

# ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА

## ТАЙНА



*Ганс Гвенный  
незнакомцу*

ISSN 0130-2523  
16+  
9 770130 252778 >

параллельная программа  
55-й Венецианской  
Биеннале - La Biennale  
di Venezia

организатор  
московский музей  
современного искусства  
при поддержке  
департамента культуры  
города москвы



55. Esposizione  
Internazionale  
d'Arte

Eventi collaterali

# LOST

адрес  
university ca foscari, 3246  
dorso duro, 30123, Venezia  
Italy

# IN

куратор  
АНТОНИО ДЖЕУЗА

project  
partners



29.5 –  
15.9.13



М  
М  
ОМА

МОСКОВСКИЙ  
МУЗЕЙ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА  
moscow  
museum  
of modern  
art

# XVIII ВЕК НА ЭКРАНЕ ЕКАТЕРИНА II ФРИДРИХ II

МЕЖДУНАРОДНЫЙ  
ВЫСТАВОЧНЫЙ  
ПРОЕКТ В РАМКАХ  
ГОДА ГЕРМАНИИ  
В РОССИИ  
2012/13

29 МАЯ –  
3 НОЯБРЯ  
2013

МИФОЛОГИЯ ЖИЗНИ МОНАРХОВ:  
ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА, ТЕКСТЫ, ЛУБКИ,  
А ТАКЖЕ ПОДЛИННЫЕ ВЕЩИ ЭПОХИ.

ЭКРАННЫЕ ПРЕОБРАЖЕНИЯ:  
СЦЕНАРИИ, РЕЖИССЕРСКИЕ РАЗРАБОТКИ,  
ВЫБОР АКТЕРОВ, ДЕКОРАЦИИ, КОСТЮМЫ,  
МЕКВИЗИТ, ОПЕРАТОРСКАЯ ТЕХНИКА,  
А ТАКЖЕ ЦИТАТЫ ИЗ ФИЛЬМОВ.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК «ЦАРИЦЫНО»

М. «ОРЕХОВО», М. «ЦАРИЦЫНО»; ТЕЛ.: +7 (499) 725-72-87; WWW.TSARITSYNO.NET



Организаторы выставки



Организаторы Года Германии в России 2012/13



Спонсорские партнеры Года Германии в России 2012/13 в Москве

METRO GROUP

SIEMENS



BOSCH



e-on

Информационные партнеры Года Германии в России 2012/13



реклама

# ИСКУССТВО

**№ 2 (585) 2013**

**Издатель** Аля Тесис

**Главный редактор** Михаил Лазарев

**Редактор** Алина Стрельцова

**Манет** Дарья Яржамбек

**Дизайн, вёрстка** Ольга Селиванова, Сергей Шмаков

**Литературный редактор** Татьяна Лошкарёва

**Корректор** Эльвера Имашева

**Календарь** Яна Малинина

**Фотографы** Алан Воуба, Любовь Фомичёва

**PR и специальные проекты** Татьяна Кёлин

**Реклама и распространение** Марина Королёва

**Учредитель** ООО «Издательство "Искусство"»

**Генеральный директор** Евгений Кобзев

**Редакция выражает благодарность** Museum Kunst Palase в Берлине и лично Тобиасу Бадеру, Василию Близнцову, Людмиле Борисенко, Музею Ван Аббе в Эйндховене и лично Марго ван дел Виль, Инне Городецкой, Дмитрию Горохову, Государственной Третьяковской галерее и лично Анне Котляр и Вере Бажуковой, Константину Имшеницкому, Елене Крупкиной, АLINE Федорович, Илье Осколкову-Ценциперу, Наталье Черкасовой, Владимиру Широкову

Свидетельство о регистрации  
средства массовой информации  
ПИ № ФС77-52298 от 25 декабря 2012 года

**Адрес редакции**

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

**Реклама и распространение**

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

**PR и специальные проекты**

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

www.iskusstvo-info.ru

**Подписные индексы**

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

**Подписка через агентства**

«ГАЛ» тел.: (495) 981 0324  
www.setbook.ru  
«Интер-Почта-2003» тел.: (495) 500 0060  
www.interpochta.ru

**Зарубежная подписка**

«МК-Периодика», тел.: (495) 672 7012  
www.periodicals.ru

ISSN 0130-2523

Отпечатано в ООО «ИПК "Парето-Принт"»  
Заказ № 2085/13  
Общий тираж 9000 экземпляров

© Журнал «Искусство»

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



На обложке:  
**Павел Пепперштейн**  
Таинственный незнакомец  
2013  
Тушь, бумага.  
Специально для журнала  
«Искусство».  
© Павел Пепперштейн



6.09 – 9.10.2013

Ринат Волигамси

СНЕГ

Snow

RINAT VOLIGAMSI

Галерея 11.12

Москва | ЦСИ Винзавод

4-ый Сыромитнический пер., 1, стр. 6, павильон 19

11.12 Gallery

Moscow | CCA Winzavod

4th Syromyatnicheskiy lane, 1, bld. 6, pavilion 19

+7 (495) 940-64-71 | gallery11.12@gmail.com | www.11-12.ru



МОСКОВСКАЯ  
БИЕННАЛЕ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА

В сотрудничестве с Институтом современного искусства

# ЗАВТРА ВОДЫ НЕ БУДЕТ

куратор  
алексей масляев

14/06  
— 11/08/2013

ММOMA  
ARTGUIDE  
АРТИД  
aroundart  
A R T



ММ  
ОМА  
МОСКОВСКИЙ  
МУЗЕЙ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА  
moscow  
museum  
of modern  
art

ГАЛЕРЕЯ 21

московский музей  
современного искусства  
тверской бульвар, 9  
[www.mmoma.ru](http://www.mmoma.ru)  
+7 495 6906870

реклама

|  |            |
|--|------------|
| ~МНЕНИЕ~.....  | 12         |
| <b>MYSTERION</b> .....   | <b>16</b>  |
| <b>ВАЛЕРИЙ ПОДОРОГА: «ТАЙНЫ В ИСКУССТВЕ НЕТ»</b> .....   | <b>18</b>  |
| Валерий Подорога <b>АУРА. БОДЛЕР. БЕНЬЯМИН</b> .....   | <b>23</b>  |
| <b>ПАВЕЛ ПЕППЕРШТЕЙН: «СКРЫВАТЬСЯ В ТАБОРАХ И МОНАСТЫРЯХ»</b> .....                                | <b>36</b>  |
| Валерий Турчин <b>ТЕОСОФИЯ В РУССКОМ АВАНГАРДЕ</b> .....   | <b>48</b>  |
| Арсений Штейнер <b>ОНТОЛОГИЯ ТАЙНЫ В ИСКУССТВЕ СЕРЕДИНЫ ВЕКА</b> .....                             | <b>60</b>  |
| <b>МАССИМИЛИАНО ДЖОНИ: «МОЙ ПРОЕКТ, КОНЕЧНО, НЕ ОБ ОККУЛЬТИЗМЕ<br/>ИЛИ СПИРИТУАЛИЗМЕ»</b> .....    | <b>72</b>  |
| <b>СЕКРЕТЫ И ЗАБЛУЖДЕНИЯ</b> .....   | <b>90</b>  |
| <b>АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВ: «НИКАКИХ РЕШЕНИЙ ПО ЦЕНЗУРЕ<br/>КГБ НЕ ПРИНИМАЛ»</b> .....                  | <b>92</b>  |
| <b>«НЕАВТОРИЗИРОВАННОЕ ИСКУССТВО»</b> .....  | <b>104</b> |
| <b>СВЕТЛАНА РОМАНОВА: «КУЛЬТОВЫЙ ПРЕДМЕТ МОЖЕТ БЫТЬ СДЕЛАН<br/>ДАЖЕ ИЗ КОНСЕРВНОЙ БАНКИ»</b> ..... | <b>116</b> |

Министерство культуры РФ  
Государственная Третьяковская галерея



7  
июня  
2013

22  
сентября  
2013

Крымский Вал, 10



# ГУСТАВ КЛУГИС ПРАВО НА ЭКСПЕРИМЕНТ

При поддержке



**НОВАТЭК**

Информационный партнер



Информационная поддержка

на правах рекламы

РОССИЯ 24

РАДИО  
КУЛЬТУРА

АСТУТ  
VASHOBRUC.RU

РУССКОЕ  
ИСКУССТВО

ИСКУССТВО  
THE ART MAGAZINE

Le Courier de Russie  
WWW.COURIERDETRUSSIE.COM

THE ART NEWSPAPER RUSSIA



|  |            |
|--|------------|
| <b>ХУДОЖНИКИ-ШАМАНЫ</b> .....                                | <b>124</b> |
| <b>ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ. ЗАКЛИНАТЕЛЬ БУДУЩЕГО</b> .....        | <b>126</b> |
| <b>ЙОЗЕФ БОЙС. ВСЕ НЕМНОГО ВОЛХВЫ</b> .....                  | <b>130</b> |
| <b>РОБЕРТ СМИТСОН. МАГ ЗЕМЛИ</b> .....                       | <b>136</b> |
| <b>ТИМУР НОВИКОВ. ВОЛШЕВНИК АБСУРДА</b> .....                | <b>142</b> |
| <b>СУБОДХ ГУПТА. ОЧЕНЬ ГОЛОДНЫЙ ХУДОЖНИК</b> .....           | <b>146</b> |
| <b>ГЕРМАН ВИНОГРАДОВ. РЕЧЕТВОРЕЦ</b> .....                   | <b>150</b> |
| <br>   |            |
| <b>80-ЛЕНИЕ</b> .....  | <b>156</b> |
| <b>РАЗМЫШЛЕНИЯ НА XXIX БЪЕННАЛЕ</b> .....                    | <b>158</b> |
| <b>МАСТЕРСКАЯ ЭРИКА БУЛАТОВА. К 80-ЛЕНИЮ ХУДОЖНИКА</b> ..... | <b>168</b> |
| <br>   |            |
| <i>~ОБЗОРЫ~</i> .....  | <b>181</b> |
| <i>~КАЛЕНДАРЬ~</i> .....                                     | <b>198</b> |
| <i>~SUMMARY~</i> .....                                       | <b>202</b> |

# XXXV

## РОССИЙСКИЙ АНТИКВАРНЫЙ САЛОН

19-27 октября 2013, Центральный Дом Художника, Москва, Крымский вал, 10

[www.antiquesalon.ru](http://www.antiquesalon.ru)



СМСТАРОНИМЕ ПРОЕКТЫ  
**EXPO-PARK**

Периодические издания живут, чтобы зафиксировать современность и уйти вместе с ней в небытие. В этом смысле журнал «Искусство», конечно, поступает наоборот — ориентируется на историю и старается выбирать максимально вневременные темы. В год его восьмидесятилетнего юбилея это становится совершенно очевидным и даже переживается как абсолютно верная стратегия. Но вот с темой «Тайна» получилось иначе. Мы задумали её давно и как одну из самых вечных тем искусства. Как рождается произведение? Кто говорит с нами устами художника? Это те тайны, которые даже будучи многократно проговорёнными философами, искусствоведами и художниками, навсегда останутся тайнами. Но оказалось, что тема духовно-мистических исканий в искусстве, шаманства, создания собственных мифологических систем сейчас даже чересчур злободневна, о чём, например, прямо говорит куратор Основного проекта 55-й Венецианской биеннале. Подтверждения можно легко найти и в списке последних открывшихся выставок. А тема остаётся и вечной, и по-своему очень лично воспринятой сегодняшним днём.



**Екатерина Андреева**

(стр. 13, 142)

Арт-критик, куратор, искусствовед, специалист по русскому и зарубежному искусству XX—XXI веков, кандидат искусствоведения, доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Отдела новейших течений Государственного Русского музея.



**Екатерина Васильева**

(стр. 126)

Художественный критик, искусствовед, занимается научными исследованиями в области русской литературы и искусства. Автор культурологических статей и рецензий в немецких и российских изданиях.



**Дарья Курдюкова**

(стр. 146)

Арт-критик, обозреватель «Независимой газеты», постоянный автор журнала «Искусство».



**Виталий Пацюков**

(стр. 136)

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

10



**Валерий Подорога**

(стр. 18, 23)

Доктор философских наук, профессор, один из ведущих учёных Института философии РАН. В настоящее время — заведующий сектором Аналитической антропологии Института философии РАН. Автор шести книг и около 200 научных работ.



**Валерий Турчин**

(стр. 48)

Доктор искусствоведения, заслуженный профессор Московского государственного университета, заведующий кафедрой истории отечественного искусства. Старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. Академик Российской Академии художеств. Автор более 300 научных статей и 13 книг.



**Сергей Хачатуров**

(стр. 150)

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



**Арсений Штейнер**

(стр. 60, 130)

Художественный критик, член Ассоциации искусствоведов (АИС). Сфера интересов — неофициальное советское искусство.



Государственный Музей  
изобразительных искусств  
имени А.С. Пушкина

TATE



BRITISH  
COUNCIL



# Прерафаэлиты

## ВИКТОРИАНСКИЙ АВАНГАРД

11 июня - 22 сентября  
Волхонка, 12

Информационные партнеры

Коммерсантъ FM93.6

РОССИЯ 24

Итоги

Информационная поддержка



РУССКОЕ  
ИСКУССТВО

A R T

ФЕДЕРАЦИЯ  
ИИ

ИСКУССТВО  
THE ART MUSEUM

РАДИО  
РОССИИ  
FM 101



**Константин Пигров**  
*д.ф.н., профессор*  
*СПбГУ, соавтор спец-*  
*курса по философии*  
*тайны*

**Между реальностью по ту и по эту сторону бытия, между миром Горним и миром Дольним есть дистанция, которую Платон так поэтически описал с помощью образа Гения (Демона, Даймона и т. д.). С чем имеет дело Гений? В том числе и в современном смысле как художник, творец, человек, напряжённо переживающий эту фундаментальную дистанцию? Он имеет дело с тайной, коренящейся в трансцендентном.**

Что есть тайна в самом общем смысле слова? Это эмоционально напряжённое знание о непознанном, о нашем неведении трансцендентного.

Есть очень многое в жизни, чего мы не знаем, и нас это никоим образом не задевает. Но есть нечто, лишшающее покоя и безмятежности наш дух, вселяющее тревогу, заставляющее переживать ощущение потери чего-то значимого. Не обязательно это должна быть жизненно важная информация или сложные перипетии духовных поисков. Вовсе нет! Взять хотя бы загаданное слово в кроссворде. В этой, казалось бы, абсурдной игре букв вдруг едва уловимым отголоском, прозрачным намёком мелькнёт и обнаружится древность и фундаментальность тайны.

Собственно человеческое общество сформировалось тогда, когда у группы людей возникла тайна. У животного стада тайны нет, но у человеческого коллектива всегда есть сакральный эзотерический миф, оберегаемый древним табу, в который посвящают молодых людей при инициации. Выдать тайну означает совершить святотатство, и прощения тому нет.

Тайна в обществе возникла до искусства, до науки, до государства и до политики. Архаика познавала мир через загадки. Состязание в разгадывании загадок всегда ставилось выше, чем в физической силе. Всё многообразии культуры и цивилизации коренится в архаических тайнах и в напряжённых отношениях загадывания и разгадывания.

Архаическая природа тайны нагляднее всего обнаруживается в детях. Шестилетнюю

## **Человеческое общество сформировалось тогда, когда у группы людей возникла тайна**

девочку спрашивают: «Что ты любишь больше всего?» Она отвечает: «Больше всего на свете я люблю разгадывать загадки!» И в самом деле, не говоря уж о кроссвордах, вся «нормальная наука» есть «решение головоломок». Здесь тайна превращается в «научную проблему». Формирование способности разгадывать загадки — это главное и в социальном институте образования.

Тайна необходима в любом коллективе, в любом социуме. Совместное владение тайной сплачивает коллектив как ничто другое. Мальчик с таинственным видом отзывает отца в сторону и говорит: «Папа, давай у нас с тобой будет какая-нибудь тайна!» Какая — не важно! Если у нас с папой общая тайна, мы с ним едины.

Бессмысленно протестовать против всяческих тайн, среди которых мы живём. Не нужно и невозможно уничтожить секретные отделы и спецслужбы в государстве, абсурдно публиковать секретные договоры между правительствами. Иерархия в обществе

стоит на том, что властители знают больше, чем народ. Серьёзная проблема функционирования демократии состоит именно в том, что она в идеале требует равной информированности элиты и народа. Но это невозможно: общество потеряло бы структуру и возможность нормально функционировать. Иерархия предполагает прежде всего неравный доступ к информации. Без тайны невозможно структурирование общества, невозможна иерархия по вертикали, функционирование и развитие культуры.

Всякая идентификация человека или социальной группы обязательно предполагает тайну. Не только тайны пола, не только тайны возраста, но и тайны этноса. (О, эта загадочная русская или еврейская, или китайская душа!) Профессиональные секреты — обязательная часть любой профессии. Она отгораживается от непосвящённых специальным языком терминологии. Но и каждый человек должен быть тайной для окружающих, для власти. Цивилизованное государство уважает тайну частной жизни — все эти его маленькие, подчас постыдные тайны. Они, в сущности, весьма серьёзны, ибо отдельность каждой личности стоит на приватности, лучше всего охраняемой с помощью тайны.

На тайне стоит вся культура. Нет ни одной религии, где не присутствовали бы таинства. Каждое художественное произведение внутри себя содержит тайну. Его создание — это порождение тайны, а понимание произведения искусства обязательно содержит в себе момент разгадывания, которое в случае удачи составляет важнейший момент высокой духовной радости, эстетической по своей природе. Художественное наслаждение немислимо без овеянности тайной. Причём зрители, читатели и слушатели зачастую вмысливают в произведение такие тайны, о которых автор и не догадывался.



Екатерина Андреева  
*искусствовед,  
куратор*

**Рождается искусство из магического ритуала или же магический ритуал становится развитием художественной практики — сказать невозможно.** Однако то, что произведения искусства живы и действуют спустя тысячелетия после того, как умерли связанные с ними ритуалы и носители этих ритуалов, очевидно. Поэтому энергия искусства самодостаточна и превосходна. Она является видом ещё не исследованной, но очень сильной по своим проявлениям энергии времени. Чудо искусства в том, что произведение, если оно подлинное, во времени именно живёт, будучи составленным из неодушевлённых материалов. То есть искусство производит и питается особой энергией, которая превосходит энергию художника или группы создателей и пользователей.

Об этом писал Юрий Лотман в работе «Искусство как язык»: «Обладая способностью концентрировать огромную информацию на "площади" очень небольшого

текста (сравним объём повести Чехова и учебника психологии), художественный текст имеет ещё одну особенность: он выдаёт разным читателям различную информацию — каждому в меру его понимания, он же даёт читателю язык, на котором можно усвоить следующую порцию сведений при повторном чтении. Он ведёт себя как некоторый живой организм, находящийся в обратной связи с читателем и обучающий этого читателя. Вопрос о том, какими средствами это достигается, должен волновать не только гуманитаря. Достаточно себе представить некоторое устройство, построенное аналогичным образом и выдающее научную информацию, чтобы понять, что раскрытие природы искусства как коммуникационной системы может произвести переворот в методах хранения и передачи информации» (Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 35).

Сакральное представление — знание о Всеполноте мира, о связи всего со всем — не обязательно является религиозным каноническим представлением. Его понимают и агностики, и учёные, не принадлежащие к существующим конфессиям. Сакральное в искусстве и в религиозной сфере — это зона интерференции, однако неполной и местами разнонаправленной. Как известно, искусство «оформляет» религиозные идеи и с эпохи разночинцев начинает замещать религию, осуществляя духовное

**Искусство «оформляет» религиозные идеи и с эпохи разночинцев начинает замещать религию, осуществляя духовное возрождение**

возрождение. Разделение между сакральным в искусстве и в религиозных системах позволяет, таким образом, очертить суть сакрального действия — создание области бессмертных образов жизни. Остальные функции религиозных практик со временем меняются, замещаются новыми, а эта остаётся и осуществляется всегда только через художника, хотя сам он сознательно и единолично, без вдохновения, реализовать её не способен. В этом смысле искусство как чудесная Всеполнота превосходит религию в качестве универсального, вселенского свяującego и превосходит понятие человеческой практики в его социальных измерениях.

14

Так или иначе священнодействуют, т. е. «художествуют» все художники и, как мы знаем, даже те, которые создают политические партии, проводят социальные опросы, составляют коллекции, общаются с духами и т. д. Ведь Бойс или Хааке представляют себя художниками, а не политиками, социологами, коллекционерами-экспертами или экстрасенсами-медиумами. Они мыслят себя психагогами, душеводителями. Вопрос искренности и, добавим, ясности понимания собственных действий является очень важным. Сам язык указывает на зыбкость почвы, где происходят художественное творчество и эксперименты в области чудес: есть те, которые «чудотворствуют», а есть те, которые «чудят». Со временем по результатам их действий — произведениям — становится понятно, чем они занимались.

В самом общем смысле художник совершает два действия: находит (провидит) образ и показывает его всем, сообщая ему энергию бесконечного изменения и усиления смыслов. Не так уж важно, как происходит первое действие: развивается ли изображение, «взятое из головы», на бумаге; брошена ли

**Священнодействуют  
все художники, даже  
те, которые создают  
политические партии,  
проводят социальные  
опросы, составляют  
коллекции, общаются  
с духами и т. д.**

в стену мокрая тряпка или на грязной стене найдено пятно; куплен ли в магазине сантехники писсуар. Суть в том, что первую фазу нельзя проскочить, т. е. просто заимствовать «картинку», «контент», как и вторую — выявление образа — невозможно игнорировать, заменив её хешпенингом или организацией какого-то ритуала. Недавно на одном круглом столе меня поразило мнение известных, заслуженных и влиятельных критиков, сводящееся к тому, что произведения актуального художника — это «реквизит» его творческой жизни. То есть котировки произведения находятся в точке замерзания, разогреты они только в условиях рыночных продаж, а в теории и критике снова заморожены. Оказавшись в области безобразного, мы, естественно, живём среди безобразного и пеняем на растущую энтропию, отказывая искусству в его основной функции — преобразить нечто во что-то значительное и волнующее. Спасает лишь это: настоящие художники, что бы им ни внушали критики про реквизит, не могут не создавать искусство.



Ольга Седакова  
*поэт, переводчик,  
доктор богословия*

Со времён гуманизма и Возрождения творчество, и особенно художественное творчество было своего рода «параллельной религией», «светским культом» Европы — со своими «подвижниками», «святыми» и «мучениками», которым, как Шопену или Пушкину, Ван Гогу или Микеланджело, принадлежало совершенно особое место и в сердце частного человека, и в сердце народа. Их любили другой, но не менее интимной любовью, чем великих святых заступников. К ним не обращались с молитвой, но они обращались к нам из своих созвучий, строф, красок, расширяя область свободы и бескорыстия в обыденном мире расчёта и необходимости. Их создания вносили тепло родины в холодный мир. Наконец, жизнь художника — как она предстаёт в его произведениях — была образцом искренней жизни, открытой и в своих немощах, и в своих заблуждениях: можно сказать, эсхатологическим образом жизни.



В 1999 году в «Послании людям искусства» Иоанн Павел II наделил художественное творчество высочайшим достоинством: именно здесь, по его мнению, исполняется замысел Божий о человеке, здесь, «как нигде больше, человек открывается как образ Божий», образ Бога Творца; наконец, Воплощение открывает художнику дар «новой красоты». Момент вдохновения именуется «эпифанией (богоявлением) красоты», а плод вдохновения, произведение, даже если непосредственную тему его, «сюжет», составляет зло и порок, несёт в себе свидетельство «всеобщей жажды спасения». Послание Иоанна Павла II было обращено к людям, которые «страстно и жертвенно ищут новых "эпифаний красоты", с тем чтобы, воплотив их в художественном создании, принести в дар человечеству».

И здесь неминуемо встаёт печальный вопрос: а где эти люди? Да, таков истинный художник, художник классических времен: но не поставила ли наша современность — устами своих многочисленных авторитетов — под вопрос и возможность явления таких художников (известный лозунг «смерти автора»), и самую реальность различения «истинного» и «подделки», дара и бездарности, уникального и тиражированного, и какой бы то ни было контакт с «иным» (а классическое вдохновение всегда описывалось как явление «иного»). Да и кто в качестве цели творчества полагает теперь «принесение дара» миру, кто думает одарять, а не бросать вызов, не самовыражаться и т. п.? Ветховен, сравнивший себя с Дионисом, несомненно, принял бы эти слова как свои: откровение красоты, жертвенное служение ей, приношение её в дар человечеству. Но современные художники, признают ли они себя в этом описании? Я перебираю в уме признанных людей современного искусства, его ведущих мастеров: кто из них назвал бы себя служителем красоты?

Для кого эти вещи — красота, вдохновение, дар, творчество, наконец, — остаются реальными? И если не в этом, в чём видят они интенцию собственных работ?

Вот некоторые из широко распространённых мотиваций эстетической деятельности: служение языку (что теперь уже кажется почти анахронизмом); деструкция старых мифов и иллюзий; обличение лжи и зла; «остранение», поддержание некоей социальной игры; самовыражение и автотерапия, освобождение от личных «травм»; эпатаж и провокация, шоковое воздействие на публику, жест власти над ней; утверждение себя в качестве «человека искусства»... Вот, кажется, и весь веер возможностей актуального художника. Ни одна из названных мотиваций никаким образом не соприкасается с «эпифанией красоты». Не удивительно ли это? Красота, которую безнадежно путают с «красивостью», практически не дозволяется художнику, который надеется быть «современным». И кто же, как не современные художники и теоретики искусства, не устают утверждать иллюзорность художественного смысла?

Мы оказались свидетелями того, как искусство — в лице своих деятелей и теоретиков — сменило свою «парнасскую веру» на «парнасский атеизм». Поэты «смирненно» и фаталистично говорят о «смерти поэзии», об «уходе поэзии из нашей цивилизации». Значение

**Кто бы сейчас назвал себя служителем красоты? Для кого сами эти вещи — красота, вдохновение, дар, творчество, — остаются реальными?**

и последствия этого отречения — и для искусства, и для общества, и для отдельного человека — трудно переоценить.

Мне кажется, что ключ к тому, чего лишается искусство, перестающее надеяться на «эпифанию красоты» и при этом продолжающее производить «эстетические вещи», можно найти в том же послании Иоанна Павла II. Обсуждая сущностное различие божественного Творения и человеческого творчества, автор определяет эту «уже существующую» материю, вещество, с которым работает художник-человек: «он исполняет эту задачу, работая с изумительным "веществом" собственной человечности». Прежде того, что считают собственно «материалом» отдельных искусств (словами или звуками, или цветами), художник берётся за первое вещество — человечность, собственную человеческую природу! Он находит или освобождает в себе, по словам Симоны Вейль, «то "я", выражением которого в светской культуре является поэзия». Это «я» — та материя человечности, которая самым интимным образом связана с восхищением и изумлением, *admiratio*. Она связана (как об этом говорят Гельдерлин и Мандельштам) с необъяснимым переживанием «внутренней правоты» и моментальной невинности. Знаменитые слова о «непристойности (или невозможности) поэзии после Аушвица», ставшие лейтмотивом новейшей культурной ситуации, как раз и отрицают такую возможность свободы от вины — и тем самым возможность вдохновения: выхода, словами Пастернака, «из вероятия в правоту».

Молчание поэтического и вообще творческого в актуальной культуре говорит не больше и не меньше о том, что утрачено это «я», это «изумительное вещество человечности». Совсем просто выразил это Пауль Целан: «Нет людей, поэтому нет и стихов».



# MYSTERION

Есть два рода тайн: первые переводятся как *mystery* и ведут свою этимологию от латинского *mysterion* — тайна и таинство. Последнее значение напоминает нам, что они зачастую связаны с духовно-мистическим способом постижения мира и поиском ответов на самые фундаментальные вопросы человечества. Искусство как способ познания, наряду с наукой, философией или религией, предлагает свои способы получения знаний и свои откровения. Для самого же искусства фундаментальным становится вопрос о том, откуда берется произведение. Впрочем, этот род тайн относится к тем, что даже будучи высказанными и истолкованными, навсегда останутся непостижимыми. Или же, словами Людвига Витгенштейна, «О чем нельзя говорить, о том следует молчать»

# **ВАЛЕРИЙ ПОДОРОГА: «ТАЙНЫ В ИСКУССТВЕ НЕТ»**

18

**Один из ведущих учёных Института философии РАН рассказал в интервью журналу «Искусство», почему Произведение и Автор сегодня обходятся без тайны, зато власть, религия и система потребления используют всё многообразие техник сакрализации. Кроме того, Валерий Александрович написал для нас текст «Аура. Бодлер. Беньямин», поскольку, как он справедливо заметил, все «принципиальные и большие проблемы никогда не обсуждаются прямо, а только обходными путями»**

---

*вопросы:* Алина Стрельцова

### Что такое тайна? Как правильно сформулировать это понятие?

Конечно, тайна не понятие и не может быть понятием. Какие тайны мы знаем? Врачебную, адвокатскую, семейную, тайну исповеди и тайны Природы (Космоса, Человека), но равно и секретные службы, и тайную полицию, замки с секретом, тайные комнаты и убежища, тайную миссию, тайные организации террористов.

Обыденный язык во все времена взывал к тайне и обращался с ней запросто. Нужно заметить, что тайна — это имя того, от чего мы себя отделяем, и то, что остаётся сокрытым. Качество тайны приписывается тем явлениям, событиям или предметам, которые не могут выйти из-под покровы неизвестности и непознаваемости. Есть два рода тайн: одни разгадываются и раскрываются, другие — нет. Приходят на ум криптология и такая семиотическая дисциплина, как паремология, которая изучает разгадки загадок. Конечно, то, что разгадывается, можно назвать тайной, но оно всё же ею не является. Поэтому мы должны отделить тайну как высшую ценность от различных вариантов её раскрытия. Придать особое значение и такому состоянию мирского, которое нуждается в постоянном приближении к тайне, а подобное сохраняется только в религиозных и близких к ним по идеологии и вере ритуалах, институтах и организациях (хотя и там может не оказаться среды, необходимой для удержания сакрального под завесой тайны).

Замечу также, что «тайна» не может стать понятием, потому что это слово, постоянно употребляющееся вне контекста, обесценено. Зато существует целый словарь сходных и близких по смыслу понятий, которые замещают его в более организованных дискурсах, где использование этого слова неуместно.

