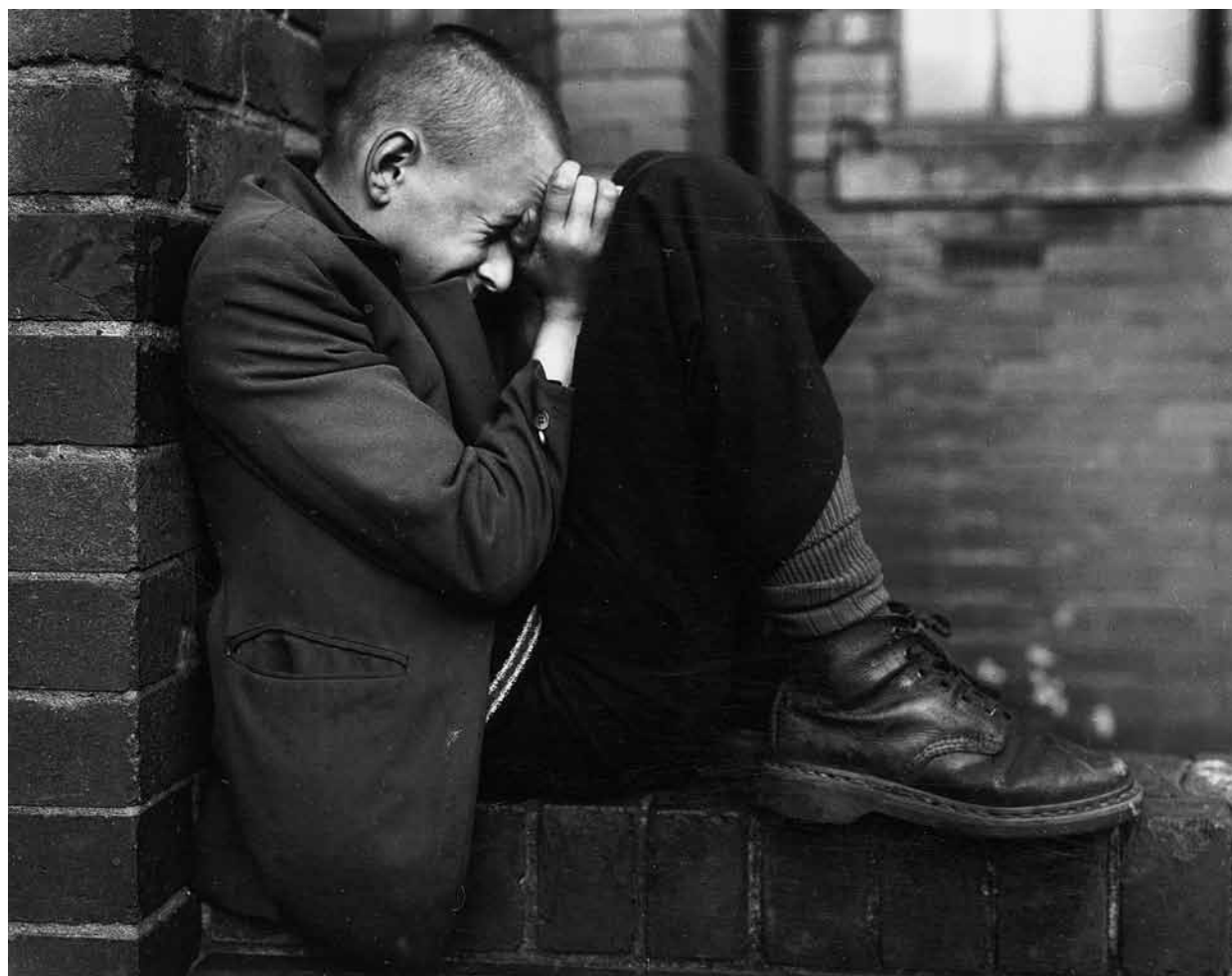
Гигантские сварочные агрегаты и искрящиеся домы, сияющие лица передовиков производства, поэзия труда — никогда ещё американская фотография не была так близка советской. Маргарет Бурк-Уайт, позже прославившаяся военными кадрами, начинала как индустриальный фотограф. Она стала первым западным автором, кому позволили посетить Советский Союз и снять плоды индустриализации первой пятилетки. Менее известны цветные фотографии исследовательских миссий двух американских правительственных учреждений — Ведомство по защите фермерских хозяйств (Farm Security Administration) и Бюро военной информации (Office of War Information). Во время Великой депрессии и Второй мировой войны десятки фотографов были командированы государством в различные штаты, дабы запечатлеть во всех подробностях жизнь простых людей. Нам известны в основном чёрно-белые работы Доротеи Ланж и Уолкера Эванса, снявших быт обедневших фермеров, жертв индустриальной эпохи. Однако фотографы миссии также сделали множество цветных кадров. Например, изображения «клепальщиц Розы» — женщин, заменивших на производстве ушедших на фронт мужчин. В подобных работах можно найти и отличия от советской фотографии: не столь сильная напряжённость лиц, большее внимание авторов к индивидуальным чертам героев, меньшая их типизация. Отчасти это объясняется намного более тяжёлым положением СССР в предвоенные и военные годы. Однако важны и гуманистические результаты миссии FSA: увидев снимки, чиновники отказались от идеи насильственно сгонять фермеров в коллективные хозяйства, превращавшие сельский труд в разновидность фабрики, и, прислушавшись к их пожеланиям, переключились на поощрение частной инициативы.



Бернд и Хилла Бехеры
Водонапорные башни
1969—1993
Серебряно-желатиновая печать,
40 × 30 см
Права на изображение
принадлежат авторам и галерее
Sprüth Magers

1960-е: Рождение ностальгии

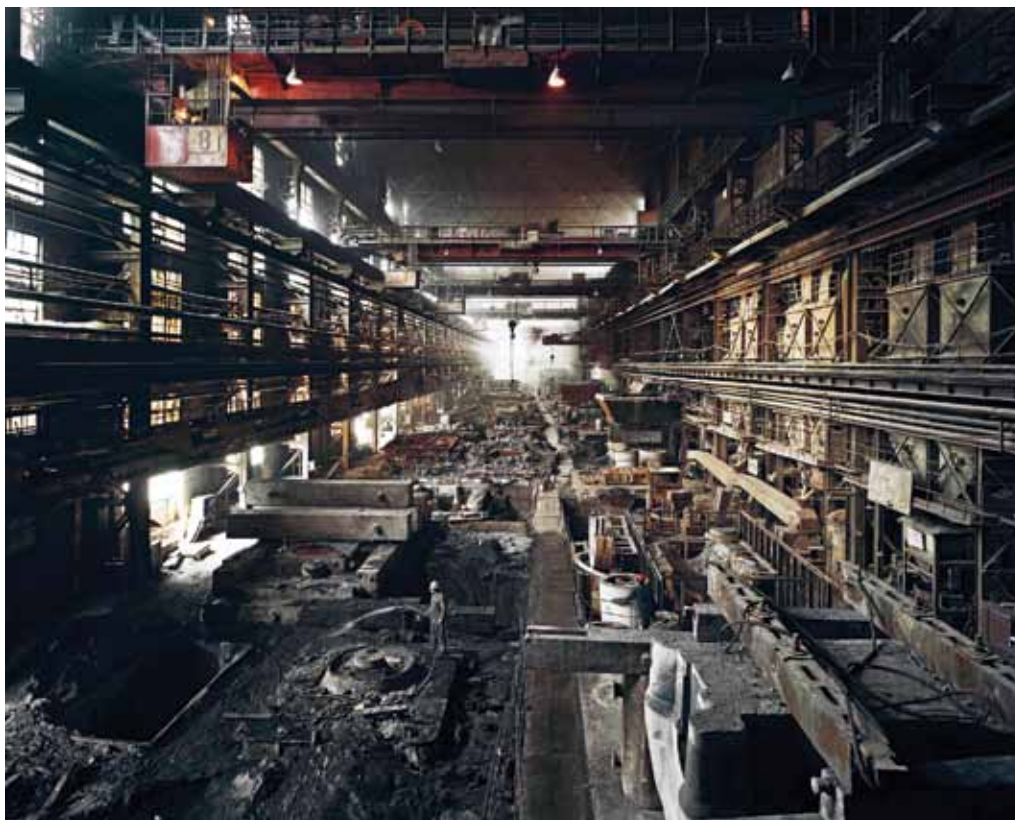
Познакомившиеся во время учёбы в дюссельдорфской Kunstakademie, Бернд и Хилла Бехеры обнаружили общее увлечение объектами уходящей индустриальной эпохи. В конце 1950-х они стали фотографировать промышленные постройки — сначала в родной Рурской области, а в последующие десятилетия объехали всю Европу и США (попасть в СССР Бехерам так и не удалось). Фотографы снимали домны, шахты, силосные и водонапорные башни, оказавшиеся под угрозой сноса, как только они устаревали и переставали служить промышленному развитию: в своих прогрессистских устремлениях эпоха ничего не планировала на века. Работы Бехеров быстро стали узнаваемыми: съёмка осуществлялась в пасмурные дни, объект располагался в самом центре кадра. Несколько снимков аналогичных сооружений помещались в ряд, образуя так называемые типологии. Свою манеру Бехеры называли «старомодной», настаивая на возврате к переосмысленной «новой вещественности»: «Мы просто фотографировали предмет, как он того требовал. Каким ему хотелось бы себя видеть. Как Август Зандер, который фотографировал людей так, как они хотели быть изображёнными». Бехерам удалось парадоксальным образом совместить строгий исследовательский подход историка-архивиста и подчеркнутую меланхоличность личного отношения к постройкам, которые вот-вот исчезнут с лица земли. На волне этой ностальгии фотографы участвовали в кампании за сохранение шахты Цоллерн-П в Дортмунде; её отстаивали, однако, по оценке самих авторов, 95% снятых ими сооружений погибло. В результате многолетней преподавательской работы Бехеры основали одну из самых влиятельных фотографических школ современности. Среди их учеников наиболее известен Андреас Гурски, работающий с индустриальной проблематикой в иронично-ностальгической манере.



Крис Килип
Подросток на стене,
Тайнсайт
1976
Серебряно-желатиновая печать,
23 x 28,5 см
© Christie's Images Limited (2010)

1970—1980-е: Крушение индустриальной мечты

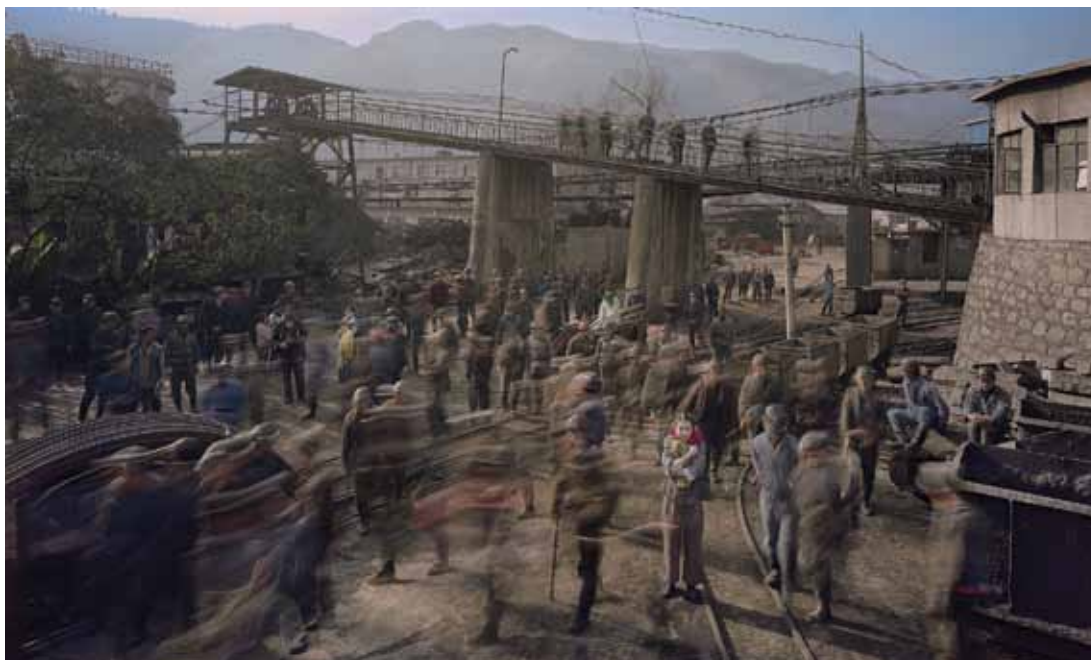
Постиндустриальная эпоха изменила наше отношение не только к идеям прогресса, но и к самой фотографии: из документа она превратилась в метод рефлексии о правдивости или лживости изображения, о многообразии точек зрения. В 1970—1980-е годы мастера всё чаще совмещают личные переживания и размышления о влиянии индустрии на общество и природу. Трансформировалось и наше восприятие: дым фабричной трубы или сигареты превратился в символ губительного загрязнения окружающей среды. В 1969 году англичанин Крис Килип отказался от коммерческой работы и стал снимать условия жизни в северо-восточных районах Англии. Крушение индустриальной мечты, утрата традиционной культуры, бедность, гибель природы — вот некоторые из его тем. Как ни странно, несмотря на всю депрессивность проблематики работ Килипа, в них обнаруживается очень много мрачного оптимизма. Фотограф умел передать тепло дружеских и родственных связей между людьми, взаимную поддержку внутри общины. Именно за эти качества мастер был любим своими героями, считавшими, что ему удаётся передать эмоциональное наполнение их жизни. В этом Килип следует важнейшей традиции британской фотографии, которая в течение всего XX века совмещала социально-критический взгляд на мир с гуманистической перспективой. В рамках того же подхода бедствия уэльских шахтёров снимали документалист Брюс Дэвидсон в 1960-х и фэшн-фотограф Норман Паркинсон в 1930-х. Тут же можно вспомнить и недавнюю серию Криса Шоу «Сорняки Уоллеси».



Эдвард Буртински
№ 4. Из серии
«Заброшенные фабрики»,
Шэньян, Китай
2005
Хромогенная печать,
99,1 × 124,5 см
© Christie's Images Limited (2013)

1990-е: Экологическая катастрофа

В 1990-е и 2000-е особую популярность приобрела экологическая тематика. Сразу несколько сильных авторов, включая дüsseldorfцев Андреаса Гурски и Элгера Эссера, начали снимать промышленные конструкции в ракурсах, обычно недоступных человеческому взгляду: панорамы, кадры с высоты птичьего полёта; известные романтические пейзажи, искажённые индустриальным развитием и т. д. Наиболее ярко эта тенденция воплотилась в работах Эдварда Буртински. Этот канадский мастер создаёт масштабные цветные полотна, где хорошо заметны результаты деструктивной человеческой деятельности: свалки и заводы по переработке отходов, нефтяные платформы, разработки полезных ископаемых, шоссе и автостоянки, промышленные кварталы. Чаще всего в фокусе оказываются масштабные сооружения, которые невозможно целиком увидеть с земли: съёмка ведётся с возвышенности или вертолёта. Эти работы вызывают сложные чувства — в них присутствуют характерные особенности всех предыдущих этапов индустриальной фотографии: и упоение невиданными доселе возможностями человечества, и красота индустрии, и критика глобализации, и «постгуманистическая» перспектива. Однако впечатляющие пейзажи при внимательном рассмотрении нередко оказываются запечатлённой экологической катастрофой. Подобные акценты, привнесённые нашим временем, хорошо заметны при сравнении этих кадров с более ранней «художественной аэрофотосъёмкой» Георга Герстера.



23

Чен Чжаган

Who are the Miners.
Из серии «Great Third
Front»
2008

Цветная печать, пластификация.
Предоставлено Galerie Forsblom,
Хельсинки и Contemporary
by Angela Li, Гонконг

2000-е: Контролируемый хаос

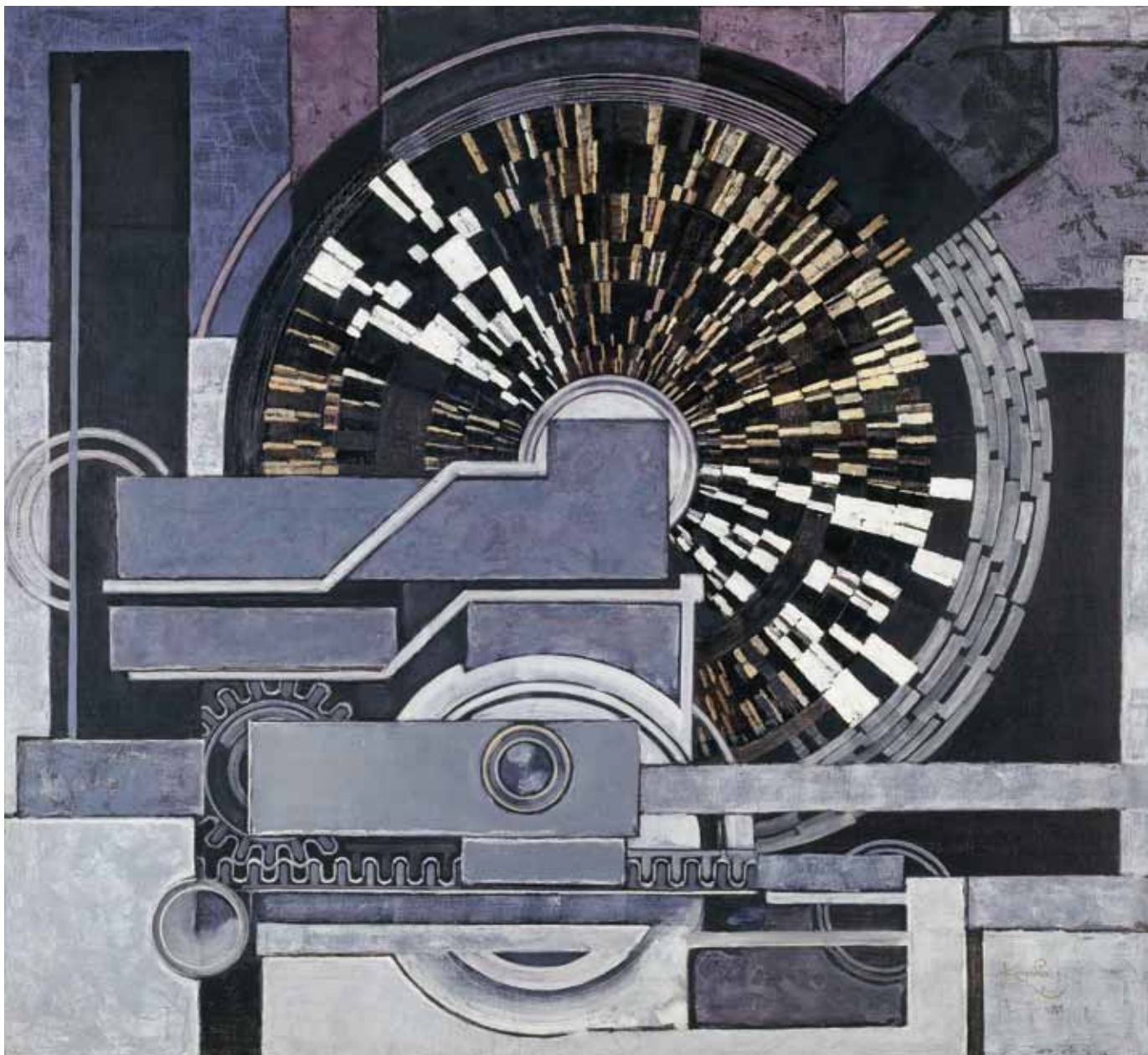
В начале XXI века фокус снова сместился: неподвижное фотоизображение, строгие социальные иерархии и массивные индустриальные конструкции сегодня кажутся принадлежащими миру прошлого. Однако речь не только об изменившихся настроениях зрителей. Сегодня всё большее количество интересных авторов приходит в мировую фотографию с Востока, принося новые перспективы и социально-политическую проблематику. Китайский фотограф Чен Чжаган создаёт гигантские — до четырёх метров шириной — цветные снимки на стыке документальности и постановки. Объектом его интереса стали заброшенные промзоны и разрушенные фабрики, итоги так называемого третьего фронта — периода интенсивного и масштабного индустриального развития в КНР середины 1960-х годов. Тогда на фоне нестабильной внешнеполитической обстановки промцентры было решено перенести с побережья вглубь страны. Экономический подъём на волне «оборонных идей» быстро сменился кризисом и спадом, смычку между этими двумя этапами в истории страны как раз и изображает Чжаган. Корейский фотограф Чу Ха Чунг в серии «Приятный день» показывает людей, которые возделывают землю, рыбачат и играют с детьми в непосредственной близости от АЭС. Дело в том, что около реакторов живут те, кому по карману лишь очень дешёвое жильё, и для кого переживание собственной нищеты заглушает заботу о здоровье близких. Ещё один пример — работы Наоии Хатакеямы. Снимает ли японский автор серию взрывов при добыче известняка, городские постройки или последствия землетрясений и цунами, его главной темой остаётся противоборство природных стихий и инженерной мысли. У восточноазиатских фотографов не найти ни западного оптимизма начала XX века, ни постиндустриального пессимизма: побеждает то та, то другая сторона, и эта двойственность становится главной приметой нынешней ситуации в культуре.

Константин Дудаков-Кашуро

MUSICA EX MACHINA: У ИСТОКОВ ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ ЗВУКА

24

Термин *Industrial* опознаётся в первую очередь как обозначение музыкального направления от достаточно радикальных Throbbing Gristle и Cabaret Voltaire до вкраплений механических шумов в композициях Kraftwerk, Depeche Mode или Pink Floyd, признанных более чем массовой аудиторией. Основой для всего течения стали опыты начала XX века, когда звуковые эксперименты считались частью поисков изобразительного искусства, а время заводов и фабрик ещё не сменилось ностальгией по нему



*Художник должен проглотить локомотив и дать гудок.
Жан Кокто*

*Машины музыкальны.
Эзра Паунд*

ТАНЦЫ НА ЛИТЕЙНЫХ ЗАВОДАХ

В 1769 году статский советник и учёный Якоб Штелин написал книгу об искусстве танца и русском балете, куда включил многочисленные описания существовавших в то время музыкальных инструментов. Среди них можно обнаружить совершенно экстраординарный тип звукового сопровождения, который «в ходу в Сибири и в России на литейных заводах», — тип, отсылающий к самым ранним формам индустриальной музыки. Штелин пишет: «Работники кузниц и деревенские девушки поют и весело танцуют, так же как другие под звуки изысканных инструментов. Двое парней или кузнечных работников изображают музыкантов, из которых один скребёт или поводит тупым ножом либо куском железа по тонкому железному листу в такт танца, другой же при помощи подвешенного толстого литого куска железа, заменяемого часто большим железным котлом, изображает бас»¹. Конечно, у нас намного больше свидетельств об иных инструментах — популярных в XVII и особенно в XVIII веке заводных механизмах и автоматах, к которым непосредственно восходит идея машинной музыки. Механизм таких устройств чаще всего был аналогичен часовому, а механические исполнители — фигурки музыкантов или заводные птицы — воплощали филигранную игру инженерного и ювелирного мастерства. Создававшиеся в духе рационализма и только-только занимавшейся промышленной революции, механические музыкальные игрушки, казалось, маркировали собой нерушимую границу между подлинным музыкальным искусством и его

искусственным подобием. Между тем начавшееся в XIX веке промышленное изготовление музыкальных инструментов сделало эти границы проницаемыми, что, конечно, ещё пока не означало рождения настоящей эстетики машинной музыки.

ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ

Большинство композиторов начала XX века не считали промышленную среду достойной музыкального выражения. Немногочисленные исключения явились, скорее, курьёзами, чем предвестниками новой музыки. Среди них сочинения практически забытого сегодня французского композитора Кароль-Берара — автора «Симфонии механических сил» (1908). В её партитуру были введены моторы, электрические звонки, свистки и сирены. Другое его сочинение — «Аэроплан над городом» — включало фонографическую запись шумов.

По-настоящему образы индустриального мира и современного города пришли в музыку сравнительно поздно, уже под влиянием изобразительного искусства и литературы, где эта тема давно утвердилась. Именно художники стали подлинными инициаторами многих звуковых экспериментов XX века. Благодаря новой системе эстетических координат, которую задали радикальные преобразования кубизма и футуризма, музыка получила право и по принципу коллажа внедрять в свою ткань звуки обыденности и передавать их при помощи традиционных инструментов.

Так, в шестую картину футуристической оперы «Победа над солнцем» (1913) музыкант и художник Михаил Матюшин ввёл шум пропеллера (правда, вероятнее

(1) *Музыка и балет в России XVIII века. СПб.: Союз художников, 2002. С. 77.*



На стр. 25
Франтишек Купна
Музыка
1930—1932
Холст, масло
85 × 93 см
©Centre Pompidou
Изображение предоставлено
ГМИИ им. А. С. Пушкина

Иван Пуни
Синтетический музыкант
1921
Из коллекции Берлинской
картинной галереи
Приобретено на средства
департамента культуры
Сената Берлина
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

всего, не прозвучавшие во время представления), а отдельный эпизод был обозначен им как «Музыка. Шум машин». Через четыре года приём введения в музыку «факта» (по выражению Жоржа Брака) стал широко известен благодаря созданному по заказу Дягилева эксцентрическому балету «Парад». В его партитуру Эрик Сати и Жан Кокто включили «сирены, стук машинок, гул пропеллеров и динамо-машин»². На премьере в мае 1917 года ничего из этого, кроме музыки Сати с аккомпанементом пишущих машинок в третьей части, не прозвучало. Зато в декабре 1920 года, когда «Парад» был возобновлён для показа в Париже и Лондоне, реализовались все задуманные Кокто «факты», которые он считал «главным букетом» произведения. Так произошло торжественное открытие повседневности в музыке, за которым последовала устойчивая традиция в Европе, России и США.