**Традиционно описывают становление искусства как профессиональной деятельности, которая отмежеввалась от магической практики на момент её**

**оформления в более-менее современные формы культа. Действительно ли это так? Ведь вопрос о том, что творчество есть и магическая, и религиозная практика, возможно, даже более подлинная, чем современный ритуал, возникает вновь и вновь. Или это домыслы художников и поэтов?**

Искусство всегда ориентировалось на тайну, но, выйдя за сферу сакрально-культового опыта, оно потеряло то качество тайны, которое использовалось в традиционных религиозных ритуалах. Мне представляется, что, начиная с романтиков, тайна искусства не столько исчезла, сколько стала наглядной. Если быть точным, эстетическое созерцание впервые и метафизически безупречно отделяется от религиозного чувства с выходом работы Канта «Критика способности суждения». Кант рассматривает искусство как инструмент воспитания способности к возвышенному чувству в человеке Просвещения. А это значит, что первоначальный ужас, который был основой религиозного чувства, очагом всякой сакрализации, жертвенности и тайны, переводится в план разумного понимания своих эмоций перед удивительным величием Природы. Возвышенное чувство опирается на веру в общечеловеческий Разум, который быстро учится отделять природную катастрофу от кары Божьей. В этот момент оказалось, что объяснить, как сделано произведение искусства, можно, но почему оно сделано именно так, — нельзя. Вероятно, прежде всего это связано с ремеслом, с тем, что греки называли техне — умением, но окруженным тайной мастерства. Так, средневековый и возрожденческий мастер часто уходил в мир иной, не доверив ученику тайну изготовления лаков.

**Часто сталкиваются две позиции: постепенное разрушение концепта тайны в искусстве и, наоборот, всё искусство XX века понимается как сакральная практика (начиная с теософских поисков русского авангарда, хепенингов как почти шаманских ритуалов и за-**

(1) Г. Марсель написал двухтомное сочинение «Тайна бытия» (1951): G. Marcel. *Le Mystère de l'Être. I. Réflexion et mystère. II. Foi et réalité.* Paris, Aubier, 1963, 1964.

канчивая кибершаманизмом современного медиаискусства). Какой позиции придерживаетесь Вы?

Если сегодня и возможно обращение к различным псевдокультовым формам искусства, то они остаются лишь имитацией и всё той же практикой отказа от тайны в искусстве. Конечно, авангард ставил перед собой невероятные политические задачи, решение которых перекладывалось на технологические утопии, и именно они становились реальной силой в переделке мира. В модернистской литературе, например у Андрея Белого, мы найдём постоянный отсыл к тайне бытия. Но будем внимательны: как только мы начинаем серьёзно изучать его идеи и произведения, то приходим к выводу, что для него (как, впрочем, и для его духовного учителя Рудольфа Штайнера) целью было не сохранение тайны (бытия), а её разгадка. Дать полное и всеохватывающее объяснение в стиле алхимических или астрологических трактатов всего что есть в мире. И это объяснение невероятного и невозможного было логизировано в схемах и других вполне рациональных конструкциях. Похоже, что современное актуальное искусство предлагает нам тотальную симулятивную практику, когда всё может быть другим, но ничто не может быть собой. Поэтому иногда кажется, что мы возвращаемся то ли к эстетическому средневековью, то ли к ранним формам многобожия, но на самом деле побеждает мейнстрим, массмедийная идеология толпы.

**Чем тайна в искусстве (тайна творчества) отличается от понимания тайны в религии?**

Тайны в искусстве нет, есть лишь множественные условия получения возвышенного чувства, которое, как мне кажется, не может быть ограничено ни отрицательным, ни положительным опытом переживания. Тайна в искусстве — это всегда сияние вокруг вещи, ореол, аура, некое парение, движение воздуха, которое мы проецируем на объект созерцания и в итоге

**Тайна в искусстве —  
это всегда сияние  
вокруг вещи, ореол,  
аура, движение воздуха,  
которое мы проецируем  
на объект созерцания  
и в итоге обретаем  
возвышенное чувство**

обретаем возвышенное чувство (т. е. возвышаемся над собственной внутренней природой). Тайна — нечто привнесённое, наложенное, что-то окутывающее созданную вещь. Тайна — всегда внешнее. Если продолжать уточнение, то она — всегда граница, запрет, к чему нельзя прикасаться, трогать... В тайне скрывается именно то, что не может быть ни воспринято, ни высказано, ни отражено — первоначальный Ужас (именно тот, когда ещё нет даже Богов). Некая немота бытия, которой мы все причастны... Религиозная практика в своей глубокой мотивации выстраивается как институциональная защита от этого ужаса и немоты, правда, с утверждением их необходимости. Конечно, есть и другие тайны. Я бы сослался на знаменитый текст Рудольфа Отто «Священное» (недавно у нас переведённый). Религиозный опыт знает только одну тайну: которая совпадает с сакральным, превращая всё, что происходит в культовом пространстве, в череду таинств. Тот же Габриэль Марсель отличает то, что находится перед нами, от того, что нас окружает; то, что перед нами, — не тайна, скорее, разгадываемый секрет (мы его контролируем), а вот то, что вокруг нас, это есть тайна, которая не может быть разгадана, тайна нашего «присутствия» (в мире)<sup>1</sup>.

**И всё-таки главный вопрос про тайну творчества — откуда берётся произведение? Насколько я понимаю, возможны два варианта ответа: произведение создаётся человеком или произведение создаётся через человека.**

**Ко второй, как мне кажется, равно относятся и представления Платона, о том, что через безумного поэта Боги говорят с людьми, и представления постструктуралистов, о том, что через человека, выполняющего функцию автора, себя выражает Текст. Так ли это?**

**Как сейчас разрешается этот вопрос?**

Мне кажется, не откуда берётся произведение, а откуда берёмся мы, выражающие себя в произведениях. Всем известная кантовская вещь-в-себе пребывает в том, что можно назвать областью тайны (бытия). Вот где открываются все различающиеся условия для веры в любых богов, эта область лежит за границами познаваемого, и никогда человечество не избавится от неё, поскольку она никому не мешает. Правда, это та тайна, которая не принимается во внимание в познавательных ситуациях. А познаём мы только то, что сделали сами. Рефлексия, понимание и конструирование всегда вторичны, первично то, что мы делаем с миром.

Произведение, если мы будем держаться некоторых правил современной мысли, представляет собой феномен аутопоэзиса. А это значит, что произведение производит себя в качестве произведения. Смещение акцента: теперь воспроизведение важнее произведения. Если мы возьмём любого значительного художника, то заметим почти сразу, насколько то, что он делает, обречено быть всегда тем, что он уже сделал. Как если бы человеку всегда дано многое, но как одно (одно произведение, одна любовь, одни родители и т. п.), и все силы жизни уходят на поддержание

этого одного ради многого.

Я придерживаюсь стратегии Произведения, а не Текста. И на мой взгляд, ситуация постепенно меняется в иную, «хорошую», сторону, намечается возврат к пониманию индивидуально-уникального, неповторимого, но с точки зрения достаточно определённой и аналитически строго разработанной позиции. Это не значит, что прежние методы не годятся (семиотический, психоаналитический или герменевтический). Напротив, отказ от выбора метода ведёт нас к поискам ключей к Произведению, и он не может быть одним единственным. Снова появляется фигура Автора, но как имени для Произведения (не как био-биографической личности). Возобновляется действие некоторых старых понятий и категорий, но вводится и много новых. Я бы сказал и так: сегодняшняя работа в философии, искусствознании, литературоведении требует намного больше профессиональных навыков и знаний, чем когда-либо прежде. На Западе это давно поняли. В отечественной гуманитаристике этот процесс идёт пока крайне медленно. Отсюда накопленное знание не проходит проверки идеями и путается «теории».

**Правда ли, что психология искусства родилась из желания объяснить и описать ту тайну творчества, которую многие века понимали исключительно посредством откровения? Была ли успешной эта попытка?**

Мы понимаем разного рода «откровения» в силу нашей испорченности. Многие из тех, кто никогда не встречался с Богом, искали в своих снах «великие открытия» (и весьма успешно). Первый герой здесь, пожалуй, Зигмунд Фрейд, которому приснился психоанализ («Толкование сновидений» — первая и самая крупная работа, опубликована в 1900 году). Есть, конечно, и множество других способов «творить», все они определяются не какой-то уникальной способностью к чему-то, а только силой Привычки. То, что нам желательно,

**В тайне скрывается  
именно то, что не может  
быть ни воспринято,  
ни высказано,  
ни отражено —  
первоначальный Ужас**

должно повторяться; всё, чему мы верны, является самым важным условием непрерывной, творчески напряжённой работы. В философии нужно привыкнуть к той идее, которую вы пытаетесь выразить, тогда она будет неотразима своей новизной (пусть только для вас).

Тайна творчества есть, но именно в том смысле, в каком каждый человек есть тайна и для других и для себя. Когда я работал над анализом литературы Достоевского, мне не пришло в голову открыть «тайну его творчества», такой просто нет. Есть его Произведение, которое определённым образом существует во времени, в нашем времени... Как и почему это стало возможным — это только часть вопросов, на которые я искал ответы.

**Является ли сегодня тайна ресурсом власти, способом управления современного общества — или это прерогатива тоталитарных систем, а сейчас политическая система абсолютно прозрачна и как раз эта избыточная откровенность становится самой беспощадной формой правления?**

В главе о «Великом инквизиторе» («Братья Карамазовы») Достоевский предлагает совершенную формулу тирании: тайна, чудо, авторитет. И в основе её, конечно, тайна. Именно она прерывает всякие разумные и обсуждаемые контакты власти с обществом. Я уже не говорю о полном правом диалоге. С опорой на тайну создаётся миф о всемогуществе всякой власти, даже самой ничтожной. Мне кажется, современное понятие харизмы (введённое Максом Вебером) соединяет в разной пропорции элементы чуда, авторитета и — тайны<sup>2</sup>. Если чудо — это принятое тираном «решение», авторитет — «захват», «преступное присвоение» власти, то тайна — это сокрытие всех свидетельств и фактов, которые указывали бы на ограниченность самой тирании. Всё больше тайны и закрытости требуется власти, чтобы продолжать укреплять автократический режим, лишая общество возможности планировать

собственное будущее. Что представляет собой харизма? (М. Вебер) Это не бренд, а условие перевода личных качеств правителя в политический ресурс. Теперь рождение тирана (откуда он, кто он) и его смерть (когда уйдёт, смертен ли он) становятся центром политической жизни. Именно эти даты жизни нуждаются в абсолютной тайне. Легитимация власти посредством псевдосакрализации — древнейший приём. Правящий тиран уверен в том, что власть сама по себе сакральна и что легитимация принятых решений исходит из его положения как первого лица, а не из полезности, не из признания их обществом. Почти всегда тиран вступает в сговор с народом, с той самой инертной и полумаргинальной массой населения, которая продолжает жить по правилу «лишь бы не было войны». Познавший худшее воспринимает обновление и развитие общества как угрозу.

Тайна играет фундаментальную роль: это сфера осуществления властных полномочий и функций в реальном времени и месте. «Секретные письма» (*lettre de cachet*) — одна из важнейших особенностей государственного принятия решений во Франции при Людовике XIV. *Lettres de cachet* — это произвол Короны. По любому навету и подложному свидетельству, клевете или доносу подданный мог повлиять на решение высшей власти. В России самодержавный произвол имел совершенно варварские, ничем не обузданные формы прямого действия (насилия). Значение указов и принимаемых законов, их тёмная изнанка остаются частью игры в тайну властных полномочий<sup>3</sup>. Если все действуют с точки зрения «здорового смысла», а очаг его мы находим в высшем должностном лице, то в таком случае мы имеем дело с идеальным дискурсом авторитарной власти. Причём, что интересно, власть полагает, что вместе с властью она получает право говорить не только от имени «народа», но и «здорового смысла».

(2) Из всех древних качеств власти можно выделить наиболее близкое к харизме: это чудо, «дар превосходства, который проявляется как победа магической сущности, как постоянное преимущество...» (Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов. / Хозяйство, семья, общество. II Власть, право. Религия. М.: Прогресс, 1970. С.283).

(3) Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи и интервью М.: Праксис, 2002. С. 260—261.



Валерий Подорога

---

# АУРА. БОДЛЕР. БЕНЬЯМИН

В настоящем наброске  
делается попытка ответить  
на вопрос: что такое  
*тайна*, но понимаемая  
не как *тайна-чего-то*,  
а просто *как тайна* (т. е.  
отнесённая к собственной  
сути). Иными словами,  
понять тайну структурно-  
топически и в границах  
теории восприятия

23

---

(1) Лессинг Г. Э. *Лаокоон, или О границах живописи и поэзии*. М.: Художественная литература, 1957. С. 172). Аура — древнегреческое слово, означающее воздух, нечто воздушное, воздушные смеси (в современном словаре: авиация, аэроклиматология, аэрозоли и т. п.).

1)

Мы выбираем тему ауры, поскольку полагаем, что тайна есть переплетение качеств, окутывающих собой вещь, и она не может быть иначе представлена, как только через этот образ, её скрывающий. Великое классическое искусство строилось на эффекте тайны, т. е. на ауратизации образа видимого, создавался некий светящийся, мерцающий или вспыхивающий ореол (покров), берегающий для нас предметы и события ушедшего мира. Принцип ауры распространялся буквально на всё, что так или иначе было связано с изображением прекрасного или возвышенного. Произведение искусства, когда оно удачно, передаёт движение жизни и становится *живым*, является ауратическим, наполненным его превосходящей энергией.

К середине XIX века складывается иная ситуация, начинается эпоха модерна, во главе поэтических экспериментов которой — фигура поэта современности Шарля Бодлера. Вместе с этой эпохой начинается достаточно быстрый процесс распада ауры: возвышенное, тайна, да и сама тема эстетического уходят из опыта искусства как нечто ложное, музейное, потерявшее великий стиль образца.

## ОПРЕДЕЛИТЬ АУРУ?

2)

Тема *ауры* давняя проблема; она была прекрасно преподана ещё Лессингом в его знаменитом сочинении «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). В его комментарии к «Илиаде» Гомера читаем: «...когда в смятении битвы один из важнейших героев подвергается опасности, в которой никто не может оказать ему помощи, кроме божества, то у поэта покровительствующее божество облакает обыкновенного героя *густым туманом* или *тьмою* и таким образом выводит из битвы. Так, Парис спасён был Венерой, Идей — Гефестом, Гектор — Аполлоном»<sup>1</sup>. Это облако — чисто условный символ исчезновения (спасения героя). Когда некоторые подражатели Гомера (а живопись полна этими образцами) пытались изобразить вещественно-конкретный образ облака, то нарушали эту условность, за которой стояло только исчезновение. Другими словами, древняя аура скрывала в себе вещное, и чем быстрее это происходило, тем значительнее была сакрализация события, индивида или вещи. Внутри облака — *пустота*, там нет ничего вещного — лишь ауратическое наполнение, искажающее физические и другие качества вещей. Аура — и объект, и радуга, и облако, и небесное свечение, и нимб, окружающий головы христианских святых, — одним словом, мы имеем дело с пе-

реживанием фантастичности (нереальности) происходящего, и это не сон и не явь, а нечто промежуточное, переходное. Включение ауры, или ауратизация предметов и событий, создаёт канву, которой придерживается читатель, чтобы не утратить истину реального, следить за тем, как уплощается и теряет силу тайна детектива у Эдгара По и Конан Дойля. Сигналы подаются постоянно и отовсюду. Важно ещё опознать в ауре некое состояние бытия, что предшествует всем другим, — состояние зачарованности, которое перекрывает собой разные планы, сводит их вместе.

3)

И наконец, аура — это когда видимое — то, что перед нами, — не движется, а сияет. Откуда сияние? Можно сказать, что одни качества напластываются на другие: первые или те, что могут быть видимы (переживаемые непосредственно), на те, что возможны только в результате полного обзора видимого. Видимый предмет наделяется энергией двух скрыто действующих оптик — *проксимальной* и *дистальной*. Видимое открывается как ближайшая близость дальнего, или как удалённость самого ближайшего — то, что В. Беньямин и называл *аурой*. Что такое собственно *аура*? Ответ: «Странное сплетение места и времени: уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был. Скользить взглядом во время летнего полуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, в тени которой расположился отдыхающий, пока мгновение или час сопричастны их явлению, — значит вдыхать ауру гор, этой ветви»<sup>2</sup>. Аура как чисто оптический эффект? Не мы вступаем в ауру, которая окружает предметы, а сам мозг, водитель разума в своей внутренней структуре образует нечто вроде *внутреннего пространства* или *сцены*, где одно изображение накладывается на другое и уже в таком виде представляет как образ *глубины*, дали или самой ближайшей близости.

## ПРИНЦИПЫ АНЕСТЕТИКИ (БЕСЧУВСТВИЯ)

4)

Опыт Бодлера интересен своим долгом перед современным: он открывает его истоки в шокирующем восприятии *новейшего*. Поэт превращает собственный мозг в разновидности палимпсеста и только ради того, чтобы развернуть мгновение шока в волнуемую и выстроенную в глубину картину воображаемого существования.

«Что такое человеческий мозг, как не обширный и естественный палимпсест? Мой мозг — палимпсест, и ваш также, читатель.

(2) Ср.: «Определение ауры как «уникального ощущения дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был» есть не что иное как выражение культовой значимости произведения искусства в категориях пространственно-временного восприятия. Удалённость — противоположно близости. Далёкое по своей сути — это недоступное. И в самом деле, недоступность представляет собой главное качество культового изображения. По своей природе оно остаётся «отдалённым. Как бы близко оно не находилось». Приближение, которого можно добиться от его материальной части, никак не затрагивает отдалённости, которое оно сохраняет в своём явлении взору». (Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 129.)

---

(3) Бенъямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 142. Надо заметить, что здесь Бодлер «переводит» на свой язык все те записи, которые можно найти *Suspigia De Profundis*, составляющие продолжение «Исповеди англичанина, любителя опиума». (Томас де Кейнси. Исповедь англичанина, любителя опиума. М.: Эксмо, 2011. С. 237—238).

---

(4) Аурагическая конструкция — палимпсест — активно использовалась М. Прустом. Например: «Как и прустовское письмо, всё творчество Пруста есть палимпсест, где смешивается и накладывается друг на друга несколько фигур и смыслов, которые присутствуют все сразу и которые возможно расшифровать только в совокупности, в их безысходной тотальности» (Женетт Жерар. *Фигуры. Работы по поэтике*. Т. 1. М.: Издательства имени Сабашникова, 1972. С. 101).

---

(5) Бенъямин В. Озарения. С. 175.

Бесчисленные наслоения мыслей, образов, чувств тихо, как свет, последовательно проникали в ваш мозг. Казалось, что каждое из этих наслоений погребало под собою предыдущее. Но в действительности ни одно не погибло". Однако между пергаментом, на котором написаны — одна поверх другой — греческая трагедия, монастырская легенда и рыцарская повесть, и тем божественным, созданным Богом *палимпсестом*, каким является наша память, существует то различие, что первый представляет собой уродливый, фантастический хаос, столкновение разнородных элементов; тогда как во втором непреодолимое влияние темперамента неизбежно устанавливает единство между самыми разнокалиберными элементами. Как бы противоречиво ни было то или другое человеческое существование, человеческая природа не перестает быть единою. Все отзвуки памяти, если бы их можно было пробудить одновременно, образовали бы собою стройный хор, утешительный или скорбный, но логичный и гармоничный»<sup>3</sup>.

Не бегство в мечтания и грёзы, а раскрытие нового содержания чувственного в шокирующем (почти калейдоскопическом) смещении бытия. Под действием шока изменяется материя чувственного, — всё это в полной мере присутствует у Бодлера с его обострённой чувствительностью ко всем едва заметным замираниям, колебаниям, содроганиям, спазмам: он анализирует чувство времени и пространства, внимания, страсти, касания, ароматы, усиливает прежние вкусовые впечатления, обретая новые, словно всё время ставит себе один и тот же вопрос: что же это такое — быть погружённым в мир шоковой анестезии?<sup>4</sup>

5)

Когда Бенъямин определяет границы фигуры шока в поэзии Бодлера, он настаивает (следуя за Фрейдом) на том, что переживание и есть последний бастион перед шоковым воздействием (как сон или воспоминание, как та же грёза гашиша). «Чем больше доля шокового элемента в отдельных впечатлениях, чем неотступнее присутствие сознания в интересах защиты от раздражения, чем успешнее его действие, тем в меньшей степени шоковые моменты входят в опыт и тем *раньше* удовлетворяют они понятию переживания»<sup>5</sup>. Два аспекта в интерпретации шока: шок — это ведь всегда обрыв в нормальном чувстве боли. Возбуждение столь сильно, что организм отвечает на него отказом, боль не достигает поля восприятия-осознания; но она уже там, где мы, она проникла в нас, и омертвило чувство, но для нас её нет. Подобная анестезия чувственности — очевидное следствие из природы шокового воздействия. Чувство возвышенного ещё имеет дело с переживанием, преодолевшим шоковое состояние.

Замечу, что для Бенямина шоковая анестетика Бодлера не может быть приравнена к кантовскому чувству возвышенного. Имя *возвышенное* даётся всякому общему переживанию превосходства разума над Природой, не особой эмоции. Поэзия Бодлера пример обратного: она старается быть *антивозвышенной*. Не возвышать, а снижать, разрушать и сбрасывать образцы...

6)

Бенямин делает следующий шаг: он устанавливает *соответствие* между фигурой шока и соприкосновением поэта с толпой. Нас стремятся убедить в анонимном, тайном или скрытом присутствии толпы в поэзии Бодлера: на первом плане поэт — бунтарь, воин, баррикадный боец, даже фехтовальщик, проводящий время в батальных оргиях, а на заднем плане, который может только угадываться, та городская толпа, неопределённая и зыбкая, рассеянная как газовый свет, однако концентрирующая в себе энергию будущих «прикосновений», «вспышек», «содроганий», толпа наэлектризованная, она действует на составляющих её существ посредством внезапных разрядов подобных электрическим<sup>6</sup>. Вот откуда марионеточная жестикюляция поэта столь внезапная и неожиданная, судорожная, мгновенная, она — след постоянной изматывающей борьбы с толпой. Предугадать место действия будущего шока и, следовательно, опередить его действие готовым переживанием — возможно ли это? Это удивительное зрелище: восставший поэт-бунтарь движется по улицам города, как в лабиринте, фехтуя с невидимым врагом-толпой (с точки зрения здравого смысла сцена странная, а главный герой — просто безумец).

7)

Бенямин не говорит о том, как Бодлер видит *именно* толпу, да и смог ли он схватить её в тех поразительных подробностях, если не был любителем опиума и гашиша? Если настаивать на том, что эпоха, названная Бодлером *современностью* (*modernité*), выражает себя в разнообразных фигурах шока, то вполне естественно предположить, что поэт, гиперчувствительный к любому раздражению, должен нуждаться в постоянных искусственных средствах поддержки видения. Прерывности шокового воздействия должно противостоять наркотическое средство, дарующее объёмную и детальную проработку образа.

---

(6) Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 290.

---

(7) Бенъямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Symposium, 2004. С. 263—282.

---

(8) Есть и клинично-патологическое понимание ауры как предвестника эпилептического припадка. Вот как это пояснялось в начале века: «Прелюдией самого припадка является аура. Она состоит чаще всего из каких-нибудь парестезий, боли, чувства похолодания или вздувания (отсюда и название) — последнее, впрочем, не так часто наблюдается, — "колесико кружится в желудке"; затем могут быть настоящие галлюцинации, особенно зрительные, очень часто также вкусовые. Видения часто имеют тенденцию надвигаться на больного и всё увеличиваться, в тот момент, когда они прикасаются к его груди, сознание исчезает» (Dr. E. Bleuler. Руководство по психиатрии. Берлин, 1920. С. 362—363).

## СКОЛЬЖЕНИЕ В ТАЙНУ БЕСКОНЕЧНОГО

*Благосклонный взгляд богов Олимпа  
опоэтизирован чисто гашишестской дымкой*

*Шарль Бодлер*

8)

Бенъямин изучает так называемую странную диалектику наркотика. В одной из своих весьма двусмысленных статей «Сюрреализм. Последняя моментальная фотография европейской интеллигенции» (1929) он пытается развить тему *опьянения* или *экстаза*, как необходимого опыта освобождения от индивидуального «я» и взрывной переход к слиянию с другими в коллективном революционном действии<sup>7</sup>. Как всё было? Сначала *гашиш/опиум* для Томаса де Квинси, Шарля Бодлера, Теофила Готье и Вальтера Бенъямина, *пейотль* для Антонена Арто, Сергея Эйзенштейна, *кока* для Зигмунда Фрейда, *мескалин* для Олдоса Хаксли, Анри Мишо и Малькольма Лаури, грибы, *псилоцибин* для Карлоса Кастанеды и Теренса Маккены и далее. Наркотический эффект лишь усиливает возможности мозга, мощь его ауры — передавать могущество этого внутреннего пространства, образованное палимпсестом, которое мы часто почитаем за реальное<sup>8</sup>.

9)

В небольшой работе «Гашиш в Марселе» Вальтер Бенъямин подробно описывает собственное состояние после приёма *гашиша*, одного из самых популярных наркотических средств середины XIX века. Многие художники и поэты, принимавшие в разное время *гашиш*, рассматривают вызванные им переживания как удивительное улучшение их творческих потенций. Более того, как последовательно разложенную на фазы творческую функцию, которой можно следовать автоматически, подобно сомнамбуле. Сон, грёзы, видения, ночные кошмары также отвечают этим требованиям, хотя они менее яркие, чем образы, которые даёт гашиш. Часто дело доходит до того, что техника образного письма включает именно те приёмы, которые были подсмотрены в наркотических трансах. Подобные галлюцинации и видения не *патологичны*, они вполне осознаются, и им может придаваться некий смысл, они на что-то в нас отвечают и что-то нам показывают. Во всяком случае идея *воображения*, только она одна в силах справиться с убийственной косностью господства Реального.

10)

Бодлер, например, был вдохновлен открытиями бесконечного, которые провоцирует приём гашиша, хотя и вполне сознаёт границы его полезного действия: «...гашиш действительно даёт или по край-

ней мере усиливает творческую способность, но ведь они забывают при этом, что в природе гашиша лежит ослабление воли и, таким образом, он даёт с одной стороны то, что с другой стороны отнимает. А именно фантазию — без способности воспользоваться ею»<sup>9</sup>. Бальзак отказывается от наркотического опьянения на том основании, что гашиш лишает его воли, а она бесценна. Не важно, насколько последователен Бодлер в своих размышлениях, важно другое — тот знак равенства, который он невольно ставит между образами, приходящими из страны гашиша, и игрой поэтического воображаемого. Часто они неразличимы. Так же действует яркое сновидение: оно даёт и отнимает, пробуждение может сохранить для нас немного чудесного или ужасного, дать шанс преобразовать его в творческую фантазию. Конечно, подобные образы были транспонированы в поэтическую ткань не только Бодлером, но и последующими поколениями поэтов и художников (опыты дадаистов и сюрреалистов, русских футуристов и обэриутов). Зачем гашиш? Чтобы лучше видеть или чтобы отвлечься от тяжести жизни, чтобы наконец забыться, или всё-таки для того, чтобы восстать, заявить свой бунтарский вызов, обрести новую силу сопротивления?

## ТОЛПА

### 11)

Для Беньямина суть не в гашише, а в том, что наркотик, по описанию тех, кто его принимал, вызывает эффекты, сходные с тем, что человек испытывает, пребывая в толпе и сливаясь с нею: один со своими фантазиями и «преступлением» среди других таких же, — невидимая солидарность потребителей жизни. В эссе о гашише Беньямин отстаивает ту точку зрения: казалось бы, что быть в толпе и быть наблюдателем толпы, — большая разница. На самом деле в том-то и специфика толпы, что в ней можно быть совсем одиноким, более того, только в ней и можно быть одиноким. Но одиночество вовсе не говорит об автономии и независимости каждого, кто вовлечен в толпу. Быть в толпе и вне её, быть частью толпы и её наблюдателем — освобождение от толпы возможно только через вспомогательное средство — воображение. В толпе живёшь только будучи собой, не толпой.

### 12)

Но что такое толпа? Образ, беспорядочное движение множества людей по городским улицам. Толпа может торжественно шествовать, стремясь сплотиться в массу — но если такие переходы. Чем больше толпа,

---

*(9) Бодлер Ш. Проза. Харьков: Фолио, 2001. С. 73.*

---

(10) Бенъямин В. Озарения. С. 220.

тем меньше она как толпа, ведь толпа — это такое количество людей, которое не может превратиться в массу, подчас смертоносную по силе разрушения, бессмысленности бунта и жестокости (массовые убийства во время Французской революции, гибель в массовой давке на коронации Николая II в России (1896) или, например, во время церемонии бросания камней в дьявола в Мекке). Чтобы доказать эту гипотезу, Бенъямин пытается развить идею толпы в самых неожиданных ракурсах и аспектах, населить её персонажами (*фланёр, старьевщик, денди, проститутка, коллекционер, детектив и др.*). И главное — назвать причины её урбанистического неистовства (механическое преобразование мира, приводящее повсеместно к уничтожению следов возвышенного чувства, т. е. тайны человеческого бытия). Различные субстанции жизни — шестые толпы в поэзии Бодлера: «Старушки», «Семь стариков» из цикла «Парижские картины».

Поэт — последнее прибежище возвышенного, опережая шоковое воздействие, он восстанавливает возвышенное отношение к жизни, во всяком случае пытается спасти его.

13)

Чувство, которое испытывает Бодлер к современной эпохе, это *перевёрнутое* возвышенное, или *антивозвышенное*. Вот почему удивляет столь решительное (но не совсем точное) заключение Бенъямина: «Неприятие Бодлером природы — это прежде всего глубокий протест против органического. По сравнению с неорганическим качество инструментария органического крайне ограничено»<sup>10</sup>. Собственно, Бодлер видел в толпе вторую Природу, искусственную, и всякий контакт с ней через образы её героев, состояния, технические объекты, без которых она также не была бы возможна, приводит к шоку. Следовательно, шок становится критерием возможности восприятия как такового. Не испытывая шок нельзя быть современным. Но тогда шокирующим или тем, что ещё может хоть как-то противопоставить себя этой новой Природе, и будет органическое, но уже органическое не в виде чистых и ясных образов (готовых форм: античность, Рим), а органическое в момент распада и разложения. Смерть становится единственным условием проявления органического в неорганическом мире. Господству толпы можно противопоставить только то, что ей неподвластно и чем она не может управлять, — это смерть. Тогда понятно, почему некий персонаж занимает столь странное место в иерархии бодлеровского театра — место высшего образца. Все на него похожи, или все — часть его судьбы, он всегда тот последний образ, по которому могут быть сверены или опровергнуты все другие. Этот персонаж — живой мертвец, — а это подлинное обличье, маска денди, — вот, кто истый и самый молчаливый



герой модерна. Возрогнуть, реактивировать своё чувство жизни — значит столкнуться или увидеть мертвеца сейчас и здесь, за обликом живого; шокирует это преобразование живого в мёртвое, всё живое описывается в терминах не столько даже мёртвого, а разлагающегося. Так переходная форма от живого к мёртвому интересует Бодлера прежде всего, как если бы последнее проявление жизни и состояло лишь в том, что оно, уже будучи мёртвым, выражает своё стремление продолжать жизнь... разложением. Поэзия Бодлера начинает рассказ с «места преступления», оттуда, где поэтом *пре-ступается* граница, отделяющая деклассированного, подавленного, бесполезного и праздного персонажа от господствующих норм и привычек высшего света.

14)

Дендизм Бодлера и Пруста сходен в одном, в этом шестом чувстве — жить *post mortem*. Это пожелание благородно: только став трупом, я смогу узнать о том, что я есть, т. е. стать неприкасаемым и величественным... Что это за мания от стихотворения к стихотворению в «Цветках зла» непрерывно задаваться одним и тем же вопросом: *как быть трупом?* Трудно отказаться видеть тот образ, в котором предстаёт поэтическое дело Бодлера, этого патологоанатома или скорее эксгуматора человеческой плоти. Насколько занимает его воображение эта странная работа — высвобождение человеческого тела от органических покровов, — от той ауры живого, столь привычной для нормальной поэзии, можно легко убедиться на нескольких примерах:

*«Тому во времени, его секунд крупную  
Засыпан, заметён, как снегом.  
Хладный труп»<sup>11</sup>.*

*«И в небе друга труп мне мнится»<sup>12</sup>.*

*«Багровую живую кровь  
Безглавый труп  
струит на одеяло»<sup>13</sup>.*

*«Повешенный был весь облеплен стаей птичьей,  
Терзавшей с бешенством уже раздутый труп,  
И каждый мерзкий клюв взошёл, жесток и груб,  
Как долото, в нутро кровавое добычи.*

*Зияли дыры глаз. От тяжести своей  
Клишки прорвались вон и вытекли на бедра,*

---

(11) Бенъямин В. Озарения. С. 118 (Алхимия страдания).

---

(12) Там же. С. 117 (Жажда небытия).

---

(13) Бодлер Ш. Цветы зла. С. 185 (Мученица. Рисунок неизвестного мастера).

---

(14) Там же. С. 196 (Поездка на Киферу).

---

(15) Там же. С. 109. (Весёлый мертвец).

*И, сладострастием пресыщенным изодран,  
Исчез бесследно пол под ключом палачей»<sup>14</sup>.*

*«Я вырою себе глубокий, черный ров,  
Чтоб в недра тучные и полные улиток  
Упасть, на дне стихий найти последний кров  
И кости простереть, изнывшие от пыток.*

*Я ни одной слезы у мира не просил,  
Я проклял кладбища, отвергнув завещанья;  
И сам я воронов на тризну пригласил,  
Чтоб остров смрадный им предать  
на растерзанье.*

*О вы, безглазые, безухие друзья,  
О черви! к вам пришел мертвец, веселый, я;  
О вы, философы, сыны земного тленья!*

*Ползите ж сквозь меня без мучки сожаленья;  
Иль пытки новые возможны для того,  
Кто — труп меж трупами, в ком все давно мертво?»<sup>15</sup>*

Препарирование трупов, пребывание среди падали, среди распада всего органического — это и есть та странная любовь к наблюдению за гниением всего живого, которая и была для Бодлера, возможно, единственной формой бесстрастного, наблюдательного присутствия в жизни. Противостояние чистоты поэтического взгляда грязному, нечистому бытию цивилизующейся Природы. Важно определить первого члена оппозиции. Поскольку второй уже найден: гниение, распад, короче, всё так или иначе связано с физическим моментом смерти (как наблюдаемого визуально физического распада).

## ПОДНЯТЬ ВЗГЛЯД

*Некоторые любящие тайны лстят себе мыслью,  
что на вещах остаётся нечто от взглядов, которые  
когда-нибудь на них падали*

*Марсель Пруст*

15)

Толпе присуща двойственность возвращённого/невозвращённого взгляда. Взгляд, отсылаемый незнакомцу возвращается к нам бездуш-

ным, рассеянным движением глаз и даже, если всё-таки это взгляд, идущего нам навстречу, то нас он не видит, он устремлён сквозь и поверх нас. И вот здесь, как мне кажется, отчасти следуя Канту, но с большей для себя точностью, Бенъямин пытается переопределить место возвышенного в эстетике модерна: «Таким образом, опыт ауры опирается на перенос формы реакции. Распространённой в человеческом обществе, на отношение неживого или природы к человеку. Созерцаемый или тот, кто считает себя созерцаемым, поднимает взгляд. Испытать ауру явления означает наделить её способность *поднять взгляд* (*den Blick aufzuschlagen*)»<sup>16</sup>. Но что это значит: поднять взгляд? Поднять или раскрыть взгляд, открыть его в ином измерении, чем то, которое принуждает этот взгляд отводить. Поднять взгляд — это установить соразмерность взгляда с тем, что ему несоизмерно. Вот это и есть эффект ауры, формула которой соответствует понятию кантовского возвышенного («ближайшее явление дали, насколько это возможно»). Аура покрывает собой в виде ореола культовые произведения искусства, фетиши, обелиски и монументы. Её распад влечёт за собой непредвиденные последствия для искусства XIX—XX веков. Ведь если допустить, что Бодлер пытался выдержать атаку со стороны современного, которое будто бы воплотилось в одном-единственном, но всё перекрывающем образе толпы, то ему требовалось всё больше и больше сил для защиты. Как овладеть искусством опережать шок готовым к нему переживанием? Но поскольку современная толпа — это уже явно не Природа, которую наблюдал Кант, и в неё погружён поэт большого города, пускай, даже он сопротивляется и ожесточённо противостоит ей (вплоть до истерического вызова и бунта), результат очевиден — падение ауры.

## 16)

Что всё-таки это значит «*поднять взгляд*»<sup>17</sup>? Мы ошиблись, если бы попытались приписать вещам что-то подобное человеческому взгляду, они не могут смотреть на нас, они бездушные. Дело в другом: там, где есть аура или ореол, или сияние (*halo*), исходящее от вещей, окружающее их, мы не в силах рассмотреть сами вещи. А это значит, мы не в силах установить нам выгодную дистанцию. Сакральное, тайное, ужас проникают друг в друга и дистанцируют нас. Вот почему аура-вещь действует на нас, не мы на неё. Вот почему можно сказать, что она *видит нас*, не давая видеть себя; она нас видит, мы её — нет; она сияет, покоится в себе, мы домогаемся молитв и жертв. Можно сказать, что это сияние и есть «взгляд» вещи. Теория ауры Бенъямина опирается на заложенный в нас психофизиологический опыт зрения, на перцептивный механизм, позволяющий

---

(16) Бенъямин В. Озарения. С. 204—205.

---

(17) О взгляде, который преследует Бодлера и которым он наблюдает толпу: Ж.-П. Сартр. Бодлер. М.: УРСС, 2004. С. 99—110.

---

(18) Беньямин В. Озарения. С. 204—205.

---

(19) Беньямин В. Производство искусства в век его технической воспроизводимости. С. 82—83.

фиксировать различные стадии формирования образа. Всякий раз, когда перед нами вещь, к которой мы не можем приблизиться, недоступная, она требует от нас значительного времени для восприятия, тогда мы относим её к *культовой*. Видно, что дистанция устраняется в самом акте созерцания, который видимое приближает, но в ореоле непреодолимой дистанции. Характерная дымка пейзажных образов в картинах Возрождения появляется именно как указание на преодолённую дистанцию. Превосходство объекта перед самой зрительской перцепцией: сначала видят меня и только потом вижу я.

17)

Беньямин прослеживает распад ауры на примере фотографии. Действительно, что происходит, когда в дело вступает фотографический снимок: фотограф напряжённо всматривается в мир, опираясь на веру в «научную» объективность аппарата. Представить мир так, как он есть, как он есть сам по себе, и тогда, как замечательно пишет сам Беньямин, аура начинает просто «выдыхаться»<sup>18</sup>: «Как ни странно, на этих снимках почти нет людей. Пусты ворота Порт д'Аркей у бастионов, пусты роскошные лестницы, пусты дворы, пусты террасы кафе, пуста, как обычно, площадь Плас дю Тетр. Они не пустынные, а лишены настроения; город на этих снимках очищен, словно квартира, в которую ещё не въехали новые жильцы. Таковы результаты, которые позволили сюрреалистической фотографии подготовить целительное отчуждение между человеком и его окружением. Она освобождает поле для политически намётанного глаза, который опускает все интимные связи ради точности отражения деталей»<sup>19</sup>. Следует, правда, заметить, что слишком долгая выдержка не позволяла таким фотографам, как Атже или Надар, фиксировать всё быстрое и подвижное, поэтому камера ухватывала всё застывшее. Другими словами, эта пустота имеет двойное значение, но главным остаётся всё-таки её эстетический эффект, как бы технически мы не объясняли его происхождение, а это опустошение и открывает мир вне ауры, вне колеблющегося, вне промежуточного, вне того, что завлекает глаза, что заставляет фетишизировать мир вокруг нас. И так, аура окрашивает предмет, превращая его в вещь именно тогда, когда фон господствует, когда скрытая дистанция, отделяющая предмет от своего окружения, доминирует и придаёт естественную ауру любому предмету. И вещь созерцаемая возвращается в глубину эстетического таинства. В том же случае когда дистанция прерывается и предмет перестаёт жить этой *двойной чувственностью*, он скрывается в фоне, *оставляя пустоту*, а пустота противостоит дистанции, поскольку не предполагает наличие живого восприятия. Пустота

говорит, что человеческий взгляд не вошёл в мир, чтобы получить ответ на свой вопрос. Ведь, когда мы разглядываем фотографии, мы видим то, что видим, и наш взгляд к нам не возвращается, ибо то, что мы видим, сбрасывает с себя любой взгляд, пытающийся оставить на нём свою метку.

18)

Почему нас «видят вещи» и почему мы живём в ауратической атмосфере? Просто иначе мы и жить не можем, ибо дистанция всё время меняется, между первым планом (до которого можно дотянуться) и тем вторым планом, культовым, до которого дотянуться нельзя. Между планами — наша жизнь и её тайна. Аура окружает предмет, чья зависимость от среды велика настолько, что мы не можем воспринимать его без такой образной диалектики. Чем *ближе* аура к нам, сияние, тем *дальше* предмет, и чем слабее аура, тем *ближе* предмет, но нет предметов, лишённых ауры. Как только дистанция застывает, освобождаясь от подобной диалектики, и становится *пустым пространством*, игра дистанций прекращается. Аура исчезает, предъявляя нам предмет без фона, т. е. погружённый в пустоту. Фотография так и действовала, обнажая пустоты, исключая диалектику восприятия из процесса становления образа.



Голубиный домик

# **ПАВЕЛ ПЕППЕРШТЕЙН: «СКРЫВАТЬСЯ В ТАБОРАХ И МОНАСТЫРЯХ»**

37

**Во время интервью художник Павел  
Пепперштейн нарисовал для журнала  
«Искусство» целую серию «Таинственных  
рисунков», а также посоветовал,  
как в наши дни можно спрятаться  
от мира и общества**

---

*вопросы:* Алина Стрельцова



## Павел Пепперштейн

Художник, писатель, создатель арт-группы «Инспекция "Медицинская герменевтика"». Работы находятся в коллекциях Государственной Третьяковской галереи и Государственного Русского музея. Автор книг «Великое поражение и Великий отдых», «Диета Старика», «Мифогенная любовь наст» (роман номинировался на российскую литературную премию «Национальный бестселлер — 2006»).

### Говорят, что XX век — это искусство без Тайны. Вы с этим согласны?

Прежде всего надо помнить, что искусство — это ложь, и художник всегда врёт, поэтому когда человек заявляет, что в его творчестве Тайны нет, ему однозначно нельзя верить, также как нельзя верить и обратному. Если искусство говорит, что в нём нет тайны, значит точно что-то скрывает. Наверняка что-то отвратительное. Ложь и есть природа искусства, оно предназначено создавать фальшивку, мимесис. Цель не обязательно состоит в том, чтобы обмануть других, в первую очередь хочется обмануть самого себя. Обмануть — значит развлечь, а развлечение как раз и состоит в том, что ты добровольно поддаёшься некому обману. Есть негативно окрашенный, корыстный обман, а есть наша ценнейшая способность обманывать самих себя. Никогда нельзя говорить себе правду и никогда не надо к этому стремиться, уж лучше говорить её другим людям, но себе нельзя ничего доверять, только лишь фэйк. Дальше возникает вопрос непосредственно к искусству: каким должен быть этот фэйк? Таким же, как, например, для детей, которые живут не в реальности, а только в состоянии фантазма или игры. Это значит, что тайна никуда не делась. Прежде всего потому, что мы по-прежнему тайна для самих себя,

нам никто ничего толком не докладывает, например, зачем мы, зачем всё это происходит. Как сказал Хайдеггер, основной вопрос метафизики: «Зачем сущее, а не Ничто?» Ответ на этот вопрос, конечно же, сохраняется в тайне. Мы не знаем, откроется ли он нам когда-нибудь. Например, помрём — и нам сразу всё расскажут. Но я надеюсь, что этого не будет, что всё и будет продолжаться загадочно, на недосказанностях и намёках. И дело не в том, что истина может оказаться пугающей или не радующей. Но пока нечто содержится в тайне, у него больше шансов длиться.

Неслучайно реальность нашего тела сокрыта от нас, мы, например, не знаем, как выглядят наши внутренние органы. То, что мы их не видим, является условием нашего функционирования. И почти всё, что происходит с человеком, в какой-то степени становится частью Тайны. Не только потому, что он что-то хочет скрыть, просто считает какие-то фрагменты своей жизни малозначимыми, неинтересными для других людей. В тайне остаются огромные массивы чего-то незначимого. Эффект детективного жанра состоит в первую очередь в том, что это незначимое вдруг становится значимым, вследствие убийства, ограбления или чего-то подобного. Это западная версия фокусировки, а восточная версия выглядит так: взгляд фокусируется тоже на незначимых обстоятельствах, но уже исходя из какой-то спиритуальной интриги.

**Если искусство  
говорит, что в нем  
нет тайны, значит  
точно что-то скрывает.  
Наверняка что-то  
отвратительное**



**Это очень важно:  
во-первых, ни перед  
кем не быть виноватым,  
а во-вторых, никому  
не быть нужным.  
В современном мире  
все боятся выпасть  
из социальной жизни,  
но выпадать из неё,  
безусловно, очень полезно**

С целью не расследования убийства, а спасения души.  
Тайна присутствует везде. Она принадлежит и власти, и тем, кто этой власти сопротивляется, и даже тем, кому до власти нет дела. Последние — и есть самая интересная часть нашего разговора, потому что те, кому до власти нет дела, как правило, выпадают, становятся тайной для общества.

**Кажется, сейчас довольно сложно выпасть из социального мира?**

Так только кажется. Дверь открыта, и пока вас не заперли, возможно движение. Да, наш мир бюрократизирован, чтобы перемещаться в нём, нужны бумажки, но, если вдуматься, чтобы выпасть, нужен минимальный их набор. Самое главное — это навыки: чтобы сбежать, нужно быть физически и психически к этому предрасположенным. Например, люди, у которых есть цыганская кровь, предрасположены к побегу генетически, точно так же, как японские ниндзя могут сливаться со шкафом. Однако этому можно научиться. Понятно, что общество контролирует своих членов, но как только о нём забываешь, как только оно уходит из твоего сознания, ты выпадаешь из мира. Тем более что мы немного преувеличиваем свою важность для общества. Оно нами не очень интересуется, и чем меньше, тем более мы свободны. На самом деле для большинства знакомых-близких-друзей

достаточно сигнала, что человек жив, что там, где он находится, он находится добровольно, никто его не обижает и сам он никого не обидел.

**Разве он сообщит о том, что жив, не через Facebook?**

Безусловно, рекомендовал бы человеку, который хочет хотя бы относительной свободы, избегать этого канала сообщения о себе. Facebook — это в чистом виде система самодонора, система сугубо тоталитарная, очень плохо влияющая на психику людей, а также на их отношения друг с другом. Поэтому всем, кто хочет прислушаться к ничем не обоснованным советам, я бы предложил держаться в стороне от этой структуры и не просматривать информацию в ней.

**Хорошо, пусть человек захотел остаться тайной для общества, скрыться. Куда ему идти?**

На этот вопрос существует множество разных ответов. В первую очередь этому человеку имело бы смысл обогатиться опытом других исчезновений и бегств. Существует прослойка людей, которые этим занимаются, — скрывающиеся сообщества. Скрывающиеся не потому, что им есть что скрывать. Дело в том, что если тебя кто-то ищет, ты уже проявлен, нужно, чтобы ты никому не был нужен. Это очень важно: во-первых, ни перед кем не быть виноватым, а во-вторых, никому не быть нужным. В современном мире, наоборот, все хотят быть необходимыми, задействованными, вплетёнными в какую-то структуру, чтобы их жизнью интересовались. Все боятся выпасть из социальной жизни, но выпадать из неё, безусловно, очень полезно.

**Что можно от этого получить?**

Слово «свобода» звучит слишком радикально? Тогда, может быть, поговорить о большем чувстве свободы. Впрочем, многие люди бегут от чего-то конкретного, что присутствует в обществе: многие не переносят современность, гаджеты, большие

города. Другие, наоборот, любят зарыться в недра чужого города, конечно, за границей, поскольку государство «пасёт» иностранцев совсем иначе, чем своих граждан. Достаточно соблюдать визовый режим, и пока ты не нарушаешь закон, ты никому не нужен. Я сейчас как раз затеял писать небольшой роман на эту тему, который предполагаю назвать «Странствия по таборам и монастырям». Если брать классическую русскую литературу, то две наиболее доступные версии бегства для представителей дворянства — это постриг и кочевье с цыганами. Для России это важная тема: в «Братьях Карамазовых», например, всё действие струится между табором и монастырём. Есть и много других примеров: русский князь уходит в монастырь и становится отцом Сергием, потом уходит из монастыря, не выдерживая его порядков, и становится ходоком. Вроде бы уход с цыганами не столь же богоприветствуемое поведение, и никто не говорит, что на этом пути откроются духовные истины, но на самом деле, иерархически эти два пути равны. Оба они — всего лишь способ избежать общественного давления. Если рассматривать современные варианты мест, куда можно сбежать от общества, их тоже можно условно разделить на таборы и монастыри. Первые — это сообщества, объединённые по принципу лагеря, будь то боевого, скитальческого, банды или шайки. И есть монастыри, автономия которых связана с религиозными или духовными практиками.

**Получается, что человек бежит из одной системы в другую, причём, построенную значительно более жёстким образом, с абсолютной иерархией? О какой свободе тогда может идти речь?**

Дело в том что любая из этих ячеек является коллективным беглецом, и там должна поддерживаться очень жёсткая дисциплина, как и внутри отдельного организма, которому приходится мобилизоваться. Любая духовная практика также требует внутренней дисциплины, потому

**В местах, где  
людям особенно всё  
понятно, чувствуешь,  
что покрывало  
Майи становится  
плотнее. А там где люди  
пребывают в растерянном  
состоянии, им кажется,  
что ничего неизвестно,  
там видишь, что это  
покрывало немного  
истончилось**

и опыт коллективного бегства очень полезен. И ценность, я полагаю, состоит в моменте перехода из одной структуры в другую, в котором обе они осознаются как целое, где видны их границы и можно ощутить пределы их власти. Поэтому имеет смысл не оставаться в пределах ни одного из этих, как сейчас модно говорить, кластеров, а струиться между ними, в этом и заключён возможный вариант бегства.

**Не правда ли, что у искусства свои пути бегства, свои Касталии? Насколько эти резервации полезны или необходимы, чтобы сделать что-то по-настоящему стоящее?**

У всех людей разные цели и разные пути, было бы странно, если бы всем художникам были нужны и полезны одни и те же вещи. Кто-то хочет чувствовать нерв современности, другой сделает всё, чтобы его удалить из своего организма. Я подчиняюсь, с одной стороны, интуиции, с другой — внезапным возможностям. Нерв современности я, к сожалению, очень хорошо чувствую, но это не доставляет мне радости. Я отдаю себе отчёт, что, если буду ощущать его постоянно, превращусь в какую-то пыль вонючую. Поэтому сбежать необходимо. Это уже не во-

прос поисков себя или каких-то внутренних состояний, это физическая потребность организма.

**Побег — это рабочая ситуация или время перевести дух, а потом вернуться в прах земной и работать?**

Когда мне плохо, то совсем не работается, возникает желание всё саботировать. А когда хорошо, наступает понимание, что нужно что-то сделать. Художнику не надо быть несчастным, ему надо быть бедным, здоровым и счастливым. Бедным не значит нищим, но не перегруженным деньгами точно. Как и любому человеку это бесполезно.

**А что насчёт душевных болезней? Насколько продуктивна эта стратегия побега?**

Она определённо может быть продуктивной.

**Все варианты побега, о которых мы говорили, — это бегство от страха. Не движение мудреца, который хочет получить какое-то знание, а бегство слабого человека, который не выдерживает давления и не может справиться с миром.**

Хочет получить всегда тот, кому чего-то не хватает. То есть в любом случае изначально это ситуация недостатка, с которой мы сегодня вынуждены иметь дело. Недавно я закончил книгу «Тайна нашего времени», она не издана и су-

**Слабеют все древние религии и вырисовываются контуры религии современности. Во многом она и представляет собой религию Тайны**

ществует пока в домашнем варианте со всякими ляпами и фотографиями рисунков, снятыми на телефон. Это рассказы, которые переплетаются между собой, конечно, есть выпадения в дискурсе, но я старался сделать их не очень большими. Название отсылает, к «Герою нашего времени», и внутри есть рассуждение, что никакого героя у нашего времени нет, зато есть Тайна, наше время очень таинственно. В рассказе «Гипотетический превосходящий разум» герой говорит, что происходящие сегодня процессы в наибольшей степени скрыты от людей, для них тайна всё, что с ними случается. Считается, что наша цивилизация не даст соврать. Стоит схитрить, как все кидаются проверять твои слова, например, через социальные сети, и всё может быть верифицировано. С другой стороны, это стремление цивилизации к абсолютной проницаемости, свидетельствует о том, что она глобально есть ложь. Она хочет монополизировать структуру лжи, что, конечно же, очень опасно. Мнимая прозрачность и проницаемость всего представляет собой главную обманку, отвлекающий манёвр и кулисы, за которыми всё скрывается. Нет лучшего способа что-либо скрыть, как убедить человека, что всё абсолютно ясно, и в местах, где людям особенно всё понятно, чувствуешь, что покрывало Майи становится плотнее. А там где люди пребывают в подвешенном и растерянном состоянии, им кажется, что ничего неизвестно, там видишь, что это покрывало немало истончилось.

**Вы ведь говорите не о секретах, которые у человека могут быть от близких или от политического строя?**

Нет, конечно, сейчас мы говорим именно о Тайнах. Всё это находится, в том числе за пределами религиозных представлений, поскольку когда вера испытывает кризис, как раз и наступает время Тайн. Непонятно не только, зачем все живут, но и что будет дальше. В своё время

все религии описывали какие-то версии посмертного существования, а атеизм говорил, что ничего после смерти не будет. Сейчас уже не дождешься ни того ни другого, никто с уверенностью не скажет, что ничего не будет. Всё зарезервировано за Тайной в чистом виде, никто не гарантирует даже атеистической «обнулёночки». Слабеют все древние религии, и вырисовываются контуры религии современности, во многом она и представляет собой религию Тайны. Она настолько интенсивно «втирает свои базары», что её невозможно ни о чём спросить, кроме предусмотренного ею заранее списка вопросов. При этом она, конечно, внушает дикий ужас и отвращение. Сейчас слово «идеология» вызывает ассоциации с тоталитарным режимом, но на самом деле мы живём в мире кошмарного торжества идеологии, которая так не называется и при этом ведёт себя очень агрессивно. Она представляет собой сочетание капитализма, гаджетов, жёстких предписаний «самореализации».

**Не является ли творчество как форма самореализации одним из таких жёстких предписаний? Когда требуется быть если не художником, то хотя бы дизайнером?**

Да, во всяком случае современное искусство является важной частью этой религии. Оно не столько система творчества, сколько система цензуры, хотя и борется с предыдущей, реликтовой цензурой, которой обладает государство или церковь. Но это искусство несёт в себе куда больший цензурный запал, чем официальные учреждения.

**Есть в этой ситуации настоящие художники и шарлатаны или в этих условиях все шарлатаны?**

В этой ситуации между ними нет различия, потому что шарлатан тоже может быть проводником духа. В западной традиции обманщика нужно разоблачить, вывести на чистую воду, или же считается, что он

**В местах, где  
людям особенно всё  
понятно, чувствуешь,  
что покрывало  
Майи становится  
плотнее. А там где люди  
пребывают в растерянном  
состоянии, им кажется,  
что ничего неизвестно,  
там видишь, что это  
покрывало немного  
истончилось**

удачно всех провёл. Восточное мировоззрение, которое коренным образом отличается от западного, предполагает уважительное отношение к шарлатану, потому что человек, обманывающий на духовном поле других, может случайно произвести некую истину, которая не откроется честному практикующему, много лет сидящему в позе лотоса. Дзен — это шарлатанство, и шарлатанам бывает многое доступно. Возьмём какие-нибудь важные фигуры современного искусства: Энди Уорхол и Йозеф Бойс — они оба стопроцентные шарлатаны и стопроцентные юродивые, оба прекрасно считают в себе и то и другое. Чистой воды юродивым был разве что Ван Гог, но таких всегда очень мало, поэтому художник призван быть и тем и другим. Критерии различения шарлатана и художника абсолютно не важны ни для общества, ни для истории искусства, они важны разве что для индивидуума. Но и то всё зависит от того, как пролёг путь его души.



Таинственная пещера

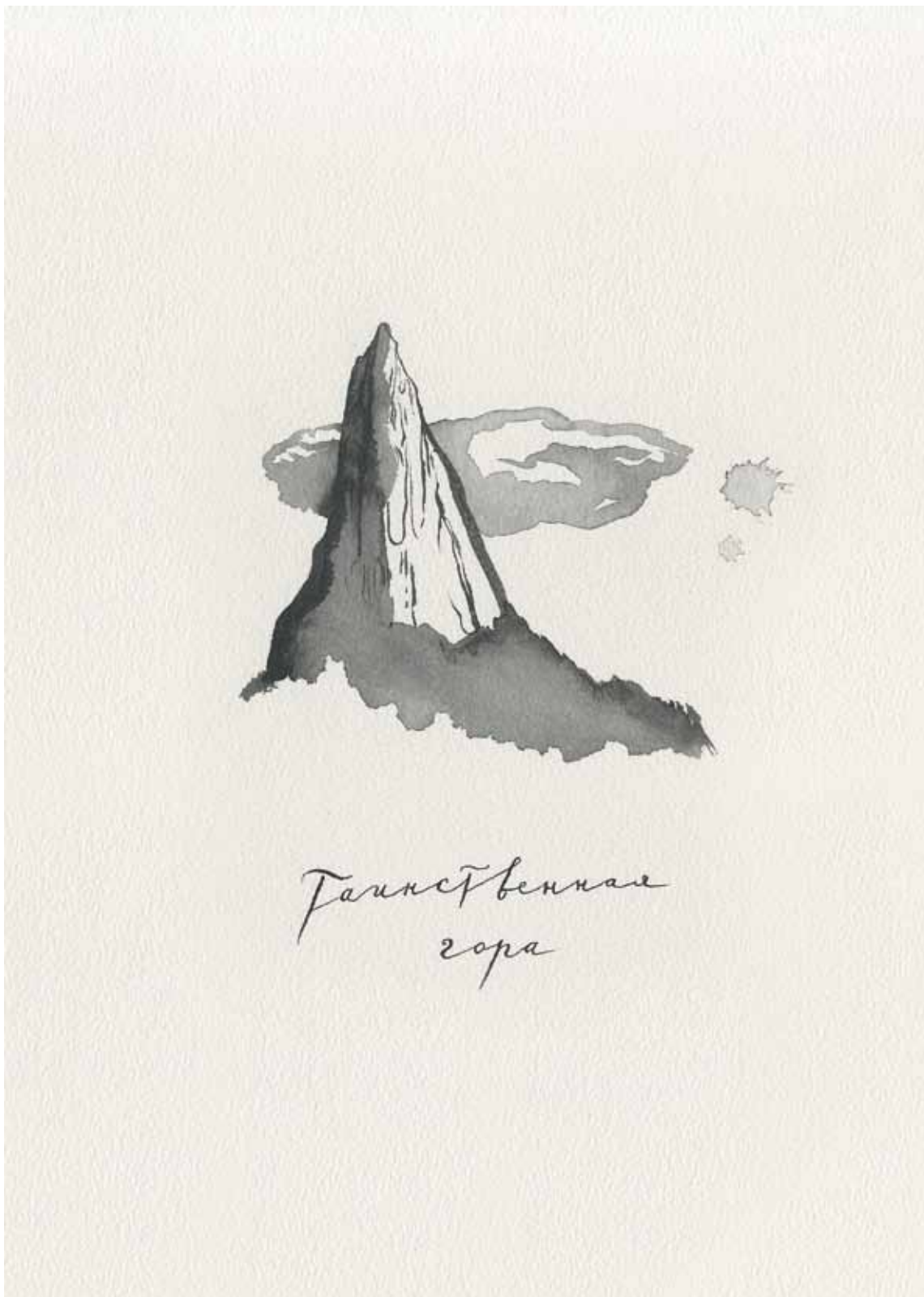
На стр. 36

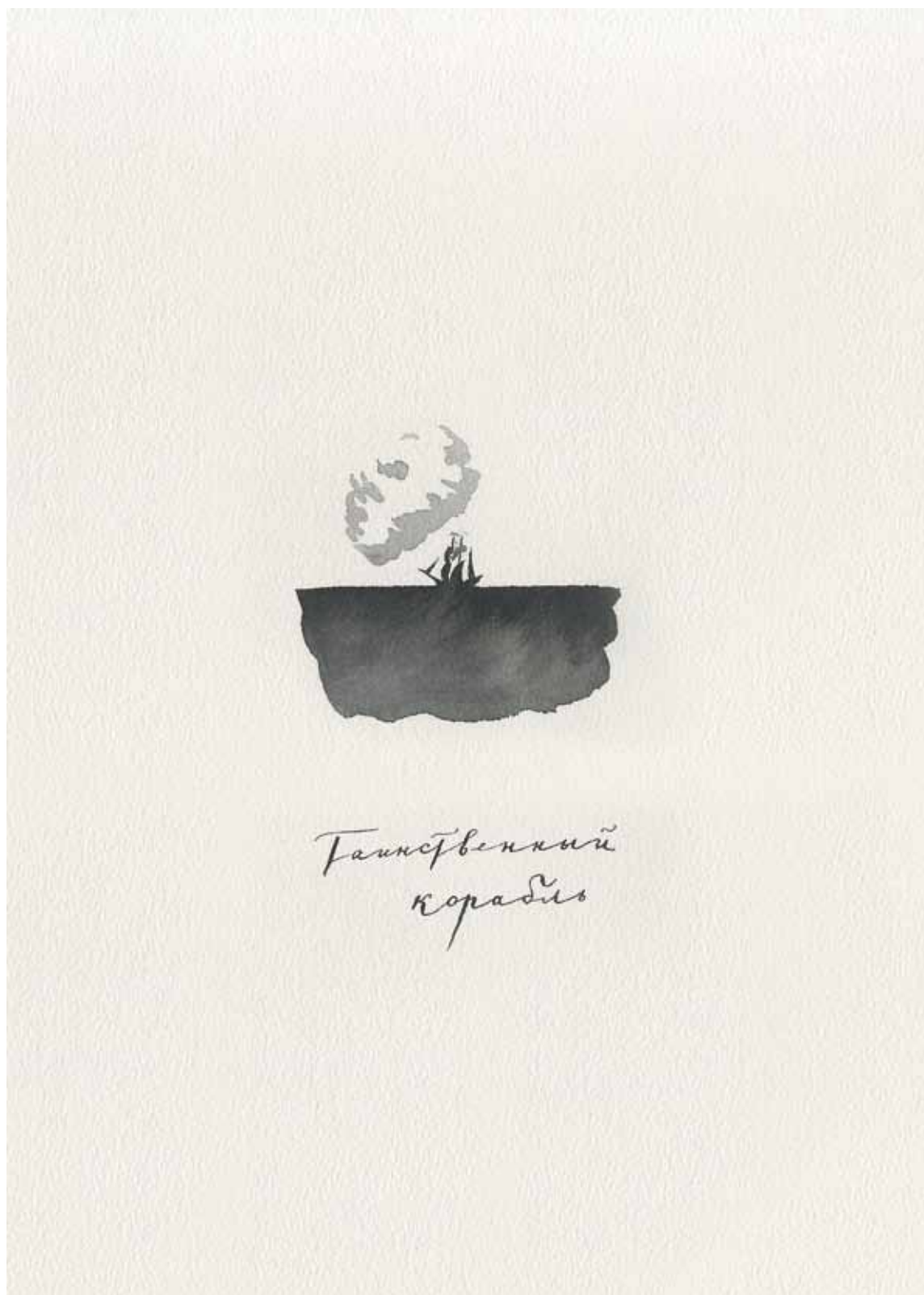
**Павел Пепперштейн**  
Таинственный домик  
2013