⁽²⁾ Кокто Ж. Петух и Арлекин. М.: Прест, 2000. С. 22.

⁽³⁾ Произведение стало известно как «Механический балет».

БАЛЕТ ДЛЯ ЭЛЕКТРИЧЕСКИХ ЗВОНКОВ И СИРЕН

Прямым продолжением «Парада» можно считать громкую премьеру «Балета для механических инструментов и перкуссии» Джорджа Антейла в июне 1926 года в Париже³. Во многом эта работа стала результатом общения композитора с поэтом Эзрой Паундом. Паунд посвятил Антейлу свой единственный музыковедческий труд, благодаря которому его музыка стала частью экспериментального фильма Дадли Мёрфи и Фернана Леже (*Ballet Mécanique*, 1924).

«Балет» был написан Антейлом для шестнадцати пианол, ударных инструментов, электрических звонков, сирены и трёх пропеллеров. Осуществить синхронное звучание пианол в те годы было невозможно, и Антейлу пришлось выполнить несколько редакций произведения, впрочем после неудачной премьеры в Карнеги-холле в 1927 году его почти не исполняли. Со временем изменилось и отношение самого композитора к своему детищу. В середине 1920-х в одной из статей для конструктивистского журнала «Де Стейл» Антейл писал, что создал «первое НА ЗЕМЛЕ произведение музыки, сочинённое НА ОСНОВЕ и ДЛЯ МАШИН». Зато в своей автобиографии 1945 года — «Несносный

Хотя крупнейшие композиторы, такие как Стравинский и Прокофьев, Равель и Варез, Онеггер и Мийо, выказывали огромный интерес к шумовым инструментам, никто из них так и не решился использовать их в своей работе

мальчишка музыки» — композитор подчёркивал, что «"Механический балет" не имеет ничего общего с как таковым изображением фабрик, машин...» Дескать, его идея состояла в «предупреждении своей эпохи об одновременной красоте и опасности нашего времени, о его бессознательной механистической философии». После провала Антейл не возвращался к написанию «машинной музыки», но именно «Балет» стал самым первым и самым известным подобным опытом в предвоенную пору.

Желая противопоставить себя модернистам, Антейл просил указывать себя на афишах как пианиста-футуриста, хотя не принадлежал к этому движению и не поддерживал отношения с его участниками. Вводя в партитуру звучание промышленных объектов, Антейл, скорее, переосмыслил эксцентрическую традицию и открывал новые горизонты в сонорике и, шире, экспериментальной музыке, не связанной напрямую с художественными практиками.

ШУМОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Аналогичной была практика музыкального футуризма в Италии, хотя там принципиальным было создание специальных шумовых инструментов — *intonarumori*. Идея чистой шумовой музыки принадлежит миланскому художнику Луиджи Руссоло, который решил создать музыкальный аналог звукоподражательным стихам вождя футуризма Маринетти. В 1913 году в манифесте «Искусство



29

Луджи Русоло
Мятеж
1911
Холст, масло
150,8 × 230,7 см
Из коллекции Муниципального
музея Гааги



Фернан Лезе
Большой парад
на красном фоне
1953

Мозаика из стекла и мрамора
261,3 × 344,8 см

© Fernand Léger / ADAGP, Paris

Изображение предоставлено
Национальной галереей Виктории,
Мельбурн

**«Можно так организовать
все шумы машин
и орудий, всю звуковую
жизнь предприятия,
чтобы они оказывали
на психологию
трудящихся
возбуждающее
влияние. Может быть,
эти организованные
шумы можно назвать
производственной
музыкой будущего»**

шумов» Руссоло провозгласил: «Мы находим бесконечно больше удовольствия в идеальном комбинировании шумов трамваев, автомобилей, экипажей и кричащей толпы, чем в слушании, например, “Героической симфонии” или “Пасторали”»⁴. На самом деле первый призыв выразить в звуке современную жизнь мегаполиса, промышленных предприятий, новейшей техники и средств передвижения был озвучен ещё в 1911-м композитором Франческо Балила Прателлой, автором «Манифеста футуристических музыкантов». Но в сочинениях самого Прателлы — чей альянс с футуристами длился сравнительно недолго — это намерение воплотилось лишь эпизодически. А вот Руссоло практически полностью посвятил себя «брюитизму» (шумовой музыке). Через три месяца после издания своего манифеста, в июне 1913 года, Руссоло и его помощник Уго Пьятти представили первый акустический шумовой инструмент, изображавший звук взрыва. Через два месяца таких «шумоинтонаторов» стало уже пятнадцать, к 1921 году — двадцать семь, а в 1930-х было известно около полсотни. Вдобавок, в первой половине 1920-х годов Руссоло создаёт несколько версий «шумового гармониама» (он же «руссолофон») — клавишного инструмента с расширенным составом тембров «интонарумори», и несколько других инструментов, которые нередко звучали в ансамбле с традиционными. Футуристиче-

ская эстетика, как известно, делала особый акцент на выражении духа современной технической цивилизации, и шумовая музыка, очевидно, должна была стать её звуковым аналогом. Об этом свидетельствуют названия пьес Руссоло — «Пробуждение одного города», «Встреча автомобилей с аэропланами» (обе — 1914), или, например, опера «Авиатор Дро» (1912–1914) Прателлы. К сожалению, большинство сочинений для «интонарумори» не сохранилось. Хотя крупнейшие композиторы, такие как Стравинский и Прокофьев, Равель и Варез, Онеггер и Мийо, выказывали огромный интерес к инструментам Руссоло, никто из них так и не решился использовать его изобретения в своей работе. Сегодня о них можно судить лишь по нескольким реконструкциям, а также по двум записям с граммофонной пластинки сомнительного музыкального качества. Несмотря на весьма скромные практические результаты, теория шумовой музыки итальянского футуризма широко распространилась, прямо или косвенно повлияв на другие ранние разработки индустриальной музыки.

ОРКЕСТРЫ ОТРАСЛЕЙ ПРОИЗВОДСТВА

Одним из наиболее ярких продолжений идей Руссоло стала «производственная музыка». Её перспективы он наметил в своём манифесте, предположив, что «моторы наших промышленных городов можно будет в несколько лет умело переложить на музыку, так что каждый завод образует восхитительный оркестр звуков». В литературе того времени, прежде всего футуристической, можно найти многочисленные примеры утверждения, что урбанистическая и индустриальная среда обладает звуковым потенциалом, не только сравнимым, но и превосходящим возможности музыкального оркестра. В 1915 году Велимир Хлебников записывает: «разбудить в заводских трубах желание петь утреннюю хвалу восходящему Солнцу — как над Сеной, так и в Токио, над Нилом и в Дели»⁵. В «Декрете № 1 о демократизации искусств» Маяковский, Каменский и Бурлюк провозглашают: «Пусть отныне, проходя по улице, гражданин будет [...] слушать музыку — мелодии, грохот, шум — прекрасных композиторов всюду»⁶. Созвучная идеям пролетарской революции,

(4) Руссоло Л. Искусство шумов // Мари-нетти Ф. Т. Футуризм. СПб.: Прометей, 1914. С. 210.

(5) Хлебников В. В. Собр. соч. в 6 т. Т. 6. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 242.

(6) Маяковский В. В. Полн. собр. соч. Т. 12. М.: Гос. изд. худ. лит., 1959. С. 443.

32



Умберто Боччони
Город встаёт
1910
Холст, масло
199,3 × 301 см
© Mrs. Simon Guggenheim Fund
Музей современного искусства,
Нью-Йорк

**В другом спектакле —
«Слышишь, Москва?!» —
в антракте во время
постройки трибуны
зрители должны были
узнать, как «шумрит
музыка плотничьих
инструментов»**

именно в Советской России производственная музыка получила наиболее полное и многостороннее развитие. Её главными адептами выступили представители левого фланга Пролеткульта. Например, Борис Кушнер ещё в 1918 году представлял, как «музыка будущего должна будет звучать [...] для целых городов сразу». Через четыре года он развил эту мысль: «Логически можно, конечно, так организовать все шумы машин и орудий, всю звуковую жизнь предприятия, чтобы они оказывали на психологию трудящихся возбуждающее стимулирующее влияние. Может быть, с известной натяжкой эти организованные шумы можно назвать производственной музыкой будущего»⁷. Хотя провозглашённого «производственниками» слияния искусства с индустриальным трудом не произошло, пролеткультовская мысль нашла своё отражение в театре и кино. Так, последняя театральная постановка Эйзенштейна «Противогазы» (1924) была реализована непосредственно в цехах Московского газового завода, и, судя по словам Эйзенштейна, подлинная звуковая картина имела важнейшее значение. В другом спектакле — «Слышишь, Москва?!» — в антракте во время постройки трибуны зрители должны были узнать, как «шумрит музыка плотничьих инструментов: звучат 2 напильника, пила ручная и механическая, точило, топоры, молотки, кувалды, бревна, гвозди, рубанки, цепи, etc.». Именно так её охарактеризовал автор, композитор Арсений Авраамов, уточнявший — «при этом никакой бутафории — всё подлинная работа, слаженная ритмически и гармонически»⁸. В театре московского Пролеткульта соратник Эйзенштейна Борис Юрцев анонсировал создание оркестров «отдельных отраслей производства». Инструменты в них отбира-

лись в зависимости от типа производства и, следовательно, профсоюза. Например, инструментальный оркестр профсоюза металлостроителей состоял из «комбинаций различной калки стали, меди, листового и кускового железа, чугуна в различных периодах обработки и т. д.»⁹ В кинематографе эта линия воплотилась в целом ряде фильмов на производственную тематику, из которых наибольшей ценностью обладает, несомненно, «Симфония Донбасса. Энтузиазм» Дзиги Вертова (1930). Фильм стал не только одной из самых ранних отечественных звуковых лент, но и первой, где звук, записанный с природы, представляет подлинное индустриальное симфоническое полотно. Не случайно Вертов очень гордился оценкой Чаплина, назвавшего «Энтузиазм» одной из самых волнующих симфоний, которые он когда-нибудь слышал¹⁰.

СИМФОНИИ ГУДКОВ

Ярчайшим эпизодом производственного искусства можно считать легендарные «Симфонии гудков», предвосхищённые Хлебниковым, Каменским и даже ранней фантастикой Ефима Зозули¹¹. Судя по статьям Арсения Аврамова (он же Реварсарв и Ars), опыты создания музыки, сыгранной на фабричных (или паровых) гудках, предпринимались им в первые послереволюционные годы в Ленинграде, Нижнем Новгороде, Баку, Москве¹². Лучшее всего задокументированы «гудковые» в Баку (1922) и Москве (1923), приуроченные к годовщинам Октябрьской революции. Благодаря ряду свидетельств, можно сделать вывод, что «Симфония гудков» была не музыкальным произведением как таковым, но, скорее, пролетарской мистерией с совершенно оригинальным исполнением типичного революционного репертуара в масштабах целого города. Это священнодействие представляло собой смелое воплощение как идеи звучащего города, так и идеи музыки как производства. В самом конце 1920-х Авраамов стал одним из пионеров «синтетического звука». Благодаря ему, а также Евгению Шолпо, Борису Янковскому и Николаю Воинову, индустриализация музыки приобрела совершенно новое измерение. В русле тех же идей находилось и захлестнувшее страну изобретательство новых инструментов и в первую

(7) Кушнер Б. Музыка и труд // Горн. 1922. № 1 (6). С. 113.

(8) Румянцев С. Ars Новый, или Дела и приключения безустального казака Арсения Аврамова. М.: Дека-ВС, 2007. С. 134.

(9) Юрцев Б. Оркестр вещей // Зрелища. 1922. № 6. С. 22.

(10) Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 174.

(11) Имеется в виду фантастический рассказ Е. Зозули «Граммфон веков» (1919).

(12) Авраамов А. Звуковая организация шествия // Искусство в школе. 1929. № 4. С. 6.



Умберто Боччони
Улица входит в дом
1911
Холст, масло
100 × 100,5 см
Из коллекции Музея Шпренгеля,
Ганновер

Соратник

Эйзенштейна Борис

Юрцев анонсировал

создание оркестров

«отдельных отраслей

производства». Например,

инструментарий оркестра

профсоюза металлистов

состоял из «комбинаций

различной калки

стали, меди, листового

и кускового железа,

чугуна в различных

периодах обработки»

очередь электрических — терменвокса, виолы, сонара, гармониста и т. д.

В целом для СССР 1920-х машинная тема в музыке — одна из ключевых. С одной стороны, она находит выражение в произведениях для сценических постановок. В этом ряду — знаменитый симфонический эпизод «Завод. Музыка машин» Александра Мосолова из неосуществлённого балета «Сталь» (1926—1928); «Рельсы» Владимира Дешевова к одноимённой пьесе по роману П. Ампа; музыка к балетам «Стальной скок» Сергея Прокофьева (1925), «Болт» Дмитрия Шостаковича (1930—1931), операм «Лед и сталь» Дешевова и «Плотина» Мосолова (обе 1930). С другой — подобно «Пасифику 231» Артюра Онеггера (1923) или сочинениям конца 1920-х годов Мишеля Брюссельманса, изображение машины музыкальными средствами создаётся безотносительно сценического решения, как в известных оркестровых пьесах Леонида Половинкина «Телескопы» (1926—1935), практически не исполнявшейся сюите «На Днепрострое» Юлия Мейтуса (1929—1932) или несохранившейся музыкальной картине Андрея Пащенко «Жизнь завода» (1927). Вместе с тем имитация поезда или ритма фабричных механизмов становится излюбленным приёмом

в шумовых оркестрах начала — середины 1920-х как в театрах «малых форм» (Пролеткульт, Мастфор, Проекционный театр, «Синяя блуза» и др.), так и в любительских школьных «шуморках» (забытое сейчас сокращение от «шумового оркестра» — так называли в послереволюционное время оркестры самодельных инструментов, преимущественно шумовых).

К началу 1930-х в советской музыке индустриальная эстетика практически себя исчерпывает, с другой стороны, футуристические корни направления оказываются невозможно скрыть от критиков — и его начинают обвинять в формализме. На короткое время она становится востребована в радиопостановках (например, «Завод» Н. Волконского 1930 года) и кинофильмах на производственную тему, озвученных главным образом композитором Николаем Крюковым и разработчиком шумовой аппаратуры Владимиром Поповым.

Однако и на Западе поэтизация машины к 1930-м годам перестаёт быть актуальной. Это чувствуется и в изобразительном искусстве, и в кинематографе, и в музыке. Лишь к самому концу десятилетия вопрос о роли машины в музыке возвращается с сочинениями и теоретическими постулатами Джона Кейджа, как и с этюдами для механического пианино Конлона Нэнкэрроу. К концу 1940-х он уже найдёт своё решение в конкретной музыке по другую сторону Атлантики. Впрочем и эти, и дальнейшие эксперименты оставят далеко в прошлом звуковой образ машины как примера ясности и экономии, гения созидания и порядка, символа торжествующего настоящего и идеального будущего.

ДЖЕРЕМИ ДЕЛЛЕР: «ГИБЕЛЬ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ ПОТЯСА БРИТАНСКОЕ ОБЩЕСТВО»

36

Обращаясь к теме индустриализации, английские художники в большинстве случаев актуализируют её социальный аспект. Их мало занимает эстетика промышленных зданий, как немцев, или объекты, созданные без участия человека, как американцев. Вот и лауреат премии Тёрнера Джереми Деллер рассматривает индустриальную историю своей страны сквозь призму отношений между людьми: через столкновения шахтёров с полицией, противоречия между отцами-рабочими и их детьми-клубберами, через истории любительских заводских оркестров

вопросы: Дарья Кравчук



Сегодня не так много художников обращаются ко временам Первой промышленной революции и проблемам, с ней связанным. Но вы — один из них?

Да, пожалуй. Тема промышленности и конца индустриальной эры в Великобритании определённо присутствует в многих моих работах. «Битва при Оргриве» посвящена шахтёрской забастовке, есть также отдельный фильм о шахтёре; Acid Brass — про оркестр духовых инструментов, который я попросил сыграть кислотную клубную музыку. Все эти работы отсылают ко времени завершения британской индустриализации и обсуждают её нынешнее значение. Пару лет назад я подготовил целую выставку об индустриальной революции — это была экспозиция в Пале де Токио, куда вошли исторические предметы из разных музейных коллекций, связанных с промышленным переворотом, и они были выставлены вместе с моими нынешними работами. В этом проекте я исследовал наследие индустриальной революции и её влияние на современную британскую культуру и общество. Часть той выставки представлена сейчас в Джардини в рамках основного проекта Венецианской биеннале. Материальную основу инсталляции составляют фотографии заводских рабочих, а также музыкальный аппарат, воспроизводящий звуковой фон промышленных предприятий. В пространстве инсталляции мы проводим перформансы, где участники поют так называемые фабричные песни — листы с их нотами и текстами раньше продавались около заводов, но на самих предприятиях петь было невозможно, шум производства заглушал все прочие звуки. Поэтому да, проблематика индустриализации очень важна для меня, но всё-таки описывать моё творчество только сквозь призму этой темы я бы не стал.

Тогда почему тема индустриальной революции настолько для вас важна?

Просто меня всегда интересовала история. Гибель национальной промышленности после Второй мировой

**Память — слабое слово,
в нём есть что-то жалкое.
Дело не в памяти людей,
а в самой истории —
она намного сильнее**

войны потрясла британское общество, стала поворотным моментом в его развитии. Если разработки угля традиционно считались важнейшей для страны отраслью, то в середине века резко сократилась добыча и потребление этого топлива, нерентабельные шахты — а их было большинство — оказались закрыты. Решение правительства Тэтчер стало травмой для многих людей, и экономической, и психологической, — их привычная жизнь подошла к концу. Шахтёрская забастовка подняла огромную волну насилия, и эти события повлекли за собой радикальные изменения в британском обществе. И мне захотелось подробнее узнать, что индустриализация значила для людей и мировоззрения целой страны. Здесь нет каких-то особых причин, просто мой личный интерес к очень любопытному периоду нашей истории.

Вас ведь очень занимает тема английского искусства и культуры?

Да, так оно и есть. Каждый художник должен создавать работы о вещах, которые его интригуют. Это же очевидно и не нуждается в объяснениях.

Расскажите подробнее о своей работе над «Битвой при Оргриве»

Замысел работы, как и все прочие мои идеи, завязан на самом материале, на личном интересе к жизни шахтёров. Мне хотелось вновь увидеть события самой масштабной социальной катастрофы нашего времени — шахтёрских столкновений с полицией 1984—1985 годов — глазами подростка, который смотрит новости по телевизору, так, как я их и наблюдал в своё время. Документальный фильм о событиях показался мне идеальным вариантом, потому что позволял мне заново пережить время



1



2

На стр. 37
Джереми Деллер на 56-й
Венецианской биеннале
2015
Фотография: © Cristiano Corte
Изображение предоставлено
художником

1.
Джереми Деллер
Битва при Оргриве
2001
Фотодокументация перформанса.
Участники проекта, бывшие
шахтёры и их семьи, в день
перформанса.
Фотография: © Parisah
Taghizadeh. Изображение
предоставлено художником

2.
Джереми Деллер
Битва при Оргриве
2001
Фотодокументация перформанса.
Полиция теснит шахтёров.
Фотография: © Parisah
Taghizadeh. Изображение
предоставлено художником

Битва при Оргриве

Реконструкция Деллера, где он восстановил одно из важнейших событий в новейшей истории Англии: столкновение бастующих шахтёров

с полицией в июне 1984 года. Насилие со стороны рабочих было спровоцировано экономическим кризисом начала 1980-х и жесткой политикой правительства, собиравшегося закрыть не-

рентабельные шахты и оставить без работы двадцать тысяч человек. Всеобщая забастовка стала причиной огромных убытков и арестов ещё порядка десяти тысяч шахтёров. Реконструкция

с привлечением реальных участников событий была снята режиссёром Майком Фиггисом для британского телеканала Channel 4.



40

«От одной революции к другой». Кураторский проект Джереми Деллера 2008

Вид экспозиции в Пале де Токио, Париж. Изображение предоставлено художником

От одной революции к другой

Кураторский проект Деллера в парижском Пале де Токио был призван проиллюстрировать переход от британской

промышленной революции к революции в культуре. Одной из самых ярких работ экспозиции стала фотография, где британский рестлер 1970-х годов Адриан Стрит в гриме и сценическом ко-

стюме глэм-рок травести позирует рядом с отцом-шахтёром на фоне лифта с ожидающими подъёма горняками. Встреча этих двух миров стала возможной в результате трансформа-

ции промышленной системы в экономику услуг и развлечений, которая произошла на протяжении всего лишь одного поколения.



Джереми Деллер
Нотные записи и баллады
индустриальной
революции
2015

Проект на 56-й Венецианской
биеннале «Все будущее мира».
Фотография: © Alessandra
Chetollo. Права на изображение:
Biennale di Venezia

Нотные записи и баллады индустриальной революции

Для своего проекта на 56-й биеннале в Венеции художник собрал огромное количество архивных материалов:

фотографии, документирующие быт рабочих с конца XIX века, их жалобы и повседневные записи. В качестве звукового фона используются «промышленная музыка» — лязг заводских

станков, транслируемый ретромузыкальным аппаратом. На биеннале ежедневно совершается перформанс — певцы а капелла исполняют традиционные песни рабочих на стыке фолк- и поп-му-

зыки. Их тексты, начиная с XVI века, продавались и раздавались около заводов и фабрик наряду с рекламами, политическими агитками, новостными заметками и дешёвыми гравюрами.

забастовки, да ещё и поработать с ним методами перформанса. Я занялся исследованиями и обнаружил, что в стране существует множество клубов исторической реконструкции, которые уже неоднократно поставили и воспроизвели все основные сражения. Это увлекло ещё сильнее, и мне захотелось реконструировать события политически.

А что, по вашему мнению, пережили участники вашего перформанса: для них это был момент катарсиса или развлечение?

В съёмках принимали участие самые разные люди: как бывшие шахтёры, так и профессиональные реконструкторы — люди, которые каждые выходные переодеваются в костюмы эпохи революции XVII века или Второй мировой. Оказывается, этим увлекается огромное количество британцев. Поэтому и реакция была разной. Профессионалы были порядком шокированы тем, как я всё устроил. Зато те, кто принимал участие в реконструкции впервые, — а их было большинство — привнесли собственные эмоции. И всё вместе выглядело естественно. По-моему, для бывших шахтёров реенактмент стал очень интересным опытом.

В «Битве» вы работали с темой памяти?

Я воссоздал преступление так, как будто его участники вернулись на место событий. Память — слабое слово, в нём есть что-то жалкое. Дело не в памяти людей, а в самой истории — она намного сильнее.

А, например, сюжет про духовые оркестры, которые организовывали сообщество рабочих в начале индустриальной эры? Что он значит для вас?

Вы про Acid Brass? Её задачей было исследование роли музыки в жизни общества. Мне хотелось рассказать, что музыка может составлять важную часть социальной истории, регистрировать определённые её моменты. И также музыка может оформлять переход от индустриального к пост-индустриальному обществу. Поэтому

Инструменты

промышленной эпохи

у меня играли кислотную клубную музыку. Конечно, получился жуткий китч

я попросил традиционный оркестр медных инструментов (*brass band*) исполнить современную клубную музыку (*acid house*), то есть инструменты промышленной эпохи у меня играли композиции, создаваемые цифровым способом. Конечно, получился жуткий китч. И всё-таки он выражал серьёзную мысль.

Почему вы считаете, что тема рабочего движения остаётся актуальной по сей день?

Да потому что она находится в упадке. Люди часто начинают интересоваться различными явлениями именно тогда, когда они оказываются на грани вымирания или исчезновения. Само существование рабочего движения в Британии — под большой угрозой: союзы рабочих контролируются правительством, и оно пытается их себе подчинить. Однако пока мои работы не об этом.

Как вы взаимодействуете с участниками своих перформансов?

В каждом проекте по-разному. Я работаю вместе с группами людей, стараюсь им помогать. Мне это ужасно нравится: знакомиться с новыми людьми и сотрудничать — это очень весело. Только что я закончил большой проект во Франции и в будущем году планирую опять взяться за работу с большим количеством участников. Это, наверное, самое важное в моём творчестве — то, что зрители становятся его частью.