Тушь, бумага. Специально для  
журнала «Искусство».  
© Павел Пепперштейн

**Павел Пепперштейн**  
Таинственная пещера  
2013

Тушь, бумага. Специально для  
журнала «Искусство».  
© Павел Пепперштейн





**Павел Пепперштейн**  
Таинственный корабль  
2013  
Тушь, бумага.  
Специально для журнала  
«Искусство».  
© Павел Пепперштейн



Таинственная  
Башня





**Павел Пепперштейн**  
Таинственное сияние  
2013  
Тушь, бумага.  
Специально для журнала  
«Искусство».  
© Павел Пепперштейн



# ТЕОСОФИЯ В РУССКОМ АВАНГАРДЕ

**«Нет ничего более странного, чем советские обвинения авангарда в формализме. Было ли это специальной установкой не думать о духовном в искусстве, или наивным непониманием сущности критикуемого явления — сказать трудно, но факт остаётся фактом. Впрочем, время подобных заблуждений, слава богу, миновало, а вот традиция видеть в авангардных экспериментах прорывы в высшие сферы бытия прервалась. Так и нарушилась связь времён, а с нею и характер осмысления самого явления. То, что было ясно зачинателям радикальных перемен, затемнилось»**

Стоит обратить внимание на определённые духовные импульсы, которые пронизывали культуру начала XX века. Они оказали существенное влияние на всю структуру произведений, превращая их в инструмент осознания знаков инобытия. Появление супрематизма К. Малевича, парижских опытов М. Шагала, симультанизма семьи Делоне, абстракций В. Кандинского, лучизма М. Ларионова резко повернуло от изучения образов земли к попыткам постижения трансцендентных образов высшего бытия. Важнейшим в этом процессе оказалось влияние теософских идей, значение которых проявлялось и раньше, но тут они выпянулись ярко и в последний раз, приводя к эффектным результатам.

Увлечение идеями голландского мистика Якоба Беме, который и явился основателем теософии, обнаружилось в России рано: в Немецкой слободе в конце XVII столетия появились последователи знаменитого голландца. Хотя их вскоре казнили как еретиков, всё же и у них нашлись продолжатели и самым известным стал Яков Брюс, который в подмосковной усадьбе Глинки собрал эзотерическую библиотеку и проводил таинственные опыты, пугавшие соседей. Дальше — больше. Бурно развивавшееся российское масонство на рубеже XVIII—XIX веков охотно обращалось к теософским текстам, и просветители вслед за Вольтером, Дидро и Руссо верили во множественность миров и в возможную прозрачность преград между ними. В скачкообразном развитии мира они видели переход от материального начала к царству Духа. Те, кто чувствовали такую возможность, стояли у истоков новой художественной идеологии того времени — романтизма. Как полагают современные литературоведы, проблемы теософии в той или иной степени коснулись творчества почти всех крупных поэтов и писателей. В дальнейшем питательной почвой для темы мистического богопознания, созерцания Бога, в свете которого открывается таинственное знание всех вещей, стал символизм, зарождавшийся на рубеже XIX—XX веков. Внутри последнего вызревал и авангард.

Хотя основные идеи теософии не менялись, их восприятие и интерпретации оказывались разными, и это определяло различия в эстетических реформах. Интересно, что опираясь на общие идеи, творцы нового

## **Всё погружается в хаос, гибнут одни миры и нарождаются новые, но видят это лишь те, кому дано воспринимать перемены**

искусства делали самые разные выводы. В 1914 году вышел новый перевод книги «Аврора, или Утренняя заря» Беме. Это издание только подтвердило общественный интерес к теософским идеям, так как интеллигенция, конечно же, читала труды Беме и других мистиков на языке оригинала, так же как сочинения их современных последователей, в первую очередь Елены Блаватской и Рудольфа Штейнера. Сама теософия эволюционировала в сторону антропософии, этому способствовал и Штейнер, и новые адепты А. Безант и Э. Шюре. Все их тексты широко публиковались и комментировались, возникали теософские и антропософские кружки (в России они действовали даже и в 1920-е годы). С этими кружками были связаны многие политики и художники. Некогда «тайная наука» стала необычайно популярной.

В этот момент Василий Кандинский, автор книги «О духовном в искусстве» (1911), писал, что рождается «другое искусство», отличное от старого: «Другое искусство, способное к дальнейшему развитию, имеет корни в своей духовной эпохе, но оно является не только отзвуком и зеркалом последней, а обладает пробуждающей, пророческой силой, способной воздействовать глубоко и на большом протяжении».

В это время видным теософом в Санкт-Петербурге считался Николай Кульбин, увлечённый идеями создания нового искусства, он получил прозвище «дедушка русского футуризма». Генерал медицины при Военном ведомстве, Кульбин собрал большую библиотеку эзотерической литературы и охотно пропагандировал теософские идеи в кругу поэтов и художников, выступал как теоретик, организатор художественных объединений и сам создавал произведения, посвящённые призрачным мирам. Он перепиывался с Кандинским и зачитал его доклад «О духовном в искусстве» на Втором всероссийском съезде художников. С Кандинским его сближали мысли о взаимодействии музыки и живописи, о транспарентности миров.



51

На стр. 48  
**Марк Шагал**  
Омман Аполлинеру  
1911—1912  
Холст, масло, 200,4x189,5 см.  
Из коллекции Van Abbemuseum, Эйндховен (Нидерланды).  
Фотография: Peter Cox, Eindhoven, The Netherlands

**Василий Кандинский**  
Композиция VII  
1913  
Холст, масло, 200x300 см.  
Из коллекции Государственной  
Третьяковской галереи

Кандинский полагал, что художник, чуткий к вибрациям, улавливает изменения в структуре мироздания, которое сейчас на наших глазах освобождается из плена материального. Художнику отведена здесь роль свидетеля и транслятора новой картины вселенной. Всё погружается в хаос, гибнут одни миры и нарождаются новые, но видят это лишь те, кому дано воспринимать перемены. Опираясь на эти идеи, художник обосновывает необходимость абстрактного искусства — единственного современного, которое обладает адекватным этим задачам художественным языком, полным тайн и особых символов.

Начиная с первой абстрактной акварели (она датируется сейчас 1912 годом), мастер переходит к монументальным композициям, например к «Композиции VII» (1913), в которой помещает аудиторию в панораму грандиозных метаморфоз. Зритель погружается в завораживающую атмосферу всплеск иррадирующих пятен, чёрных молний, в хаос как бы звучащих форм.

Параллельно с Кандинским к абстрактному искусству приходят и другие мастера авангарда. Особая роль здесь принадлежит Михаилу Ларионову, который в те же годы, что и пионер абстракций, отказывается от эффектных фовистско-экспрессионистических полотен и резко переходит к лучизму. Манифест «Лучизм» Ларионов публикует в 1913 году, а первые картины в новой манере пишет в 1912-м. Нет сомнения, что, как и многие москвичи, посещавшие Петербург, он был знаком с Кульбиным и его теориями. Так, например, Кульбин развивал мысль, что всё мироздание пронизывают некие X-лучи — определённая форма энергии, проникающая через все пространства и вызывающая колебания видимого мира. Будучи медиком, Кульбин даже полагал, что, умело используя такие лучи, можно лечить больных.

Свои идеи Кульбин охотно излагал в близком ему кругу поэтов и художников. Вот почему уже хорошо известные публике приёмы и концепции лучизма получили большое распространение у последователей Ларионова<sup>1</sup>. Ларионов также был знаком и с Кандинским, участвовал по его приглашению в выставках объединения «Синий всадник», а Кандинский представлял работы на выставках «Бубнового валета» (название этого объединения было предложено Ларионовым).

**Всё мироздание  
пронизывают некие  
X-лучи — определённая  
форма энергии,  
проникающая через  
все пространства  
и вызывающая колебания  
видимого мира. Будучи  
медиком, Кульбин  
полагал, что, умело  
используя такие лучи,  
можно лечить больных**

С Кульбиным и его библиотекой также хорошо был знаком Казимир Малевич, нередко наезжавший в Петербург. Там он участвовал, например, в оформлении буффонадной оперы «Победа над солнцем» (1913). Затем, скрываясь в своей мастерской, художник приступил к созданию супрематизма, и результаты его поисков были продемонстрированы в 1915 году на выставке «0,10» в Петербурге. Именно там, в ансамбле из других работ был экспонирован знаменитый «Чёрный квадрат», повешенный в углу наподобие иконы.

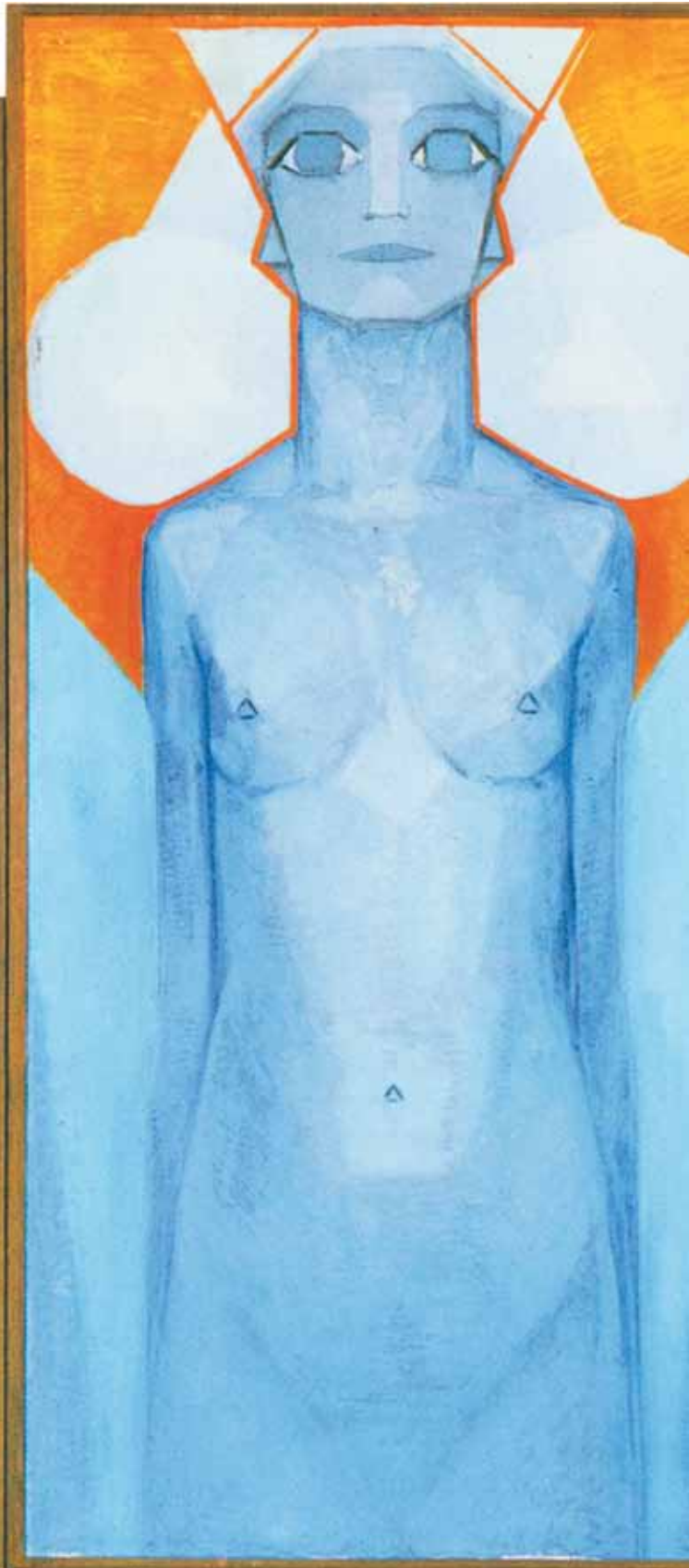
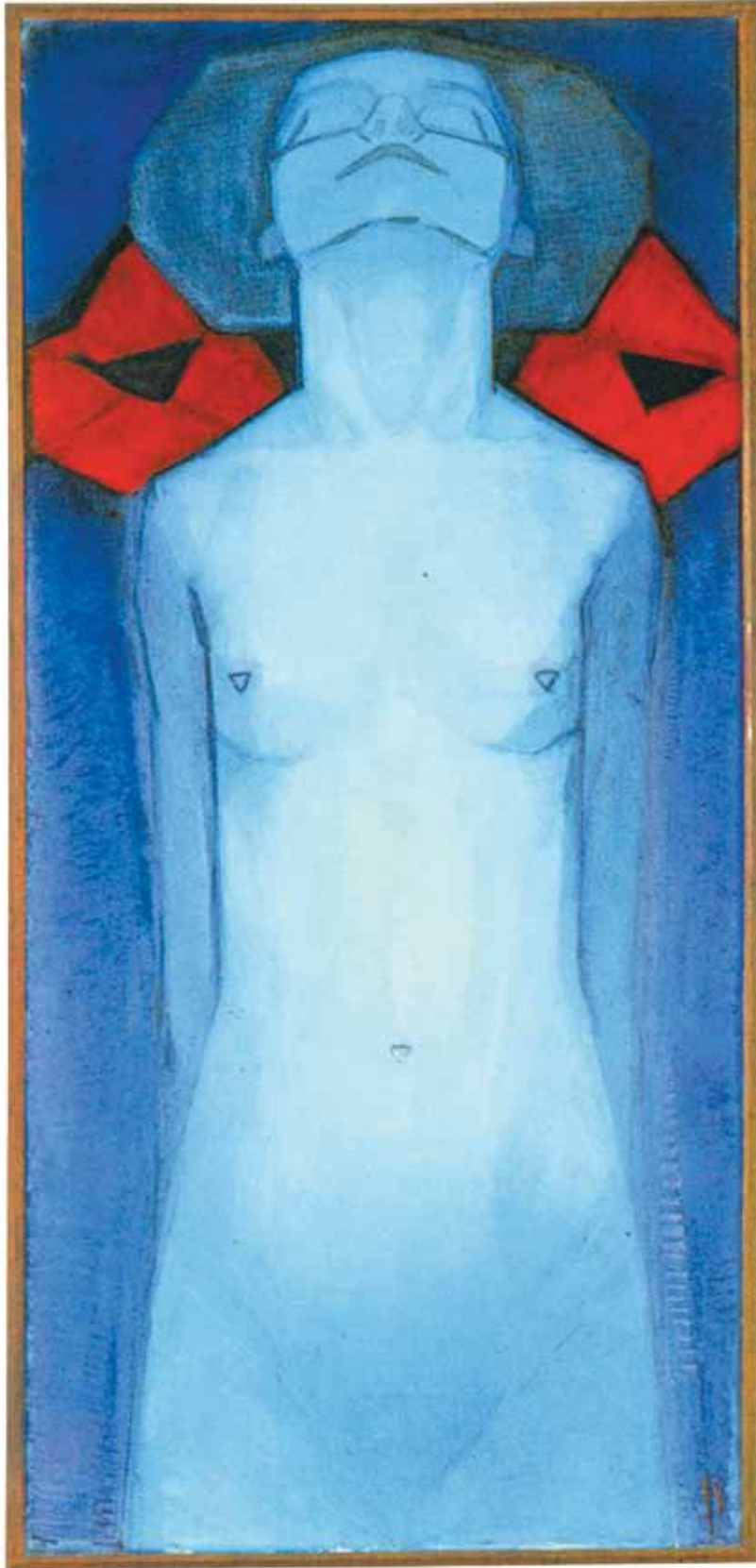
Понятно, что супрематизм не мог вырасти из кубизма, который никогда, при всей условности своих формул, не терял связи с образами реальности. Интерес Малевича к «квадратам» восходил к древней эзотерической традиции, квадрат был для него стороной куба — одного из идеальных платоновских тел. Теософия активно использовала этот символ. Ещё в XVIII веке популярные в России сочинения де Сен-Мартена<sup>2</sup> рассказывали о понимании квадрата: «Всё что не принадлежит квадрату есть временное и гибнущее. Ради всего превосходства Всеобщего я должен был дать наперед почувствовать человеку бесконечные преимущества, которые он может найти в сем квадрате, или четвёртом числе. Этот квадрат действует над временем и управляет оным, что есть доказательство того, что знает существует иной квадрат вне времени, по которому нам знать недозволено, доколе мы сами

(1) Правда надо сказать, что лучизм быстро исчерпал себя, так как его мировоззренческая база была слаба и лишена духовного пафоса.

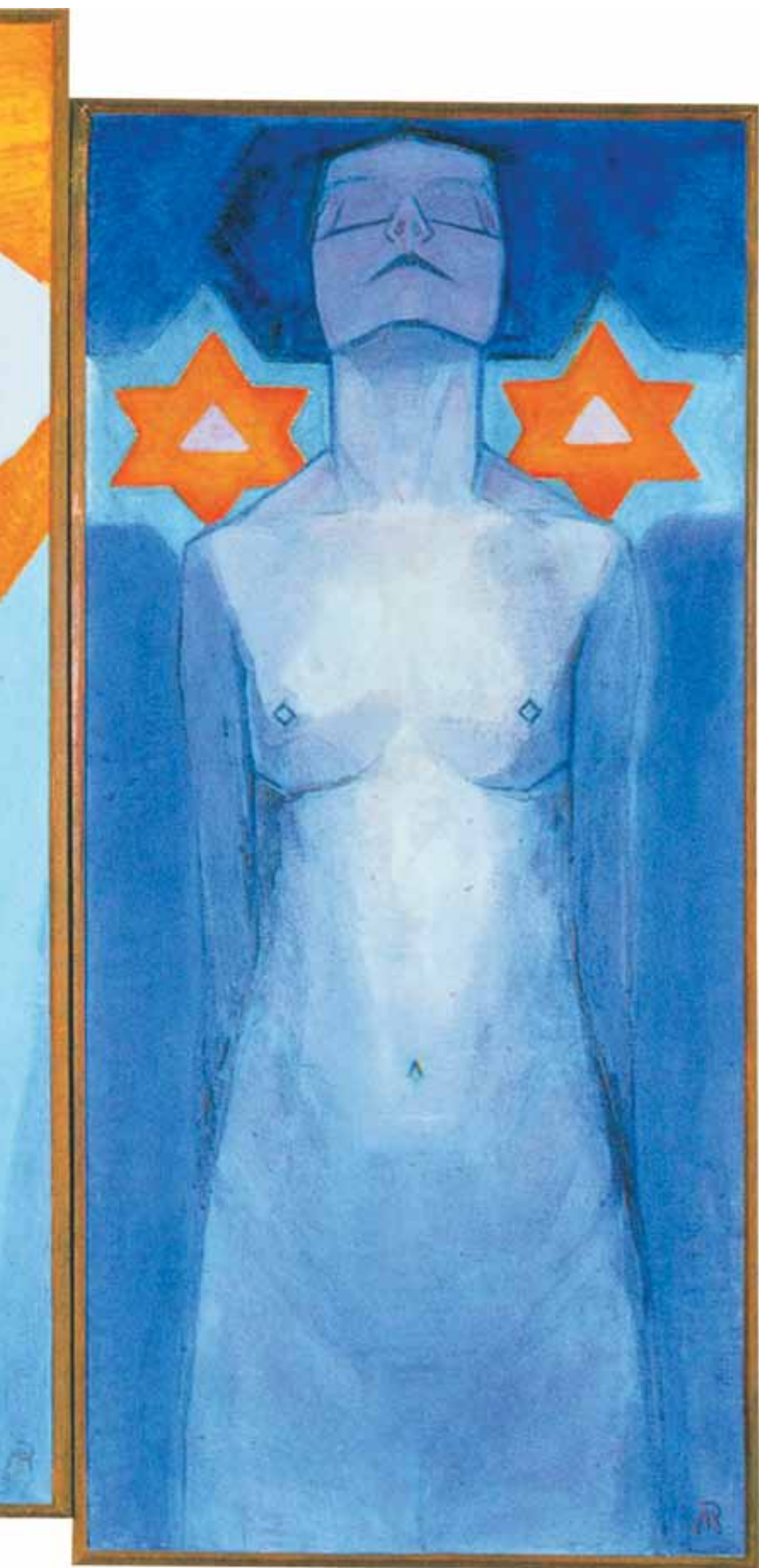
(2) На русский язык было переведено его сочинение «О заблуждении и истине, или Возвышение человеческого рода ко всеобщему началу».



**Михаил Ларионов**  
Голова бьна  
1913  
Холст, масло, 70x64 см.  
Из коллекции Государственной  
Третьяковской галереи





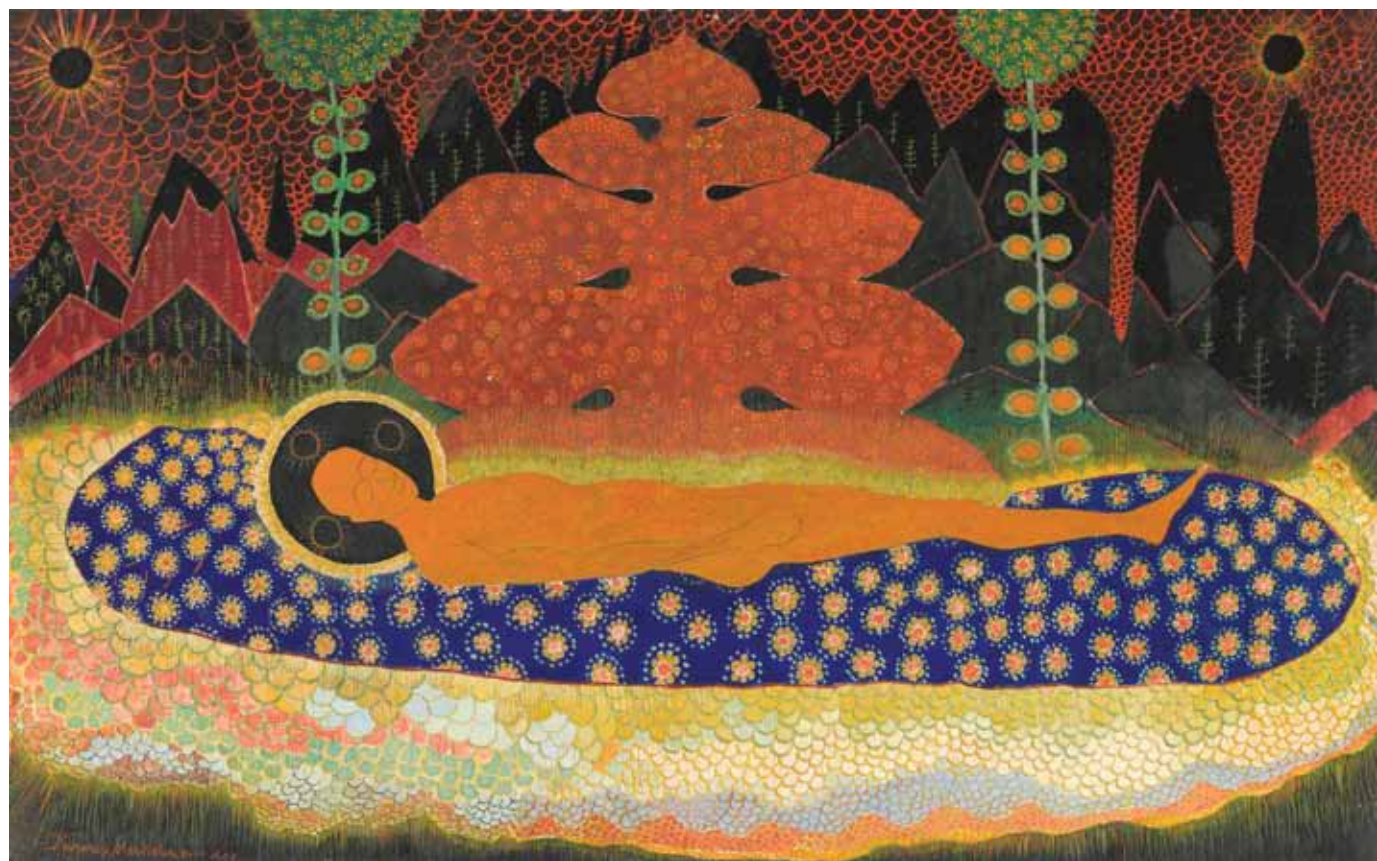
**Пит Мондриан****Эволюция**  
1910—11

Холст, масло. 178x85 см.

183x87,5 см, 178x85 см.

Муниципальный музей Гааги  
(Нидерланды).© 2013 Mondrian/Holtzman Trust  
с/о HCR International USA

56



**Казимир Малевич**  
Плещаница  
1908  
Холст, масло, 23,4х34,3 см.  
Из коллекции Государственной  
Третьяковской галереи

**На Западе на смену  
теософии приходит  
увлечение фрейдизмом  
и дзен-буддизмом, а вот  
в России разве только  
Михаил Шварцман  
в своих «иературах»  
продолжил повествование  
о структурах «иных» миров**

не выйдем из временной темницы, вследствие чего разуместь будем как сей квадрат содержит всё и ведёт к познанию всего. С помощью сего же квадрата человек мог бы достигнуть того, чтобы освободить себя от того густого мрака, скрывающего его от взора происхождения и создание вещей нашего мира и прототипные действия. Кроме того, знание квадрата может дать сведения о разрушении тёмных существ, переменах года, прогрессии человеческой, сторонах света, мироустройстве и будущем».

На выставке «0,10» под картинами была помещена экспликация, написанная рукой Малевича со словами «супрематизм в живописи». По-видимому, художник предполагал его возможность и для других видов искусства. В 1920-е годы появились архитекторы — объёмно-пространственные модели особых структур мироздания. Мало кому известно, что слово «архитектор» заимствованно из лексики теософов и обозначает творение высшего существа — Архитектора Вселенной. Кстати, параллельно Малевичу мир абстрактных геометрических форм, выражающих особый порядок в мироздании, создавал голландец Пит Мондриан, друживший с математиком и теософом Шюенмахером. В амстердамском Стейдлик музеем можно видеть картины и Мондриана, и Малевича, и делать соответствующие выводы об одном авторитетном движении в искусстве XX века, имевшем большое влияние на современников.

В Париже в 1912 году Робер и Соня Делоне разрабатывают оригинальную концепцию симультанизма. В их окружении появляется Георгий Якулов — художник, некоторое время служивший в русских военных частях, стоявших в Монголии. Там он

познакомился с восточной космогонией, с теорией «цветных солнц», которую соединил с теософскими воззрениями и передал семье Делоне. И симультанизм, построенный на одновременном контрасте дискообразных форм, создан ими, конечно, не без влияния Якулова. Через год в известном петербургском кафе «Бродячая собака» Соня Делоне исполняет «Прозу транссибирского экспресса» поэта Влеза Сандрара. Об этих опытах хорошо знал также и Кандинский, в письмах Роберу Делоне он приветствовал этот выход к «чистой» живописи. Поэт Гийом Аполлинер, также поддерживающий начинания художников-экспериментаторов, назвал новое течение орфизмом.

В 1911 году в Париж приезжает и Марк Шагал (сам он предпочитал указывать другую дату — 1910 год), там знакомится с кубизмом и отходит от своего раннего инстинктивного экспрессионизма. Сориентироваться в новой художественной среде ему помогает Аполлинер, которому Шагал кажется самородком из Витебска (и Шагал не считает нужным говорить поэту об учёбе в Петербурге, о знакомстве с российской художественной элитой: М. Добужинским, Л. Бакстом, А. Блоком, с рассуждениями Рериха о Востоке и таинственных мирах).