1



2

1.
Джереми Деллер
Acid Brass
1997
Фотодокументация перформанса.
Музыканты Williams Fairey
Band в аэропорту Манчестера.
Фотография: © Jeremy Deller.
Изображение предоставлено
художником

2.
Джереми Деллер
Acid Brass
2006
Фотодокументация перформанса
в Риджентс-парке, Лондон.
Фотография: © Jeremy Deller.
Изображение предоставлено
художником

Acid Brass

Одна из первых работ Джереми Деллера, где традиционный британский оркестр исполняет клубную музыку (в названии игра слов: acid

house/jazz — один из стилей электронной музыки, brass band — оркестр медных духовых инструментов). Каждое подобное выступление сопровождалась составленной и написанной Деллером

от руки схемой под названием «История мира», которая довольно путано объясняла суть такого необычного музыкального смешения. Оказывалось, что любительские оркестры на предприятиях по сути

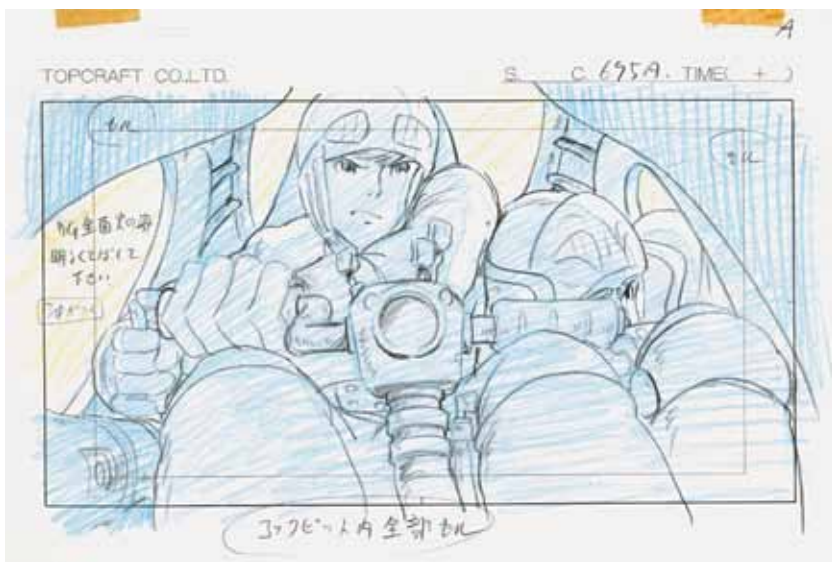
сформировали сообщество рабочих и их самосознание в качестве определённой социальной группы, но сегодня заброшенные заводские помещения становятся модными клубами, где играют электронику.

ЕЛЕНА КАТАСОНОВА: «ИНДУСТРИАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ЯПОНСКИХ МАНГА И АНИМЕ СВЯЗАНЫ С ТЕМОЙ БОМБЫ»

44

Отправной точкой для редакционного решения погрузиться в японскую визуальную культуру послужил тот факт, что эстетика стимпанка разработана местными аниматорами лучше, чем где бы то ни было. Мир, застрявший на этапе парового двигателя и развивший эти технологии до уровня летательных аппаратов на угле и механических роботов — прекрасная почва для различного рода утопий и антиутопий. Оказалось же, что японские индустриальные образы смыкаются с целым пластом детских комплексов, военных травм, жажды катарсиса и ожиданий конца света

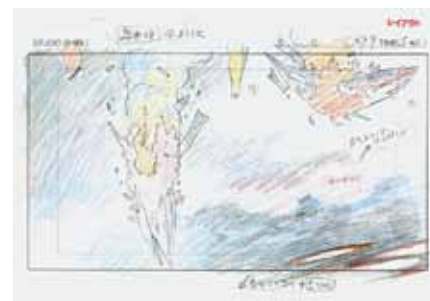
вопросы: Алина Стрельцова



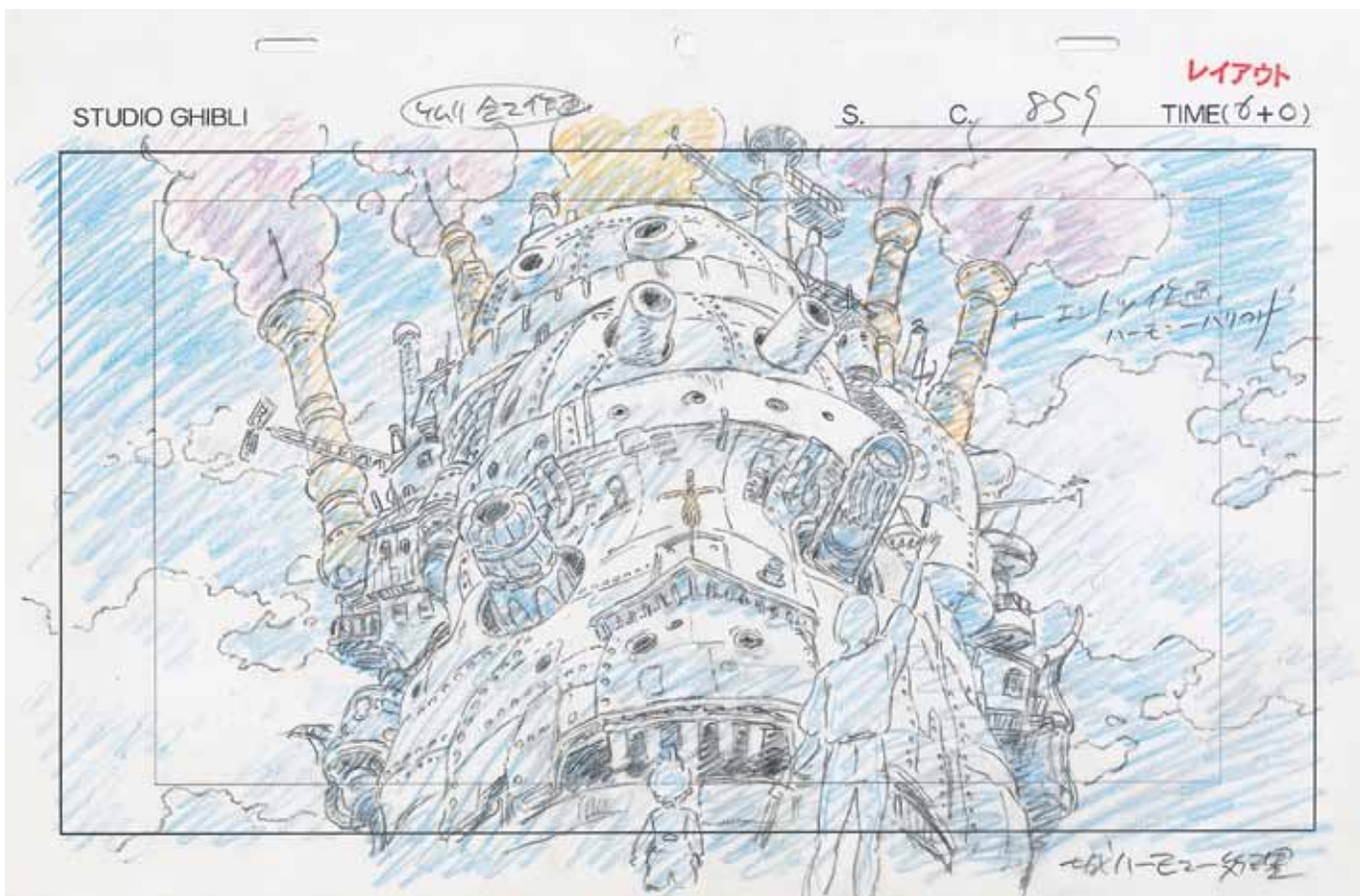
1

1.
Хаяо Миядзани
Навсиная из Долины
Ветров
1984
Наброски и подготовительные
материалы к полнометражному
аниме-фильму
© 1984 Nibariki — GH

2—3.
Хаяо Миядзани
Ходячий замок
2004
Наброски и подготовительные
материалы к полнометражному
аниме-фильму
© 2004 Nibariki — GNDDDT



2



3



Елена Катасонова

Доктор исторических наук, культуролог, ведущий сотрудник Института востоковедения, исследователь манга и аниме, автор работ о массовой культуре Японии, в том числе книги «Японцы в реальном и виртуальном мирах» (2012).

46

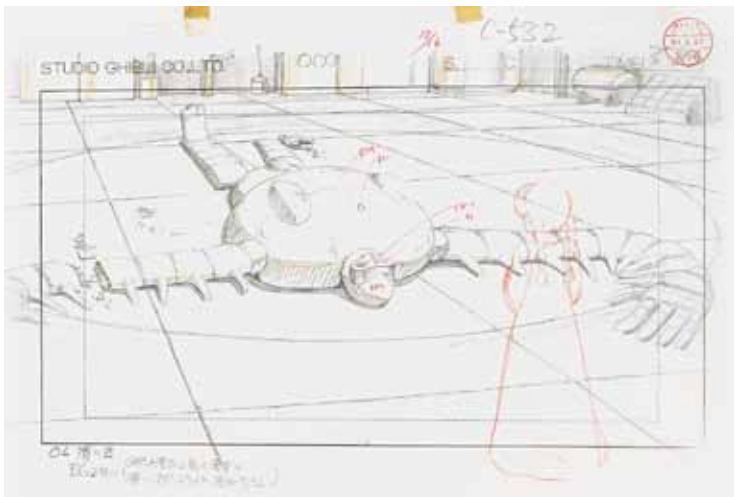
Вы писали, что аниме как индустрия фактически началась во время Второй мировой войны, когда японской художественной интеллигенции был устроен закрытый просмотр диснеевской «Белоснежки», и зрители вышли с сеанса подавленные технологической отсталостью своей страны и невозможностью конкурировать с США даже в этой сфере. То же ощущение бессилия есть и в последней ленте Миядзаки, чей герой переживает, что его страна не может производить самолёты, равные западным по характеристикам. Получается, что и весь подъём аниме обусловлен этим комплексом отставания в промышленности и технологиях?

Возможно, что и так. Понимание собственной отсталости распространилось и на содержание аниме, и на способ создания лент. Недостаточное финансирование и слабая индустриальная база породили знаменитую реформу аниме, принятую в 1960-е годы Тэдзукой Осаму. Этот режиссёр осуществил переход японской анимации к малобюджетным лентам, где на первый план выступал оригинальный сюжет и концепция, а не изощрённые технологии, и выдвинул концепт «ограниченной анимации», уменьшив количество кадров в секунду,

отказавшись от детальной прорисовки фонов и используя целую систему условных обозначений эмоций персонажа. Всё это в конечном итоге и породило особую эстетику аниме. И хотя нынешние бюджеты позволяют реализовывать фильмы на высочайшем технологическом уровне, многие из наработок Тэдзуки по-прежнему используются, чтобы сохранить узнаваемую и ценимую зрителями стилистику.

А как тогда в аниме раскрывается тема индустрии?

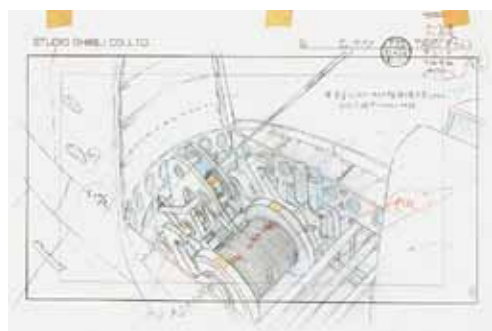
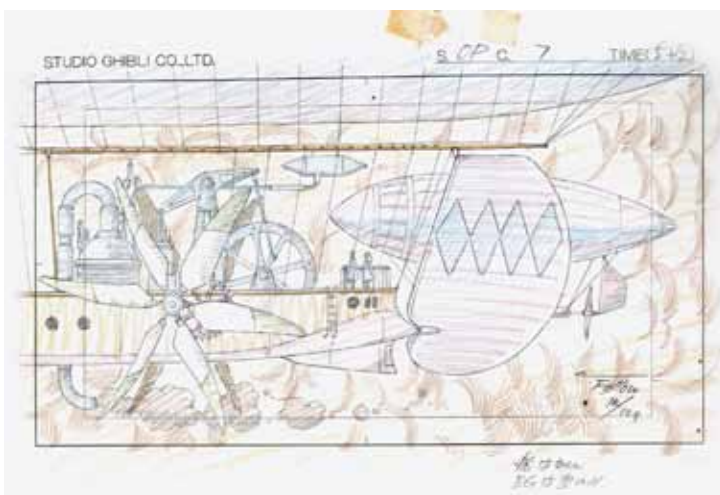
Обращение к индустриальным образам в японских манга и аниме очень сильно связано с темой бомбы. Причём как в самих сюжетах, так и социально — в субкультуре отаку. У этой субкультуры есть своя точка отсчёта, и она очень символична. В 1982 году на экраны выходит пятиминутный фильм «Дайкон-IV», который начинается с образа эльфоподобной девочки, порхающей в небе, но раздаётся звук взрыва, и она падает вниз. В следующем эпизоде летящие лепестки сакуры сменяются зрелищем пожара, где гибнет всё живое. И тут появляется корабль, который символизирует поколение отаку, и на землю возвращаются краски, она восстанавлива-



1—4.
Хаяо Миядзани
 Небесный замок Лапута
 1986
 Наброски и подготовительные материалы к полнометражному аниме-фильму
 © 1986 Nibariki — G



47



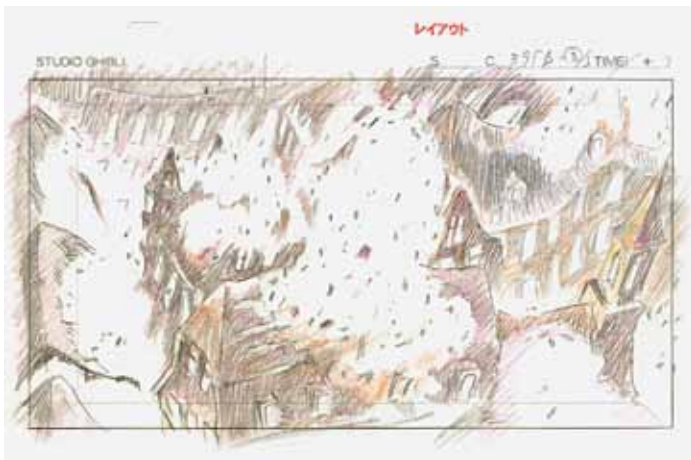
3

4

ется. Это аниме стало настоящим манифестом отаку, сообщая, что гибель и возрождение жизни является смысловой доминантой, идеологической основой субкультуры. С этих пор термин получает распространение, уводя новое течение в область маргинального и тем самым маскируя разрыв между поколением родителей, воспитанных в традиционном духе, и подросших детей с их новыми привычками, моралью и убеждениями. Долгие годы поколение отаку оценивалось весьма негативно, ему приписывались патологическое увлечение жестокостью и избыточная сексуальность. В итоге общественный и моральный конфликт даёт о себе знать, и очень жестоко. Например, в конце 2000-х состоялась так называемая резня на Акихабара, где молодой парень-отаку зарезал четырёх и серьёзно ранил ещё около десяти человек. Важно, что Акихабара — это район аниме и анимешников, его ещё называют «святой землей» всех увлечённых мангой. Ещё раньше в 1995 году в токийском метро произошла газовая атака, организованная сектой «Аум Сенрикё». Было проведено расследование, и оказалось, что многие члены группы были детьми из очень благополучных семей, выпускниками самых престижных вузов, но и приверженцами субкультуры отаку. Это, конечно, не простое совпадение, а соответствие идеологий: вместе с лидером секты они ожидали всемирной катастрофы и собственного чудесного спасения. И хотя кажется, что первоосновой учения являются традиционные японские верования и буддизм, но идеология отаку оказала куда более существенное влияние на террористов. В том же году, кстати, на экраны вышел «Евангелион» Анно Хидэаки — культовый аниме-сериал, и его содержание совершенно очевидно соответствует событиям в токийском метро. В основе сюжета — борьба загадочных ангелов, которые спускаются с неба и уничтожают

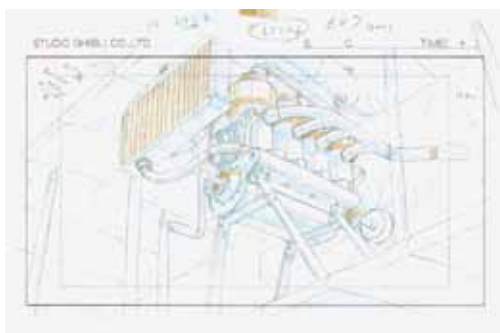
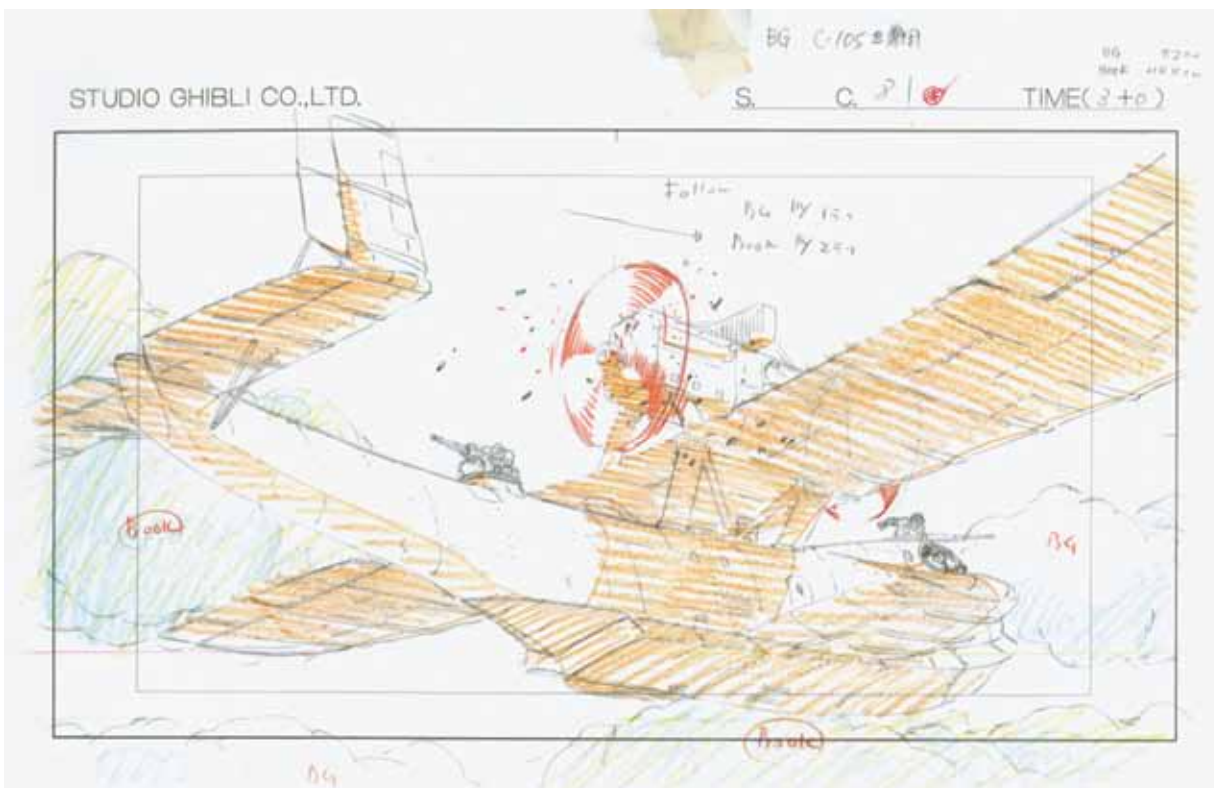
Японские промышленные и военно-промышленные катастрофы служат базисом для художественных фильмов и аниме, а аниме, в свою очередь, предсказывают будущие катастрофы. Фукусима была предвосхищена в кинематографе и манга вплоть до деталей

всё живое, и биороботов, управляемых подростками, поскольку только в молодом возрасте можно «синхронизировать» себя с металлическим телом и пользоваться им как собственным. Но юные пилоты не знают, что их руководители скрывают от них свою главную цель — приблизить конец света. Конечно, это касается не только культуры аниме, но и общих настроений японского общества и местных реалий. Например, не все знают, что в основе знаменитого «Годзиллы» лежат вполне конкретные исторические события, в первую очередь, конечно, бомбардировки Хиросимы и Нагасаки, но не только. В том же году, когда велась работа над фильмом, во время американских испытаний термоядерного взрывного устройства облако пепла накрыло японский рыболовный траулер, который находился за пределами запретной зоны. Когда судно вернулось на берег, выяснилось, что вся рыба радиоактивна, а у команды лучевая болезнь. К сожалению, японские промышленные и военно-промышленные катастрофы служат базисом для художественных фильмов и аниме, а аниме, в свою очередь, предсказывают и очень



1.
Хаяо Миядзани
 Ходячий замок
 2004
 Наброски и подготовительные материалы к полнометражному аниме-фильму
 © 2004 Nibariki — GNDDDT

2—4.
Хаяо Миядзани
 Порно Россо
 1992
 Наброски и подготовительные материалы к полнометражному аниме-фильму
 © 1992 Nibariki — GNN



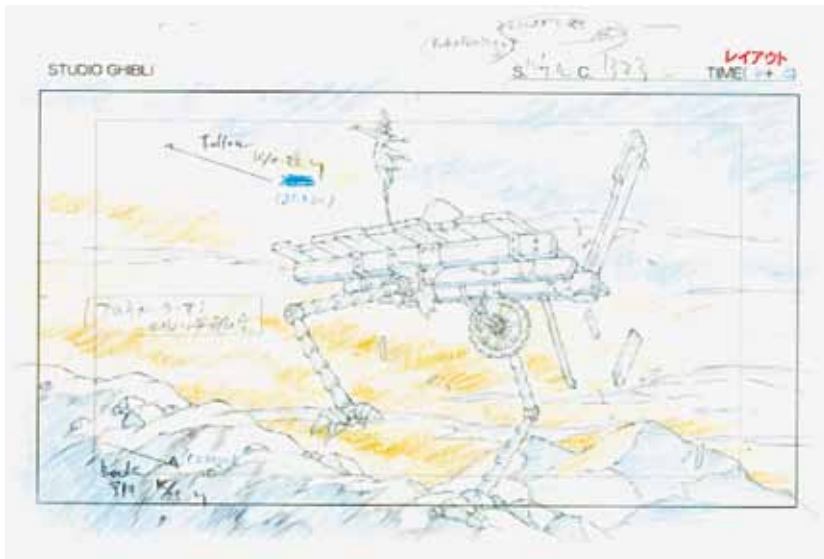
детально описывают будущие катастрофы. Например, Фукусима была предвосхищена в кинематографе и манга вплоть до мельчайших деталей.

Наверное, те же самые процессы должны осмысляться и в изобразительном искусстве?

Идеальный тому пример — творчество Такаси Мураками. Он у всех сейчас, что называется, навяз на зубах по причине растиражированности и коммерческой составляющей своего творчества. Хотя те же претензии неразличимости высокого и низкого можно предъявить всему японскому искусству, где никогда не существовало деления на массовое и изящное. Однако, когда творчество Мураками рассматривается только через призму американского неопоп-арта, огромное количество смыслов просто исчезает. Например, забывается, что грибы, тиражируемые Мураками, помимо сексуального заряда и привлекательности кавайи, несут в себе ту же самую образность атомного взрыва. Образ ядерного гриба Мураками почерпнул из популярного аниме-сериала «Время Бокан», а само понимание искусства как взрыва — это истоки японского поп-арта, который весьма отличается от американского. Отец этого направления Окамото Таро так и заявил: «Искусство — это взрыв», и это высказывание стало кредо для всех его последователей. Ко всему прочему, термин «поп-арт» был воспринят японцами как звукоподражание хлопку или удару — тому, что с их точки зрения, должно нести шокирующий эффект. Тот же Таро создал символический образ «Башни Солнца» — эта шестидесятиметровая скульптура была установлена в Осаке во время проведения всемирного «Экспо-70», когда страна находилась в эйфории от собственных промышленных успехов и экономического процветания. Однако почти тогда же радикальная группировка совершила

Отец японского поп-арта Окамото Таро так и заявил: «Искусство — это взрыв», и его высказывание стало кредо для всех последующих художников

попытку угона пассажирского самолёта, и тут же волна экстремизма захлестнула Японию. В тот же год покончил с собой Юкио Мисима. Такаси Мураками апеллирует ко всем этим событиям. Например, его ретроспектива в США и Европе называлась «Малыш. Искусство взрыва субкультуры Японии» с очевидной аллюзией на название бомбы, сброшенной на Хиросиму и с не менее очевидной — на культуру отаку, которая буквально захватила все слои японского общества, заставив обсуждать её деструктивное воздействие даже на министерском уровне. Творчество Мураками имеет сильнейшие связи с аниме-культурой, а сам художник причисляет себя к отаку самого раннего поколения 1960-х, притом что своим студентам он преподаёт классическую японскую живопись XIX века — нихонга, по которой у него докторская степень. Зато зрителям он несёт другой посыл, сообщение, что, не справившись с историческими травмами, японское общество подвергается стремительной инфантилизации, уходит в мир аниме-фантазий, по его собственным словам: «плоских, разноцветных и неприкаянных». И поскольку люди не в состоянии переживать все эти трагедии как они есть, отаку объявляют войну нестрашной, начинают играть в неё. Потерпев поражение в Тихоокеанской войне и привыкнув жить под диктовку Америки, японцы оказываются как бы в ситуации постоянного ро-



1

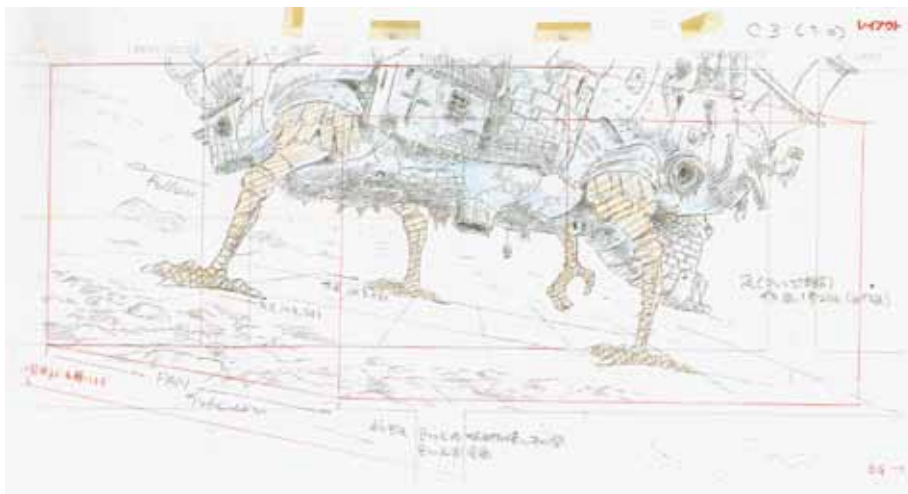
1—4.
Хаяо Миядзакэ
Ходячий замок
2004
Наброски и подготовительные материалы к полнометражному аниме-фильму
© 2004 Nibariki — GNDDDT



2



3



4

дительского контроля и экономического изобилия, вечными детьми, и они уже не хотят взрослеть — три четвёртых рынка аниме и манги занимает взрослая аудитория. Да и сами США не воспринимаются с ненавистью, скорее, становятся ориентиром, именно как в ситуации детей и родителей.

В западной традиции игра неоднократно осмыслялась как способ преодоления травмы. Это работает на японском примере?

Вероятнее всего, разработчики маркетинговых стратегий манги и аниме знакомы с концепциями игры, разработанными в западном мире. Например, с проявлением в игре инстинкта творчества, которое описывает в своих трудах французский психолог Теодюль Рибо. Японский учёный Асада Акира полагает, что постмодернистское понимание общественных процессов, в русле которых находится невероятное распространение субкультуры отаку, потому так хорошо прижилось на японской почве, что оно соответствует традиционной японской системе ценностей с их релятивизмом. Он называет местный капитализм «инфантильным» или «утопическим». Так что послевоенная постмодернистская культура органично наложилась на то, что всегда было в японском обществе; именно поэтому анимация на стыке высокой и массовой культуры так расцвела в стране и была охотно воспринята на Западе.

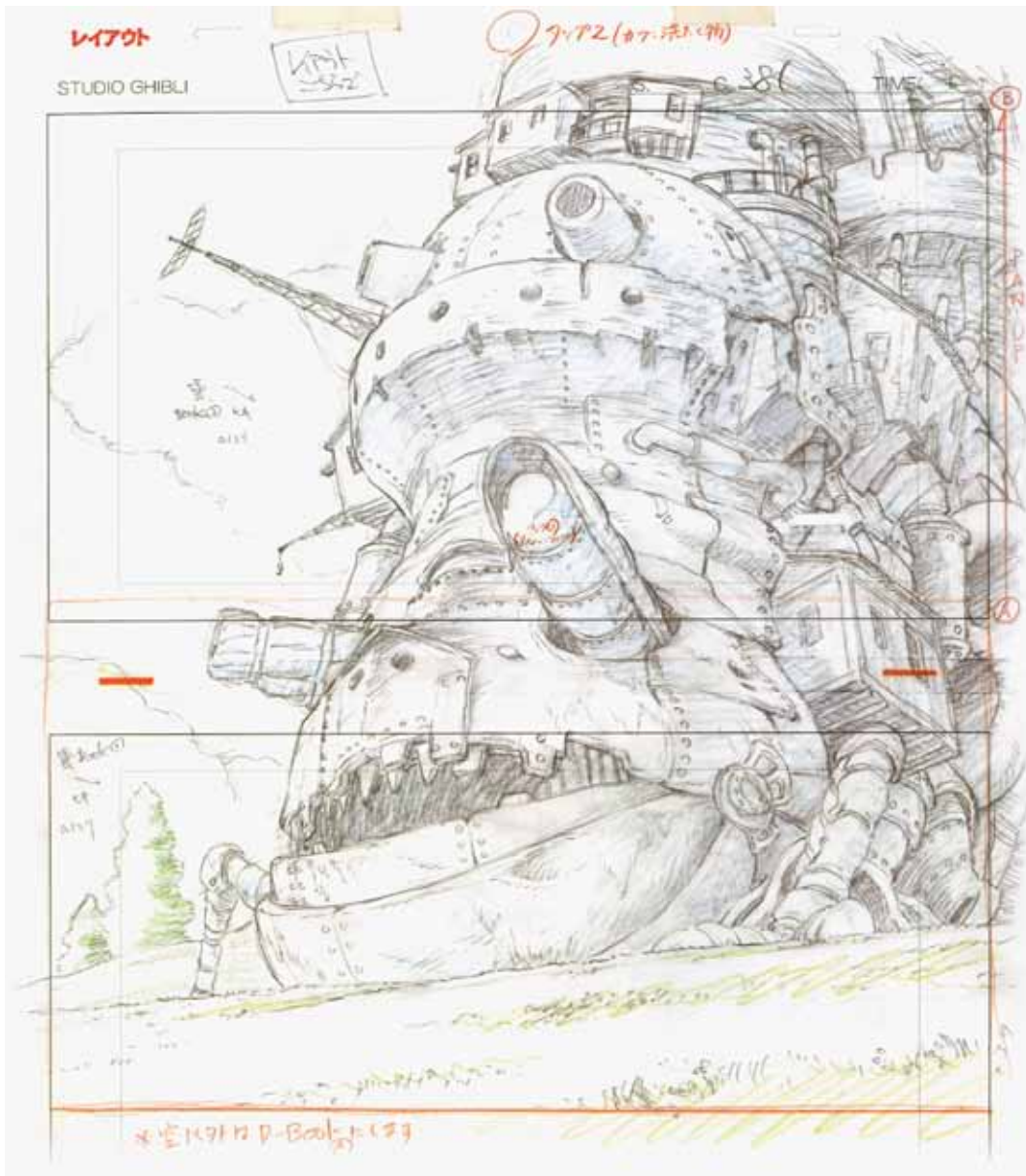
Не надо также забывать, что японским аниматорам многого даже не надо было придумывать: схемы «раскадровок» имелись на свитках в буддистских монастырях, многие гравюры Хокусая — готовые образцы манги, а композиция аниме соответствует структуре спектаклей театров кабуки и нингё дзёрури эпохи Эдо. Схематичное изображение эмоций, которое приобретает характер устойчивой системы условных знаков, также соответствует гриму актёров в традиционном театре.

Японская эстетика вообще не имеет дела с моралью, красота изначально аморальна, и местная аудитория гораздо более терпима к крайним проявлениям насилия

Даже пресловутое насилие в аниме, разрушительное действие всех этих машин, изощрённые механизмы, которые несут смерть всему живому, по сути ничем не отличается от храмовых гравюр эпохи Эдо, где изображались самые жестокие и кровавые сцены. Они были призваны высвободить агрессивную энергию человека, в которой, согласно японским представлениям, нет ничего плохого. Японская эстетика вообще не имеет дела с моралью, красота изначально аморальна, и местная аудитория гораздо более терпима к крайним проявлениям насилия.

Нужно полагать, что война ещё сильнее подогрела желание изображать военные машины и зло, которое они несут?

Дело в том, что к тому моменту, как мангаки начали отрисовывать всех этих боевых человекоподобных роботов, в стране уже существовала разработанная изобразительная традиция, связанная со Второй мировой войной. В это время все самые известные художники страны были призваны работать на военный комплекс, прославляя в своих рисунках подвиги японской армии, авиации и флота. Появилось целое направление в искусстве — сэнсё кироку-га (школа военной летописи). Среди её мастеров Фудзита Цугудзи и Фукудзава Итиро, считавшийся отцом японского сюрреализма. Глядя на их работы, послевоенные мангаки разрабатывали общую стилистику своих произведений: например, Нарита Тору со своими монстрами или Масуда Тосио для «Космического

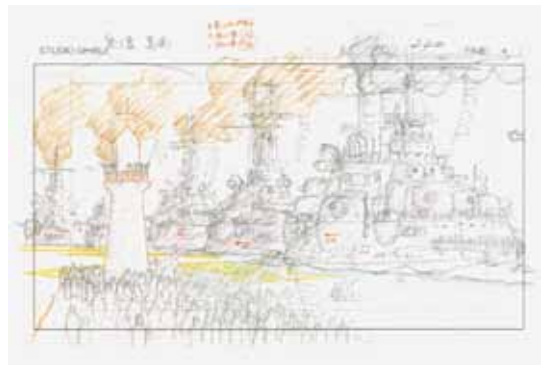


1—3.
Хаяо Миядзани
 Ходячий замок
 2004
 Наброски и подготовительные материалы к полнометражному аниме-фильму
 © 2004 Nibariki — GNDDDT

1



2



3

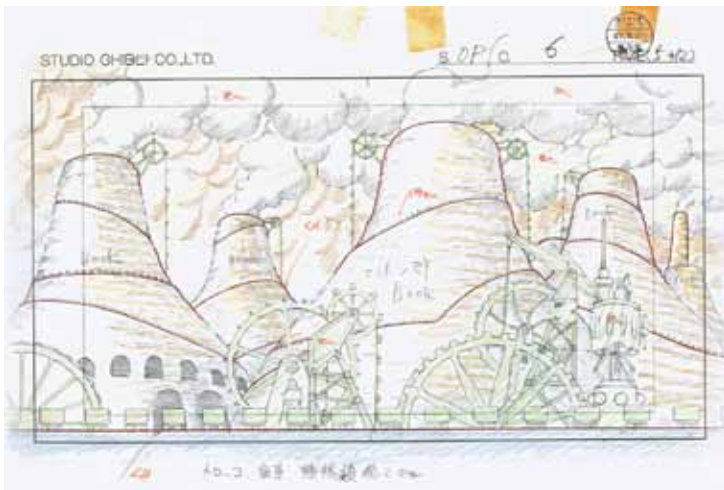
крейсера "Ямато"». Художник Тагава Суйхо нарисовал детскую манга-серию о похождениях пса Черныша на войне и как он выбился в герои. Воспитывая в японцах национализм, художники начали создавать патриотически ориентированные манга, вроде комикса «Воин науки приходит в Нью-Йорк» 1943 года, где как раз и возник первый в мире боевой человекоподобный робот. А дальше, уже в мирное время, в аниме 1960-х возникает образ мальчика-робота, этот сериал — «Могучий Атом» Тедзуки Осаму стал настоящей не только японской, но и мировой легендой. После этого пошла целая лавина произведений в жанре «меха» (от слова «механизм»), где ключевую роль играют различные машины, прежде всего роботы: «Железный человек № 28» Ёкояма Мицутэру, «Гиперпространственная крепость Макросс» Нобору Исигуру и др. Этот жанр стал популярен и экспортировался в Штаты ещё до появления «Звёздных войн».

Как это связано с распространением стимпанка? Он ведь сейчас популярен в Японии чуть ли не больше, чем где бы то ни было, а соответствующий жанр аниме, где разрабатываются фантастические механизмы, работающие на паровых двигателях, насчитывает огромное число образцов?

Дело в том, что у японцев никогда не было Первой промышленной революции, они застряли на этапе феодализма, а когда в эпоху Мэйдзи закончилась самоизоляция страны и начались реформы, японское общество внезапно столкнулось с принципиально более индустриально развитым миром, который необходимо было догонять. И это уже были не паровые двигатели, а гораздо более сложные технологии. Так что с упоением изображая все эти летательные объекты на паровой тяге, аниматоры, по сути, рисуют то, чего в Японии никогда не было, чего там не знали. И это, кстати, иногда порождает несоответствие намерений японских режиссёров и ожиданий

С упоением изображая все эти летательные объекты на паровой тяге, аниматоры, по сути, рисуют то, чего в Японии никогда не было

западной публики. Например, режиссёр культового аниме «Акира» Отомо Кацухиро потратил девять лет на создание полнометражки «Мальчик на паровом двигателе», действие которой происходит в викторианской Англии. Однако в западном прокате лента с треском провалилась: зритель почувствовал, что режиссёр изображает то, что ему совершенно неизвестно. Другое дело Хаяо Миядзаки со стимпанковскими «Лапутой», «Ходячим замком Хаула» и т. д. Но его пристрастие к ретроиндустрии диктуется личными вкусами, первостепенен же гуманистический посыл. Миядзаки несёт в себе груз трагических воспоминаний о Тихоокеанской войне, но его художественное высказывание относится к текущим событиям. Например, когда на экраны выходил «Ходячий замок», самой важной для Японии темой было участие сил самообороны в миротворческих операциях ООН в Ираке, оно вызвало мощный общественный протест. И мультфильм был воспринят как сообщение, что война остаётся абсолютным злом вне зависимости от мотивов и целей участников. Вообще, именно благодаря Миядзаки японская анимация на стыке компьютерных технологий и тонкого рукотворного искусства в сознании зрителей сравнивалась с авторским кинематографом, причём оказалась дающей гораздо больше возможностей для зрительского участия и социальной вовлечённости в процесс создания работы.



1

1, 3.
Хаяо Миядзани
 Небесный замок Лапута
 1986
 наброски и подготовительные материалы к полнометражному аниме-фильму
 © 1984 Nibariki — G

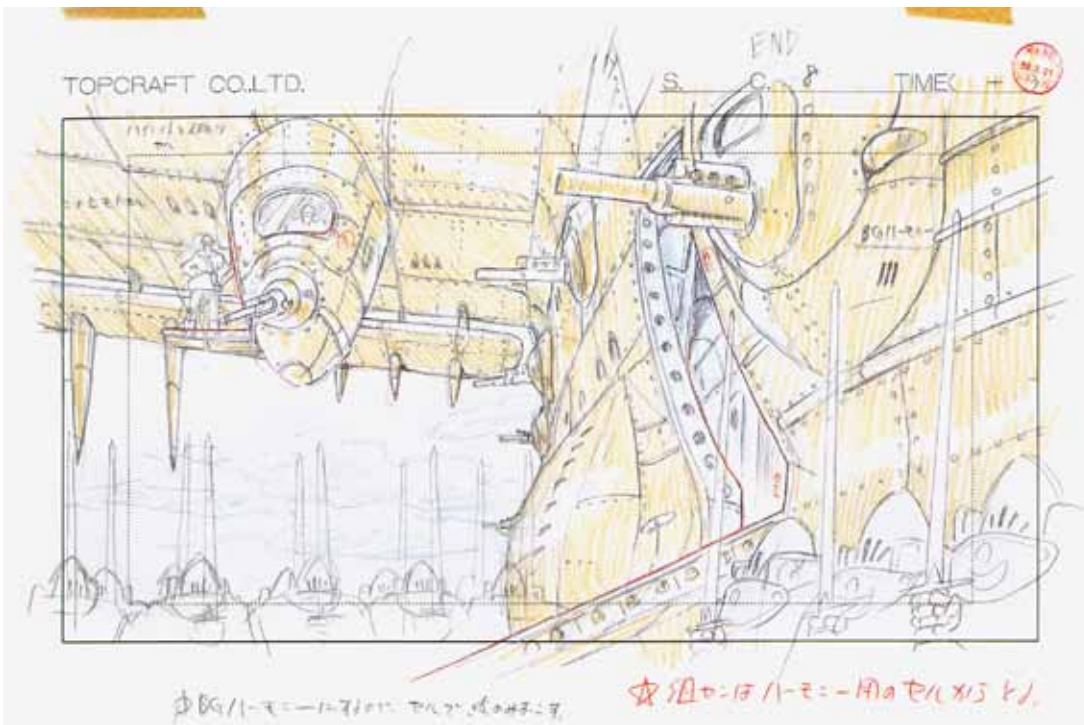
2, 4.
Хаяо Миядзани
 Навсияна из Долины Ветров
 1984
 наброски и подготовительные материалы к полнометражному аниме-фильму
 © 1986 Nibariki — GH



2



3



4

Валентин Дьяконов

РАМА И РИТМ: ИСКУССТВО И ИНДУСТРИЯ ДО И ПОСЛЕ ОТТЕПЕЛИ

56

Дискуссии о слиянии творческого труда с производительным велись в течение всего советского периода, но принципиальные различия в отношениях рабочего и «креативного» классов в разные периоды нашей истории зачастую игнорируются или воспринимаются поверхностно. Между тем внимательное рассмотрение перелома между сталинским и хрущёвским временем позволяет на современном уровне поразмышлять, к примеру, о советском тейлоризме и о карнавальном перевоплощении художника в рабочего



КЛАССОВЫЙ РАЗРЫВ

«Фидий вместе с нами!» — писал скульптор Сергей Конёнков в статье «Думы скульптора» в 1956 году¹. В этом возгласе старейшины советского искусства видится и неосознанная отсылка к «Двенадцати» Блока («В белом венчике из роз / Впереди — Иисус Христос»), и новое понимание художественного труда, возникшее в годы оттепели. Обновление художественной индустрии с помощью античности и сопутствующего ей культа молодости можно рассматривать как частичное и довольно робкое отражение дебатов о роли искусства и труда в первые годы революции. Некоторые темы вернулись в полном объёме, некоторые остались за пределами внимания как официальных, так и неофициальных художников.

Взаимодействие искусства и промышленности с самого начала было важнейшим нервом советской изобразительной культуры, но к середине 1950-х понимание профессий художника и рабочего сильно изменилось под влиянием экономических факторов. «Около 1960 года произошли три не самых заметных, но важных для страны события. Первое — это её окончательное превращение в промышленную и городскую. Второе — вступление самой индустрии в новую стадию развития. Третье — перестройка внешней торговли»². Макроэкономическая ситуация привела к тому, что возвращение к радикальным точкам зрения на индустриальный и художественный труд было уже невозможно: попытки выстроить новое общество через слияние с производством потеряли актуальность в контексте окончательно оформившегося разрыва между классами — рабочим и, так сказать, креативным. Использование сравнительно недавнего термина Ричарда Флориды для среды советских художников может показаться натяжкой. Но эта среда имела все признаки отдельного класса — особое отношение к средствам производства и продуктам своего труда (отчуждение с сохранением авторства), отдельная система образования и поощрения, наконец, полуофициальная форма владения недвижимостью, предполагавшая, например, передачу мастерских по наследству в художественных династиях или сдачу их внаём за ненадобностью.

Взаимодействие между художником и рабочим (и шире — индустрией) строилось в официальном искусстве оттепели

по возникшим ещё в 1930-е лекалам: основной моделью была опробованная в 1930 году на Беломорканале стратегия командировки с последующим отчётом об увиденном. Так возникло большинство значительных картин так называемого «сурового стиля», находившегося поначалу в оппозиции социалистическому реализму сталинского разлива. Попытки выйти за пределы заказа пресекались уже на уровне самоцензуры. Биограф Виктора Попкова пишет, что художник хотел снабдить «Строителей Братской ГЭС» лагерными татуировками, как это и было в реальности, но убрал их по совету жены³ — как и в случае с Беломорканалом, — такое следование фактам сделало бы картину невыставляемой.

СИСТЕМА МАШИН

Есть смысл углубиться в историю и посмотреть, как разворачивалась полемика о художественном и фабричном труде до оттепели. Рукопись Маркса «К критике политической экономии» (1859), широко известная под кратким названием *Grundrisse*, была впервые целиком опубликована в СССР в 1939 году на языке оригинала. До этого отечественным читателям было известно лишь «Введение» (русский перевод — 1922 год). *Grundrisse* включает так называемый «Фрагмент о машинах», постулаты которого легко представить себе в центре дискуссий об искусстве, производстве и пролетарской культуре, столь популярных и значимых в 1920-е. Правда, немецкий текст стал доступен только тогда, когда эти дискуссии подошли к концу, а его полный русский перевод ещё позже — в конце 1960-х. Во «Фрагменте о машинах» говорится, в частности, что «капитал приобретает свою адекватную форму в качестве потребительной стоимости внутри процесса производства только в системе машин». Сама «система машин», однако, может быть и не капиталистической: «Подобно тому как золото не лишилось бы своей потребительной стоимости золота, если бы оно перестало быть деньгами, так и система машин не потеряла бы своей потребительной стоимости, если бы она перестала быть капиталом. Из того обстоятельства, что система машин представляет собой наиболее адекватную форму потребительной стоимости основного капитала,

(1) Конёнков С. Думы скульптора // Искусство. 1956. № 1. С. 7.

(2) Трейвиш А. Советская промышленность. Краткий очерк истории отечественного индустриального апофеоза // Промышленный реализм. Производственная тема в советской живописи и фотографии (на рус., англ. яз.). М., 2007. С. 9.

(3) Козорезенко м.л., П. П. Виктор Попков: Я всё равно буду живописцем // Виктор Попков. М.: Козорезенко П. П. м.л., 2012, с. 27.



На стр. 57

Юрий Пименов
Даёшь тяжёлую
индустрию!

1927

Холст, масло
260 × 212 см

Из коллекции Государственной
Третьяковской галереи

Виктор Попков

Строители Братска
1960—1961

Холст, масло
183 × 302 см

Из коллекции Государственной
Третьяковской галереи

вовсе не следует, что подчинение капиталистическому общественному отношению является для применения системы машин наиболее адекватным и наилучшим общественным производственным отношением⁴. В каком-то смысле проекты «пролетарской культуры», «производственного искусства» и «социалистического реализма» можно считать развёрнутым комментарием к этому отрывку и одновременно попыткой доказать, что «система машин» в контексте производственных отношений социализма сохраняет ценность вне привязки к капиталу и может встраиваться в новые общественные отношения.

СОВЕТСКИЙ ТЕЙЛОРИЗМ

Вопрос заключается в том, насколько новыми были утверждённые теоретиками и практиками труда отношения между рабочими, машиной и государством. Вскоре после Октябрьской революции руководство нового государства заинтересовалось так называемым тейлоризмом — методом научного управления промышленностью, разработанным американцем Фредериком Тейлором. Система Тейлора была направлена против «систематического увливания» от работы, которое он наблюдал в качестве бригадира на заводе. В основе тейлоризма лежит составление чёткого алгоритма действий, разделение рабочих на более и менее сообразительных и в конечном счёте финансовое поощрение талантливых тружеников с тем, чтобы остальные подтягивались к их уровню. Главным теоретиком и защитником тейлоризма в Советской России стал поэт Алексей Гастев. В 1920 году он создал Центральный институт труда, где разрабатывалась концепция научной организации труда (НОТ). Ещё до этого он сыграл ключевую роль во введении прогрессивной ставки оплаты труда в зависимости от выработки — инициативы, предложенной изначально профсоюзом металлургов в противовес введённой сразу после революции единой ставке для всех фабричных рабочих. При этом Гастев не воспринимал неизбежно возникающее при такой экономике имущественное неравенство как препятствие для общей концепции «биомеханики пролетариата», описанной им в статье «О тенденциях про-

И у Богданова, и у Гастева в качестве основы культуры пролетариата выступал ритм — поэтический у первого, технологический у второго

летарской культуры». Он провозглашал «новый рабочий коллективизм, который проявляется не только в отношении человека к человеку, но и в отношении целостных групп людей к целостным группам механизмов». «Проявления этого механизированного коллективизма, — писал далее Гастев, — настолько чужды персональности, настолько анонимны, что движение этих коллективов-комплексов приближается к движению вещей, в которых как будто уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные, нормализованные шаги, есть лица без экспрессии, душа, лишённая лирики, эмоция, измеряемая не криком, не смехом, а манометром и таксометром⁵. Проектный горизонт новой культуры, предложенный Гастевым, предполагал обойти описанный Марксом феномен овеществления труда путём сведения его к «моменту производства» с помощью окончательного слияния рабочего и машины в единую вещь. Алексею Гастеву возражал теоретик Пролеткульта Александр Богданов, выдвинувший концепцию «товарищества» — художественного проявления взаимопомощи посредством коллективных песен, танцев и стихов, переводящих машинный язык «манометров и таксометров» на понятные новичкам и выходцам из деревни метафоры и клише. И у Богданова, и у Гастева в качестве основы культуры пролетариата выступал ритм — поэтический у первого, технологический у второго. Кроме того, оба рассматривали советское государство как принципиально новый этап развития политики и экономики, на котором старая культура может рассматриваться в качестве объекта критики «буржуазного индивидуализма» — дни которого считены. Поощрение хороших работников, по мнению Гастева, не культивировало индивидуализм, поскольку они «чужды персональности» и «анонимны».

(4) Маркс К. Экономические рукописи 1857—1859 годов. (Первоначальный вариант «Капитала».) Часть вторая // Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. Издание второе. Том 46. Часть II. М.: Изд-во политической литературы, 1969. С. 123.

(5) Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры // gpt-pausegda.livejournal.com/88039.html (Дата последнего обращения: 14.04.2015).



61

Павел Филонов
Транкторная мастерская
Путиловского завода
1931—1932
Холст на фанере, масло
73 × 99 см
© Государственный Русский
музей, Санкт-Петербург, 2015



Павел Никонов
Наши будни
1960

Холст, масло

180 × 300 см

Изображение предоставлено

Государственным музеем искусства

им. А. Мастеева

Альтернативой станковой живописи является «искусство как единый радостный процесс ритмически организованного производства товаро- ценностей в свете будущего»

Идеи Гастева были подхвачены и развиты радикальным крылом практиков и теоретиков производственничества. В текстах Бориса Арватова, Николая Чужака, Сергея Третьякова и других критикуется «подражательное искусство», обращающееся к «негодующему и переменчивому праву» (если пользоваться формулировками из «Государства» Платона — первого проекта социалистической республики). «Старое искусство не только предполагает — оно требует — пассивную, мягкую, как воск, так называемую восприимчивую психику, необходимую при созерцании», — почти вслед за Платоном утверждает Николай Чужак в статье «Под знаком жизнестроения» (1923). Альтернативой является «искусство как единый радостный процесс ритмически организованного производства товаро-ценностей в свете будущего»⁶. Станковая картина приравнивалась к «подражательному искусству» вообще: она — «воспитывающая пассивное любование иллюзией и уводящая из быта, по этому одному не способна стать боееспособным оружием в руках пролетариата»⁷. Производители редко упоминали важнейшую структурную особенность станковой картины — наличие рамы, этого продолжения парадной лестницы другими средствами. Кроме того, отменялась граница не только между заводом и рабочим, но и между рабочим и театральным действием. По Арватову, «надо перестроить театр, изгнав из него эстетический формализм, на основах общесоциальной, внеэстетической науки и техники (физкультура, психотехника и пр.). Только выросшие в этом новом "жизненном" театре мастера смогут, вместо театрализации быта, дать строго утилитарное, тейлоризированное бытооформление»⁸. Таким образом, ра-

дикальное крыло теоретиков и практиков стремилось уничтожить все институционализированные формы искусства, заменив их мобильными жанрами, легко встраивающимися в ритм взаимодействия машины и человека. Отменялся и досуг как категория жизнедеятельности: в тождестве труда и производства, по мнению производителей, нет отчуждения, а следовательно, и усталости.