Увлечённый поэт вводит Шагала в круг парижской богемы, знакомит с семьёй Делоне, помогает определиться с новым стилем, в котором художник создаёт шокирующие произведения «Голгофа», «России, ослам и другим», «Я и деревня» со сложной живописной структурой и необыкновенными образами. В них проявляется мифопоэтическое начало, некоторый гротеск форм и невозможность прямолинейного истолкования сюжета. Особенно впечатляющей выглядит картина «В честь Аполлинера», написанная в 1912 или 1913 году. В центре композиции пребывает некое андрогинное существо, вписанное в круг, а сам этот круг, возможно, напоминающий циферблат, завис в небесном пространстве (по крайней мере в левом нижнем углу вне круга видны облака). Тема андрогина с мифологических времён считалась выражением представлений о двойственности мира, в котором мужское и женское начала существуют в первичном единстве. Тема эта стала вновь популярной на рубеже XIX—XX веков, и характерно, что основная раздвояющаяся фигура вписана Шагалом

в круг — важную символическую форму, представляющуюся образом космической гармонии. Художник тут стремится к трансценденности, которая усиливается за счёт цвета: в его краски подмешан бронзовый и серебристый порошок, так что они напоминают золото и серебро и тем самым усиливают символизм всей сцены. Безусловно, это произведение — программное, являющееся образом «учёного» искусства. В нём Шагал слушался советов своих новых друзей, имена которых перечислил в надписи, образующей квадрат вокруг сердца, прибитого стрелой. Помимо Аполлинера, здесь присутствует Блез Сандрар, поэт и теософ, Гервард Вальден, пропагандист экспрессионизма и основатель авторитетного немецкого журнала «Штурм» (он устроит выставку Шагала в Берлине), и знаток иудейских древностей Риккардо Каундо. Все они были сторонниками нового искусства, верили в теософские доктрины, изучали славянские культуры и также древнееврейские оккультные знания. Под их влиянием Шагал в Париже вступает в масонскую ложу.

Интересно, что при возвращении из Парижа в Москву, художник словно забывает о былой премудрости и столь радикальных произведений больше не создаёт, более того, как бы начинает всё сначала, с увлечения примитивизмом, инстинктивным экспрессионизмом и даже воспоминаниями об эстетике «Мира искусства». Только в Витебске он восстанавливает свой парижский стиль в умеренном варианте, внося сильный поэтический элемент, не забывая о своём масонстве и посещая ряд лож, которых тогда в городе насчитывалось около десяти.

Оригинальные выводы из теософской и масонской традиции сделал Давид Бурлюк, согласно авангардистской мифологии, — «отец русского футуризма». Того футуризма без границ, которым обозначалось всё новейшее искусство. В статье «Кубизм» 1910 года этот поэт и живописец даёт ему такое оригинальное определение, что в нём можно увидеть всё, кроме кубизма. В нарочито огрублённой манере с фантастическими фактурами Бурлюк использует примитивистскую форму. Скорее всего, в своеобразной антиэстетике художника проявляются некоторые протодадаистические моменты. Одной из показательных картин мастера является известный «Каменщик» 1913 года (есть несколько более позд-

них вариантов) с надписью «mason works». Каменщиками именовали себя масоны, полагая, что они возводят некий невидимый храм Духа. В американский период Давид Бурлюк на обложках ряда изданий помещал чёрный квадрат, тем самым указывая на свою связь с русской авангардной традицией. Стоит напомнить, что художник поддерживал в своё время творческие контакты с Кандинским, а тот приглашал его на выставки «Нового объединения художников — Мюнхен» и «Синего всадника».

Русские мастера, действительно, активно взаимодействовали, желая обновить духовное содержание искусства и найти его новые формы. Впоследствии такая напряжённость исканий, связанная с различным пониманием «теософских вопросов» (тут намёк на первое сочинение Я. Беме), начала спадать. В России миссия авангарда оказалась в тяжёлой ситуации. На Западе на смену теософии приходит увлечение экзистенциализмом, фрейдизмом и дзен-буддизмом, а вот в России разве только Михаил Шварцман в своих «иературах» продолжил повествование о структурах «иных» миров.



**Михаил Ларионов**  
Петух (Лучистый этюд)  
1912  
Холст, масло, 68,8x65 см.  
Из коллекции Государственной  
Третьяковской галереи



# ОНТОЛОГИЯ ТАЙНЫ В ИСКУССТВЕ СЕРЕДИНЫ ВЕКА

«"Что мы знаем о лисе? Ничего, и то не все", — это двестише Бориса Заходера допустимо отнести и к квази-религиозным исканиям в искусстве XX века, на месте которой находится слепое пятно. Слишком часто Йозефа Бойса записывают в левые активисты, Гелия Коржева в соцреалисты, Тимура Новикова в фашисты. Для социализаторского подхода такая расклейка ярлыков естественна и неизбежна. Однако ярлык социальной роли художника сужает поле значений и обедняет язык. Сошлёмся на Ролана Барта, который в «Мифологиях» прямо пишет о синонимичности возвышенного и магического. На своём уровне это «магическое» совершенно рационально»

## ПОИСК СМЫСЛОВ

«Чем более ужасен этот мир, тем более абстрактно наше искусство», — писал Пауль Клее в 1915 году. Ревизия визуального языка в 1910—1920-е годы была инспирирована пересмотром экзистенциального статуса человека, разгромом ценностей ветхой культуры и коллективным созданием культа нового века<sup>1</sup>.

Хорошо известно, что глобальные социальные катаклизмы провоцируют подъём мистических настроений, возникновение сект разного толка и обращение к иррациональному. Мировая война, угроза глобальной революции, экономический кризис, перекраивание карты мира и разрушение традиционного жизненного уклада вызвали к жизни в Европе две системы описания реальности: авангард и тоталитарную идеологию. Обе системы выполняли компенсаторную функцию. Распад картины мира в первом случае латался сакрализацией материи, во втором — обожествлением коллектива. Неудивительно, что эти два языка вступили в конфликт. В результате коллектив проиграл: против партизанской войны нет приёма.

Однако первый триумф остался за тотальными эстетическими системами второй и третьей четверти XX века. Искусство национал-социализма и СССР параллельно разворачивало ретроутопию, в которой личности была предоставлена комфортная замятинская ячейка на полях эпоса Земли и Машины. «Пробуждение силы и агрессивной мощи»<sup>2</sup> национального или классового космоса за счёт отмены ренессансного статуса индивидуума в обеих империях шло сходными путями: апелляция к архаическим национальным корням в искусстве Третьего рейха и обожествление стихии труда в социалистическом реализме.

Симптоматично, что энергия, таинственная мана, связующая с потоком бытия, в период двух мировых войн покидает человеческую единицу (по пророчеству Маяковского, единица становится нулём) и обретает вместилище в предметной среде. Для соцреализма вообще характерна трансгрессия силы и мощи в предмет, орудие. Только связь с орудием труда возвращает человеку жизненную энергию. Персональному началу остаётся героический цикл соцреализма, в котором героика понимается как сверхнормативное (надчеловеческое) овладение возможностями орудий и стихий. Заметим

# Буйные мозаики станции «Киевская», всесоюзные идолы Ленина, детский культ пионеров-героев и взрослый — ударников труда принципиально близки резным болванам манси и вере якутов в Юрюнг-Айыы-Тойона

на полях, что «орудийная героика» характерна и для Диего Риверы, который сильно повлиял на Джексона Поллока.

В многочисленных картинах сталинского изобилия, архитектуре, декоре московского метро и советской пирамиде Мавзолея неживое приобретает несвойственную ему витальность, самостоятельность и, более того, власть над душами (пропаганда — наиболее профанное выражение этой власти). Буйные мозаики станции «Киевская», всесоюзные идолы Ленина, детский культ пионеров-героев и взрослый — ударников труда совпадают с анимистическим взглядом на реальность и принципиально близки резным болванам манси и вере якутов в Юрюнг-Айыы-Тойона. Иррациональные мантры «Народ и Партия едины», «Всегда готов», «Arbeit macht frei» на воротах Аушвица и «Труд — дело чести, доблести и геройства» на проходной СЛОНа скрепляют элементы неанимистического культа индустриального микса.

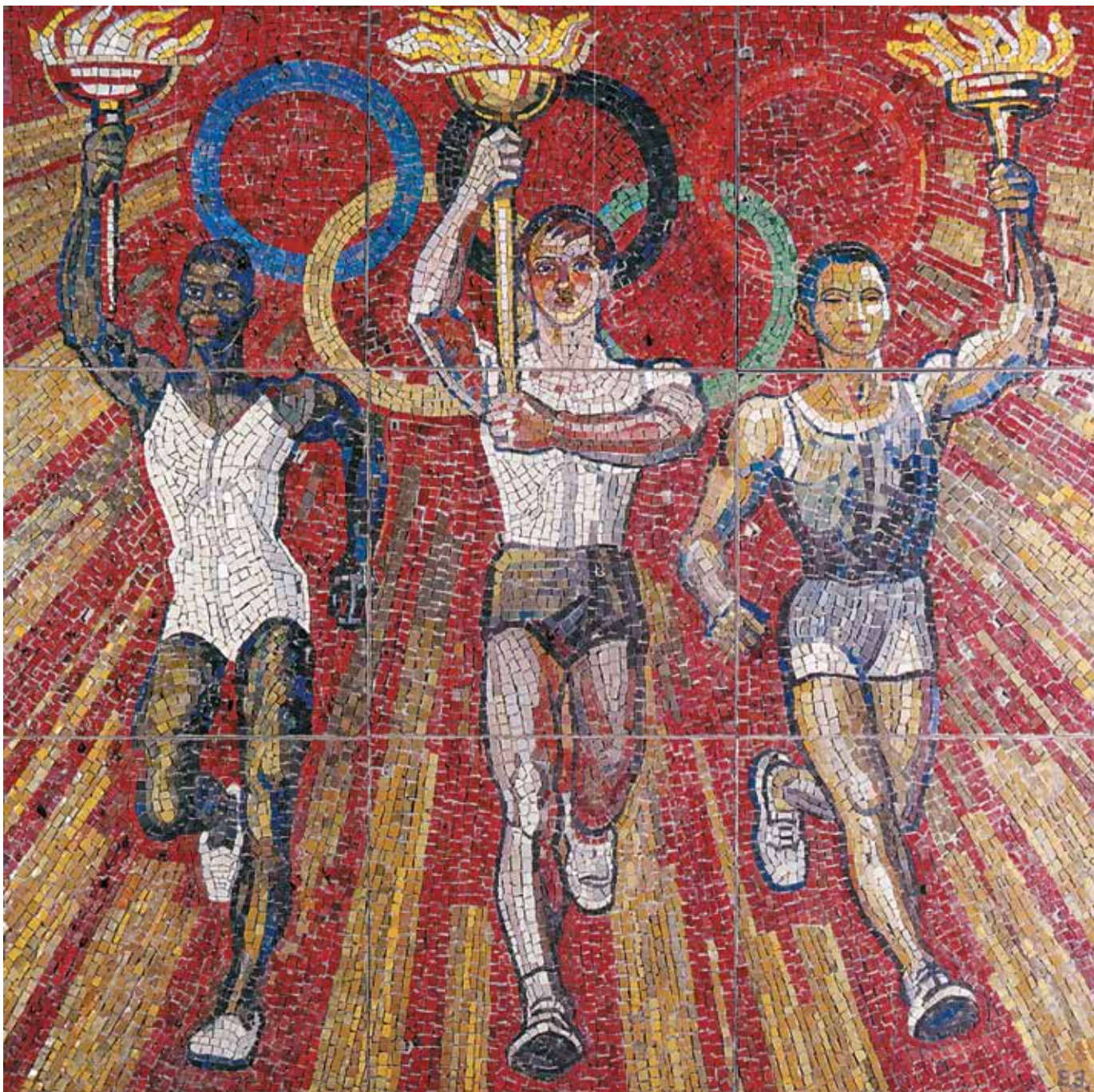
## ИСКУССТВО ПОСЛЕ БОМБЫ

Солнце, символ Христа, накрылось «Чёрным квадратом». Новому времени стало ближе чёрное солнце из сочинений Гвидо фон Листа и Елены Блаватской, которым соответствовали, в частности, мистические изыскания Кандинского. В условиях распада двухтысячелетней космогонии культурой овладели ревизионистские страсти. Тенденция к пересмотру символических знаков простиралась в диапазоне от «Да-да» до Мавзолея, иначе говоря, от глоссологии к тотемизму. Жажда новой идентификации

(1) Цит. по: Ан-дреева Е. *Всё и ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века*. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. С. 13.

(2) Эту цитату из итальянской газеты «Вендетта фашиста» (название её можно перевести как «На фашистском посту») о советском павильоне на Биеннале приводит Игорь Голомисток (Подробнее см.: Терновец Б. *Итальянская пресса и советский отдел на XVI Международной выставке в Венеции* // М.; Л.: Искусство: ГИЗ, 1928. С. 93, 98.)





63

На стр. 60  
**А. Дембо**  
Во вселенную. Из цикла  
«Космос и мы»  
1978  
Цветной офорт. Из архива  
журнала «Искусство»

**А. Зернова**  
Олимпийские фанелы  
Б/г  
Мозаика. Из архива журнала  
«Искусство»





65

**Таир Салахов**

Тебе, человечество  
1961

Холст, масло. 180×594 см.  
Из коллекции Национального  
музея искусств  
Азербайджана, Баку.  
Изображение предоставлено  
галереей Айдан

подстёгивалась истончением основной инстанции, к которой апеллировал монотеистический мир. Волею прогресса жизнь больше не обеспечивала никакая «высшая справедливость», Страшный суд был отменён, и руководство Апокалипсисом перешло в частные руки. После эстетического триумфа и политического провала тоталитарных систем ревизионистские настроения трансформировались в системы индивидуальных, более или менее герметичных мифологий.

В книге «Искусство после Бомбы» Даррелл Девиссон пишет: «Художник, сознательно или нет, стал проводником новой идеи культуры. Успех, независимо от совпадения с художественными, религиозными, политическими или другими социально принятыми нормами, определялся способностью художника уловить новое эстетическое содержание. После первичного шока Бомбы искусство и общественные настроения разделились на два вектора: или в сторону нигилизма и экзистенциального конца, или в сторону нарциссического трипа в сказочный край эскейпа. Послевоенные настроения распада и нигилизма отвечали генеральным сдвигам культуры и искусства после 1945»<sup>3</sup>. Понимание художника как пророка, разрабатывающего собственный язык для разрешения экзистенциальных или социальных проблем, рождается только после Второй мировой. В этот момент искусство приобрело черты социально значимого волхвования в дивном новом мире, утратившем духовное обеспечение и тоталитарный контроль.

Христианская эсхатология сменила хозяев. Ведомство Смерти, где тысячи лет хозяйничали существа нечеловеческой природы, перешло в управление чиновников с доступом к «атомной кнопке». Через два года после Хиросимы, ещё до первого испытания советской Бомбы, американский «Бюллетень учёных-ядерщиков» вышел с «часами Судного дня» на обложке. Их стрелка замерла в нескольких минутах до полуночи. Вблизи «часа Ч» она дрожала вплоть до 80-х, и всё это время вялотекущая апокалиптическая истерия проявлялась на всех уровнях культуры: от пропагандистского фильма Джона Мильеса «Красный рассвет», в котором скаутский отряд маленького городка ведёт отважную борьбу против советско-кубинских агрессоров, до болезненных антропометрий Гюнтера Юнкера. Стрелки часов Апокалипсиса от-

## Ведомство Смерти, где тысячи лет хозяйничали существа нечеловеческой природы, перешло в управление чиновников с доступом к «атомной кнопке»

катились назад после серии эпохальных переговоров Горбачева и Рейгана, но было поздно. Искусство, несколько десятилетий стоявшее вместе с человечеством на краю пропасти, уже сделало шаг вперед.

Мания строительства частных убежищ, где человечество чаяло спастись от Мирового пожара, охватила западный блок в 50-х после Бомбы. В отечественном искусстве первенство по строительству «Убежища» и алхимическому возвращению частного смысла из тоталитарных максим<sup>4</sup> принадлежит концептуализму. Советский концептуализм предложил уникальный метод — заговаривание равно обросшего папиной и плесенью идеологического текста. Улетающие и исчезающие персонажи кабаковских альбомов, в отличие от героев Кафки и Хармса, имеют приписку к месту. Это мёртвые души совка, которых концептуалист, демиург в огороженной зоне, имеет силу отпустить на волю. Мир персонажей Кабакова и сам предметный мир в романтическом концептуализме — не больше, чем освоенный фрагмент невнятной вселенной, ограниченной шкафом, комнатой, мастерской. Для детей иллюстрации Кабакова и Пивоварова притягательны прежде всего обилием нор, дверей, схронов, само наличие которых свидетельствует о возможности Освобождения. И *opus magnum* четы Кабаковых, «Монумент исчезнувшей цивилизации», все многочисленные стенды и макеты этого проекта — суть комплект магических болванов, кукол, действия над которыми позволят, может быть, Илье Кабакову и его верной Эмиллии преодолеть советский Космос, который поразил художника в самую душу и не отпускает уже столько лет.

Эта практика огораживания, замыкания в толстой коре индивидуальных норм и приёмов, упорная разработка герметичного языка, недоступного простецам и компетентным органам, была свойственна

(3) *Davison, Darrell D. Art After the Bomb: Iconographies of Trauma in Late Modern Art. 2008.*

(4) *Шинкаревская сага поместила «Убежище» в его буддистском смысле на тропке между котельной и пивным ларьком.*

ряду деятелей «другого искусства». Впрочем, социальной фрустрации «второго авангарда» способствовала не только суровая иерархичность советской системы художественного творчества, но и невозможность следовать заветам авангарда первого. Принимать за образец слоган-идеограмму Эль Лисицкого «Удар — всё рассыпано» сложно после того, как форма, цвет и линия рассыпались настолько далеко, что авангардистам и не снилось. И тут нельзя не вспомнить Михаила Шварцмана и его «Иературы» — отражение самодельной замкнутой мистической системы.

Иература, по мнению Шварцмана, — «первопринцип, по которому строится многоуровневая иерархия космогонических сил и начал». Это не картина и ни в коем случае не абстракция, иература — это пророчество и праобраз одновременно. Чтобы воспринять Весть, нужно отказаться от разума и поддаться чувственному узнаванию архетипа в путанице линий и форм. Тот же механизм тысячи и тысячи лет лежал в основе узнавания предка в зверьке или божка в коряге. В фигуративных композициях Шварцмана предметом изображения является не физическая реальность и не идеи, а Сверхидеи. Шварцман восстанавливает праремесло живописи. Его «Иературы» — культовые предметы в самодельной космогонии, и её прасимволы поддаются пытливым дешифровке.

Конечно, эффектность шварцманова мистицизма ступенька в сопоставлении с мощью «Портального крана» Петра Оссовского или сполохами неба в «Над Каспием» Таира Салахова. Но единит их то же нащупывание идентичности в непроявленной вселенной, в одном случае — в большом мире индустрии, в другом — в малом мирке индивидуальной мистики.

## САКРАЛИЗАЦИЯ МАЛОПРОЯВЛЕННОГО

У археологов есть обычай атрибутировать находку неясного назначения как «предмет культа». Такая же тенденция сакрализации малопроявленного существует и по отношению к реалиям сегодняшнего дня. Медиахудожник Сергей Тетерин на заре отечественного интернета в 2001 году писал о развитии кибершаманизма и возникновении на стыке реального и виртуального

мира специфической «третьей реальности». Её резидент — «человек-на-линии» — тот, кто постоянно подключен к Сети. Для «человека-на-линии» любое явление реального мира окружено информационными потоками киберпространства. Возникает «второе зрение», которое видит мир как «мультимодельный» феномен и воспринимает ауру электросетей. Основанная на современных средствах связи тетеринская мультимодельность сродни устройству магического космоса, и тотальный коннект для колдуна электронной деревни выполняет функции духовного зрения.

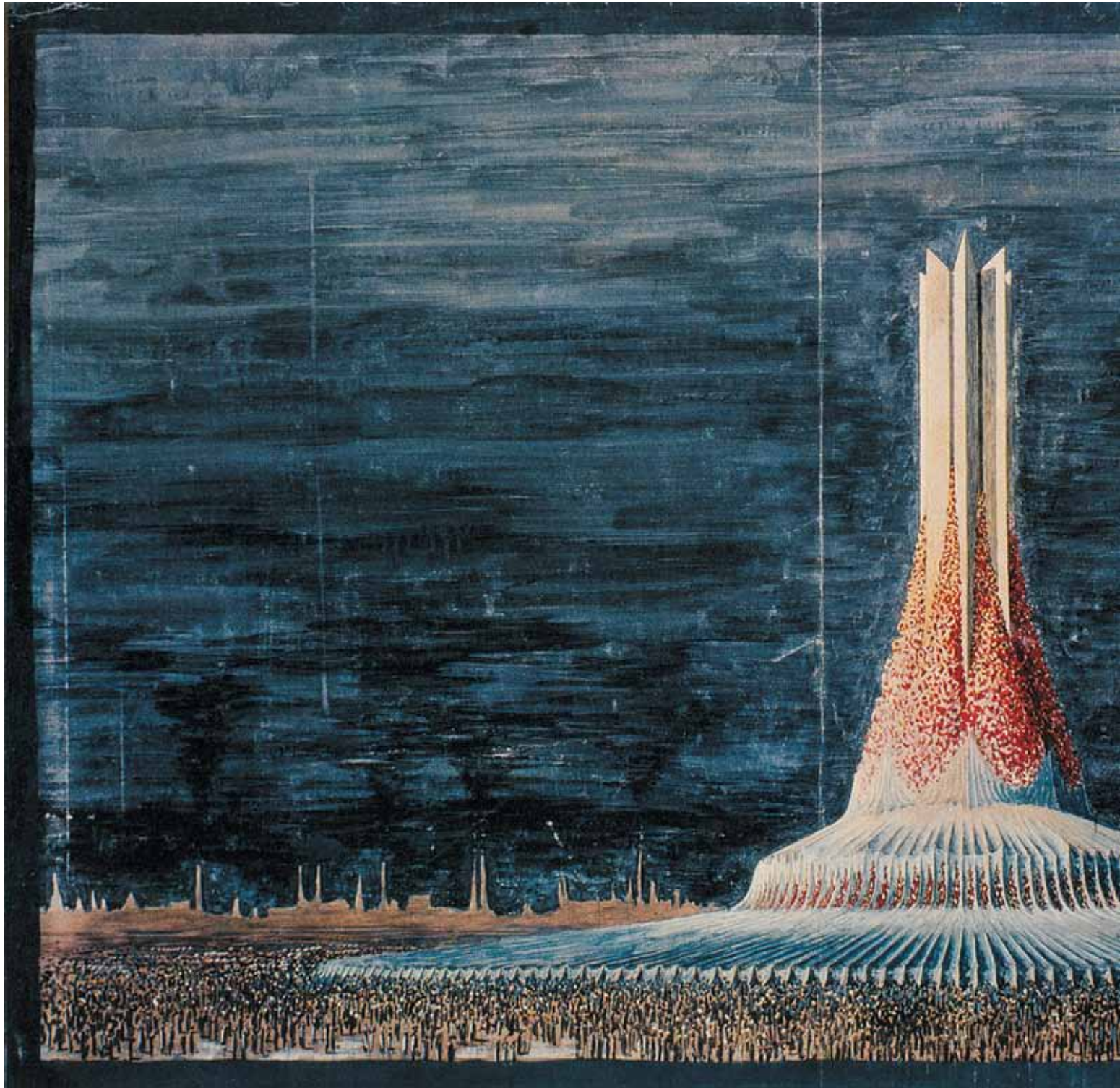
Сейчас искреннее восхищение стихией киберпространства доступно, пожалуй, только энтузиастам ретрофутуризма. Сайт [cybershamanism.ru](http://cybershamanism.ru) давно исчез. Но почувствовать давнишнее откровение Сети можно, одновременно нажав Alt-Ctrl-F (работает не во всех новых браузерах). Живая картинка по скрытой под этим сочетанием клавиш ссылке непрерывно транслируется в Сеть с 1994 года.

Магия электричества в мире Сети принципиально не отличается от магии цвета, оголенного и лишённого материального носителя. Следуя за Малевичем, Ив Кляйн отделил цвет от холста. Эта возгонка цвета решала практически супрематическую задачу: «Моя цель, — пишет в его биографии Пьер Рестани, — открыть зрителям возможность просветления через чистую живописную материю»<sup>5</sup>. В превосходной степени эта материя выражена в бренде International Klein Blue<sup>6</sup>. «Пустота», которую Кляйн продавал на вес золота (если допустимо взвешивать «нематериальную картину»), выражала «метафизический I. K. B.». Кляйн был последователем Гурджиева, что сближает его с родоначальниками русского авангарда, испытывавшими сильнейшее влияние теософии, и первые антропометрии Кляйна были сделаны не синим, а кровью, в соответствии с гурджиевскими ритуалами. Собственно антропометрии, а вслед за ними и космометрии, фиксации на холсте следов ветра, движения травы или ряби на воде, являлись опытами фиксации антиинтеллектуального начала или, следуя масонской терминологии (в 1956 году Кляйн принял посвящение в рыцари ордена розенкрейцеров), эманаций стихий.

Прежде теософских квазирелигиозных компиляций мощный толчок

(5) Restany Pierre. *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, Editions Dilecta, Paris, 2007.

(6) Превосходная (suprema) система Малевича свидетельствовала торжество чистого цвета над остальными составляющими живописи. Цвет для Малевича жив, но странной жизнью. «Силой, заменившей дух, я считаю динамизм», — пишет он Гершензону. Интересно, что производственники разделились с Малевичем именно цветом: три холста Родченко, равномерно покрашенные красным, жёлтым и синим в 21 году, ознаменовали развод с метафизическими претензиями старших товарищей.





**Василий Лунхардт**  
Памятник труду («Ода  
и радости»)  
1920  
Доска, 74x129,4 см.



**Михаил Шварцман**  
Праотец  
1974—1977  
Досна, холст, левкас, темпера.  
100x75 см. Из собрания семьи  
художника



**Пока предмет искусства  
остаётся последним  
прибежищем магического  
миросозерцания,  
он свободен  
от власти экономики  
и механического  
копирования. Ни Маркс,  
ни Кейнси над ним  
не властны**

развитию европейского авангарда дал ряд выставок африканского искусства. В Америке их аналогом стали выставки искусства индейцев, организованные Барнеттом Ньюманом в 1946—1947 годах. В той же галерее «Искусство этого века» в 1948 году Джексон Поллок показывает свои новые работы в технике дриппинга. Техника, однако, не нова. Поллок разбрызгивает краску по лежащему холсту так же, как индейские шаманы разбрызгивали по почве жертвенную кровь. «Живопись действия» Поллока вернула в актуальную практику ритуальный жест призывания божественной энергии, духа родной земли. Поллок особо отмечал плоский, горизонтальный простор американской степи. Европейским техникам автоматизма, которые полагалось интерпретировать с психоаналитических позиций, Поллок придаёт метафизическое измерение.

Тот наговор на предмет, который тщился повторить за старшими коллегами вульгарный концептуализм нулевых годов (сколько ещё недавно было шуму о неоконцептуалистах, о «новых скучных» — и где они теперь?), удавался панковской генерации, сменившей концептуалистов на авангардистском посту: «Мухоморам» и «Чемпионам мира». Они, и чуть позднее «Медицинская герменевтика», выстраивали параллельный советскому Космос заговорённых, освоенных образов. И рассыпанные на буквы тексты Сорокина и Ры Никоновой, и «дикие песни нашей Родины», и инсталляции медгерменевтов формировали сказочную вселенную, где рождение образа было перекличкой не с реальностью, но с осуществлённым эпосом окружающей среды.

Этой весной художник Оттмар Хёрль установил в городе Трире, где родился Маркс (это место паломничества коммунистов и марксистов всея Земли), пятьсот идиолов Карла Маркса метровой высоты и разных оттенков красного. Недавно полиция задержала пьяного немца, который нёс идола к себе домой, чтобы установить на садовом участке. Органы правопорядка квалифицировали это как хулиганство, но оглушённому сомой жителю Трира виделось, безусловно, иначе. В дионисийском экстазе он экспроприировал гения места в частное владение, в омуте безрелигиозной экономики потребления раздобыл себе божка. Предмет искусства обнажил здесь свою культовую функцию, спасительную в высмеянном ещё Лесковым плоском мире нигилистического «некуда».

Сколько ни топи идиолов в Волхове, магии из этого мира никуда не деться. И пока предмет искусства остаётся последним прибежищем магического миросозерцания, он свободен от власти экономики и механического копирования. Ни Маркс, ни Кейнси над ним не властны. «Kunst macht frei», — сказал Зигмар Польке. И между нетленкой и прикладной дисциплиной нет и не может быть компромисса.



# **МАССИМИЛИАНО ДЖОНИ: «МОЙ ПРОЕКТ, КОНЕЧНО, НЕ ОБ ОККУЛЬТИЗМЕ ИЛИ СПИРИТУАЛИЗМЕ»**

**Основной проект 55-й Венецианской биеннале можно прочитать как рассказ о том, как наблюдения человека за миром разворачиваются в первобытные системы верований, а в них рождается индивидуальная мифология художника. Религиозное испугление сменяется медийной, социальной мифологией современности, и в последнем зале шум многочисленных мониторов вдруг обрывается первоначальной, первозданной тишиной... Подобное многоточие предполагает молчание и раздумья, на которые и надеялся куратор проекта Массимилиано Джони. Но вместо этого вынужден был многократно объясняться, почему же в его «Энциклопедическом дворце» так много мистики и эзотерики**



## Массимилиано Джони

Куратор 55-й Венецианской биеннале. В прошлом арт-критик, редактор американского журнала Flash Art, куратор «Манифесты», Берлинской биеннале, биеннале в Кванджу (Южная Корея), выставки восточноевропейского искусства «Остальгия» в New Museum и многих других. Сейчас директор нью-йоркского New Museum и миланского Fondazione Nicola Trussardi.

Этимология слова «образ» — *image* (от лат. *imago*) — это посмертная маска. Отпечаток лица умершего человека, который делали и хранили в доме в память об ушедшем родственнике. Так что изначально образ — это ключ к невидимому, который обладает сверхъестественной способностью воскрешать умерших. Леон Баттиста Альберти красиво сказал, что образ — врачеватель ностальгии, потому что благодаря ему невидимое становится видимым, отсутствующее присутствующим. Так что не я один считаю, что в течение веков живописный образ обладал магической силой. Таков первый способ рассказать о моём понимании этой выставки.