Гастев под началом наркома тяжёлой промышленности Серго Орджоникидзе успел поработать над подготовкой кадров для стахановского движения — высшего проявления его идей о поощрении отдельных рабочих. Тем не менее в 1938 году его арестовали и, по-видимому, расстреляли, а Центральный институт труда был расформирован. К тому моменту в СССР практиковалась новая управленческая модель, основанная не только на индивидуальных достижениях ведущих рабочих, но и на личной ответственности руководителей за результаты, показываемые на предприятиях. Такая модель была удобна для вертикального управления страной: индивидуальные особенности того или иного руководителя в случае его негодности могли использоваться для поиска несоответствий десяткам политических и этических параметров. Если гражданин Советской России по Гастеву, Богданову, Арватову и другим представлял собой своеобразное «тело без органов» («лица без экспрессии, душа, лишённая лирики») и индивида, свободного от эдиповой травмы происхождения (по Делезу и Гваттари), то с начала 1930-х возникает новый образ условно лояльного человека, которому в любой момент могут напомнить о его трагическом несоответствии целям и задачам нового государства, врождённой вине перед существующим строем. Тейлоризм развился до общеобязательного требования эффективности, которое возникало не как следствие рыночной востребованности того или иного товара, а как соответствие централизованному плану. Пестование специалистов, инженеров и управленцев укрепляло имущественное и социальное расслоение, а значит, появился и новый класс людей, которым было что терять. От ударников при этом не ожидалось полного растворения в ритме завода или коллектива, как предполагал Гастев. Наоборот, система поощрений и прославления обосо-

(6) Чужак Н. Ф. Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня). // http://az.lib.ru/c/chuzhak_n_f/text_1923_1_pod_znakom_zhiznestoenia.shtml (Дата последнего обращения: 14.04.2015).

(7) Арватов Б. Утопия или наука? // http://az.lib.ru/a/arwatow_b_i/text_1923_040.shtml (Дата последнего обращения: 14.04.2015).

(8) Там же.

билась в отдельную область и стала государственным заказом для деятелей культуры. В сфере изобразительного искусства эта область, противореча теориям производственников, была основана на широко понятом станковизме и реорганизации институций, предоставлявших предсказуемые формы культурного досуга. Понятие ритма, присутствующего принципиально новой общественной формации, сменилось представлением о культуре Страны советов как высшей точки мирового развития, синтезировавшей все достижения разнообразных «реализмов» прошлого. Радикальные авангардисты не учли, что у станкового искусства есть не только культовая функция, в разной степени актуальная для целого ряда социальных слоёв — например, для частных лиц, владеющих произведением живописи. Есть и менеджерская, связанная с пропагандой: централизованный контроль над сентиментально-героической живописью позволял проводить калибровку «негодующего и переменчивого нрава» в нужную сторону, грозить и ставить планку. Перемены вводились под знаком отмены дружно ненавидимой авангардистами Новой экономической политики и возвращения к идее пролетариата как движущей силе нового государства. «То, что произошло, было не запоздалым возвращением к ценностям левого крыла партии, но окончательным утверждением общественной формации, которая на несколько поколений похоронит левых и их революцию», — замечает американский исследователь Пол Вуд⁹.

ВРЕМЯ ЗАВОДА

К 1953 году художественная индустрия СССР окончательно сформировалась как сфера, далёкая от промышленности и с точки зрения заработной платы, и функционально. Драматургия соцреалистической картины и соцреалистической выставки была чётко определена. Картина должна показывать труд или значимую деятельность, связанную с вертикальной структурой общества, как на полотне Василия Яковлева «Старатели пишут письмо Сталину». Моменты отдыха или безделья, изображённые в нейтральном контексте, подвергались критике, как это случилось с картиной Аркадия Пластова «Жатва». На выставках сложилась

чёткая последовательность жанров: от тематической картины (многофигурной композиции на историческую или актуальную тему) до портрета и пейзажа.

Правда, ещё до смерти Сталина наметились робкие инициативы борьбы со станковизмом. Они очевидны, к примеру, на обсуждениях оформления станции метро «Киевская-кольцевая» в январе 1953 года¹⁰. Архитекторы станции А. Мызин и А. Катонин считают себя проводниками принципа «синтеза» архитектуры и изобразительного искусства: «нужно сделать так, чтобы... живопись не была бы картиной, а была бы принадлежностью столба». Тем не менее практика архитекторов противоречит их установкам, поскольку в оформлении станции, по словам Катонина, «в основу были положены мраморные цоколи, а затем идут картуши, в которые предполагается размещение всех тематических картин».

Конфликт между станковистом и «художником жизни» играет важную роль в повести Ильи Эренбурга «Оттепель» (1954): карьерист Володя Пухов пишет портрет директора завода Журавлева на мольберте, а его друг Сабуров (прототип — Роберт Фальк) складывает холсты стопками на полки в своей тесной комнатке. Недоверие к станковизму приводит и к своеобразному «бунту машин»: художники, отодвинутые на задворки процесса в сталинское время, пытаются взять реванш у богатых заказами статусных авторов, неосознанно повторяя тезисы «ЛЕФа». На заседании секции художников театра и прикладников МОССХ в 1954 году один из докладчиков говорит, что «все наши выставки декоративного и прикладного искусства <...> принципиально неправильно построены, они построены по принципу станковой живописи»¹¹. Развитие искусства оттепели пройдёт, в частности, под знаком борьбы с рамой как эрзацем парадной лестницы и элементом торжественного предствояния в пользу тотального слияния плоскости быта и архитектуры с живописью. Параллельно в неофициальном искусстве поднимается волна интереса к ключевому феномену авангардных поисков до и после революции — «фактуре» во всех смыслах, от природной до индустриальной, от вещественной, в духе Татлина, до концептуальной, как у Малевича. Возвращение фактуры, однако, понимается в 1950-е не как отсылка

(9) Wood, Paul. *The Politics of the Avant-Garde. In: The Guggenheim Reader Series: Russia. NY, Guggenheim Museum Publications, 2012. [Kindle DX version] Retrieved from amazon.com. ["What had happened was not the belated resumption of the values of the left but the final emplacement of a social formation which would bury the left and its revolution for generations."]*

(10) ОР ГТГ. Ф. 59. Ед. хр. 440. С. 12.

(11) ОР ГТГ. Ф. 59. Ед. хр. 476. С. 12.



65

Василий Яковлев
Старатели пишут
письмо творцу Великой
Конституции
1937
Холст, масло
24,9 × 50,0 см
© Государственный Русский
музей, Санкт-Петербург, 2015

к практике авангарда, но как знак евроглобального профессионализма, то есть принадлежности к сообществу европейских художников послевоенной и антитоталитарной абстракции, знакомых по многочисленным западным выставкам конца 1950-х и 1960-х годов. Демонстративный разрыв с многолетним поиском идентичности художника в обществе фетишизации пролетариата был смелой констатацией уже свершившегося факта, слишком радикальной, однако, для официальной культуры поощрений трудовой деятельности и личной ответственности за промышленные успехи. Неофициальные художники стали, к тому же, пионерами в составлении глубоко частных родословных своей деятельности, идущих вразрез с модернистской проблематикой искусства на производстве. Ценность частной жизни, семейственности и связанной с ними музеефикации личной истории возрастала одновременно с хрущёвской программой строительства индивидуального жилья, решением давней проблемы бараков и коммуналок. Ряд фарфоровых или каменных слоников разного размера, стереотип мещанской обстановки 1960—1970-х годов, можно считать самой удачной визуализацией поворота к частному — цепочкой воспроизводства семьи. Широкое распространение разнообразных форм теневой экономики привело к общей, хотя и не официальной, лояльности частному предпринимательству и биополитике: человек оттепели освобождается от бремени завода как идеальной модели существования и груза личной ответственности, он учится «вертеться» в силу своих склонностей и талантов.

КАДР РАЗОРВАННОГО КИНОФИЛЬМА

Полемика с застывшими формами станковизма велась не только методами институциональной критики. С середины 1950-х годов радикально меняется и содержание официального искусства, способы репрезентации пролетариата. Снова появляется и ритм как категория организации изобразительного пространства, но на новых основаниях. Ритмическая последовательность, в которой «представители народа» как будто выезжали перед зрителем на своеобразной конвейерной ленте, считалась самым

Человек оттепели освобождается от бремени завода как идеальной модели существования, он учится «вертеться» в силу своих склонностей и талантов

прямым выражением «современности». Этот фордизм в живописи мы наблюдаем в большинстве знаковых картин оттепели, от «Строителей Братской ГЭС» до многочисленных изображений групп рабочих — штукатуров (В. Попков), геологов (П. Никонов), строителей (Н. Андронов), ремонтников (Т. Салахов), пастухов (Х. Якупов). Правда, для художников «сурового стиля» источником вдохновения послужил не столько конвейер, сколько его ближайший родственник — кинематограф. Структурное сходство с кинокадром довольно рано отметили современники: «Картина напоминает кадр разорванного кинофильма, сцену из романа без начала и конца»¹² — пишет о новом стиле А. Ягодовская. Ориентация на смежную индустрию, привлекательную широким распространением своей продукции, проявляется и в размышлениях художников «сурового стиля». «Делать вещи и задумывать не в лоб, а более сложно и с большим подтекстом», — пишет в дневнике Попков. «Не говорить в лоб о главном, а чтоб главное всё равно чувствовалось (не как югославы в кино, а как итальянцы)»¹³.

С точки зрения художника 1930—1940-х, главное — это труд, совокупная занятость персонажей. В противовес этой фиксации на деятельности новое поколение художников часто обходится вовсе без внешних маркеров профессии. Разница видна на примере «Строительницы» Владимира Серова, художника, сформировавшегося в предыдущую эпоху (его упоминает Павел Филонов в дневниках: «Комсомолец, молодой, лет 21—25 может быть, он уже начал становиться тучным, а подбородок начал заметно жиреть. У рабочих жирного подбородка не бывает, комсомольцам тоже не полагается его иметь»)¹⁴. «Строительница» Серова отсылает к сифидам Микеланджело и держит в руках инструмент своего труда, она поймана в момент

(12) Ягодовская А. Целеустремлённость художника // Творчество. 1960. № 6. С. 7.

(13) ОР ГТГ. Ф. 152. Ед. хр. 1.

(14) Филонов П. Н. Дневник. СПб.: Азбука, 2000. С. 284.



67

Владимир Серов

Строительница

1964

Холст, масло

158 × 116 см

Изображение предоставлено
пресс-службой Музейно-
выставочного объединения
«Манеж». Из собрания Музея
современной истории России



Тимофей Новаленко
Автопортрет
со сталеваром
А. И. Штейниковым
1976
Холст, масло.
Из собрания Пермской
государственной
художественной галереи

работы. Художники «сурового стиля», наоборот, чаще изображали рабочих в моменты бездействия и задумчивости («Наши будни» Никонова, «Ремонтники» Салахова). В новой живописи персонаж ценен постольку, поскольку он выключен из «системы машин», и это выглядит как косвенное подтверждение того, что такая система невозможна без эксплуатации вне зависимости от того, в какой форме общественных отношений она используется.

Параллельно возрождаются и характерные для ранних лет революции институты. На месте Центрального института труда возникает НИИ труда (1955). Гастева как теоретика индустриализации реабилитирует пионер советской кибернетики А. И. Берг в статье «Ленин и научная организация труда», опубликованной в 1962 году в газете «Правда»¹⁵. Интересно, что годом раньше в законодательстве СССР появилась знаменитая статья за тунеядство, коснувшаяся многих деятелей неофициальной культуры. Позже, в 1970-е, выход за пределы индустриального и идеологического производства будет намного более радикально тематизирован в концептуальных акциях «Коллективных действий».

КАРНАВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

В приведённой выше цитате о реформе театра Борис Арватов полемизирует с Николаем Евреиновым, выдвинувшим в 1920-е годы концепцию «театрализации жизни» — внесения в повседневный быт пролетариата элементов классической и карнавальной драматургии. В своём диалоге с рабочими художники «сурового стиля» неосознанно следовали за Евреиновым и стратегиями идентификации с низшими слоями общества, впервые использованными художниками «Бубнового валаета». «Иные из бубнововалетских портретов начала 1910-х годов образовывали в совокупности как бы некий "серийный", то есть продолжающийся из картины в картину "автопортрет" всего сообщества, персонажами которого могли становиться и члены бубнововалетского окружения»¹⁶. Художники оттепели нередко изображали себя и своих ближайших друзей в образе рабочих (например, Наталья Егоршина в «Плотогонах» Николая Андропова). Это тоже слияние ис-

кусства и производства, только уже в форме костюмированного перевоплощения, подчёркивающего глубокий водораздел между двумя типами труда. Пройдёт ещё немного времени, и советский художник окончательно эмансипируется от производства. Уральский мастер «сурового стиля» Тимофей Коваленко в картине «Автопортрет со сталеваром А. И. Штейниковым» (1976) изображает рабочего и художника в разных плоскостях: рабочий анфас кому-то позирует, художник в профиль погружён в размышления над листом бумаги.

Такое разделение просуществовало до 2010-х, когда окончательная смерть советской индустрии обратит на себя внимание нового поколения художников, озабоченных проблемой труда и искусства. К этому — нашему — моменту рынок труда изменился радикально: если в советское время «рост сферы услуг сдерживали и сознательно, боясь "депрелетаризации"»¹⁷, то в нынешней ситуации классовая идентичность художника формируется под влиянием индустрии сервиса и развлечений, стремящейся инструментализовать богему, которая настаивает на своей независимости. На месте критики станковизма появляется институциональная критика вообще, трактующая систему организаций для показа и продвижения искусства как излишество вроде картуша на «Киевской-кольцевой». Найти в нынешней ситуации аналоги ритмической «хореографии разума» у производственников или картины-конвейера у «суровых» трудно: отдельные инициативы пока не складываются в единое движение. Впрочем, процесс возвращения к Платону уже запущен, и ныне ему противостоит не «система машин», а уровень иерархической, сросшейся с маркетингом репрезентации, принятый за данность в новых медиа.

(15) Подробнее об этом см.: Bailes, Kendall E. *Alexey Gastev and the Soviet Controversy over Taylorism // Soviet Studies*. Vol. 23. No. 3. P. 375.

(16) Поспелов Г. П. *Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов*. М.: Советский художник, 1990. С. 36.

(17) Трейвиш А. *Советская промышленность. Краткий очерк истории отечественного индустриального апофеоза // Промышленный реализм. Производственная тема в советской живописи и фотографии (на рус., англ. яз.)*. М., 2007. С. 9.

Михаил Сидлин

БЕТОН И КОНТРАСТ: РОССИЙСКАЯ ИНДУСТРИАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ ЭПОХИ ПРОМЫШЛЕННОГО РОСТА

70

До революции российская индустриальная фотография развивалась в русле мировой: документировала быт немногих промышленных центров и строительство крупных объектов, тиражировала изящно оформленные путеводители по новым железным дорогам. Всё изменилось в советское время, когда фотография рука об руку с промышленной архитектурой начала создавать новую эстетику



В узком смысле индустриальная фотография — это съёмка промышленных объектов. В широком — индустриальная фотография представляет зрителю панораму индустриального мира, то есть создаёт масштабный портрет города-производителя и его воздействия на людей и окружающее пространство¹.

Отношения человека и машины стали центральной проблемой индустриального периода, осознанной первоначально в Англии. Для британской политики их конфликт оказался принципиальным уже во времена бунта луддитов, а в английской фотографии проявился не позже 50-х годов XIX века. В 1857 году Роберт Хоулетт снимает инженера Изамбара Кингдома Брюнеля (Isambard Kingdom Brunel) на фоне сконструированного им огромного корабля «Левиафан»², который стал самым большим судном своей эпохи. Однако самого «Левиафана» на этой фотографии нет. Видна только металлическая якорная цепь — и она огромна: любое звено крупнее, чем голова Брюнеля вместе с его высоким цилиндром. Сам Брюнель — странный джентльмен, во рту сигара, признак денди, но брюки в строительной грязи, — выглядит как Гулливер, создавший великана. И зрителям остаётся догадываться: если так велика цепь, то каков сам корабль?! 16 июня 1858 года гравюры с фотографий Роберта Хоулетта были опубликованы The Illustrated Times³. Так впервые при помощи фотографии медиа актуализовали тему «человек и машина». Вскоре эти процессы начались и в России.

КИЕВСКИЙ МОСТ

Точки промышленного роста в царской России были немногочисленны. За исключением столичного Петербурга отечественные города оставались большими деревнями. Даже к концу XIX века индустриальные рабочие составляли большинство населения лишь на небольших участках — почти неприметных на огромной карте крестьянской державы: в Одессе и Иваново-Вознесенске, Баку и Лодзи. Живописные изображения центров нового мира были столь же немногочисленны, как и они сами.

Чарльз Блейкер Виньоль и сам был заядлым фотолобителем, но для своего беспрецедентного проекта — первого многопролётного подвесного моста в Европе — потребовал профессиональной фотодокументации

Фотографии индустриальных объектов и рабочих начали появляться в Российской империи вместе с иностранными специалистами. Чарльз Блейкер Виньоль, построивший в 1846—1853 годах мост через Днепр, и сам был заядлым фотолобителем, но для своего беспрецедентного проекта — первого многопролётного подвесного моста в Европе — потребовал профессиональной фотодокументации. Для выполнения этой работы в 1852 году из Англии были выписаны фотографы Роджер Фентон и Джон Кук Бурн⁴. Благодаря своему продолжительному путешествию из Лондона через Петербург в Киев Роджер Фентон превратился в самого известного британского фотографа своей эпохи. В первой российской поездке Фентон сделал до 360 негативов. Некоторые из его снимков вызвали фурор, но по иронии судьбы единственный отпечаток его фотографии киевского моста, известный сегодня, хранится в Национальной библиотеке Бразилии⁵. Документация, выполненная Бурном, сохранилась, но ему не досталось славы Фентона, которую тот приобрел за изображения России⁶.

Однако не прошло и двадцати лет после первых индустриальных съёмки Фентона и Бурна в Российской империи, как фотографическая документация строительных работ стала их обязательной частью. На смену графическим зарисовкам пришло медиа, гораздо лучше отвечавшее духу времени. Яркий тому пример — «Альбом одесских портовых работ» (1869) Карла Мигурского — свидетельство эстетизиру-

(1) См.: Naomi Rosenblum. *A World History of Photography*. NY, Lnd., Abbeville Press Publishers, 2007, p. 156—162.

(2) См.: *The Waking Dream. Photography's First Century. Selections from the Gilman Paper Company Collection*. Ed. by Maria Morris Hambourg etc. NY, Harry N. Abrams Inc., 1993, p. 27.

(3) Hawthorth-Booth M. *Photography: An Independent Art. Photographs from the Victoria and Albert Museum. 1839—1996*. Lnd., V&A Publications, 1997, p. 42.

(4) *All the mighty world: the photographs of Roger Fenton, 1852—1860*. Ed. by Gordon Baldwin, Malcolm Daniel, and Sarah Greenough etc. New Haven and Lnd, Yale University Press, 2004, p. 233.

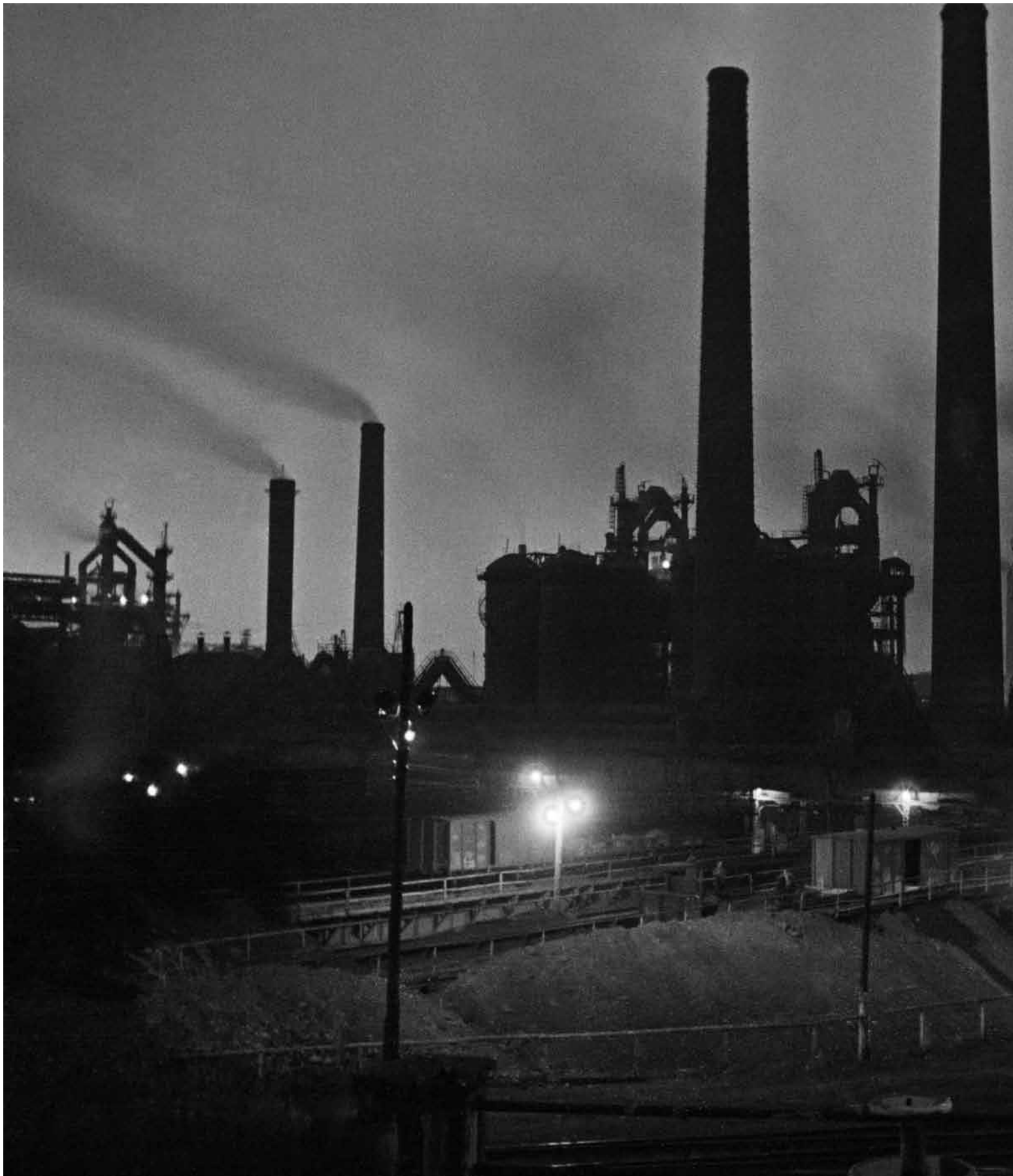
(5) Gordon Baldwin. *In Pursuit of Architecture / Op. cit.*, p. 56, 251—252.

(6) John Winter Hannavy. *John Cooke Bourne, Charles Blacker Vignoles and the Dneiper Suspension Bridge at Kyiv / History of Photography*, Vol. 28, № 4, 2004, p. 334—47.



На стр. 71
Строительство
водосливной плотины
Горьковской ГЭС
1954
Фотография. Серебряно-
желатиновый отпечаток
Из частной коллекции

Перекрытие русла Волги
24 августа 1955 года
Фотография. Серебряно-
желатиновый отпечаток
Из частной коллекции





75

Аркадий Шайхет
Ночной силуэт
Днепропетровского
сталелитейного
комбината
Май 1941
Серебряно-желатиновый
отпечаток
Изображение предоставлено
Мультимедиа Арт Музеем



Первое шлюзование
Горьковской ГЭС
15 августа 1955 года
Фотография. Серебряно-
желатиновый отпечаток
Из частной коллекции

Любовь к электричеству обрела в советской фотографии то же место, какое в фотографии дореволюционной занимала страсть к железным дорогам

ющего подхода автора к документации⁷. В этом цикле Мигурский разрабатывает новый для своего времени жанр индустриального пейзажа, где резкие уходящие вдаль перспективы эстакад подчёркивают глубину пространства, а ритм опор и балок создаёт мощный образ новой, упорядоченной природы. После Всероссийской мануфактурной выставки 1870 года подобные промышленные фотоальбомы обретаю необычайную популярность⁸.

Отдельным жанром в этой традиции становятся фотографические путеводители по новым железным дорогам. В коллекции Российской государственной библиотеки их хранится несколько десятков⁹. Даже художественное оформление этих альбомов становится свидетельством эстетических вкусов эпохи. Например, «Альбом Московской Окружной железной дороги» 1908 года был украшен виньетками и орнаментами в духе ар-нуво.

НИЖЕГОРОДСКАЯ ЯРМАРКА

Экономическим центром Поволжья в конце XIX века был Нижний Новгород. Своему возвышению город был обязан старинной Макарьевской ярмарке, проводившейся в нём с 1817 года, — крупнейшему в России месту встречи производителей и оптовиков. Что касается местной фотографической школы — поначалу она развивалась благодаря заказным портретам и видовой съёмке. Всё изменилось в 1896 году, когда в Нижнем состоялось ещё более значительное мероприятие — город принял Всероссийскую промышленно-художественную выставку. Её основной идеологический акцент был сделан на имперской истории России, что подчёркивалось возведением гигантского «Главного дома» неорусского стиля и созданием специально для ярмарки гро-

мадной картины Константина Маковского «Воззвание Минаина к нижегородцам». Второй по значимости темой стала колониальная и восточная политика империи: отдел Средней Азии и торговли с Персией располагался в экзотическом дворце ориентального стиля близ главного входа, а обширная военная панорама Франца Рубо была размещена в павильоне «Умиротворение Кавказа». В новом выставочном комплексе нашлось место и для передовых технических новшеств и машин. О том, как выглядели ярмарочные павильоны и какое оборудование они представляли, мы знаем по фотографиям Максима Дмитриева. Его альбом, посвящённый нижегородской Всероссийской выставке, стал одним из важнейших событий русской индустриальной фотографии.

Дмитриев прославился своими съёмками Поволжья. Например, в серии работ, сделанных им в Сормово в начале XX века, он запечатлел не только цеха сормовского завода, но и сцены из жизни рабочих, окружающую их обстановку¹⁰. Именно с его работ, и в частности с этого цикла, начинается фотографический интерес к быту рабочего класса и берёт своё начало российская документальная фотография.

ЗАКАТАЛЬСКАЯ ГЭС

В 1920-е годы Советская Россия в целях индустриализации создаёт плановое хозяйство. И главное место в архитектуре тут же занимает промышленное проектирование и строительство. Рабочие клубы и дома-коммуны, выставочные павильоны и конторские здания — всё, чем сегодня знаменита советская архитектура, возводилось в качестве придатка завода или фабрики.

Венцом новой стратегии стал план Государственной комиссии по электрификации России (ГОЭЛРО). Электрификация была призвана сыграть роль локомотива, который вытянет социалистическую индустрию в светлое — и в буквальном, и в символическом смысле — будущее. Именно ей посвящаются новые индустриальные альбомы. Любовь к электричеству обрела в советской фотографии то же место, какое в фотографии дореволюционной занимала страсть к железным дорогам. Приёмка первой из советских гидроэлек-

(7) См.: *Образы империи. Жизнь в дореволюционной России / Под ред. Б. Гройса и П. Вайбеля. Гейдельберг, Берлин, ZKM, Kehrer, 2012, ил. 49—56.*

(8) *Бархатова Е. Первая национальная фотоколлекция. См.: там же, с. 80.*

(9) *Артамонова С. Фотографии из альбома «Министерство путей сообщения. Участок Уральской Железной дороги от Перми до Екатеринбург и Луньевская ветвь». См.: там же, с. 165.*

(10) *На рубеже двух веков. Нижегородское Поволжье в фотографиях М. П. Дмитриева. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1985, с. 116—134.*





тростанций, Закатальской ГЭС, стала сюжетом раннего советского индустриального фотоальбома. Выполнен он был по-прежнему в традициях дореволюционных образцов¹¹, при этом, однако, переработка воды в свет обрела не только практическое, но и символическое значение. Например, в подмосковном Кашино, где была зажжена «лампочка Ильича», впоследствии ей посвятили единственный в своём роде музей. О советском культе электрического света свидетельствует и знаменитая фотография Аркадия Шайхета «Лампочка Ильича»¹² (1925) с подзаголовком — «Шатура дала ток». А само открытие Шатурской гидроэлектростанции 6 декабря 1925 года, ставшее поводом для снимка, оказалось вехой не только в индустриальном развитии страны, но и в построении нового символического порядка. Эта постройка архитектора Леонида Веснина стала новой промышленной крепостью: её фасад грозно возвышался над водой подобно замковой стене, а пояс узких окон в верхнем этаже здания напоминал о бойницах. Если смотреть с воды, ритм здания создавало чередование огромных окон на плоскости стены. Солнечный свет заливал интерьеры этого здания днём, электричество освещало его окрестности ночью.

С середины двадцатых электростанции становятся главным символическим показателем успехов советской власти, а братья Веснины, Леонид и Виктор, — самыми удачливыми советскими индустриальными архитекторами довоенных лет. Их детище — Днепротэс — являет современникам первый пример титанических амбиций советской власти по переустройству природы: «В Днепротэсе нам удалось достигнуть максимального сочетания целесообразности и красоты. Мы нашли наиболее выпуклое архитектурное выражение технической идеи Днепротэса, соорудив здание, красота которого заключается не в приклеенных лепках или в хаотическом нагромождении колонн. Мы в неизвестных до сих пор в зарубежной архитектуре масштабах применили такие строительные материалы, как стекло, марблит и другие. Это дало нам возможность раздвинуть стены сооружения, достигнув необычайной широты и простора в помещении, площадь которого не шире 20 метров при длине в 250 метров»¹³. Именно там в атмосфере ожесточённых теоретиче-

Индустриальный мир — это новая природа.

А индустриальная фотография — новая поэзия этого мира

ских споров Веснины синтезируют новую архитектурную форму. В ней уживаются «древнеегипетский» размах, ренессансная рустовка, функциональный внутренний план и конструктивистское остекление. Но главное — вода и свет становятся формообразующими элементами.

По тому же самому пути идёт советская фотография. Свежие ракурсы советского репортажа создают радикально новые способы показа индустрии. Например, игра бликов на поверхности падающей воды становится лейтмотивом снимка Аркадия Шайхета «Водослив Закавказской ГЭС» (1930). Архитектура приобретает значение почвы, на которой вырастает новая индустриальная фотография, а индустриальная фотография, в свою очередь, становится точкой опоры при развитии советского зодчества¹⁴.

Индустриальный мир — это новая природа. А индустриальная фотография — новая поэзия этого мира. Её возможности связаны как с принципиальной проницаемостью новых зданий для потоков света, так и со строгим ритмом их линий. Конструктивные особенности индустриального строительства становятся точкой отсчёта при поиске новой фотографической формы, а новая индустриальная мифология становится идеологической базой для такой фотографии¹⁵.

(11) ЗАГЭС. 1925.

(12) См. Шайхет А. Фотографии. 1924—1951. М., 2000, ил. 3.

(13) Из творческого отчета А. А. и В. А. Весниных // Советское искусство, 1932, 7 октября

(14) См. например, обложку книги, оформленной Александром Весниным, — Гинзбург М. Эпоха и стиль. Проблемы архитектуры. М.: Госиздат, 1924, — или оформление книги Соцгород. М., 1930.

(15) Сидлин М. Советский индустриальный миф // Промышленный реализм. Производственная тема в советской живописи и фотографии. М., WAM 24—25, 2007, с. 5—8.



На стр. 78
Аркадий Шайхет
Новосий вокзал
Москва, 1936
Фотография. Серебряно-
желатиновый отпечаток
Изображение предоставлено
Мультимедиа Арт Музеум

На стр. 79
Аркадий Шайхет
Рабочее кафе. Лучи
(Ресторан Казанского
вокзала)
1937
Фотография. Серебряно-
желатиновый отпечаток
Изображение предоставлено
Мультимедиа Арт Музеум

Монтаж статора турбины
Горьковской ГЭС
1954
Фотография. Серебряно-
желатиновый отпечаток
Из частной коллекции



НАДЕЖДА. РОССИЙСКИЕ ПРОМЫШЛЕННЫЕ ГОРОДА ГЛАЗАМИ ХУДОЖНИКОВ

В ряду событий 6-й Московской биеннале есть одно, особенно актуальное для темы этого номера, — проект «Надежда», инициированный Австрийским культурным форумом. По заданию кураторов столичные фотографы отправились в российские города, где вся жизнь традиционно построена вокруг индустриальных гигантов. Таким образом отечественные вроде бы авторы попали в ту часть страны, где никогда до того не были, и в получившихся сериях показали то, какой её увидели. Осенью их работы станут разделом большой выставки, но пока по нашей просьбе куратор проекта Симон Мраз сделал подборку самых интересных снимков из серий, работа над которыми ещё ведётся

кураторский проект Симона Мраза



Симон Мраз

Директор Австрийского культурного форума, куратор выставки «Надежда. Российские промышленные города глазами художников».

Миссию Австрийского культурного форума в Москве я вижу среди прочего в том, чтобы дать возможность художникам из самых разных стран открыть для себя Россию, её историю, красоту, жизнь за пределами двух её столиц. Российские региональные центры, по моему мнению, являются богатейшим источником художественных идей.

В нашем новом проекте объектом изучения художников стали российские индустриальные города. В XX веке промышленные центры были локомотивами советской индустриализации, которая, в отличие от того, как это происходило в Европе, не только сформировала их историю и архитектуру, но определяет жизнь в этих городах по сей день. Для исследования мы выбрали города, которые отличаются по географическому положению, площади, историческому и культурному контексту.

Замысел состоит не в том, чтобы художники использовали городскую среду как ресурс в творческом процессе, а наоборот — чтобы они привнесли туда нечто своё: присутствие, внимание, свои работы. Мы попросили их создать произведения, которые, с одной стороны, рассказали бы об этих местах, а с другой — отдали бы что-то взамен городскому пространству, привлекли бы к творчеству далёких от него людей.

Такой подход объясняет название нашего проекта. Надежда не является наивным или глупым чувством. Наоборот, надежда всегда обращена в будущее, ищет новое и лучшее. Мы надеемся, что с помощью наших художественных проектов мы принимаем участие в обнаружении новых перспектив как для жителей индустриальных городов, так и для посетителей выставок в Москве и Вене, а также для самих авторов.

Получившиеся произведения будут представлены в рамках специального проекта VI Московской биеннале на Трёхгорной мануфактуре, а затем в Кунстхалле Вены — одном из лучших пространств

города, специализирующемся в области современного искусства. В российской столице наша выставка будет первой в восстановленном промышленном здании в самом центре, она в буквальном смысле вернёт его к жизни при помощи искусства. В столице же Австрии экспозиция станет важнейшей презентацией российского искусства, поскольку более половины её участников — русские.

В проекте «Надежда» принимают участие художники из России, Австрии, Дании и Германии. Он инициирован Австрийским культурным форумом в Москве, но нас поддержали Кунстхалле Вены, институт Гёте, посольства Нидерландов и Дании, Австрийское консульство и сами индустриальные города.

Фотографии, выбранные специально для журнала «Искусство», представляют части серий, заказанных у самых интересных, на мой взгляд, авторов из России. Они создаются для проекта «Надежда», и работа ещё не закончена. Единственное исключение — серия работ Елены Чернышовой о Норильске, выполненная ещё в 2012—2013 годах, но которую мы с радостью включаем в нашу экспозицию.

Симон Мраз, 2015

На стр. 82—83
Елена Чернышова
Норильск. Из серии
«Дни ночи — ночи дня»
2012—2013
© Елена Чернышова
Предоставлено автором

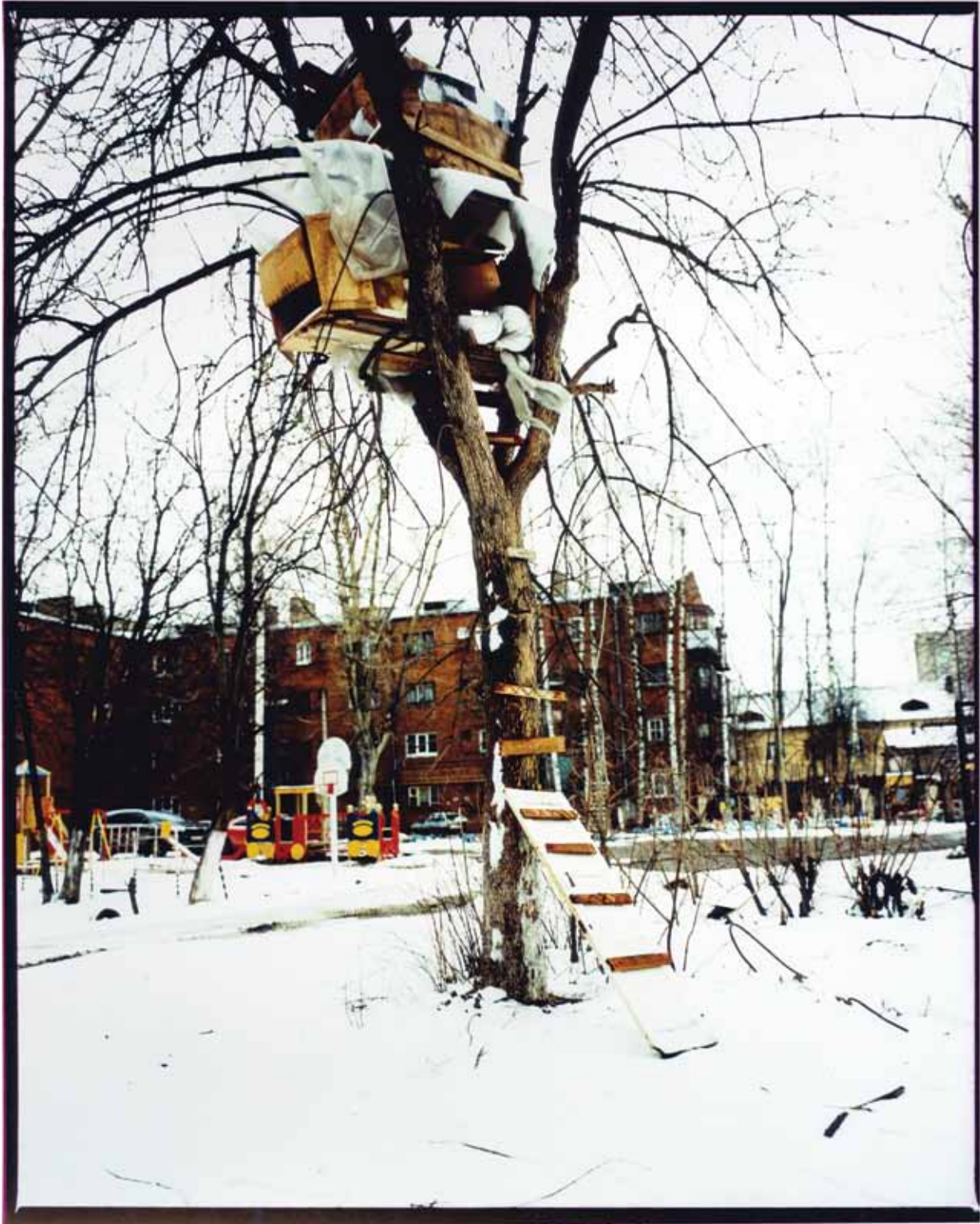
СЕРГЕЙ САПОЖНИКОВ: ИВАНОВО

«Про Иваново могу сказать
следующее: красивый город!»

86









На стр. 88 и 89
Сергей Сапожников
Иваново
2015
© Сергей Сапожников
Предоставлено автором









На стр. 92 и 93
Сергей Саложников
Иваново
2015
© Сергей Саложников
Предоставлено автором

ЮРИЙ ПАЛЬМИН: МАГНИТОГОРСК

«Город, возникший в магнитном поле богатого месторождения железной руды, показался мне гигантским учебным пособием по физике. Искажённый аномалией земной магнетизм инициирует движение людей и машин между западной и восточной частями, соединёнными длинными улицами-мостами через реку Урал. Сами эти части полярны, Баухаус соцгорода на востоке и навязчивая симметрия советского палладианства на западе создают разницу потенциалов. Сейчас Магнитная гора потеряла свою силу, её руды больше нет, но напряжение города осталось. Я просто пытался регистрировать его, скорее, как вольтметр, нежели в качестве фотографа»







Юрий Пальмин
Магнитогорск. Комбинат
2015
© Юрий Пальмин
Предоставлено автором







100



101

ЕЛЕНА ЧЕРНЫШОВА: ВЫКСА

«Выкса — один из старейших центров металлургии в России. Ткань города интересна переплетением застройки разных эпох с неожиданными вкраплениями произведений стрит-арта, появившегося в результате ежегодного городского фестиваля "Арт-овраг"»

102







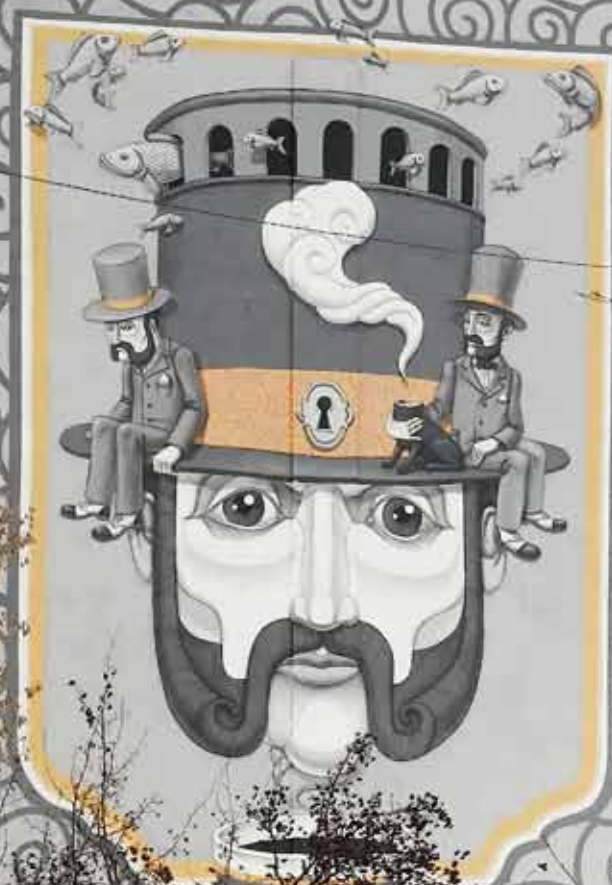
104







23
ул. БЕЛКОВА





ИГОРЬ МУХИН: ИЖЕВСК

«Стандартная без изысков архитектура города меня не заинтересовала. Поэтому на фотографиях будут жители Ижевска, главным образом молодёжь, изучающая искусство, и художественная богема города»

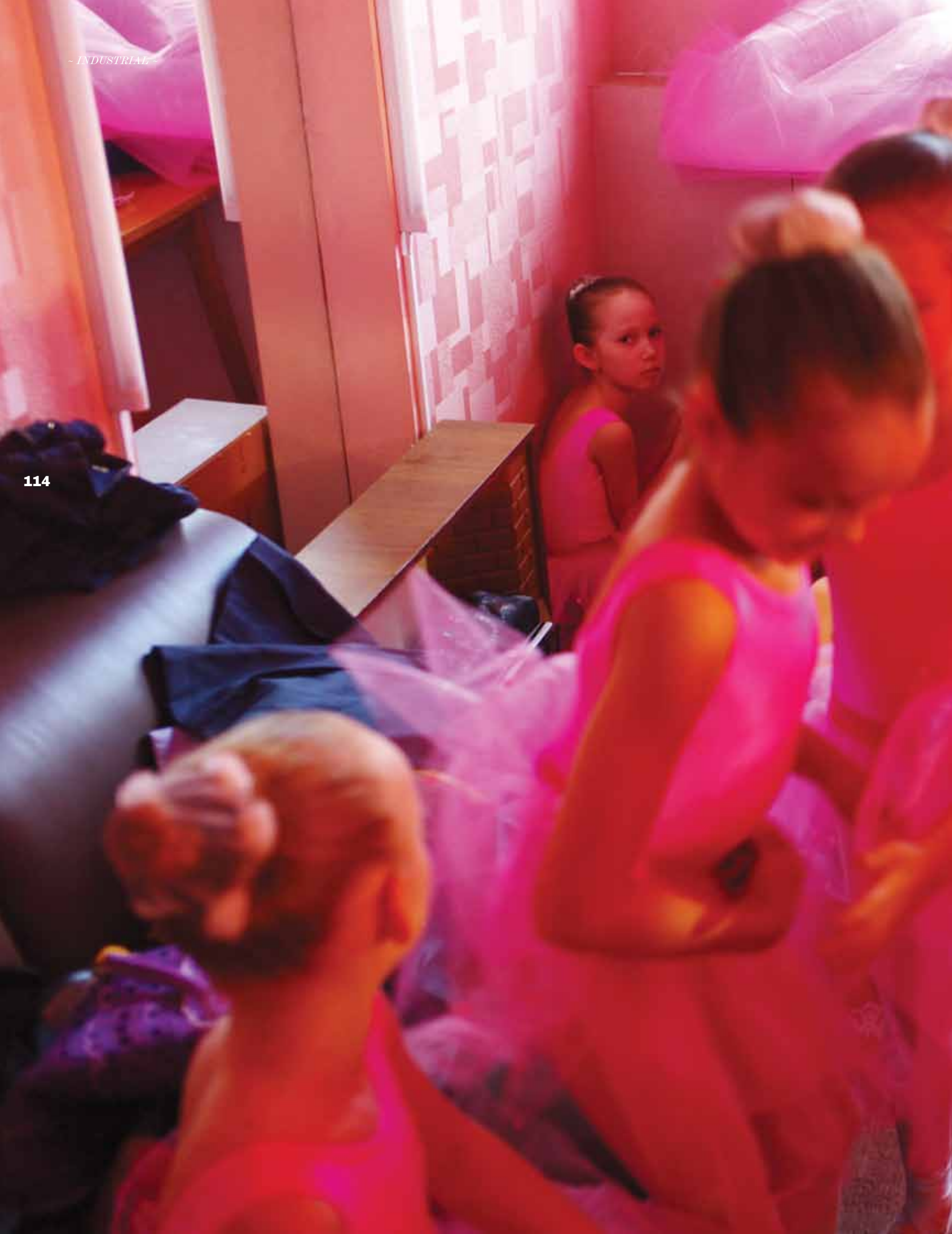
110













116





ЕЛЕНА ЧЕРНЫШОВА: НОРИЛЬСК

«Норильск — уникальный город. Вечная мерзлота, суровый климат, 9 месяцев в году с температурой до -60°C , два месяца полярной ночи, изоляция — в город можно попасть только на самолёте или в летнюю навигацию на теплоходе. Крупнейший населённый пункт за полярным кругом и горно-металлургический комплекс, не имеющий мировых аналогов, был построен в столь суровых условиях для разработки богатых месторождений цветных металлов»

118



На стр. 118—119
Елена Чернышова
Норильск. Из серии
«Дни ночи — ночи дня»
2012—2013
© Елена Чернышова
Предоставлено автором







Елена Чернышова
Норильск. Из серии
«Дни ночи — ночи дня»
2012—2013
© Елена Чернышова
Предоставлено автором





Елена Чернышова
Норильск. Из серии
«Дни ночи — ночи дня»
2012—2013
© Елена Чернышова
Предоставлено автором





Елена Чернышова
Норильск. Из серии
«Дни ночи — ночи дня»
2012—2013
© Елена Чернышова
Предоставлено автором

П Р И С У Т С Т В У Я

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
(ГЦСИ)

В

10.06 – 26.07

2015

Г О Р О Д Е

Я В Н О

выставка
работ из коллекции
Газпромбанка

И

Москва, Зоологическая, 13, стр. 2
+7 (499) 254 84 92 / ncca.ru

Н Е З Р И М О

16+

организаторы

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЦЕНТР
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА (ГЦСИ)



АртСфера
ГРУППА ГАЗПРОМБАНКА

партнер



НОВОЕ ИСКУССТВО

информационные партнеры



ИСКУССТВО

Виктор Алимпиев ◊ Сергей Братков ◊ Алина Гуткина ◊ Дмитрий Гутов ◊ Вадим Захаров
группа «Лаборатория городской фауны» ◊ Юрий Лейдерман ◊ Андрей Монастырский
Анатолий Осмоловский ◊ Александр Паперно ◊ Ольга Чернышева ◊ Иван Чуйков

Куратор Андрей Паршиков

роклама

~ ОБЗОРЫ ~

Разумеется, главное событие мировой художественной афиши этим летом — 56-я Венецианская биеннале и вся художественная активность вокруг неё, включая события, формально не связанные, но рассчитанные на одновременное посещение с нею и миланской Экспо-2015. Например, грандиозная ретроспектива Леонардо Да Винчи в Палаццо Реале.



127

Сю Бин
Феникс
2015
Строительные материалы, мусор
Вид экспозиции 56-й Венецианской
биеннале «Все будущее мира»
Фотография: ©Alessandra
Chetollo. Изображение
предоставлено Венецианской
биеннале

56-Я ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ

Арсенале и Джардини, Венеция
9 мая — 22 ноября 2015 года

56-я Венецианская биеннале наглядно обозначила две проблемы. Первая — перепроизводство современного искусства за счёт потери качества. Вторая — очевидное противоречие между задачами левого искусства и самой институцией биеннале.

Накануне открытия куратор основного проекта Онуи Энвейзор говорил, что его идея — показать не выставку, а взгляд на мир, вторжение этого мира в пространство современного искусства: вот — настоящее, подумайте о будущем. Таким образом Энвейзор объяснил смысл предложенного им девиза биеннале — «Все будущие мира». Действительно, если сейчас в мире популярны левые идеи, то было бы странным их игнорировать. Поэтому исполнение оратории Айзена Джулиана «Напитал» на слова Карла Маркса не столько провокативно, сколько уместно. И поэтому естественными выглядят результаты эскиз-полла, проводимого в главном павильоне

Хансом Хаане: большинство посетителей биеннале (во всяком случае в первые дни её работы) имеют неплохой годовой доход, учёную степень, являются противниками внешней политики как США, так и России, а также ратуют за демократию и всевозможные свободы во всём мире.