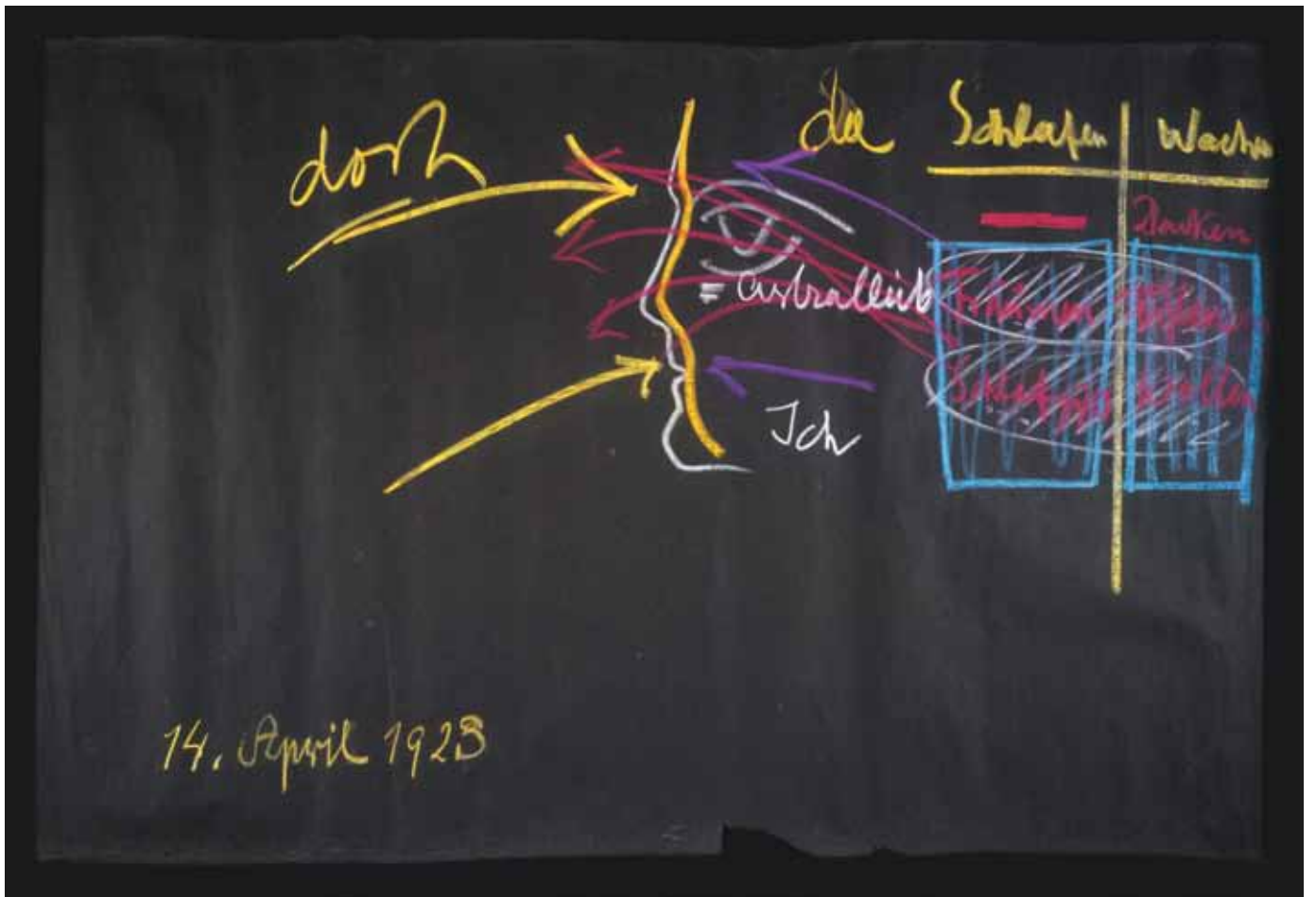
Второй — включение в её контекст таких знаковых персоналий, как Карл Густав Юнг, Рудольф Штайнер, Хильма аф Клинт, Алистер Кроули и других спиритических фигур, которое, думаю, инициирует мощное духовное преобразование. Язык этих авторов выталкивает их из русла истории искусства. Например, Хильма аф Клинт создавала прекрасные абстрактные работы в то же время, что и Василий Кандинский, но не вошла в основную историю абстрактного искусства. Причина в том, что художница говорила, будто рисует не по собственному желанию, а по побуждению духа. Хотелось бы обратить внимание на эти неканонические подходы и расширения истории искусства, но проект этот, конечно, не об оккультизме или спиритуализме. Основной аргумент против спиритуализма, с которым я полностью согласен, заключается в том, что мёртвые говорят с нами только о наших бабушках,

но никогда о чём-то действительно важном, не о будущем мира например. Стоит ли связываться с другой реальностью, чтобы только пообщаться с умершими родственниками? В общем, моя выставка не о потустороннем и не о возвращении к иррациональности.

Я романтик и убеждён, что мы способны открыть множество любопытных перспектив. Для этого я и включил в контекст выставки все эти мистические работы, потому что они напоминают нам о том, что все мы медиумы, т. е. в первом значении слова — носители информации. До того как образы появятся на экранах компьютеров или сотовых телефонов, наш мозг их уже обработал. Мы закрываем глаза, но всё равно продолжаем видеть. Вот о чём этот проект: о том, как образы существуют внутри нас. И надеюсь, что все работы, представленные на выставке, заставляют об этом задуматься. Экспозиция начинается со спиритуалистов и завершается художниками, одержимыми синтетическими цифровыми образами. Кажется, что мы живём иной формой одержимости — наше сознание захвачено не голосами духов, а голосами медийными, из цифровой среды. Это и есть ответ на вопрос, о чём эта выставка.

*Перевела Инна Городецкая.*

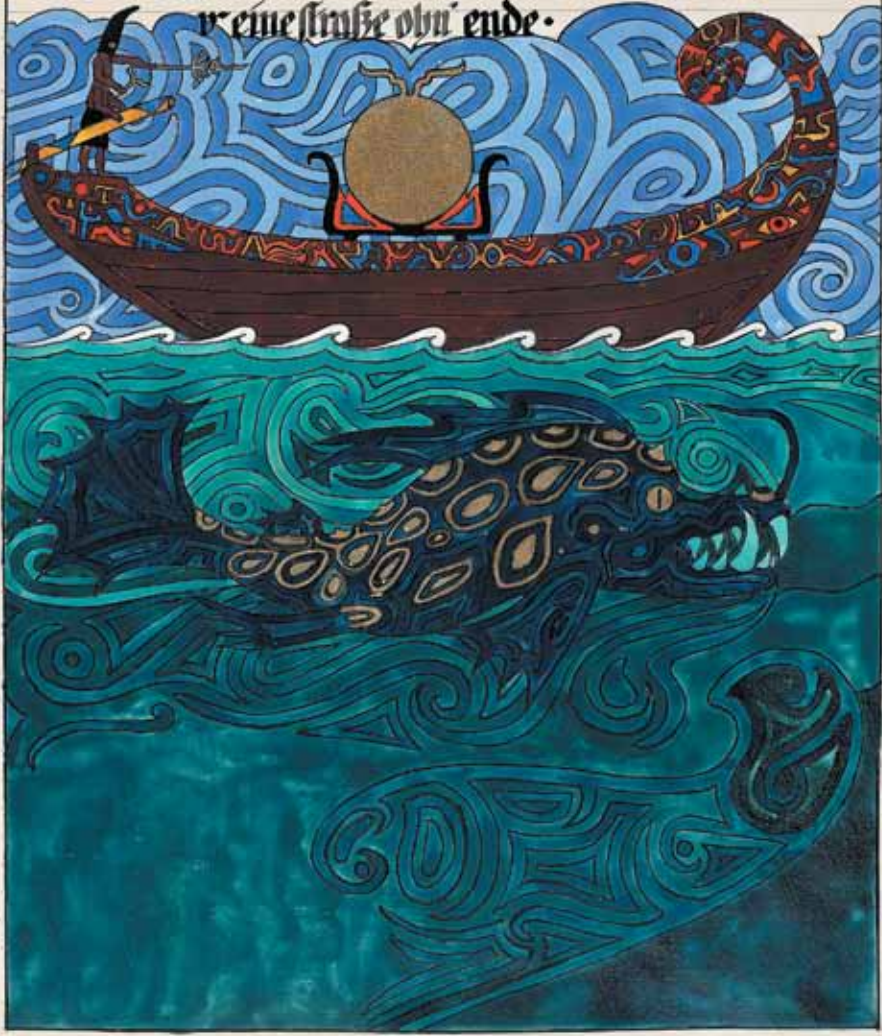
*Подборка работ из экспозиции «Энциклопедического дворца» — редакция журнала «Искусство».*



На стр. 72  
**Доротея Таннинг**  
 Вся правда о кометах  
 1945  
 Холст, масло, 61 x 61 см.  
 Courtesy Kent Fine Art, New York

**Рудольф Штайнер**  
 Рисунки на школьной  
 доске  
 14 апреля 1923  
 Мел на чёрной бумаге, прибл.  
 90 x 140 см.  
 Courtesy Rudolf Steiner Archive,  
 Dornach, Switzerland

einword das nie gesproch ward.  
einlicht das no nie leuchlete.  
eine verwir sondergleich.  
v eine strasse obn ende.



76



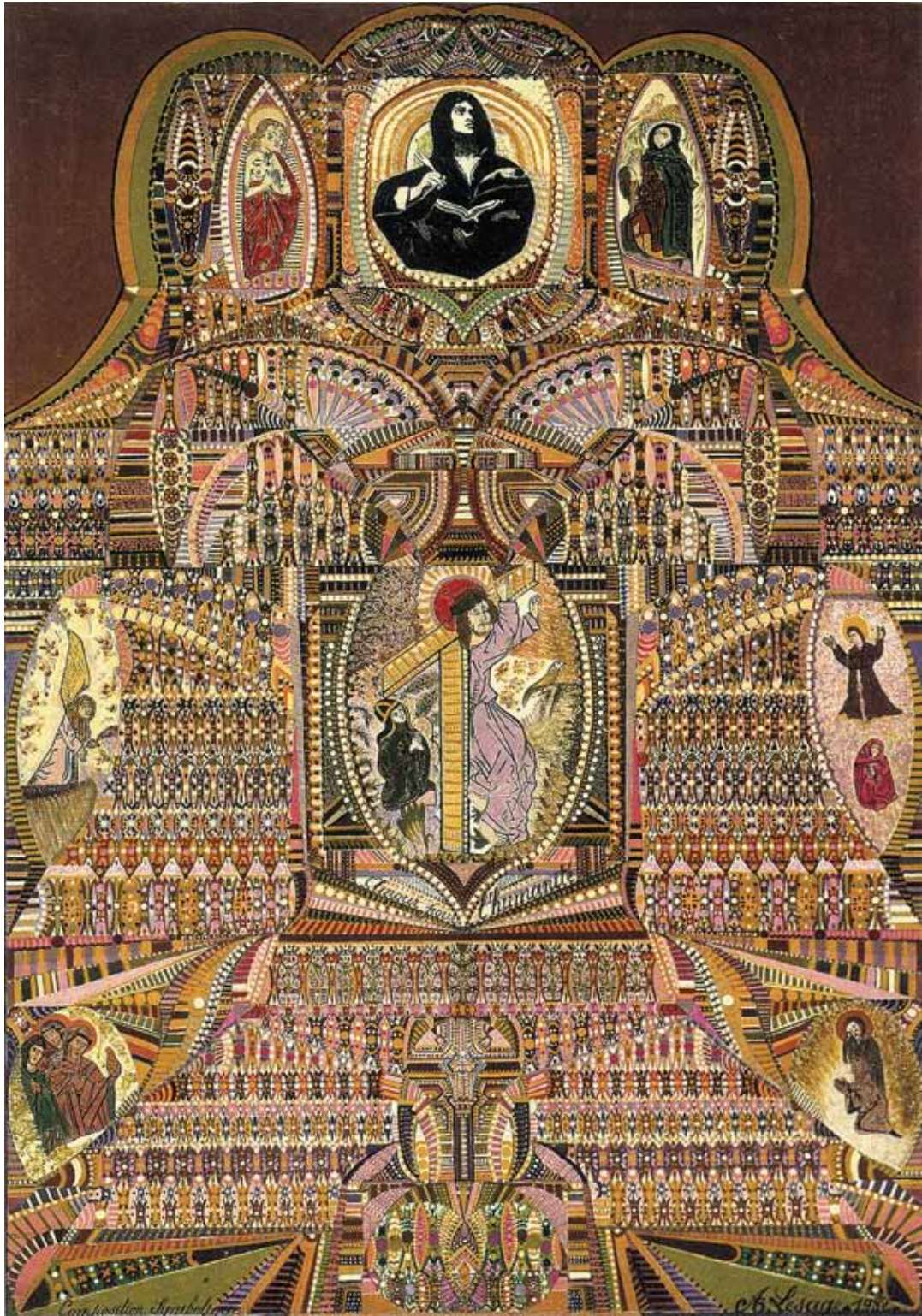
d'v flucht drache hat die spüre gefess' d' baw wird ihm aufgeschnit' v' nun muher d' soñ-gold h' get' soñt ein  
 bluh' dief' v' die wunde abmavich' d' alt' d' her' d' die wuchernde grüne hülle z' f'örte / d' d' jüngerling / v' m.: holf/  
 Giesfried ylt.

2

77

1.  
**Карл Густав Юнг**  
 Красная книга, страница  
 55  
 1914—1930  
 Бумага, тушь, темпера, золотая  
 краска, кожаный переплёт,  
 40 x 31 см.  
 Courtesy of Foundation of the  
 Works of C.G. Jung, Zurich

2.  
**Карл Густав Юнг**  
 Красная книга, страница  
 119  
 1914—1930  
 Бумага, тушь, темпера, золотая  
 краска, кожаный переплёт,  
 40 x 31 см.  
 Courtesy of Foundation of the  
 Works of C.G. Jung, Zurich



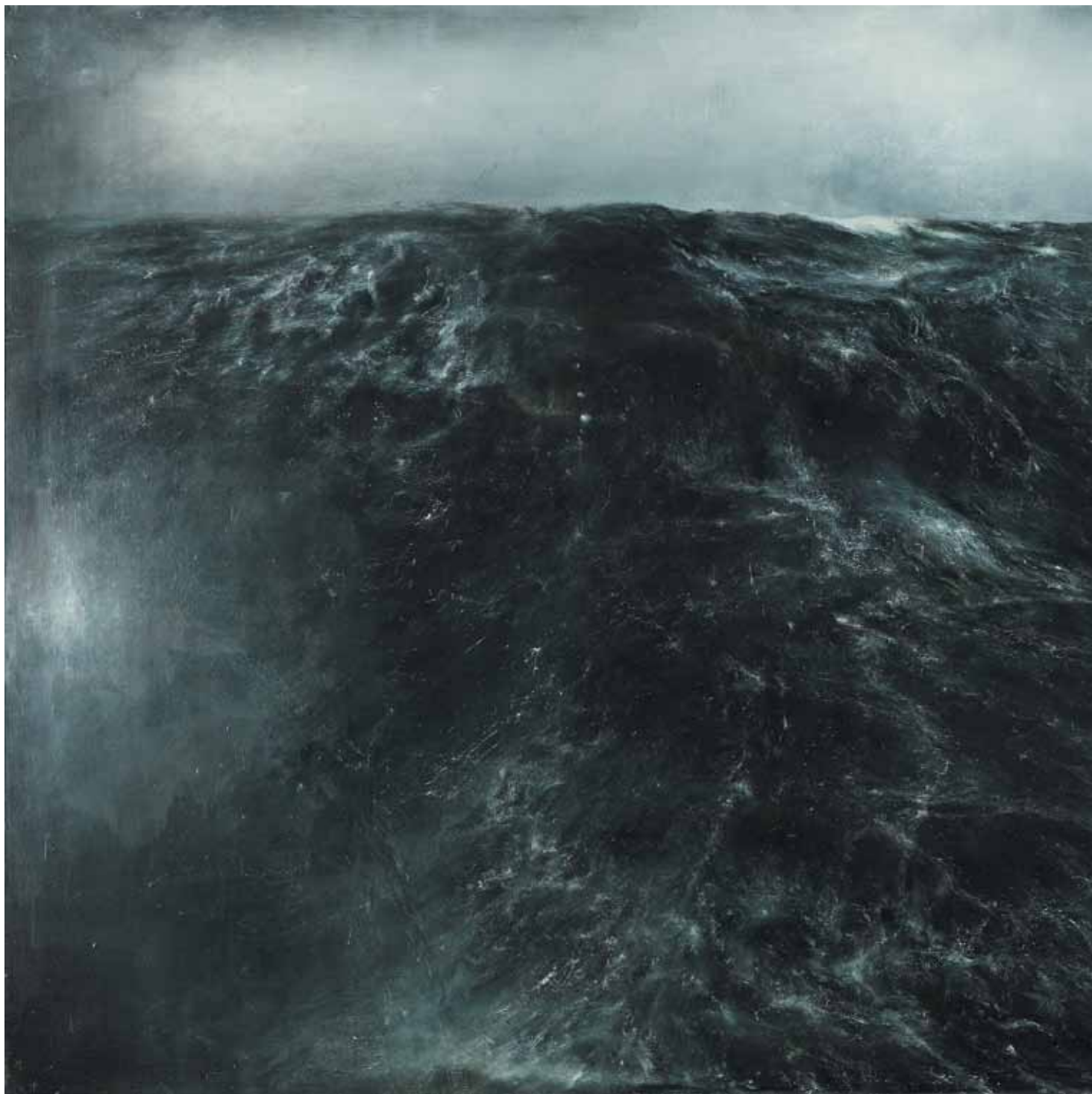




2

1.  
**Огюстен Лесаж**  
 Символическая композиция. Любовь во имя человечности  
 1932  
 Холст, масло, 158 x 117 см.  
 Courtesy Collection de l'Art Brut, Lausanne

2.  
**Огюстен Лесаж**  
 Символическая структура духовного мира  
 1923  
 Холст, масло, 158 x 117 см.  
 Courtesy Collection de l'Art Brut, Lausanne





**Тьерри Де Кордые**

Прилив

2011

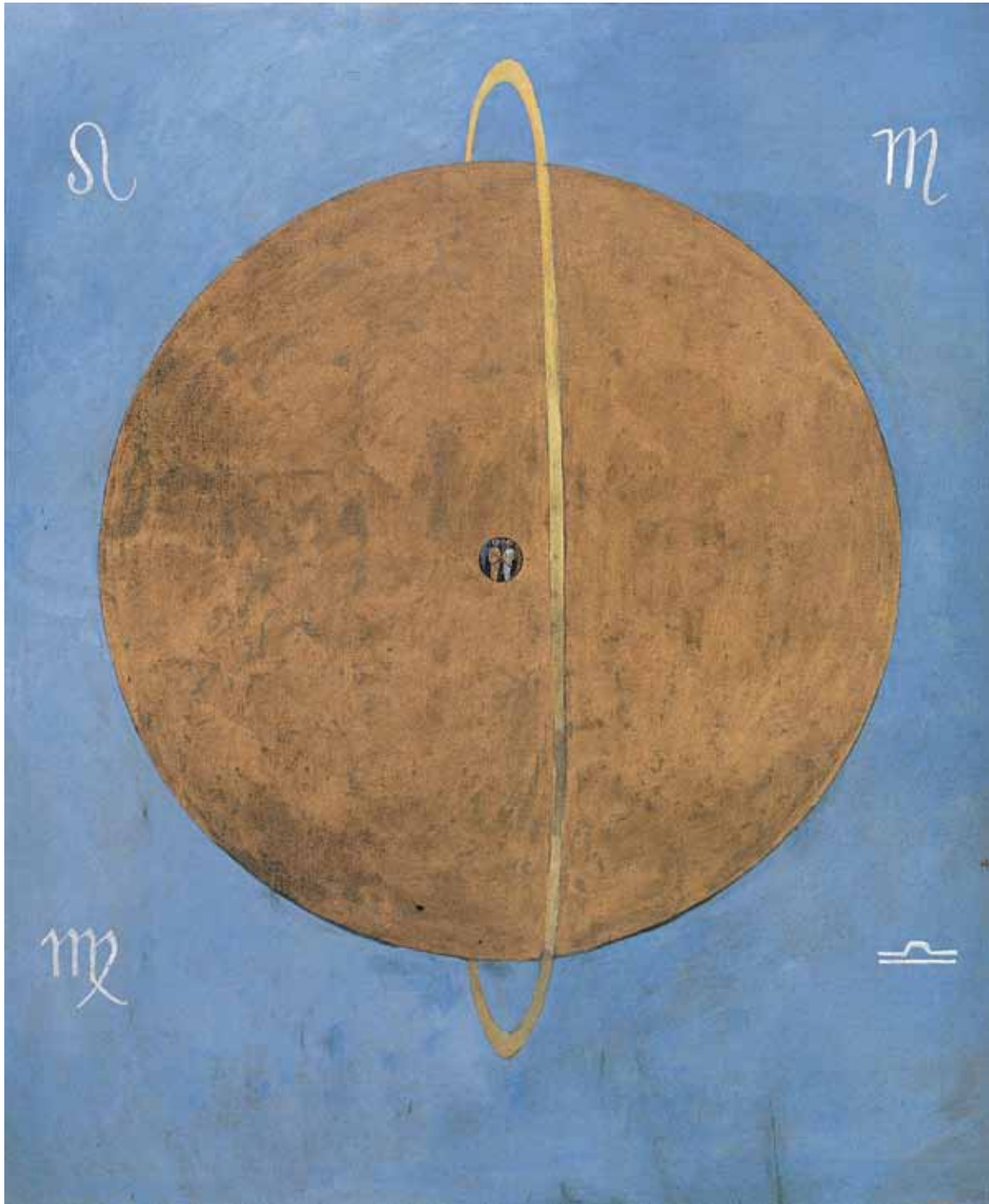
Холст, масло, эмаль и китайская тушь, 170 x 270 см. Частная коллекция, Бельгия.

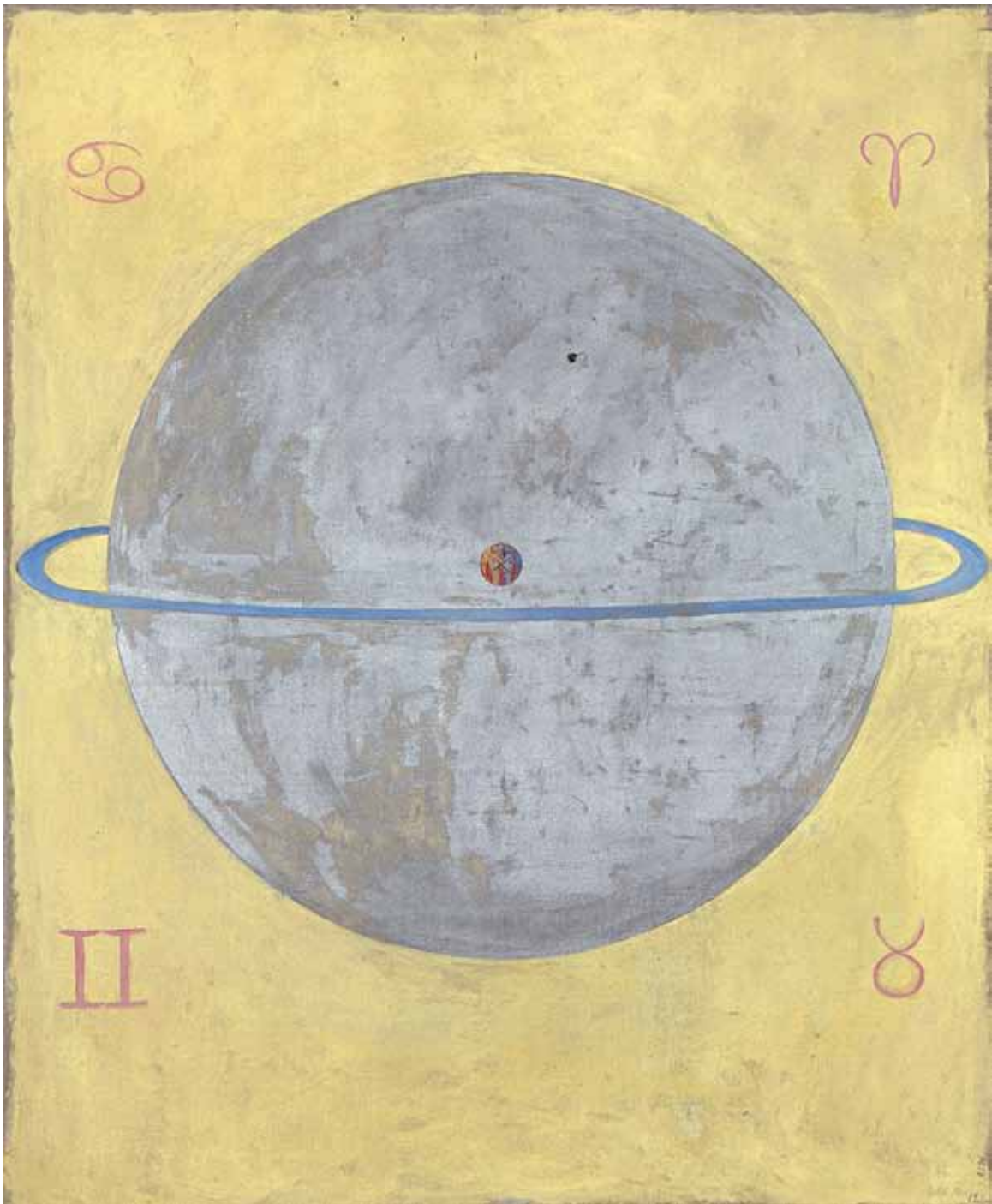
Courtesy the Artist and Xavier

Hufkens, Brussels.

Фотография: © 2013

Dirk Pauwels, Gent





2

1.  
**Хильма аф Клинт**  
Голубь, № 13  
1915  
Холст, масло. 158 x 131 см.  
Courtesy The Hilma af Klint  
Foundation

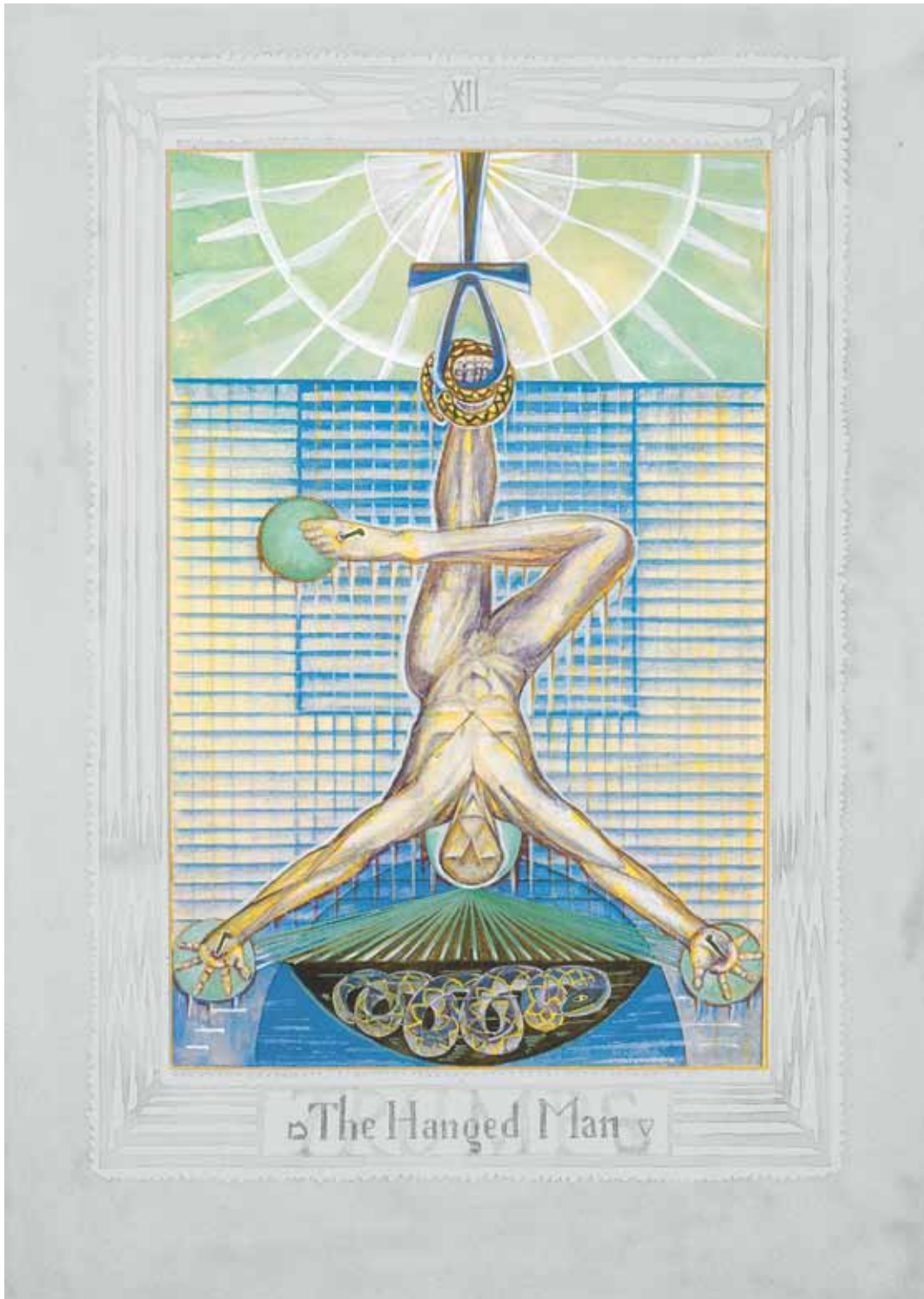
2.  
**Хильма аф Клинт**  
Голубь, № 12  
1915  
Холст, масло. 158 x 131 см.  
Courtesy The Hilma af Klint  
Foundation