Однако не будем забывать, что «Мостра», отмечающая в 2015 году 120-летний юбилей, обязана своим появлением расцвету капитализма. Венеция как один из центров западного мира обязана денежному миру своим процветанием в прошлом и сохранением своего исторического облика в настоящем. Венецианская биеннале, при всех возможных оговорках, что это отнюдь не ярмарка и здесь не торгуют выставленными произведениями, является большой и затратной машиной не только для показа современного искусства, но и для демонстрации принципов его функционирования в современном мире. А эта машина может работать только благодаря финансированию просвещённого капитала. Не важно, получены ли средства от «эксплуататоров» напрямую или прошли через государственные руки. Поэтому безымянная листовка с изображениями Энвейзора и Маркса и вопросом,

что общего у автора «Напитала» и Венецианской биеннале, которая была расклеена около садов Джардини, выглядела лучшим произведением выставки.

Точным маркером перепроизводства искусства стала этикетка к огромной инсталляции Рикардо Брея в Арсенале, размещённая на полу. Ей не хватило места в совсем немалом пространстве арсенальной Кордерии. Там просто нет никаких пауз, в которых глаз зрителя мог бы получить визуальную, да и эмоциональную передышку. Всюду пестрота и многословность. Среди этого хаоса художница Адриан Пайпер предлагает зрителям пожизненный контракт — держать слово и не продаваться ни за какие деньги. Эта работа — «Возможный реестр доверия» — получила «Золотого льва». Но подписывать и брать на себя серьёзные обязательства не было никакого желания.

Очень хорош финал арсенальной части основного проекта — инсталляция «Без названия» Рикрита Тиравании. Двое китайских рабочих формируют кирпичи, которые продаются тут же по десять евро за штуку. Все полученные средства направляются в международную организацию ISCOS, которая занимается борьбой

128

**Глюкля (Наталья
Першина-Якиманская)**

Одежда для протеста
против фальсификаций
выборов
2011—2015

Ткань, каллиграфия, дерево.
Одежда: 70 × 40 см,
деревянные рейки: 300 × 40 см
Вид экспозиции 56-й Венецианской
биеннале «Все будущие мира»
Фотография: © Alessandra
Chetollo. Изображение
предоставлено Венецианской
биеннале

На стр. 129

Рикрит Тиравания
Без названия
(14,086 необожжённых)
2015

Кирпичи, деревянные печати,
инструменты
Вид экспозиции 56-й Венецианской
биеннале «Все будущие мира»
Фотография: © Alessandra
Chetollo. Изображение
предоставлено Венецианской
биеннале





за права китайских рабочих по всему миру. Вы готовы им помочь?

Главной фишкой основного проекта в Джардини стала ARENA, построенная звёздным архитектором Давидом Оджайе. Фактически это концертный зал, где нон-стопом по заранее объявленной программе играют музыканты и проходят перформансы. Наверное, идею такого пространства следовало опробовать — но только чтобы признать её неудачной: ARENA, расположенная в центральном зале павильона, явно подавляет всё остальное. Между тем, это остальное очень логично и качественно выстроено. Вокруг узлов — раннего видео Кристина Болтански «Человек, который кашляет», огромных фотографий Андреаса Гурски, изображающих работу Чикагской и Токийской бирж, документации прежних опросов Ханса Хаане, сделанных на выставках в Нью-Йорке и на пятой Документе, серии «Череп» Марлен Дюма, инсталляции Томаса Хиршхорна «Обрушение крыши», инсталляции Джереми Деллера «Hello, today you have day off» о проблемах безработицы, — расположено много рисунков и видео о политике, гражданских правах и власти капитала.

В том же зале, где сейчас находится ARENA, куратор предыдущей биеннале Массимилиано Джони поместил безмолвный перформанс Тони Сигала: актёры работали в толпе зрителей, не предупреждая их ни о чём. И это было интереснее. К стати, художники, участвовавшие в обоих проек-

тах, — Брюс Науман, Харун Фароки, Стив Манкуин — в прошлый раз представили более сильные произведения.

Знакомство с национальными павильонами, расположенными в Джардини, создаёт ощущение антитезы Энвезору. Подчёркнуто минималистичны павильоны Австрии, Венгрии, Уругвая. Чёрными плоскостями на потолке и полу австриец Хеймо Зоберниг до предела упростил архитектуру павильона Йозефа Хоффманна и Роберта Крамрайтера, созданного в 1934 году, — получился оммаж Мису ван дер Роэ, в частности, его зданию Национальной галереи в Берлине.

В павильоне Нидерландов идёт разговор о вечном. Похожий на библейского пророка мудрый художник Герман де Врайс призывает быть ближе к природе, пить из ручья и собирать гербарии. Вторая часть его проекта «To be all ways to be» с мемориальными табличками типа «Здесь находится смерть» расположена на острове Лазаретто-Венкьо, где 500 лет назад располагался первый в мире карантинный лазарет для больных чумой.

Француз Селест Бурсье-Мужено предлагает публике расслабиться, слившись с природой: полежать на полу павильона и понаблюдать за хореографическими перемещениями живых сосен, расположенных как в павильоне, так и за его пределами.

Пионер американского видео и перформанса Джоан Джонас сконструировала в павильоне США свою вселенную, где живут дети, пчёлы, рыбы, зеркала, ветер

и домашний очаг. В быстро меняющемся мире художница надеется обрести и спасти вечные ценности.

Дуэт американских художников польского происхождения С. Т. Jasper & Joanna Malinowska раскопали малоизвестный фрагмент истории: в 1802 году поляки были посланы Наполеоном воевать за независимость Гаити, обосновались там в одной из деревень и смешались с местным населением. В феврале 2015 года польские артисты исполнили в костюмах оперу своего национального классика Станислава Монюшко «Галька» перед сотней аборигенов, живущих в этой деревне. Видеозапись стала основой проекта «Halka/Haiti» для польского павильона. Остроумное зрелище заставляет задуматься о том, что такое культурная экспансия и может ли сейчас найтись что-то общее в культуре Польши и Гаити.

Трёхминутное видео бразильской художницы Берны Реале «Americano» демонстрирует эстафету олимпийского огня сквозь коридоры переполненной бразильской тюрьмы и по её дворам, где бегают огромные крысы. Совместимы ли пафосная Олимпиада и нечеловеческие условия существования — этот вопрос, пожалуй, ближе всего к тому, что показывает Энвезор в основном проекте.

Дмитрий Новик

CONTEMPORARY CLASSIC

Музеи Европы
С начала 2015 года

130 В центре внимания данного обзора — большие выставочные проекты, осуществлённые с начала этого года. Все они так или иначе обращены к искусству прошлого, такому, что уже вписано в Вечность и потому вроде бы не подвержено конъюнктуре момента. Речь пойдёт, во-первых, об экспозиции «Фрэнсис Бэкон и наследие прошлого», которую до начала марта можно было посетить в Эрмитаже, а с середины апреля до конца июля — в Центре изобразительных искусств Сейнсбери (Университет Восточной Англии, Норидж). Во-вторых, о двух лондонских выставочных мегапроектах: «Рембрандт. Поздние работы» в Лондонской национальной галерее и «Рубенс и его наследство. От Ван Дейка к Сезанну» в Королевской академии. Также в контексте нашей темы две большие парижские экспозиции старого искусства: «Барокко. На дне» (до конца мая 2015) в парижском Пти-Пале и «Пуссен и Бог» в Лувре (до конца июня сего года). Отдельного упоминания заслуживает одна из крупнейших в истории выставок искусства Леонардо да Винчи, которая приурочена к миланской Экспо-2015 и открыта в Палаццо Реале Милана до 19 июня 2015 года.

На первый взгляд, старых мастеров выставить проще, чем искусство современное. Их качество проверено временем, оправдываться и много комментировать не нужно. Знай вешай в парадных залах картины, ставь сигнализацию и ограждения с бархатными канатиками. Потом указывай в пресс-релизе спонсоров, цитируй «Википедию» и назначай цену за билет в полтысячи. Примерно так принято в российской традиции. Апогеем данного метода стала, например, выставка Караваджо в ГМИИ. В отсутствие кураторской идеи публике просто предъявили десяток шедевров, подсветив их в режиме лайтбоксов, так что вся фактура живописи была съедена, зато картины сверкали, как витрины дорогих бутиков. Оправдывая такой способ презентации, директора отечественных музеев прямым текстом заявляют: никакой кураторской идеи в случае со старым искусством и не нужно. Великая живопись (скульптура, графика) и так за себя ответит.

Смею утверждать, что такие заявления ошибочны. На поверну искусство классической эпохи показывать сегодня ещё сложнее, нежели *contemporary art*. Если не помочь посетителю правильно настроить глаз на прошлое, оно будет восприниматься в соответствии со всеми клише досужего потребительского отношения. Более того, станет основанием для утверждения правоты своего невежества, потому как главным критерием оста-

нутся пресловутые «похоже — не похоже» и «трогает — не трогает». А потом те же критерии будут высокомерно предъявляться при оценке современного искусства. Старое словно окажется прокурором в обвинительном процессе. Такая позиция («великое само за себя скажет, посредники не нужны») — безответственна и обрекает на безответность выставленные шедевры. Они оказываются лишены своего исторического языка, контекста, той трудности понимания эпохи, которая помогает им мощно и универсально раскрыться, обозначив те многочисленные критерии коммуникации с искусством, что разрушают футляр самонадеянного невежества и учат быть не потребителем ловко написанных («ну прям как в жизни») картин, а сотворцом создаваемого шедеврами полифонического образа.

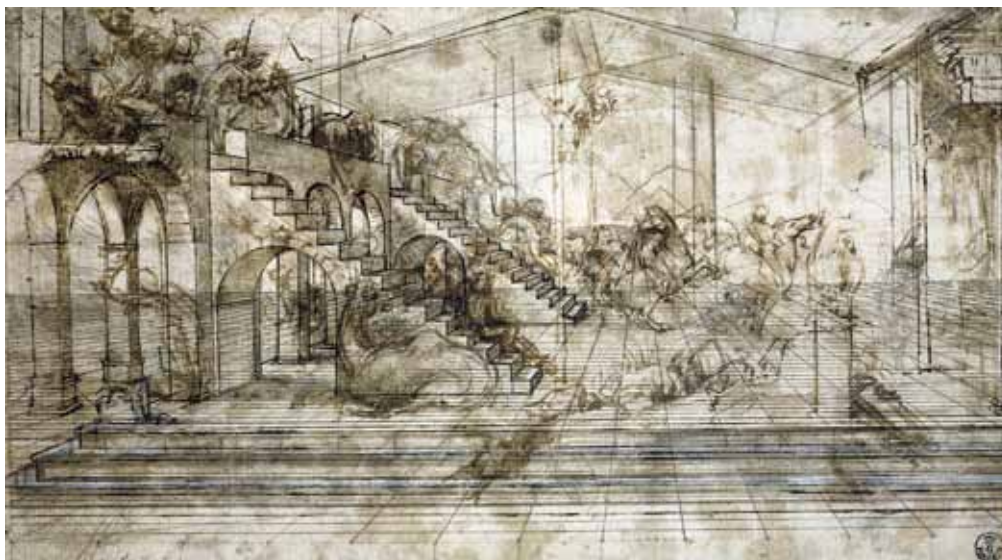
На примерах удачно спроектированных выставок старого искусства мы можем понять, как именно оно может открыть зрителю горизонты новых смыслов на историю, человека, связь прошлого и настоящего. Первый путь: показать творческую биографию гения во всех подробностях, перипетиях сюжетов, методов, тем. Такой путь выбрали авторы крупнейшей за последнее время выставки наследия Леонардо в Италии (предыдущая такого масштаба была в 1939 году) Пьетро Марани и Мария-Тереза Фьорио. Конечно, в Палаццо Реале Милана Мону Лизу из Лувра не привезли.



Рембрандт
Исаак и Ревекка,
или «Еврейская невеста»
1665

Холст, масло
121,5 × 168,5 см
Из собрания Государственного
музея, Амстердам
© Rijksmuseum, Amsterdam

Леонардо да Винчи
 Сражение рыцарей
 на архитектурном фоне,
 Эскиз и картина
 «Поклонение волхвов»
 1481
 Тушь, чернила, серебряный
 карандаш на коричневой
 подготовленной бумаге
 16,4 × 29 см
 Из собрания Галереи Уффици,
 Флоренция



Да и не нужно — хочешь посмотреть, сядь на скоростной поезд и через три часа ты в Париже. Куда ценнее, что из разных стран доставили феноменальное по объёму количество рисунков мастера. Зрителю в мельчайших подробностях открывается его творческая лаборатория. К тому же будет профессионально выстроен контекст из работ флорентийских предшественников и современников Леонардо: Боттичелли, Паоло Учелло, Лоренцо ди Креди, Браманте, Филиппино Липпи, Антонио и Пьетро Поллайоло. Такая выставка создаёт многоуровневое, трудное понимание и биографии художника, и эпохи, в которой он жил. Она не убажывает зрителя иллюзией, что он и так всё знает на основании тех ожидаемых хрестоматийных десяти картин, что будут увидены в музее. Вписать мастера в эпоху, заставить думать о ней сложно, подобрать уникальный ключ к её художественному языку, — решение этих задач позволит понять, почему художник современен и интересен сегодня.

По сходному принципу была организована экспозиция «Рембрандт. Поздние работы» в Лондонской национальной галерее. Благодаря обширности собрания великих картин и рисунков Рембрандта (данных также на фоне работ его современников) складывается портрет эпохи. Рембрандт оказывается тем, кто оживляет ландшафт истории во всех его подробностях и прокладывает световой путь к открытиям в науке о жизни и живописи, что свершатся в новейшее время, вплоть до авангарда и неомодернизма.

Второй принцип показа: намеренное сближение искусства прошлого с искусством модернизма. Весьма удачно этот

принцип реализован в проекте Королевской Академии искусств Лондона «Рубенс и его наследие». Экспозиция напоминает толстенную диссертацию со многими главами. Их темы тоже универсальны: «Страсть», «Могущество», «Поэзия», «Элегантность», «Вожделие», «Сострадание». Каждый раздел униален по точности подбора произведений. Кураторы не выбрали наивный и баснословно дорогой вариант вывоза в Лондон гигантских живописных машин Рубенса со всего света. Они ограничились лишь некоторыми принципиальными для его творчества полотнами («Сад любви» из мадридского Прадо), дополнив их малоизвестными эскизами, рисунками и выстроив вокруг пасьянс из картин, эскизов, графики XVII—XX веков, в которых намеренно обращались к иконографии, сюжетам и методу фламандца. В итоге получилась краткая история живописи нового и новейшего времени сквозь магический кристалл мира Питера Пауля Рубенса. Каждый из наследников обращался к нему затем, чтобы в конечном счёте утвердить свой собственный живописный метод. Уникальная в каждом случае интерпретация становится местом встречи разных волей и позиций, часто резко противостоящих друг другу. Если Делакруа важно было понять неистовый темперамент Рубенса-колориста, то китайскому художнику по фарфору XVIII века — запечатлеть на круглой тарелке все подробности огромной картины «Распятие», превратив при этом изображение в ритм хрупких графических и цветовых пульсаций.

По сходному принципу была подготовлена английскими и русскими кураторами выставка «Фрэнсис Бэкон и наследие прошлого». Только «Рубенс» предлагал зри-

телю взгляд перспективный, а эрмитажный «Бэкон» — ретроспективный. Тридцать работ титульного автора в окружении Микеланджело, Бернини, скульптур Древнего Египта, Матисса, Бурделя, Родена, картин Рембрандта, Веласкеса, Энгера, ван Гога, Пикассо смотрятся впечатляюще, но, увы, не так убедительно, как в случае с Рубенсом. Точности постановки глаза, улавливающего рифмы прошлого и будущего, в отличие от лондонской Академии кураторы эрмитажной выставки достигают не всегда. Потому периодически теряется сюжетная нить, и сопряжение великой творческой биографии с историей искусства ослабевает. Тем не менее выставку можно считать удачной, поскольку она разрушает догматизм зрения как на старое искусство, так и на модернистское.

С тем же догматизмом борются выставки, где эпоха или творчество её знаменитого представителя демонстрируются в неожиданном, ломающем стереотипы свете. Остроумные французы предложили взглянуть на эпоху барокко из закулисья пышных анфилад: с чёрных ходов, трупп, ночных кварталов, где жили разбойники и нищие. Завсегдаями этих районов были и представители артистической богемы, о чём повествует выставка «Барокко. На дне», сделанная известным художником-сценографом Пьером Луиджи Пицци в парижском Пти-Пале. А в Лувре можно неожиданно прояснить для себя малоизвестное творчество Пуссена как живописца христианской истории и понять его искусство в русле культурной традиции католицизма.

Сергей Хачатуров

Бенджамен Патерсен
Садовый фасад
Таврического дворца
Конец XVIII в.
Холст, масло
Государственный Эрмитаж
Изображение предоставлено
организаторами выставки



132

ПАЛЛАДИО В РОССИИ. ОТ БАРОККО ДО МОДЕРНИЗМА

Музей-заповедник Царицыно,
Музей архитектуры
им. А. В. Щусева, Москва
24 апреля — 26 июля 2015 года

Выставка, организованная РОСИЗО и впервые показанная осенью 2014 года в музее Коррер в Венеции, иллюстрирует впечатляющий феномен присвоения послепетровской Россией культурного наследия грено-римской цивилизации. Венецианский вернисаж, что интересно, практически совпал во времени с реанимацией не без трудностей принимаемого российской публикой, но в контексте неоклассики безупречного тезиса о преемственности русской цивилизации греческой.

Этот исторический экскурс Кремля был инициирован возвращением Крыма, через греческих колонистов которого Россия непосредственно приняла культурную инициацию античности. Мысль эта ни в коем случае не нова, хотя ровно двадцатью годами ранее кремлёвской администрацией был проигнорирован Крымский референдум 1994 года об отделении от Украины. Периоды смуты и шатания в России, однако, не делятся подолгу, и в 2014-м в Москве вспомнили о притязаниях Екатерины

Великой на владение Константинополем. Её грандиозный Греческий проент предполагал, параллельно возвращению в православный мир Св. Софии, и освоение грено-римского классического наследия, так удачно изложенного в «Четырёх книгах об архитектуре» Палладио.

Московский вариант выставки, разнесённый по двум усадьбам, загородной и городской, фокусирует внимание зрителя на исторических формах «русского палладианства»: плановом создании имперского стиля, феномене русской усадьбы и практически современном нам послевоенном ренессансе большого стиля. Вилла Ротонда Палладио, строгие черты которой авторы выставки Аркадий Ипполитов и Василий Успенский прослеживают на протяжении 300 лет, основательно укоренилась в русской почве, и её трактовки внешне мало изменились за несколько столетий.

Стилистическая полнота и изящество интеллектуальной конструкции выставки вызывают ощущение, что «тотальность Палладио» стала для кураторов этого большого и трудоёмкого проекта игрой, подобно тому, как большая игра в классику захватила большую часть русских правителей от Петра до Сталина. В этом, в явственном системном превосходстве порядка над хаосом и регулярности над анархией, и состоит прелесть неоклассического ордера. Не ретушируя грубый материал реальной истории, трудно написать увлекательный роман; а именно

к этому, заменить историю романом, стремились и блестяще исполнили эрмитажные кураторы, авторы концепции Russia Palladiana.

Собственно визуальный ряд первой («дореволюционной») части выставки, продиктованный причудливым решением Хлебного дома в Царицыне, оставляет зрителю немного возможностей увлечься извивами геополитики XVIII столетия. Начатый Василием Баженовым и законченный Матвеем Казаковым служебный корпус Царицынского дворца недавно поновлён усилиями Моспроекта-2 и служит живым примером неистребимой московской азиатчины. Бесконечная анфилада разновеликих зал вокруг диоватого атриума является полной противоположностью строгим линиям палладианских дворцов, так что становится ясно, почему Баженов получил у Екатерины отставку, а хитроумие Греческого проекта за давностью лет свелось к формуле «Москва — третий Рим, но умирать мы пойдём на Васильевский остров».

Экспозиция в Хлебном доме обильно иллюстрирует становление большого стиля, от градостроительных прожектов до частной усадебной архитектуры. По формулам Палладио, конструировавшим неоклассическую реальность, по всей стране ставились присутствия и общественные здания. Имперский Петербург, фантастическое орудие петровской вестернизации, протянул свои колонны до старой столицы, так что смешным стал назваться готический

Кремль и варварским — расписной храм Покрова на Рву, и до уездных городков, чьи центральные площади застраивались по единому образцу. Вторая часть выставки в Музее архитектуры на Воздвиженке усердно доказывает, что палладианство в России живёт и побеждает с 1699 года, когда появился первый русский перевод книг Палладио, до наших дней.

Стараниями русского палладианца Николая Львова типовые «дома с мезонином» заполнили бескрайние просторы Средней России. Львову приписываются все безымянные выдающиеся постройки, имеющие портик и фронтон. Огненное погребение греко-русского дворянского гнезда в землетрясении революции осталось за рамками выставки, но это не вредит её стройности: если национализации буквально выкопанного из земли наследия дохристианской культуры способствовали геополитические фантазии русских императоров и императриц, то после дома Ипатьева (кстати, в псевдорусском стиле) от палладианского ордера отказались не более чем на пару десятилетий. Едва улёгся пепел книг и мебели, барские «дома с мезонином» пустили на народные дома, клубы, больницы и прочие общественно-полезные учреждения. Под приземистыми палладианскими фронтонами засели партийные органы. В начале 1920-х поднимается экспериментальный конструктивизм, удобный новой власти также и тем,

что не требует отделки и дорогих материалов. Но уже через десятилетие публикуются переводы главнейших архитектурных трактатов и в СССР возвращается главный зодчий эпохи, Иван Жолтовский.

Посвященная XX и XXI векам часть экспозиции в Музее архитектуры кажется, в сравнении с первой частью в Хлебном корпусе, несколько сокращённой и, вероятно, адекватнее смотрелась на единой выставке в Венеции. Но в МУАРе поддерживают пунктирную историю русской архитектуры XX века, из которой изъяты конструктивизм и модернизм, служит без всяких швов сливающаяся с работой Ипполитова и Успенского выставка «Архитектура Победы» о проектах восстановления Севастополя. Эта имперская проектная мощь не может ждать окончания кровавой войны, рвётся с листов на волю, и проекты 1943—1945 годов кажутся нашей современностью, за неимением субститута палладианства в современной архитектуре.

За окнами Музея архитектуры на Воздвиженке — бетонная коробка бывшего Военторга (по результатам опроса архитекторов в 2010 году — первое место в списке «самых уродливых зданий столицы»), дважды послепожарный Большой Манеж, по сей день пахнущий внутри пластином, бывшая гостиница «Москва», от которой не осталось даже имени на воспроизведённом будто бы

по любительской чёрно-белой фотографии фасаде. К этой суровой реальности мечтателя возвращает инсталляция Александра Бродского «Предпоследний день Помпеи». Эта облепленная глиной проволочная клетка изображает многооконное здание «классической», «имперской» архитектуры, тонущее на манер «Титаника» в глади стола. Под расписным плафоном классицистической городской усадьбы Талызиных, среди неоклассических проектов Фомина и Щуко двухметровая фантазия на заданную тему «конца вечности» кажется, однако, изрядно преждевременной, хотя вернее будет сказать — морально устаревшей. «В России надо жить долго — интересно!» — говорил Корней Чуковский (эта цитата приводится в прекрасно изданном к московской выставке каталоге). Чуковский, как и мы с вами, пережил четверть века анархии, разрухи в головах и безответственных социальных экспериментов. Но в 1930-е оправившейся от революционных потрясений стране вновь потребовался ордер. Гадать не будем: у нас есть чудная возможность на своей шкуре проверить, что придёт на смену толком не состоявшейся в России постмодернистской безордерной (по-русски — беспорядочной) архитектуре и продолжит ли новый стиль, буде такой возникнет, традиционный неоклассический пунктир.

Арсений Штейнер

133



Лев Руднев,
Владимир Муцц,
Леонид Сегал
при участии
Ю. Татарникова
и Э. Радзиевского
Конкурсный проект
Ленинградского Дома
Советов
1936

Бумага, дублированная на ткань,
анварель, тушь
Государственный музей
истории Санкт-Петербурга
Изображение предоставлено
организаторами выставки

ГЕОРГИЙ ЯКУЛОВ. МАСТЕР РАЗНОЦВЕТНЫХ СОЛНЦ

Государственная Третьяковская
галерея, 22 апреля — 19 июля 2015

134 В авангардной культуре многое построено на коллективной мифологии, но не менее важны мифы персональные. Они могут складываться спонтанно или режиссироваться самим protagonистом — это уже второстепенное обстоятельство. Куда существеннее, что через образ и деяния мифологизированной личности становятся доступнее для восприятия те постулаты, которыми руководствовался художник. Теория вроде бы должна без остатка переливаться в практику, и убедительнее всего о намерениях автора могут сказать его произведения, — но так уж устроен зритель, что обычно ему недостаточно только увиденного. Нужен механизм вовлечения в чужую эпоху, среду и биографию, нужны жизненные иллюстрации, пусть даже не всегда достоверные, чтобы начать вникать в содержание творчества.

В этом смысле миф о Георгии Якулове получился почти эталонным. Правда, за одним исключением из «эталонности»: он, этот миф, не был известен настолько широко, чтобы претендовать на статус популярного

в массах. Якулов — легенда для увлечённых или хотя бы любопытствующих насчёт художественной сцены 1900—1920-х годов. Во всяком случае именно такой «камерной» легендой Георгий Богданович оставался долгое время. Нынешняя ретроспективная выставка в Третьяковской галерее наверняка расширит ряды его поклонников, но рассчитывать на запоздалый всплеск общенародной славы всё же не приходится. Этот автор и впредь наверняка будет слыть художником «не для всех». Хотя он и при жизни не адресовался всем без разбора.