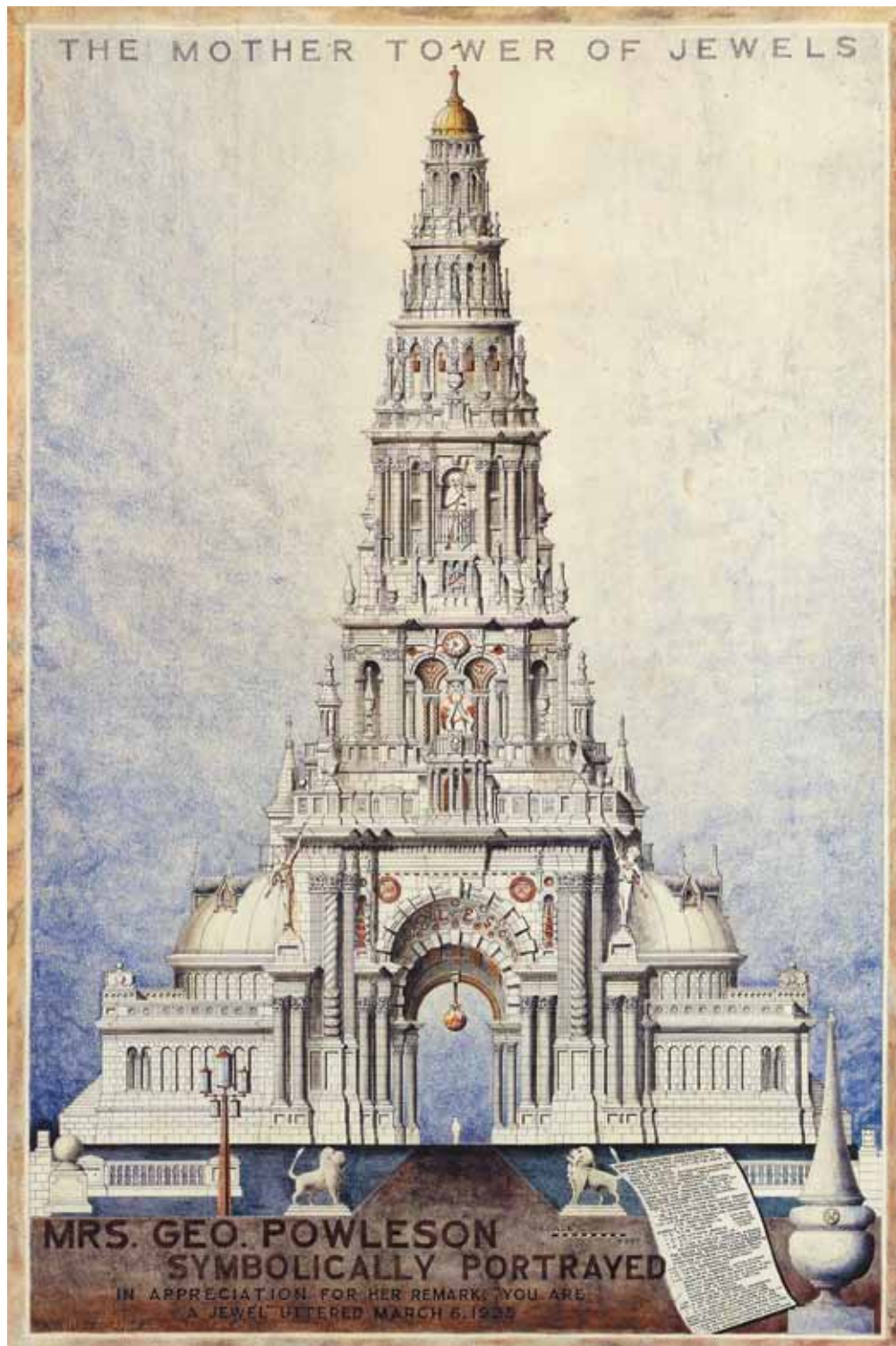
**Доменико Гноли**  
Улитка на диване  
1967

Из серии «Что есть чудовище?»  
Тушь, темпера, акрил на картоне,  
44 x 61 см.  
Coutesy Fundación Yannick y Ben  
Jakober, Mallorca









87

2

1.  
**Алистер Кроули**  
**и Фрида Харрис**  
 Таро Тота, Аркан XII —  
 Повешенный  
 1938—1940  
 © Ordo Templi Orientis

2.  
**Ахиллес Джильдо**  
**Риццоли**  
 Материнская башня  
 драгоценностей  
 1935  
 Тушь на ткани, 94 x 64 см.  
 Courtesy of The Ames Gallery,  
 Berkeley, CA, USA

**Даниель Хесиденце**  
Без названия (Морская  
весна)  
2012  
Холст, масло, 228.6 x 335.3 см.  
Image credit Jason Mandella  
Права на изображение  
принадлежат художнику







# СЕКРЕТЫ И ЗАБЛУЖДЕНИЯ

Второй род тайн, которые переводятся как *secrets*, связан с тем, что сокрыто, эти тайны могут быть раскрыты и представлены на всеобщее обозрение. Ими занимаются обманщики всех мастей, те, что томятся в восьмом и девятом кругах Дантова Ада: лукавые советчики, обольстители, гадатели и колдуны, зачинщики раздора, обманувшие тех, кто доверился, и тех, кто не доверился. По другую сторону находятся те, кто поддались обману или самообману, — заблуждающиеся. Здесь же толпятся и те, кто ещё на пути к знанию. Согласно многим авторитетным источникам, к обману и заблуждениям искусство имеет самое непосредственное отношение

Стенографическая тетрадь № **1**

92

Стенографическая тетрадь № **2**

# **АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВ: «НИКАКИХ РЕШЕНИЙ ПО ЦЕНЗУРЕ КГБ НЕ ПРИНИМАЛ»**

93

**Если сейчас расспросить участников художественных событий 60-х, 70-х и 80-х годов, окажется, что все они были в оппозиции к власти и все от неё пострадали. Даже те, кого власть пестовала, холила, лелеяла и награждала. Нигде не услышишь точку зрения тех, кто был с другой стороны, поэтому мы попросили рассказать о своей работе Александра Михайлова, в те годы оперуполномоченного 5-й службы Московского управления КГБ**



## Александр Михайлов

В 70—80-е годы оперуполномоченный 5-й службы Московского управления КГБ. Писатель, автор исторических романов, сценариев художественных и документальных фильмов, член Международной Академии телевидения и радио.

94

Пятая служба в Московском управлении КГБ СССР была создана в 1976 году, и у нас работали уникальные люди. Сам я закончил факультет журналистики МГУ, а мой начальник отдела — Художественную академию Ленинграда, другие сотрудники — кто МГИМО, кто МГУ, Литинститут, ГИТИС, были даже из ВГИКа и Щукинского училища. В те годы к нам брали не тех, кто захочет, а кто нужен. У одного из моих коллег было два образования: актёрское и режиссёрское. Он был профессиональным оперным певцом. Мой товарищ, выпускник МАРХИ, всю жизнь мечтал строить что-нибудь, а в итоге — служил в контрразведке. Практически весь отдел, который занимался творческой интеллигенцией, состоял из представителей творческой интеллигенции. Серёжа Турчин, настоящий эпикурец, толстый, ленивый весельчак, закончил консерваторию, даже был участником конкурса имени П. И. Чайковского. К 2003 году стал заместителем начальника службы по борьбе с терроризмом в Московском управлении ФСБ. Могу сказать, что по своему характеру он на должность эту не подходил совершенно, при нехватке кадрового состава на места двигали людей, которые им не соответствуют. И тут случился «Норд Ост», Серёжа попал под раздачу, сначала у него был инфаркт, потом инсульт, и потом он скончался.

Тогда в советское время целью службы было «ограждение творческой (технической, научной и пр.) интеллигенции от акций идеологической диверсии противника», а в задачи наших сотрудников входило принятие мер по недопущению влияния Запада на эту среду. Все мы помним, что шестая статья Конституции СССР определяла приоритет только одной идеоло-




гии — коммунистической, и для её поддержания в СССР существовал мощный цензурный аппарат. Задачи аппарату ставили партийные органы. В оценке художников КПСС опиралась не только на марксистско-ленинское учение, но и на принципы, декларируемые Союзом художников. Что хорошо и что плохо, что разрешать, а что может нанести вред морали и нравственности граждан, подорвать престиж СССР, определялось совместно. Любые отступления от этих догм не приветствовались, и КГБ был своеобразным регулятором, помогавшим контролировать умонастроения, течения, тенденции, скрытые угрозы и опасности. Это задача любой спецслужбы мира. Каждая решает задачи по раннему выявлению угроз, откуда бы они не исходили. При этом перед КГБ никогда не ставились цели уголовного преследования кого-либо, если в их действиях не было прямого нарушения существующих законов. Хороши или плохи эти люди — не обсуждается. Закон есть закон. Исходя из задач «ограждения» такая работа и проводилась. Службы КГБ никогда не были самостоятельны, их функцией было только информирование партийных органов о проблемах. Исходя из предоставленной нами информации принимались политические решения. Например, КГБ информировал партию о бедственном положении творческой молодёжи, и ЦК КПСС, изучив наши материалы, принял постановление «О работе с творческой молодёжью», в котором предусматривались меры в том числе и финансового характера. Подчеркиваю: КГБ не принимал решений ни по цензуре, ни по другим вопросам. Мы только информировали и следовали принятым наверху решениям.

При этом прямых приказов со стороны ЦК как таковых не было. Я не случайно привёл функцию службы — «ограждение творческой интеллигенции от акций идеологической диверсии противника». Здесь два ключевых слова: «диверсия» и «противник». Противником КГБ были не художники или литераторы, а спецслужбы Запада. Таким же, как и мы для них. Более того, КГБ работал не внутри страны, а «от противника» (от иностранных спецслужб), выявляя его интерес к конкретным людям. Мы должны были разобраться, в связи с чем возник такой интерес, какие цели преследуют спецслужбы, работая с тем или иным человеком. Только в таких случаях гражданин Союза стано-



|            |    |            |    |            |    |
|------------|----|------------|----|------------|----|
| Арнольд    | 1  | Левинский  | 12 | Копытин    | 24 |
| Арутюнян   | 1  | Лепин      | 12 | Сысоев     | 8  |
| Бондаренко | 1  | Линский    | 13 | Волк       | 24 |
| Велтошов   | 2  | Меламид    | 15 | Женев      | 25 |
| Грузини    | 2  | Нагпешьян  | 15 | Смирнов    | 25 |
| Демтарис   | 2  | Отрыжов    | 14 | Янжидский  | 25 |
| Евразим    | 3  | Одноралов  | 15 | Гельман    | 10 |
| Чуприкова  | 3  | Петровский | 15 | Селверстов | 24 |
|            | 4  | Павленский | 15 | Куркин     | 24 |
|            | 4  | Полова     | 16 | Думинская  | 27 |
|            | 4  | Рабин      | 16 | Кальчакова | 27 |
|            | 4  | Рахман     | 16 | Борачев    | 27 |
|            | 5  | Неседов    | 17 | Коллен     | 28 |
|            | 5  | Васильев   | 17 | Балох      | 28 |
|            | 5  | Конюшняк   | 17 | Конущ      | 28 |
|            | 6  | Асбачев    | 18 | Хрущев     | 29 |
|            | 6  | Сенкевич   | 18 | Рохлис     | 29 |
|            | 6  | Яковлев    | 18 | Харитонов  | 29 |
|            | 7  | Зизин      | 19 | Архаров    | 30 |
|            | 7  | Мельников  | 19 | Коновалова | 30 |
|            | 7  | Казьмин    | 20 | Ситников   | 30 |
|            | 8  | Ильба      | 20 | Бруновский | 31 |
|            | 8  | Злицева    | 20 | Есауленко  | 31 |
|            | 8  | Чон        | 21 | Епишин     | 31 |
|            | 24 | Лебедева   | 21 |            |    |
|            | 9  | Гальперин  | 21 |            |    |
|            | 9  | Тыкоцкая   | 21 |            |    |
|            | 9  | Марза      | 21 |            |    |
|            | 9  | Семилетов  | 22 |            |    |
|            | 9  | Татт       | 22 |            |    |
|            | 9  | Шапиро     | 22 |            |    |
|            | 9  | Яцев       | 22 |            |    |
|            | 11 | Наумев     | 23 |            |    |
|            | 11 | Житенев    | 23 |            |    |
|            | 12 | Актинюв    | 23 |            |    |

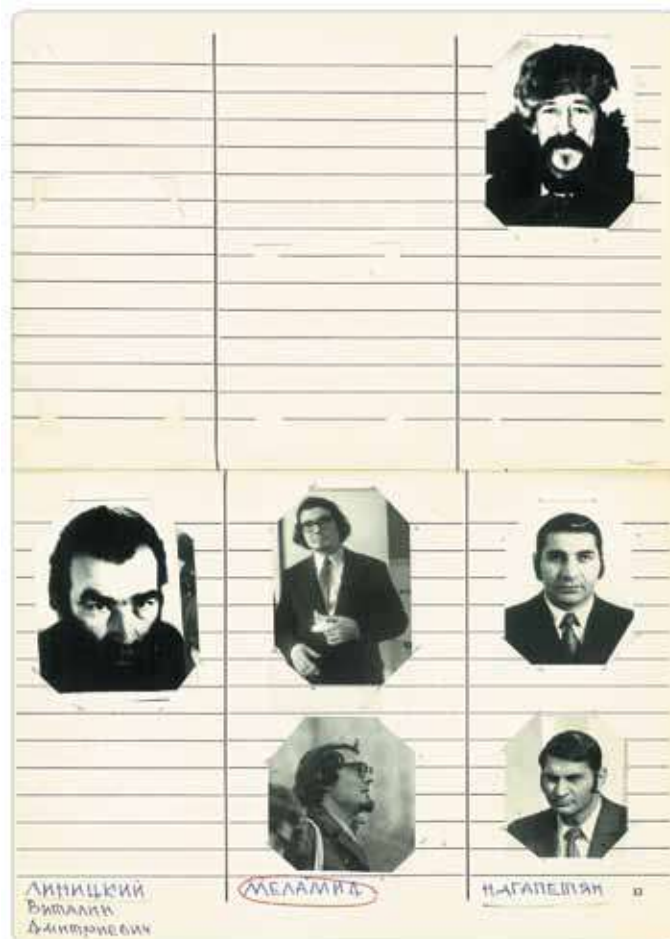
|  |  |  |
|--|--|--|
|  |  |  |
| АРНОЛЬД  | АРУТЮНЯН<br>СУРЕН  | БОНДАРЕНКО   |

На стр. 92  
 Справочные материалы  
 из личного архива  
 М. Абросимова,  
 сотрудника 5-й службы  
 Московского управления  
 КГБ при СМ СССР  
 1976—1979  
 Фотографии,  
 стенографические тетради.  
 Предоставлено А. Михайловым

Справочные материалы  
 из личного архива  
 М. Абросимова,  
 сотрудника 5-й службы  
 Московского управления  
 КГБ при СМ СССР  
 1976—1979  
 Фотографии,  
 стенографические тетради.  
 Предоставлено А. Михайловым



1



2

1—2.  
Справочные материалы  
из личного архива  
М. Абросимова,  
сотрудника 5-й службы  
Московского управления  
КГБ при СМ СССР  
1976—1979  
Фотографии,  
стенографические тетради.  
Предоставлено А. Михайловым

**Когда сегодня  
вам кажется,  
что за художников  
или писателей  
кто-то вступался в СССР  
или на Западе, то это  
иллюзия времени.  
В стране практически  
ничего не происходило**

вился объектом нашей опеки. Главной целью было не допустить, чтобы противник смог использовать советского художника в своих подрывных целях, в формировании «пятой колонны». Потому «диверсия» — второе ключевое слово. Важно было не допустить, чтобы противник, используя интеллигенцию, смог подорвать основы государственного строя СССР, внести раскол в национальные взаимоотношения. Творческая среда — это среда, напрямую влияющая на общество. Через неё можно поднять людей на подвиг, а можно развалить страну. Недооценка этого факта, а может, заданная закономерность, привела и к распаду СССР, и к революциям в странах Восточной Европы. Интеллигенция являлась локомотивом во всех «разрушительных» процессах, тому пример — поэты и писатели советских и российских республик: Гавел в Чехословакии, Эльчибей в Азербайджане, Гамсахурдия в Грузии, Яндербиев в Чечне. Через интеллигенцию можно посеять рознь между народами, распространить националистические идеи, которые впоследствии станут основой для экстремизма и терроризма. Вот почему мы тщательно сканировали ситуацию в творческой среде: чтобы предупредить развитие негативных процессов. Мы защищали своё государство, как это делали и делают до сих пор спецслужбы всего мира.

Конечно, здесь тоже были пере-хлёсты: в каждом горкоме партии существовал отдел культуры, который занимался в том числе изобразительным искусством. Его сотрудники должны были проявлять идеологическую бдительность, что-то разрешать, что-то запрещать, каким-то образом отчитываться, и в отчётах требовалось писать не о вреде отдельных представителей интеллигенции, а об опасности, сомнитель-

ных тенденциях, которые могут негативно повлиять на нравственность и художественные вкусы граждан. Что касается выставок, то это была совершенно завиральная тема, потому что общее число участников сомнительных выставок и домашних галерей в Москве никогда не превышало трёхсот, и многие из них околачивались там постольку, поскольку. Чаще всего они выставляли совершенно реалистические работы, но надеялись на признание в этом кругу просто потому, что им не на что было рассчитывать где-то ещё: в Союз художников СССР принимали единицы. Так что особой угрозы для власти они не представляли.

Были, конечно, и другие ребята, которые не создавали картин на тему комсомола и БАМа, а писали что-то своё, нестандартное. Традиционно их окружало большое количество провокаторов, которые никакого отношения к искусству не имели. Это особая категория людей. И вот в 1974 году состоялась та самая Бульдозерная выставка в Беляево. На первый взгляд всё выглядело безобидно: художники просто вышли на пустырь, никому не мешая, расставили свои картины, но планировалась, разумеется, показательная акция для дипломатов и западных СМИ. И городские власти приняли очень «мудрое», на мой взгляд, решение: эту акцию сорвать, устроив субботник на пустыре, где никогда и ничего не проводилось, да и убирать было нечего. Скандал в результате получился грандиозный, потому что на эту выставку было приглашено очень много иностранцев, дипломатов, специальных корреспондентов, которые эту тему собирались освещать, что, естественно, властям не понравилось. Власть негодовала. Запад взорвался, событие вошло в историю как образец тупости и ограниченности партийных органов, купившихся на провокацию. Тогда чтобы как-то сгладить ситуацию, Московское управление КГБ СССР написало записку в ЦК с предложением организовать ещё одну выставку, но под присмотром. Художникам выделили павильон «Пчеловодство» на ВДНХ, где они могли выставить всё, что считали нужным. На этой выставке были и известные сейчас работы, и откровенный шлак, например, сидящий на яйцах мужик. Ажиотаж тогда возник такой, что пришлось разбивать очередь на небольшие группы по пять-десять человек, которые ходили от одного барьерчика к другому, не создавая

толпы. Но самое главное — стало очевидно, что вот эти ребята что-то могут, а эти — по-зёры, не могут ничего, их интересуют разве что водка, бабы и пьяные размышления о смысле жизни. Тогда было принято решение как-то организовать все эти новые формы, создав секцию живописи при Группе художников-графиков, фактически приравняв их если не к членам Союза художников, то к членам творческого профсоюза. Ребятам выделили площадку в цокольном этаже на Малой Грузинской 28, и образовалась устойчивая группа из 28 человек. Конечно, в тот момент их было гораздо больше, существовали разного рода кружки и даже школы, например круг учеников и почитателей Оскара Рабина.

Дальше пошли выставки в Измайловском парке, которые мы просто ненавидели, потому что проводились они по выходным и после пятничного вечера надо было с утра в субботу идти работать. Эти выставки постоянно превращались в какие-то действия, один раз привезли огромную верёвку, все её разматывали, и каждый получил сертификат о том, что присутствовал при разматывании верёвки. Потом по этому поводу выпили, в общем «весёлая» жизнь была. К художникам постоянно приставали лица из так называемой диссидентствующей среды. Среди них были и истинные романтики, и откровенные провокаторы. Последние часто вызывали гнев правоохранительных и партийных органов, против них возбуждались уголовные дела. Сейчас принято думать, что их судили по политическим мотивам, но на самом деле большая часть — просто патологическая шпана и жулики, вроде попа, который воровал церковную утварь и лишился сана, потом отсидел срок и всю жизнь считал себя инакомыслящим.

Однако единственными людьми, кого по-настоящему всё это интересовало, была не власть как таковая, а члены Союза художников. Они протестовали, потому что была разрушена их монополия на выбор форм отражения действительности. С их стороны было много критических статей, но настоящий общественный скандал ушёл на самом деле в никуда. Запретный плод всех манит, но вот ты пришёл на ВДНХ, посмотрел всё совершенно легально, ничего тебе за это не будет. И интерес сразу спал. Дальше появились законные организации, и даже западные журналисты стали терять




**Гельмана мы  
нахлобучили бы  
в полный рост за многие  
вещи: сомнительные  
выставки, которые  
граничат с публичной  
провокацией, и цинизм.  
Его выставки с иконами  
по определению  
не смогли бы открыться**

интерес к этим процессам, а уж тем более широкая публика, потому что в этой ситуации интересовало не искусство, а вмешательство КГБ. Одно дело прийти посмотреть, как кому-то морду бьют, и другое — какую-то непонятную фигню в тесном помещении. Людей, профессионально разбиравшихся в искусстве, было совсем немного, и они всё это уже посмотрели в мастерских. А толпа что увидит? Ну, картина. А где милиция? Где люди в чёрном?

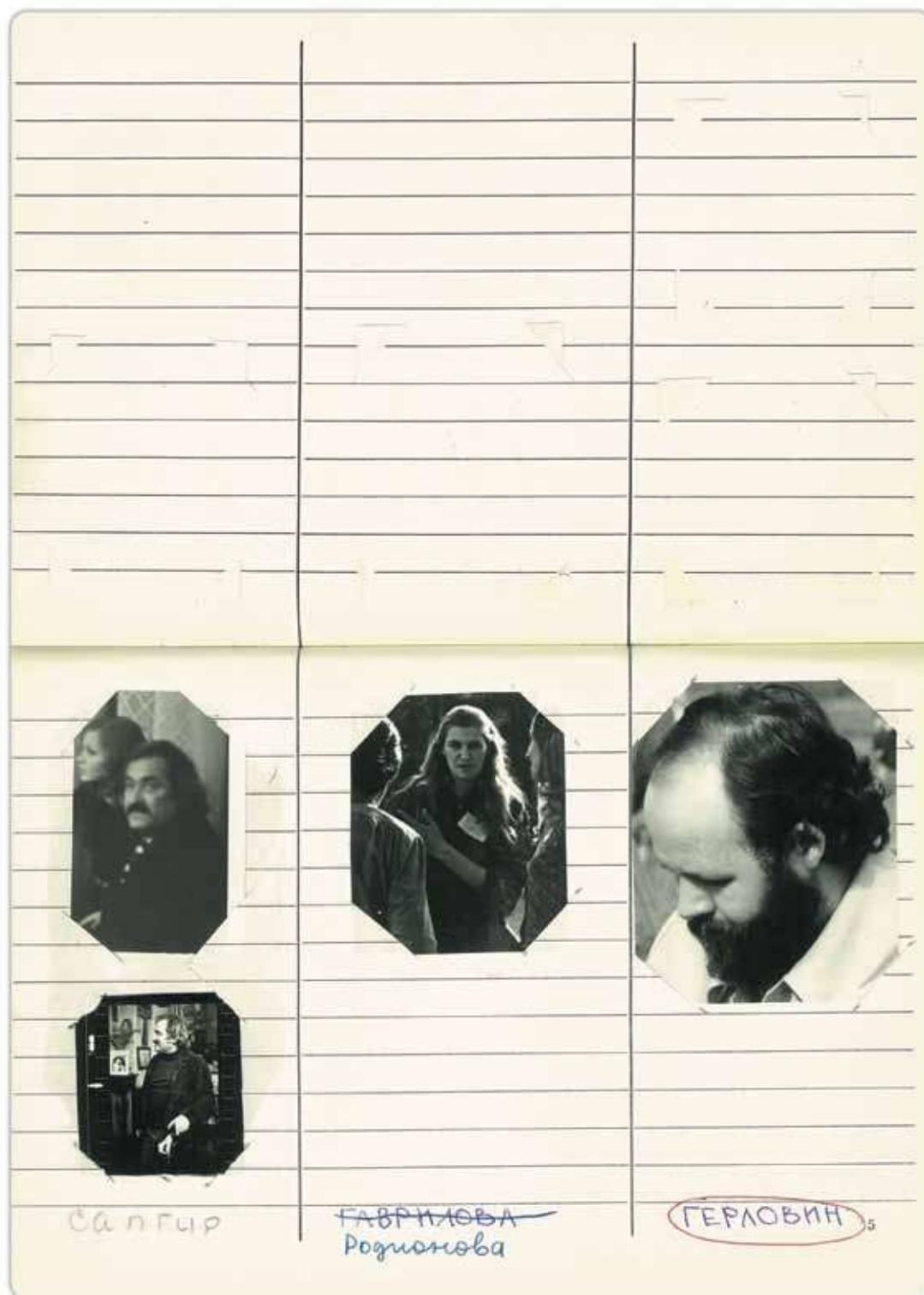
Когда сегодня вам кажется, что за художников или писателей кто-то вступался в СССР или на Западе, то это иллюзия времени. В стране практически ничего не происходило (за исключением отдельных фактов). Тому есть несколько причин: творческий метод авангардистов вызывал интерес ограниченного круга людей, в основном из среды самих же художников, а Запад реагировал постольку, поскольку. Хотя бы потому, что количество распространяемой информации было ничтожным. Не было интернета, телевидение и газеты находились под жёстким контролем, западные радиостанции глушили. И самое главное — у людей были иные интересы. Общество было воспитано на кино и литературе социалистического реализма. И то, что происходило в интересующей вас среде, никого не трогало. Подавляющему большинству людей это было просто неинтересно. Более того, сталкиваясь с нестандартными продуктами, общество *требовало*: «Пресечь и прекратить!»

Запад же, конечно, своей заинтересованностью активно создавал ажиотаж вокруг художников. Возле них крутилось множество персон из спецслужб, развед-

|             |    |                     |    |               |    |
|-------------|----|---------------------|----|---------------|----|
| АБРАМЕНКОВ  | 1  | ЛЕВИКОВА            | 11 |               | 20 |
| АНУФРИЕВ    | 1  | ЛИЛЬБОХ             | 11 | КУЗНЕЦОВА Л   | 21 |
| АБРАМОВ     | 1  | ЛУТЦ                | 11 | ПРУДОВСКИЙ ЛЬ | 21 |
| АМЕНА       | 2  | ЛЕУШКИН             | 12 | ПАВЛОВ ЮВ     | 21 |
| АМЕН        | 2  | МАРТЕМЬЯНОВА        | 12 |               |    |
| АВЕТИСЯН    | 2  | МИЛЛЕР              | 12 |               |    |
| АФОНИЧЕВ    | 2  | МЫШКОВ              | 13 |               |    |
| АЛЬБЕРТ     | 3  | НОВИКОВ             | 13 |               |    |
| БАСИН       | 3  | ПЕДЕШ               | 13 |               |    |
| БЕЛЕНКО     | 3  | Провосторов         | 14 |               |    |
| БЕЛКИН      | 4  | ПОПОВА В            | 14 |               |    |
| БОРИСОВ     | 4  | Романов Михаил      | 14 |               |    |
| БОЧКАРЕВ    | 4  | САВЕЛЬЕВ            | 15 |               |    |
| ВУК         | 5  | Сидельников         | 15 |               |    |
| ГИДУЛЯНОВ А | 5  | СКЛЯРОВ             | 15 |               |    |
| ГИДУЛЯНОВ В | 5  | СЛЕТОВ              | 16 |               |    |
| ГИНДИН      | 6  | СОКОВ               | 16 |               |    |
| ГРОМОВА     | 6  | Сотников Покровский | 16 |               |    |
| ГОРИШНЕВ    | 6  | Столповская         | 17 |               |    |
| ДАЛУГИЙ     | 7  | Шиль                | 17 |               |    |
| ДРОЧИН      | 7  | МАВРА               | 17 |               |    |
| ДУБАХ       | 7  | ТУМАНОВ             | 17 |               |    |
| ИВРАФЕВ     | 8  | ТИЛЬМАН             | 18 |               |    |
| ЗАХАРОВ     | 8  |                     |    |               |    |
| ИСАЧЕВ      | 8  | ТИТОВ               | 18 |               |    |
| КАМЕНЕВ     | 9  | ТРОФИМОВ Вл-р       | 18 |               |    |
| КИРЦОВА     | 9  | ТРОЯКИН             | 18 |               |    |
| КОВАЛЬСКИЙ  | 9  | ХЭГАЙ               | 18 |               |    |
| КУБАСОВ     | 10 | ШУРОВ               | 18 |               |    |
| КУЗНЕЦОВА И | 10 | ЩЕРБАКОВ            | 20 |               |    |
| ТОЛСТЫЙ     | 10 | ВЕЛИКЖАНОВ          | 20 |               |    |
| КОПЛЯРОВ    | 10 |                     | 20 |               |    |

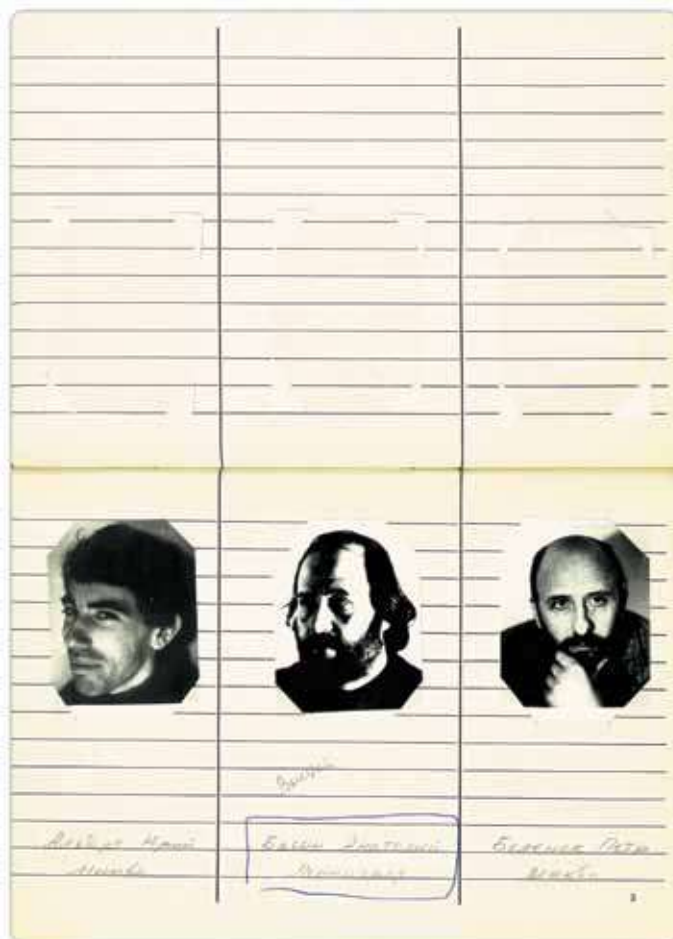
|  |  |  |
|--|--|--|
|  |  |  |
| <i>Абраменков</i>  | <i>Ануфриев Вл-р</i>   | <i>Абрамов Павел</i>   |
| <i>Антоний</i>   | <i>Сидель</i>  | <i>Шиль</i>  |
| <i>Миллер</i>  |  |  |

Справочные материалы  
из личного архива  
М. Абросимова,  
сотрудника 5-й службы  
Московского управления  
НГБ при СМ СССР  
1976—1979  
Фотографии,  
стенографические тетради.  
Предоставлено А. Михайловым