Собственно, его персональный миф изначально складывался как сугубо богемный. Мнение современников о «великолепном Жорже» — истинном денди, гуляке, гедонисте, остроумце и при этом герое двух войн, русско-японской и русско-германской, — формировалось в пандан к представлению о сосредоточенном, изысканном художнике, склонном к теоретизированию и индивидуализму. Последнее обладало для Якулова принципиальной важностью. В эпоху столкновения групповых интересов и больших идеологий он вполне сознательно и последовательно держался своего кредо: быть «единственным и самим по себе». Впрочем, эта позиция не подразумевала обочинности положения, и уж тем более отшельничества. Как раз наоборот: Георгий Якулов всегда

находился неподалёку от главных тенденций, водил дружбу с мирискусниками, голубо-розовцами, футуристами, конструктивистами. Что-то впитывал, что-то отбрасывал, синтезировал одно с другим — и никогда ни под чем откровенно трендовым не подписывался. Подобный *modus operandi* делает несколько более объяснимым один из ряда нескромных якуловских афоризмов: «Эпоха — это я».

А почему бы и нет? Он не сделался, конечно, вождём преобразователей искусства и демиургом «новых миров» вроде Кандинского, Малевича или Родченко, зато был чуток к сейсмическим потрясениям и умел находить собственное равновесие после каждого нового толчка. Иногда даже опережал события — например, оказался в России одним из первых, кто угадал потенциал почти не родившегося тогда стиля ар-деко. Или вспомнить про его воззрения на проблему эстетического сближения Востока и Запада. Якулов полагал, что попытки западных художников апроприировать восточную культуру обречены на неудачу, и гораздо более осмысленным выглядит обратный вектор: представители Востока усваивают художественные ценности Запада, привнося в них иную ментальность... Тут ему не отказать в исторической прозорливости.



Георгий Якулов
Бар
1911—1912
Холст, масло
67,7 × 102,7 см
Из собрания Государственной
Третьяковской галереи



Георгий Якулов
 Гуляние в парке
 1910-е
 Холст, масло
 67,7 × 102,7 см
 Из собрания Государственной
 Третьяковской галереи

Легко догадаться, что себя этот армянин из Тифлиса и московский богемщик относил как раз к числу тех первопроходцев, кто сумеет интегрировать восточные установки в культурную программу Запада. Выполнить эту задачу ему удалось лишь в определённой мере. Совершенно очевидно, что в середине 1920-х карьера Якулова, в том числе международная, находилась на взлёте. На Всемирной выставке декоративного искусства 1925 года в Париже он получил две высшие награды; пару лет спустя в том же Париже снискал шумную славу как оформитель балета Сергея Прокофьева «Стальной снак» в исполнении дягилевской антрепризы. Перед ним не мог не стоять вопрос «уехать или остаться», тем более что Якулов всё-таки не вполне относил себя к числу художников на службе у пролетариата. Дилемма разрешилась неожиданно и трагически: в том же 1927 году из-за ареста жены он прервал сотрудничество с Дягилевым и вернулся в Москву, через несколько месяцев отправился в Ереван для лечения — и там скорострительно скончался, немного не дожив до своего 45-летия.

Ранняя смерть стала одной из причин того, что фигура Георгия Якулова не превратилась в культовую и опорную для историков искусства. Но причина эта не главная, разумеется. Как не был решающим и фактор немногочисленности наследия. Да, художник работал точно, не навалом, тщательно отбирая сюжетные линии и подыскивая оптимальные технологии. Для арт-рынка это явный минус,

для посмертной славы — вряд ли негативное обстоятельство. Скорее, дело в намеренном эстетстве и в том самом индивидуализме, который непременно страдает в результате ожесточённой борьбы идей.

Его самостоятельная работа началась сразу же с сочинения собственной версии происхождения и исторического смысла всех искусств на планете. Созданный им труд под названием «Теория света и происхождения стилей в искусстве», более известный как «Теория разноцветных солнц», был принят и понят лишь очень немногими — в частности, Робером и Соней Делоне, находившими там связь со своим симультанизмом. Надо признать, что при всём полемическом даре, которым Якулов несомненно обладал, его взгляды и концепции так и не получили сколько-нибудь ошутимого распространения в художественной среде. А вот его визуальные произведения, начиная с ранних «Скачек», «Улицы», «Нафешантана», «Разложения буржуазии», неизменно обращали на себя внимание публики. Своим тревожным урбанизмом, парадоксально восходящим по пластике к персидской миниатюре и китайской вазописи, художник идеально попадал в нерв времени — вспомнить хотя бы блоковскую поэзию рубежа 1900—1910-х.

Когда Якулова называют, и вполне справедливо, авангардистом, стоит всё же иметь в виду, что его стратегия и тактика определялись скорее интуицией, нежели какими-либо программами и манифестами. Постепенный переход от станкового искусства к декораторству и сценографии можно считать ходом

именно интуитивным, пусть он и был очень созвучен запросам времени. Оформление артистических кафе «Питтореск» и «Стойло Пегаса», и особенно последующая работа над постановками Алесандра Таирова и Всеволода Мейерхольда, представляются чрезвычайно логичными для Якулова метаморфозами. В этих ипостасях он терял, конечно, надежду на признание себя в качестве теоретика искусства, зато получал возможность реализовывать свои установки наиболее эффектным и доходчивым способом.

Устроители ретроспективы приложили серьёзные усилия, чтобы как можно полнее представить каждый из якуловских периодов. В частности, важным оказалось приглашение к работе над выставкой Национальной галереи Армении. Там хранится множество значительных произведений Якулова, и включение ряда из них в экспозицию — явный кураторский успех Ирины Ванар и Татьяны Михиенно. Да и фонды московских институций (ГТГ, Театрального музея им. Бахрушина, Литературного музея, Музея ГАБТ) подверглись основательной ревизии для того, чтобы свет увидели не только хрестоматийные работы художника. Учитывая, что до предъявления творчества Якулова публике дело доходит нечасто (предыдущий персональный показ проходил ровно сорок лет назад), приложенные старания выглядят особенно уместными.

Дмитрий Смолев

Владимир Немухин
Банни. Игры в карты
на пляже
1989

Холст, темпера, коллаж
72 × 80 см
Собрание Виктора Минчина,
Москва. Изображение
предоставлено Московским
музеем современного искусства



136

ВЛАДИМИР НЕМУХИН.
ГРАНИ ФОРМАЛИЗМА.
ЛИДИЯ МАСТЕРКОВА.
ЛИРИЧЕСКАЯ АБСТРАКЦИЯ

Московский музей
современного искусства
15 апреля — 31 мая 2015 года

Два российских мастера, связанные личными судьбами и образностью художественных стратегий, — Владимир Немухин и Лидия Мастеркова — предстают в едином пространстве в залах ММОМА на Гоголевском бульваре. Драматургия прекрасно выстроенной экспозиции выявляет не только личные визуально-смысловые истории Немухина и Мастерковой, но и опыт восстановления утраченных ценностей модернизма во второй половине XX — начале XXI столетия. Кураторский проект Андрея Ерофеева, объединивший этих мастеров, с одной стороны, указывает на определённую традицию бинарных творческих взаимоотношений (Ларионов и Гончарова, Родченко и Степанова), а с другой — осуществляет на этом примере реконструкцию драматургии горизонтальных и вертикальных связей в рамках российского радикального искусства, прослеживая эволюцию творческих судеб,

связанных с постоянным возвращением к художественным истокам. Подлинный интерес к большой культуре, к программам, заложенным в её постоянно изменяющейся структуре, сформировали этот уникальный союз и вместе с тем направили пути их личной и творческой жизни по разным, но удивительно близким маршрутам.

Владимир Немухин в своём непрерывном, но непредсказуемом поиске двигался в сторону «геометрических» художественных стратегий, последовательно переживая мировые стили и приближаясь к классическим формулам Малевича. Лидия Мастеркова опиралась на символизм, включая в свою оптику, как глубоко точно отмечает куратор, визионерство и органическую культуру Михаила Матюшина, сближаясь с поиском космических систем Владимира Стерлигова, соединяя в эмиграции «новую реальность» с рефлексивными конструкциями.

Экспозиция демонстрирует их диалог в измерениях творчества Владимира Немухина, отмечая особые критические точки общей судьбы художников. Например, конец 1950-х годов, сразу после совместного посещения ими выставок на Международном фестивале молодёжи и студентов летом 1957 года. В частных беседах Владимир Немухин вспоминает потрясение от увиденного ими живого процесса, построенного на пря-

мом, непосредственном жесте. В своих композициях этого времени художник открывает своё детство и взросление, возвращается в первые опыты жизни, в душевные переживания, переведённые из немоты на язык пластики. Они ещё не стали впечатлением-воспоминанием, в их пространствах располагается естественность природы и закладываются все коды художественного творчества — о самом себе, о своей телесной органике и о том, что органично психофизической структуре художника, одним словом, не о том, что организовано и кристаллизовано в твёрдую художественную форму (это будет позже), но о природном, аморфном, зыбком и неясном.

Отсюда — впечатление некоей первоначальности мира как редкого дара внутренней нетронутости, изначального состояния души, позволяющего заглянуть в мир и в себя, ещё не стёртых позднейшими приобретениями человека. Все эти «немые ощущения» образуют феномен дословесного языка, они не говорят — они видят, но видят особым тактильным зрением. Они вызваны касаниями, чувством пространства и фактурности, сопротивлением вещного сгущения среды, они отмечены повышенной информативностью как отклонением от ожидаемой нормы. Прежде всего фиксируется всё неоднородное, шероховатое, отклоняющееся от образцов и даже «поперечное» им.

Два состояния вытекают из этого комплекса и соответственно образуют две пластические модели феномена Владимира Немухина: когда «томит» пространство, как бы сужается, сгущается, стесняется, становится неявным, не вполне различимым, ирреальным (полуявь, полусон), и, напротив, когда акцент ставится на освобождении, на сосредоточенности в аскетических формах, позволяя пространству расширяться, разряжаться, становиться прозрачным, как бы бесконечным, не соотносимым с бытовым опытом.

Логике этой эволюции невозможно постичь через внешний характер эпохи, а движение внутреннего чувства художника всегда остается в пространстве сокрытия. Исходить из биографии Владимира Немухина в оценке его творчества — явно упрощать его, и в то же время его судьба в своих основных контурах, в пластике незримого тела жизни рифмуется с судьбой нашего мира. Фактически творчество Владимира Немухина можно рассматривать как не-

линейную симметрию, как образность тех изменений, что сегодня происходят в России, что переживает наш постмодернистский мир, созная «деконструкцию» и перекодирование как принцип нового планетарного сознания. Его инструментарий включает в себя свободные ассоциации, высвечение фундаментальных слоев подсознания и их организацию, когда человек вступает в собственный диалог с миром, нарушая конвенцию стилей.

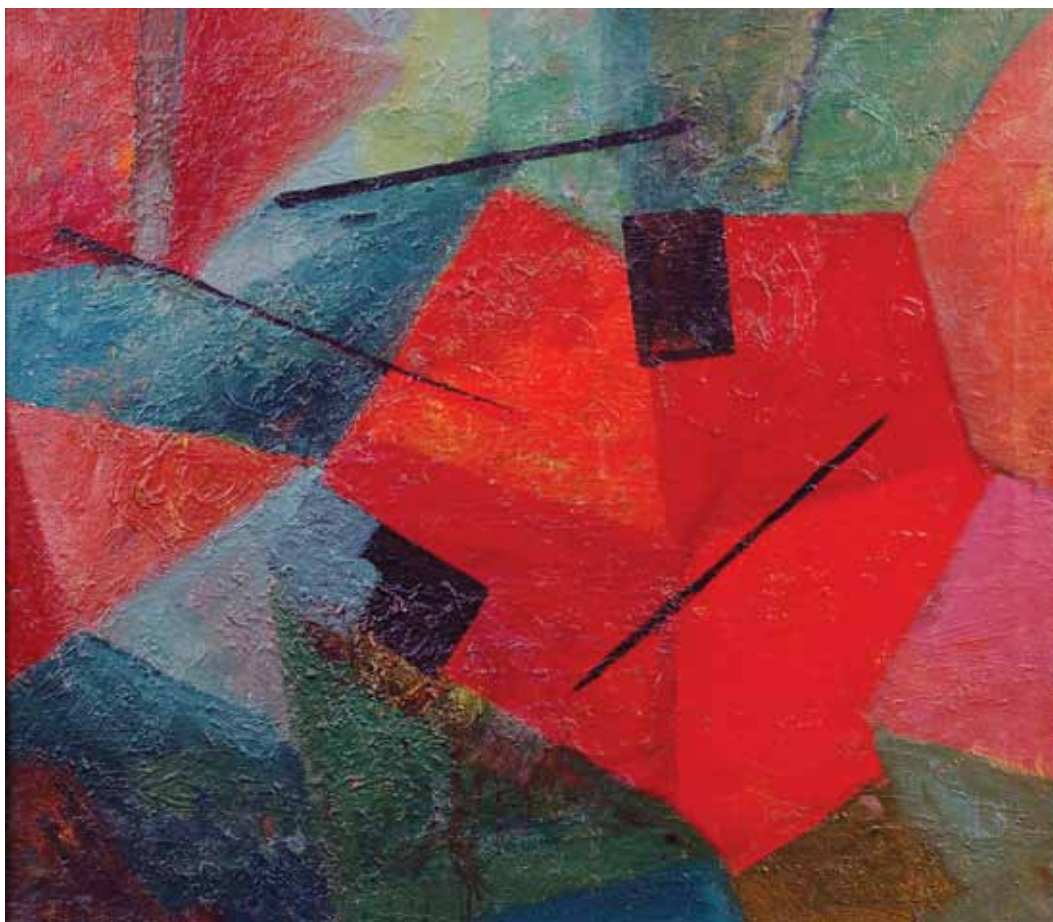
В свою очередь говорить о Лидии Мастерновой — значит говорить о «воспроизводстве личности», её магических метаморфозах, о её способностях вновь и вновь обновляться, искать себя, делать самому свою жизнь творчеством и, следовательно, открывать в ней неуничтожимые качества — постоянные начала новой жизни. Каждый раз она заново рождается и умирает в своём мире, где время неотделимо от пространства, — в нестабильном мире нарушенных пропорций и вместе с тем гармонического становления. Её поэтика при всей своей чувственности обладает

глубоко эзотерической природой — она превосходит принцип соответствия.

Используя, казалось бы, абсолютно устойчивую структуру, художница размышляет не о том, что сфокусировано в твёрдо закреплённую форму, но о природном, естественном, даже если оно связано с негативной энергией социальных контекстов. Отсюда реальное ощущение некой первозданности, где линия и траектория движения внутри художественного пространства превращается, по словам Жюль Делёза, «в изгибы души и мира». Уход художницы в иные культуры совпадает с её отъездом во Францию, с поисками нового чувственного и интеллектуального опыта, когда личность остаётся наедине с реальностью, сталкивая энергетичное пространство цивилизации с метафизикой «присутствия». В этих позициях Мастернова сближается и одновременно расходится с творческой судьбой Немухина.

137

Виталий Пацкоков



Лидия Мастернова
Абстрактная композиция
1963

Холст, масло
76 × 65 см

Частное собрание, Москва
Изображение предоставлено
Московским музеем современного
искусства



**Нина Свиридова,
Дмитрий
Воздвиженский**
Здравствуй, любовь!
1960-е
Ч/б фотография
Изображение предоставлено
Центром фотографии имени
братьев Люмьер

СОВЕТСКОЕ ФОТО

Центр фотографии
им. братьев Люмьер, Москва
14 мая — 6 сентября 2015 года

Центр фотографии им. братьев Люмьер отметил свой пятилетний юбилей выставочным проектом, в котором сквозь призму журнала «Советское фото» проследил развитие советской и российской фотографии в XX веке.

За время своего существования «Советское фото» (издание основано в 1926 году, закрыто в 1997-м) раскрыло мир фотографии для нескольких поколений советских людей. Это была одновременно дверь, мост, тропинка, проводник и учитель для многих фотолюбителей и фоторепортёров. Тут знакомились с классиками фотоискусства, открывали для себя новые направления и, главное, находили демократичную площадку для общения по всем вопросам фотографии. Сложно представить, как это было возможно в стране, где фотография официально была поставлена на службу пропаганды, где цензура, вымарывание и «пальмирование» были в порядке вещей, где исторический фотоархив — это чаще всего бравурные постановки.

Поставленная перед выставкой задача очень интересна и по-настоящему эпоха. В России почти не бывало проектов, которые бы показывали историю развития отечественной фотографии во всём её многообразии: и творческие поиски художников, и профессиональный фоторепортаж,

и движение фотолюбителей. В экспозиции представлены винтажные отпечатки из коллекции Центра, фотографии из фондов и частных коллекций, а также оригиналы номеров журнала. У зрителя есть возможность одновременно увидеть снимки и прочитать то, что думали и писали о них современники, как описывали свои работы авторы, что хвалили или критиковали редакторы и искусствоведы. Ценность этого многоголосия в том, что именно так не только чувствуешь историю фотографии, но и понимаешь её логику, видишь в динамике её изменения и открываешь новые смыслы.

Вслед за страницами издания в залах центра развернулась экспозиция, рассказывающая о самых важных моментах истории фотографии в СССР. Споры о будущем между приверженцами РОПФ и группы «Октябрь» иллюстрируются не только работами Родченко и Шайхета, но и редакционными материалами 1931 года, дискуссиями, цитатами, анализом и критикой. История развития фоторепортажа в нашей стране отлично прослеживается по материалам журнала: диптихи Игнатовича, в которых «репортёра привлекла возможность раскрыть тему в двух её половинах, в диалектике противопоставления одного явления другому», первые «фотоциклы» — предвестники фоторепортажа, недооценённые и часто сохранившиеся только на страницах «Советского фото». Производственная фотография 1930-х годов, известные кадры военных фотографов: «Смерть солдата» Гаранина, «Номбат» Альперта, блокадный цикл Бориса Нудоярова, известные работы 1950—1960-х

годов, движение фотоклубов, творчество известных фоторепортёров крупнейших изданий — всё это сопровождается цитатами из статей и вёрстками целых разворотов.

Сложность поставленной задачи — и проделанной работы! — заключается не только в многогранности и объёме материала, но и в том, что фотографические архивы у нас в стране находятся часто в плачевном состоянии. В некотором роде ожидаемо, что и архив журнала «Советское фото» постигла печальная участь: в 1996 году большая его часть сгорела, что и стало причиной закрытия журнала. Сейчас сохранившийся архив находится в фонде «Рус-ПрессФото». К сожалению, несколько лет назад умер последний главный редактор издания, историк фотографии Григорий Чуданов. Среди современных изданий не существует официального преемника журнала, поэтому и вышло так, что Центр им. братьев Люмьер выступил единственным инициатором важного дела реконструкции фотографической истории страны. Этот проект является логичным продолжением деятельности Центра по сохранению, каталогизации, изучению и продвижению наследия российских и советских фотографов. Конечно, жаль, что созданная с таким трудом эпоха. картина, по сути, настоящий учебник истории отечественной фотографии, — лишь временная экспозиция частного музея. Но замечательно, что существуют частные музеи, которые делают такие проекты.

Мария Ващук



Автор: Андрей Шапран - призер VIII Международного фестиваля фотографии "Фотопарад в Угличе"

IX МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ФОТОГРАФИИ 05-09 АВГУСТА 2015

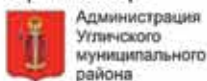
ФОТОПАРАД

В УГЛИЧЕ 05.08 09.08 IX

WWW.PHOTOFEST-UGLICH.RU

- 📁 Выставки документальной, travel- и арт-фотографии
- 📁 Финал конкурса «Точка на карте. Города Российской провинции»
- 📁 Лекции и дискуссии по актуальным темам в области фотографии
- 📁 Семинары и практические мастер-классы ведущих российских и зарубежных фотографов
- 📁 Ежедневные вечерние фото и видеопроекции под открытым небом
- 📁 Крупнейшее портфолио-ревью: более 30 экспертов из всех областей фотографии
- 📁 Ночь фотографов на берегу Волги
- 📁 15 выставок в историческом центре Углича

Организатор:



Администрация
Угличского
муниципального
района



При поддержке:
Агентство по туризму
Ярославской области



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
Российской Федерации

Генеральный партнер:

OLYMPUS

Генеральный
информационный
партнер:



Информационные партнеры:



Партнеры:



2-28 ИЮНЯ
К МЕЖДУНАРОДНОМУ
ДНЮ ЗАЩИТЫ ДЕТЕЙ

РИСУЮТ
ДЕТИ ВСЕЙ
ЗЕМЛИ ВОЙНУ

НО РАЗВЕ
О ВОЙНЕ
МЕЧТАЮТ ДЕТИ

РИСУНКИ 1930—1940-Х ГОДОВ
ДЕТЕЙ СССР, ВЕЛИКОБРИТАНИИ,
ГЕРМАНИИ, ИСПАНИИ, КИТАЯ
США, ФРАНЦИИ, ЯПОНИИ

ВСЕРОССИЙСКИЙ МУЗЕЙ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО
И НАРОДНОГО ИСКУССТВА
М. ЦВЕТНОЙ БУЛЬВАР, УЛ. ДЕЛЕГАТСКАЯ, 3



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
 ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
 ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
 МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА
 ПРИ УЧАСТИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ
 ГЕРОИЧЕСКОЙ ОБОРОНЫ И ОСВОБОЖДЕНИЯ СЕВАСТОПОЛЯ

Роберт Юдин. Евгений Хасин на Нерубовском проспекте. 1946. глянцевый

ВОЕННЫМ ФОТОГРАФАМ ПОСВЯЩАЕТСЯ

Территория Победы.
 К 70-летию Победы
 в Великой Отечественной
 войне 1941—1945

www.mamm-mdf.ru

Генеральный партнер выставки



РОСНЕФТЬ

28.04 — 14.06

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА **ОСТОЖЕНКА, 16**

БИБЛИО-ГЛОБУС

ВАШ ГЛАВНЫЙ КНИЖНЫЙ

Более 200 тысяч наименований книг

Антиквариат и предметы коллекционирования

Канцелярские и офисные товары

VIP-обслуживание

Интернет-магазин www.bgshop.ru

Корпоративные подарки

Подарочные карты

Print on demand – печать книг по требованию

Услуги туроператора «Библио Глобус» www.bgoperator.ru

Билеты в театры, на концерты

Встречи с авторами

Читательские клубы

Цветы и флористические композиции

Выполняем

корпоративные заказы на цветы
и цветочные композиции



Москва, ул. Мясницкая, д.6/3, стр.1 (495) 781-19-00

www.biblio-globus.ru



Готовится к печати специальный выпуск
журнала «ВОСТОЧНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ» –

«ЖИЗНЬ В ЧАШКЕ»

Это увлекательные рассказы об истории чая и кофе, культуре чаепития и кофепития у народов мира, оригинальные рецепты, виды и сорта чайной и кофейной продукции. Тексты сопровождаются цветными иллюстрациями, в том числе редкими фотографиями и репродукциями.

«Жизнь в чашке» будет рассылаться подписчикам и продаваться в розницу в редакции журнала и на выставках.

Справки: +7 (495) 695-36-60 e-mail amelinamn@rsl.ru

Адрес редакции: Москва, ул. Моховая, д. 6



Сохранить для России К 80-летию Русского культурно- исторического музея в Праге

20 мая – 2 августа 2015
Инженерный корпус
Лаврушинский переулок, 12



При поддержке

Информационный партнер

Информационная поддержка

ПАЛЛАДИО В РОССИИ

Хлебный дом
Музея-заповедника «Царицыно»

Анфилада главного здания
Музея архитектуры им. А.В. Щусева

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ:
ОТ БАРОККО ДО МОДЕРНА

ЧАСТЬ ВТОРАЯ:
ДВАДЦАТЫЙ ВЕК



24 АПРЕЛЯ – 26 ИЮЛЯ

МОСКВА
MMXV

ИЗ ГОСУДАРСТВЕННЫХ И ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ КУРАТОРЫ: АРКАДИЙ ИПОЛИТОВ / ВАСИЛИЙ УСПЕНСКИЙ

Хлебный дом Музея-заповедника «Царицыно»: улица Дольская, д. 1
Анфилада главного здания Музея архитектуры им. А.В. Щусева: улица Воздвиженка 5/25



Генеральный информационный партнёр

Профильный медиапартнёр

Информационные партнёры

6+

РОССИЯ 24

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

ДИЛЕТАНТ

ИЗВЕСТИЯ

ИСКУССТВО



РАДИО РОССИИ

РАДИО КУЛЬТУРА

МОСКВА 92.0

КУЛЬТУРА

Партнёры

ИНГОССТРАХ
Ingostrakh

ВТБ24



ARCHI RU

АРХОБЕТ МОСКВЫ

speech;

TATLIN

URBAN



КУЛЬТУРА.РФ



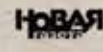
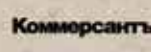
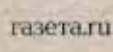
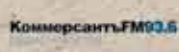
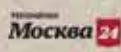
Министерство культуры Российской Федерации,
Департамент культуры города Москвы
при поддержке
Правительства Российской Федерации, Правительства Москвы



ДВЕНАДЦАТЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ
ИМ. А.П. ЧЕХОВА



13 мая – 17 июля 2015



Информация о спектаклях программы WWW.CHEKHOVFEST.RU

Телефоны и адрес кассы фестиваля: (495) 223 96 51, (495) 223 96 50

Москва, Леонтьевский пер., 21/1