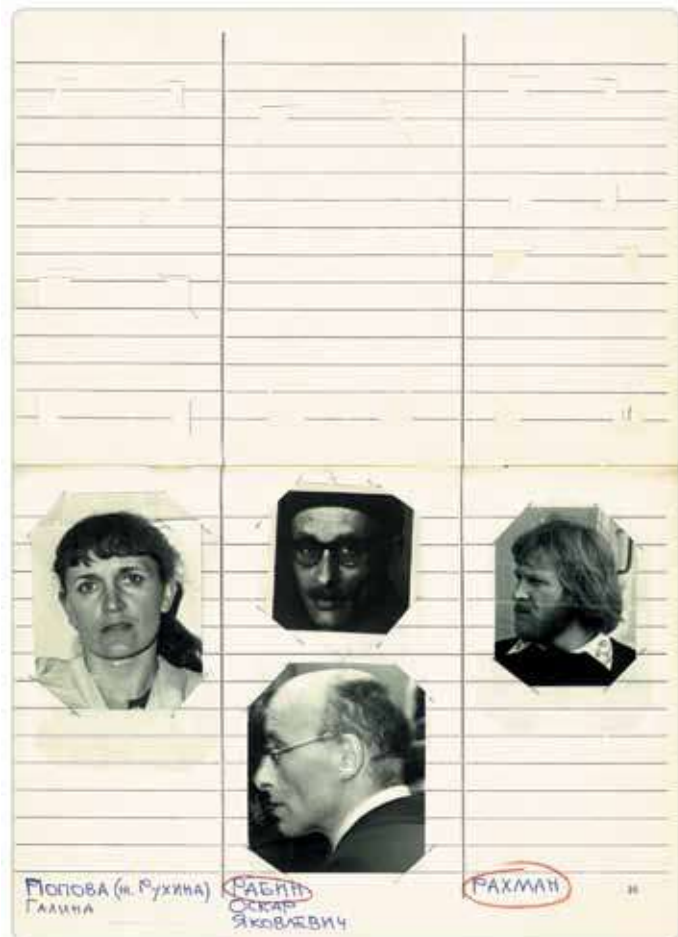


1

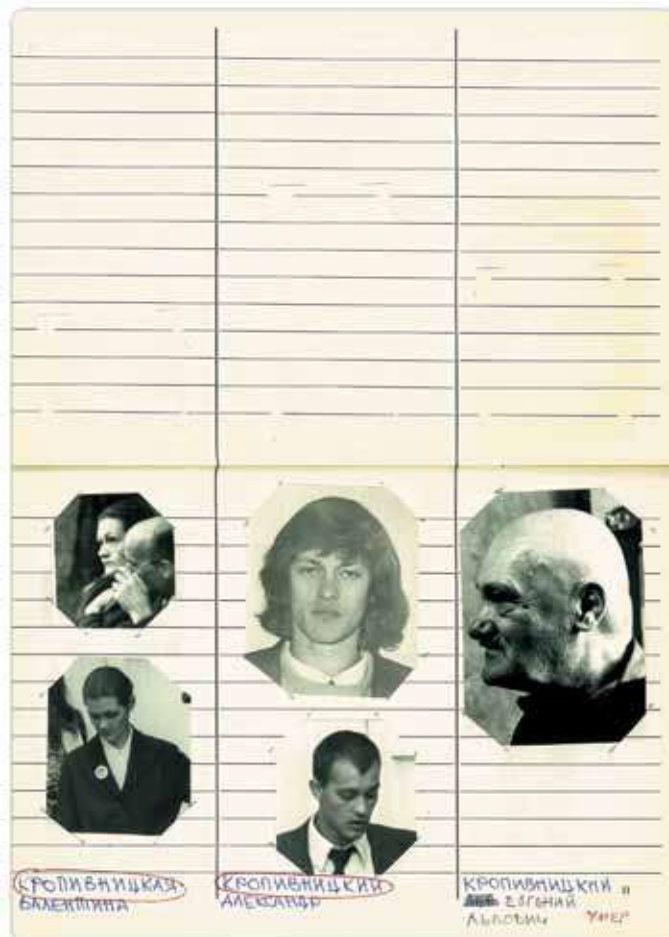


2

1—2.  
 Справочные материалы  
 из личного архива  
 М. Абросимова,  
 сотрудника 5-й службы  
 Московского управления  
 КГБ при СМ СССР  
 1976—1979  
 Фотографии,  
 стенографические тетради.  
 Предоставлено А. Михайловым



1



2

1—2.  
Справочные материалы  
из личного архива  
М. Абросимова,  
сотрудника 5-й службы  
Московского управления  
КГБ при СМ СССР  
1976—1979  
Фотографии,  
стенографические тетради.  
Предоставлено А. Михайловым



чиков, работающих под дипприкрытием, журналистов. Последние искали жареное, а первые видели в этом кругу протестную среду — хворост, который легко поджечь. Только хвороста было мало. Более того, многие из этой среды вполне осознанно стигмулировали интерес к себе, чтобы обрета скандальный капитал, «свалить» на Запад. Однако оказавшись там, они сразу теряли «товарный вид», поскольку были неинтересны, бездарны и никому не нужны. Разумеется, если речь не шла о крупных фигурах, вроде Михаила Шемякина.

Конечно, всё это властям не нравилось. Через четыре года эмиграции Шемякин решил подарить часть своих картин Третьяковской галерее. В 1977-м он их прислал, а Министерство культуры заявило: «Никаких даров от Шемякина мы не принимаем». И тогда в мае 1977 года в квартире Аиды Хмельевой на первом этаже дома на Рождественском бульваре была организована выставка. Вместе с мужем Володей Сычевым она пригласила на выставку дипломатов и прочих гостей, решив, что раз квартира принадлежит им, они могут делать что хотят. Но это сейчас: мой дом — моя крепость. Тогда же первый секретарь МГК КПСС Виктор Гришин сказал, что никаких выставок Шемякина в Москве не будет. И это реализовали очень просто: перед квартирой был поставлен постовой, а на противоположной стороне бульвара, где раньше был ЖЭК, сидели наши ребята, смотрели хоккей и по рации общались с милиционером. У того была задача никого не пускать в дом с шести утра и до полуночи. По нынешним временам это полный беспредел, но тогда было абсолютно нормально. Пост просуществовал довольно долго, жильцов впускали и выпускали, а вот посторонние к ним в квартиры зайти не могли. Постоянно возникали скандалы, потому что хитрые гости туда так и рвались или пытались отвлечь милиционера. В общем, лихое и странное было время. Ситуация в стране напоминала сжатую пружину, но вот в 1985-м она рванула, — и тут же появился шемякинский памятник Петра в Питере, скверик на Болотной площади и т. д. По сути дела, как бы мы негативно не смотрели сейчас на это время, оно обозначило и выкристаллизовало художественный потенциал, который смог развиваться потом.

Были нелепые истории, например, известное произведение «Москва—Петушки» Венички Ерофеева девятнадцать судов Советского Союза признали клеветническим. Но вот что интересно: никто не искал автора! Это значит, что человек, который распространял «клеветническую» литературу, мог попасть под статью, но реального автора не искали вообще. Потому что не предполагали, что он додумался подписаться своей настоящей фамилией. Сам Веничка был полубомжом, жил неизвестно где, его никто не искал, автор книги считался фантомом. Попадали под раздачу читатели, но не писатель. Как Веничка Ерофеев он появился только в конце восьмидесятых.

Что до сегодняшнего дня, то, ну теоретически, Гельмана мы нахлобучили бы в полный рост за многие вещи: сомнительные выставки, которые граничат с публичной провокацией, за цинизм, художественное хулиганство. Конечно, мы бы этого просто не допустили, его выставки с иконами по определению не смогли бы открыться. Не знаю, сняли в Перми деревянных человечков или нет, но наше общество не принимает таких вещей. Оно говорит, что лучше бы ветеранам отдали потраченные на это искусство деньги. Разумеется, это полная глупость, мы уже отдавали что-то кому-то — и ничего толком не создали. Но факт в том, что, когда мы говорим о толерантности нынешнего строя, надо понимать, что за ней кроется полное равнодушие. Раньше были писатели, которых читало только КГБ, если издать их сейчас, то никто читать не будет, потому что они ничего собой не представляют. Однако эти люди кичились, что их не публикуют, что прессует КГБ. На деле же КГБ их прессовало за намеренное провоцирование Запада и за то, что не обладая какими-либо талантами, они хотят получить скандальное внимание. Из частного делались общие выводы, и это раздражало больше всего. Сегодня пришла толерантность, вследствие чего исчезли многие фигуры, никто не помнит, как звали всех этих людей. То, что лежало в столах в 60-х и 70-х годах, сейчас издано, только вот не получило никакого резонанса. Так же и с художниками, только с художниками ещё сложнее.

*Записала Алла Тесис.*



# «НЕАВТОРИЗИРОВАННОЕ ИСКУССТВО»

Африканский представитель аборигенного искусства Мохамеди Чаринда легко подписывает чужие работы своим именем и позволяет другим художникам подписывать собственные картины, поскольку европейские модели авторства совершенно чужды племенному сознанию. Марсель Дюшан ставил свои автографы на массовых копиях оригинальных произведений, полагая, что это чудесным образом их обесценивает. С точки зрения рынка и то и другое — создание подделок, потому что на самом деле Автор никогда не умирал. На эту тему мы попросили порассуждать арт-критиков Анну Арутюнову и Александра Евангели



## Александр Евангели

Куратор, критик и теоретик искусства, преподаватель школы Родченко, руководитель школы кураторов и критиков Института истории культур (УНИК), главный редактор портала [www.photographer.ru](http://www.photographer.ru). Организовал несколько выставок африканского искусства в Москве.

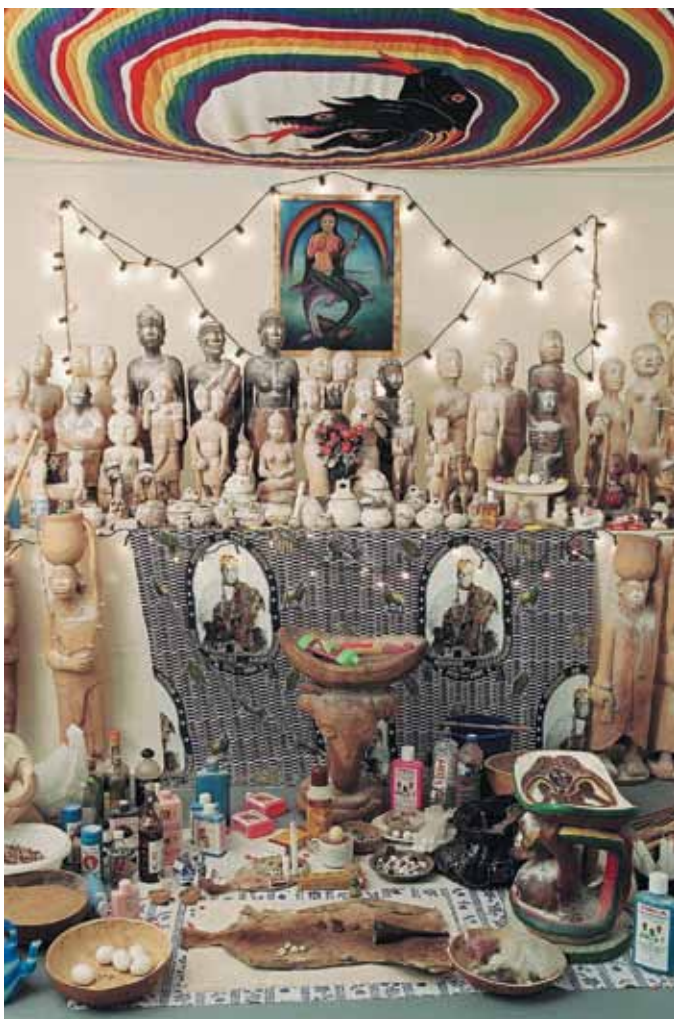
Турист приезжает в Танзанию и желает купить работу Мохамеди Чаринда, чью картину видел в Британском музее. Соплеменники зовут художника. Приходит Чаринда и подписывает полотно, которое, впрочем, на самом деле может быть нарисовано кем угодно. А его собственную работу точно также мог подписать, например, Робино Нтила, если бы позвали его. Всё это чрезвычайно напоминает анонимные практики заимствования и следования за образцом в средневековом сакральном искусстве. Как и в европейской древности, общинное мировоззрение не разделяет юридические и сакральные аспекты авторства, не различает автора и персонажа, сливая их воедино в понятии авторитета и связывая его с учредительным мифом. Авторитет — это властные полномочия, а их можно делегировать, и потому община вырабатывает механизмы такого делегирования.

В западном мире мы приучены к рыночной модели авторства, в которой юридический аспект фетишизирован, что становится предметом художественного анализа, например у Ричарда Принса и Шерри Ливайн. Однако третий мир, традиционные культуры Африки и Австралии, почти неизвестный у нас *tribal art* показывают совершенно другие формы соотношения зрителя и художника с изображением. Говорить об авторе и отдельном художнике можно только в западной парадигме, и Африка приспособляется к этому пониманию. Так Жан-Юбер Мартен на третьей Московской биеннале показывал поп-артистские гробы Самуэля Кане Квейя, а их делает вся Гана. Но для того чтобы предъявить зрителю

анонимную ремесленную практику как искусство, куратору пришлось сделать её авторской, и таким образом мы внедряем свою модель рецепции и автора в формы искусства, говорящего от лица общины, а не субъекта.

В современной Африке традиция плоского фигуративного изображения воспринята от колонизаторов, и, кроме скульптуры, следы аутентичного сакрального смысла сохраняются разве что в абстрактном орнаменте. Исключений немного, среди них православная эфиопская икона. Второй случай аутентичного фигуративного изображения обнаруживается у племени сенуфо из Центральной Африки. Статус сакральных изображений двойственен, как и гендерный статус самих создателей: молодые мужчины занимаются женским делом, ткнут длинные полоски ткани шириной с ладонь, сшивают их, рисуют на шитом холсте антилоп, львов, слонов, фантастических зверей или одетых для ритуала людей. Хотя картинка эти весьма узнаваемы, в ритуале сенуфо устойчив дресс-код участников, а не изобразительный канон рисунков на полотне. Несколько раз в год холсты используются в религиозном действе и на два-три часа сакрализуются. Остальное время это просто декоративные вещи, которые применяются в хозяйстве или украшают жилище шамана снаружи, т.е. ритуальные холсты наделяются функциями и смыслами вывески, рекламы или товара для туристов. Предмет культа может быть продан в качестве сувенира, и никто не сочтёт это профанацией. У сенуфо не тематизируется подделка, что не редкость в сакральном искусстве. Критерий подлинности определяется тем, насколько эффективно предмет работает в процессе проведения ритуала — исцеляет или нет, приводит дождь, защищает от врагов — или нет.

Возможно, изначально проблематика подлинника больше связана не с деньгами, а с идеей ауры — светским эквивалентом намоленности. Бенъямин ещё мог непосредственно переживать её, стоя в музее перед произведением, но сегодня рыночные смыслы слились с романтическими, и ауратичность произведения, скорее, осознаётся как уметвенная конструкция, чем переживается как аффект.



1



2

На стр. 104  
Меса (Стол) — вид  
инсталляции на выставке  
«Алтари и святилища  
мира: искусство  
преклонения» куратора  
Жана-Юбера Мартена  
2001

Алтарь в шаманской лечебной  
церемонии Тунуме (Перу). Мастер  
Винтор Браво Найюоль.  
Фотография: Andreas Stappert,  
Berlin. Courtesy Museum  
Kunst Palast

1.  
Алтарь Мами Вата — вид  
инсталляции на выставке  
«Алтари и святилища  
мира: искусство  
преклонения» куратора  
Жана-Юбера Мартена  
2001

Алтарь культа Мами Вата (Вуду),  
Мон (Бенин). Священник Дьяле.  
Фотография: Andreas Stappert,  
Berlin. Courtesy Museum  
Kunst Palast

2.  
Алтарь Умбанда — вид  
инсталляции на выставке  
«Алтари и святилища  
мира: искусство  
преклонения» куратора  
Жана-Юбера Мартена  
2001

Алтарь культа Умбанда, Рио-де-  
Жанейро (Бразилия). Священник  
Рональдо Рего.  
Фотография: Andreas Stappert,  
Berlin. Courtesy Museum  
Kunst Palast



1



2

1. Таоистский алтарь — вид инсталляции на выставке «Алтари и святилища мира: искусство преклонения» куратора Жана-Юбера Мартена 2001  
Алтарь Даэцао, провинция Хуннань (Китай). Священник Чан Дзмей.  
Фотография: Andreas Stappert, Berlin. Courtesy Museum Kunst Palast

2. Алтарь для мёртвых — вид инсталляции на выставке «Алтари и святилища мира: искусство преклонения» куратора Жана-Юбера Мартена 2001  
Алтарь синкретического христианско-индейского культа, Мехико (Менсина). Священники Фелипе Линарес, Леонардо Линарес, Рамон Рамирес де Саламанка, Педро Ортега.  
Фотография: Andreas Stappert, Berlin. Courtesy Museum Kunst Palast

**Рисунок Дэвида Меланги  
государственный банк  
Австралии в своё время  
поместил без его ведома  
на долларовые банкноты.  
В результате художник  
подвергся жесточайшему  
остракизму со стороны  
соплеменников:  
в их системе ценностей  
рисунок не мог быть  
воспроизведён никем  
и ни в каком случае**

В искусстве австралийских аборигенов авторство в каком-то смысле ещё более радикально и репрессивно, чем на Западе: оно воплощает идею тайного магического знания, а не рыночную экономику исключительности или позицию общинного производства, как в Африке.

В австралийском племенном сознании сакральное не произведение, а определенная иконография. Хороший пример тому — творчество австралийского аборигена, если мне не изменяет память, Дэвида Меланги, чей рисунок государственный банк Австралии в своё время поместил без его ведома на долларовые банкноты. В результате художник подвергся жесточайшему остракизму со стороны соплеменников, потому что в их системе ценностей рисунок не мог быть воспроизведён никем и ни в каком случае, совершалась только непосредственно его передача от отца к сыну. С точки зрения аборигенов, воспроизведение работы кощунственно, разрешение на копирование равносильно предательству и продаже собственного сына или даже всего племени. Передачу прав на воспроизведение можно сравнить с продажей первородства библейским Исавом. Эмиссия австралийского доллара стала крахом всей жизни художника. Когда власти поняли, причиной какой трагедии стало признание его таланта,

тираж хотели изъять, но было поздно: тот уже успел разойтись.

Мысль о том, что рисунок, который видят все, может быть воспроизведён только одним человеком и право это не имеет денежного эквивалента, не могла прийти в голову западному человеку. Перед художником публично извинились, были разбирательства, реабилитация и признание заслуг. Художник стал гражданином Австралии и получил право покупать алкоголь. По племенным законам Меланги не мог отказывать своим родственникам ни в каких просьбах, однако по законам Австралии гражданин, покупающий алкоголь для аборигенов, садится в тюрьму. Он освобождался, покупал виски — и возвращался в камеру. Художник стал гражданином и вечным зеком из-за своего искусства, и вне этой ситуации *life-like-art* он не существовал как художник. Когда искусство сливается с жизнью, то оно даёт нам повод говорить о ситуации авангарда.



## Анна Арутюнова

Арт-критик, обозреватель газеты «Ведомости. Пятница», автор спецкурса «Арт-рынок в контексте кураторских и художественных практик» в Институте проблем современного искусства. Возглавляла журнал Art and Auction Russia и работала шеф-редактором раздела «Арт-рынок» сайта Openspace.ru.

В начале 2013 года пастор из Флориды Кевин Сазерленд был пойман на мошенничестве — он пытался продать полицейскому под прикрытием фальшивые работы Дэмиена Хёрста: две картины со спиральями и три принта с точками «Валиум», «Опиум» и «ЛСД», выпущенные ограниченным тиражом. Он заверял «покупателя» в аутентичности произведений и готов был отдать всё сразу за 185 тысяч долларов. До этого священник даже носил подделки знаменитых работ Хёрста в отдел современного искусства «Сотбис», рассчитывая выставить их на одном из аукционов. Однако у экспертов, естественно, возникли сомнения в подлинности картин — о чем они не преминули сообщить не только самому Сазерленду, но и в полицию.

Подобных историй в мире искусства — огромное количество. Во все времена мошенники торговали поддельными копиями самых востребованных художников. Однако в мире актуального искусства проблема подделок приобретает иное значение, тем более если речь идёт о работах ныне живущих авторов. Традиционное, сформированное веками представление о ценности работы базируется на мысли о том, что она — уникальное проявление индивидуального творческого гения. Однако в XX веке понятие авторства претерпело большие изменения: современный художник не является автором уникальных вещей — он автор уникальных идей. Перевернул традиционные представления на этот счет Марсель Дюшан, который начал ставить авторскую подпись на выбранных им предметах массового производства. Тем самым он не только поднимал вопрос о границах

современного искусства, но и отрицал представления о нём как об индивидуальном творчестве. Тот факт, что зритель зачастую выносит суждения о качестве и привлекательности произведения, основываясь на имени художника, казался Дюшану пережитком буржуазного общества, в котором искусство слишком тесно связано с деньгами. По его мнению, коммерческий успех расхолаживает художника, а зритель со временем начинает ценить в искусстве прежде всего стоимость. Сам Дюшан не ограничивался лишь словесной критикой подобного подхода. На собственном примере он демонстрировал, каким образом можно избежать участия в хитросплетениях арт-рынка, направляя свои силы на изменение привычных правил игры.

Его главной мишенью стало представление об оригинальности, аутентичности произведения. Помимо того что он подписывал своим именем массовую продукцию, он подписывал и копии собственных работ, сделанные другими людьми. В 1961 году директор Moderna Museet в Стокгольме и куратор Понтюс Хюльтен устраивает выставку «Движение в искусстве», на которой четыре работы Дюшана из десяти представленных сделаны шведскими художниками, в том числе и самим Хюльтенем. Дюшан, для которого различие между подлинником и копией было несущественным, утвердил реплики. Позднее в 1966 году художник Ричард Гамильтон, один из исследователей творчества Дюшана и его друг, организовал и курировал первую масштабную ретроспективу Дюшана в галерее «Тейт». Для неё Гамильтон собственноручно сделал копии знаковой инсталляции «Большое стекло» и «Зелёная коробка» — собрания заметок, которые стали частью произведения, иллюстрируя историю его появления. «Знаешь, мне нравится подписывать все эти вещи — это их обесценивает», — говорил Дюшан Гамильтону, подчёркивая, что более ценной для него является работа, которая не имеет экономической стоимости. Позволяя создавать копии, подписывая реплики, Дюшан разрушал и представление о подделке: ведь подделка не может существовать там, где нет автора работы, но есть только автор идеи.

Теоретик и критик искусства середины XX века Гарольд Розенберг однажды сказал, что искусство — это форма коллективной собственности, из которой человеку





1

1.  
**Виктор Обсац**  
 Портрет Марселя  
 Дюшана  
 1953  
 Желатин-серебряная печать.  
 © Victor Ohsatz and Moeller Fine  
 Art, New York-Berlin

2.  
**Неизвестный фотограф**  
 Пятикратный портрет  
 Марселя Дюшана  
 1917  
 Желатин-серебряная печать.  
 Частная коллекция.  
 Courtesy of Francis M.  
 Naumann Fine Art



2

разрешено взять столько, сколько он сможет использовать. И если Дюшан был своего рода поставщиком этой коллективной собственности, то французская художница второй половины XX века Элен Стюртеван была, наоборот, её потребителем. Она превратила создание реплик в творческий метод, критикующий чрезмерную привязанность человека к вещам. Высмеивая в духе Ролана Барта саму идею авторства, её искусство создаёт картину общества, смыслом которого стало повторение и репродукция образов.

В 1964 году она начинает повторять работы других художников — друзей и просто современников. В разгар поп-артистского движения, с его массовым производством и апроприацией образов популярной культуры копии Элен Стюртеван должны были стать продолжением эстетических идей того времени. Они исследовали вопросы подлинности и противопоставляли два слитых до сих пор воедино понятия — подлинность и оригинальность. Для своих копий Стюртеван, которая, к слову, получила «Золотого льва» на Венецианской биеннале 2011 года за вклад в искусство, выбирала самых ярких представителей арт-сцены: Энди Уорхола, Франка Стеллу, Роя Лихтенштейна, Йозефа Бойса, Джаспера Джонса и других. Причём многие из них в середине 1960-х были, по большому счёту, начинающими художниками, а заоблачные суммы, которые сегодня платят за их работы современные коллекционеры, в те времена им еще и не снились.

Работы Стюртеван не являются полными копиями — цветы Уорхола расположены немного иначе, в хот-доге Лихтенштейна на сосиске по-другому нарисованы блики, между звёздами на американском флаге Джонса другое расстояние. Эти незначительные расхождения принципиальны. Они не позволяют формально обвинить художницу в подделывании чужих работ, но главное — они создают иллюзию оригинальной работы и превращают «копирайт» в мифологическую категорию. Любопытно, что отношение авторов оригинальных работ к экспериментам Стюртеван менялось со временем. Так, в 1965 году, когда «Цветы Уорхола» были показаны на персональной выставке художницы в нью-йоркской Bianchini Gallery, Уорхол, поражённый тщательностью работы Стюртеван, свёл её с собственным мастером по шелкографии. Позднее,

## Когда «Цветы Уорхола» были показаны на персональной выставке Стюртеван в нью-йоркской Bianchini Gallery, Уорхол, поражённый тщательностью работы художницы, свёл её с собственным мастером по шелкографии

когда его спросят о технологии создания принтов с цветами, он ответит: «Спросите у Элен». Однако к середине 1970-х над «копиями» Стюртеван больше никто не смеялся.

Стюртеван — одна из тех художников, чьи работы острее других ставят вопрос о назначении современного искусства в постмодернистскую эпоху, когда оригинальность вещи либо невозможна, либо просто не имеет значения. Обычно, чтобы проверить подлинность работы, достаточно обратиться к самому художнику или галерее, работающей с ним. Но современный рынок слишком сложен: востребованное у покупателей искусство производится в больших объёмах, растёт число работ, основанных на апроприации чужих произведений, наконец, многие современные художники прибегают к помощи ассистентов и иногда даже не принимают участия в физическом процессе создания работы. И если в сфере антиквариата или живописи старых мастеров, картин импрессионистов и модернистов работают традиционные правила атрибуции, основанные на технологических исследованиях и заключениях экспертов-искусствоведов, то в современном искусстве атрибуция арт-объекта теряет смысл. На смену ей приходит авторизация.

Многие современные художники, как и мастера прошлых столетий, прибегают к помощи ассистентов. Известно, что мастер-штабы арт-производства в мастерских Хёрста, Кунса или Мураками по-настоящему про-



1

1.  
**Стивен Шор**  
Без названия. Бархатные  
годы Уорхоловской  
фабрики  
1965  
Фотография. Желатин-  
серебряная печать, 7x4.75 дюймов.  
© Stephen Shore



2

2.  
**Билли Нэйм**  
Энди Уорхол на фабрике  
1965—67  
Фотография.  
Courtesy of the Andy Warhol  
Museum, Питтсбург

мышленные. В них ведётся доскональный учёт выпущенным работам, и если они оказываются на рынке без ведома художников, то приобретают статус не столько подделок, сколько неавторизованных произведений. Упомянутый выше куратор и директор музея Понтюс Хюльтен, хорошо усвоивший заветы Дюшана, сыграл злую шутку с авторизацией работ Уорхола. В 1968 году он устроил масштабную выставку художника в Moderna Museet. На ней показали несколько десятков коробок Brillo — деревянных скульптур, внешне полностью повторявших картонные упаковки популярного тогда мыла. В начале нулевых Brillo стали пользоваться большой популярностью на арт-рынке — в 2006 году на Christie's за коробку якобы с выставки в Стокгольме коллекционер выложил 209 тысяч долларов. Но уже на следующий год в шведской прессе появились статьи о том, что более ста коробок, сделанных, как утверждал Хюльтен, якобы с разрешения Уорхола для выставки 1968 года, подделки. К расследованию подключилась комиссия по проверке подлинности работ при Фонде Энди Уорхола. По её заключению оказалось, что, действительно, более ста деревянных коробок Brillo не имеют никакого отношения к выставке 1968 года, поскольку появились на свет в 1990 году, т.е. уже после смерти Уорхола и, естественно, без его разрешения или каких бы то ни было официальных комиссий. Коробки же Хюльтен заказал сам для выставки «Территория искусства» в Эрмитаже.

Сложно сказать, мошенничество это или урок коллекционерам, которые как одержимые носились за подлинными произведениями Уорхола, не понимая, что для самого художника категория «подлинности» была весьма условной. Кроме того, проделанная Хюльтеном махинация вписывалась в его собственные представления о мире искусства. Он, как и Дюшан, пытался бороться с коммерциализацией и фетишизацией, а работы Уорхола стали подходящим материалом для того, чтобы это наглядно продемонстрировать. Они, по словам Хюльтена, застряли где-то на пути между подделками и концептуальными произведениями о сути подлинности — и «в этом весь Уорхол». Как бы то ни было, скандал разыгрался после смерти Хюльтена, и его объяснения инцидента с коробками Brillo остались никому не известными. Последствия же были весьма значительны —

в 2011 году Фонд Энди Уорхола, который утопал в судебных тяжбах из-за споров о подлинности тех или иных работ, принял решение о закрытии комиссии по аутентификации.

Дело обстоит гораздо сложнее, когда речь заходит о присвоении другим художником или компанией идеи, покинувшей пределы студии, — и такая ситуация гораздо привычнее в современном мире искусства. Показательным стал процесс, затеянный Джеффом Кунсом в 2011 году. Художник обвинил дизайнерский магазин Park Life и компанию производителя дизайн-объектов Imm Living в том, что они нарушили права интеллектуальной собственности, запустив в продажу держатели для книг, которые напоминают его скульптуру Baloon Dog. Трёхметровая версия скульптуры, выставленная в Версале и музее Metropolitan, действительно, одна из самых узнаваемых и дорогих работ Кунса. Есть версия помельче, по масштабам схожая с держателями из магазина. Впрочем, обвинения Кунса признаны бесосновательными. Размеры и форма двух собак не совпали, не говоря о том, что прообраз скульптуры художник почерпнул из массовой культуры. И хотя идея создать произведение искусства в виде надувной собачки, безусловно, принадлежит Кунсу, тысячи брелоков или игрушек подобной формы не становятся при этом подделками его работ. Словом, вместе с расширением территории искусства расплывается и традиционное представление о подделке — теперь экспертам приходится учитывать не только физическую подлинность объекта, но и уникальность стоящей за ним идеи.



1



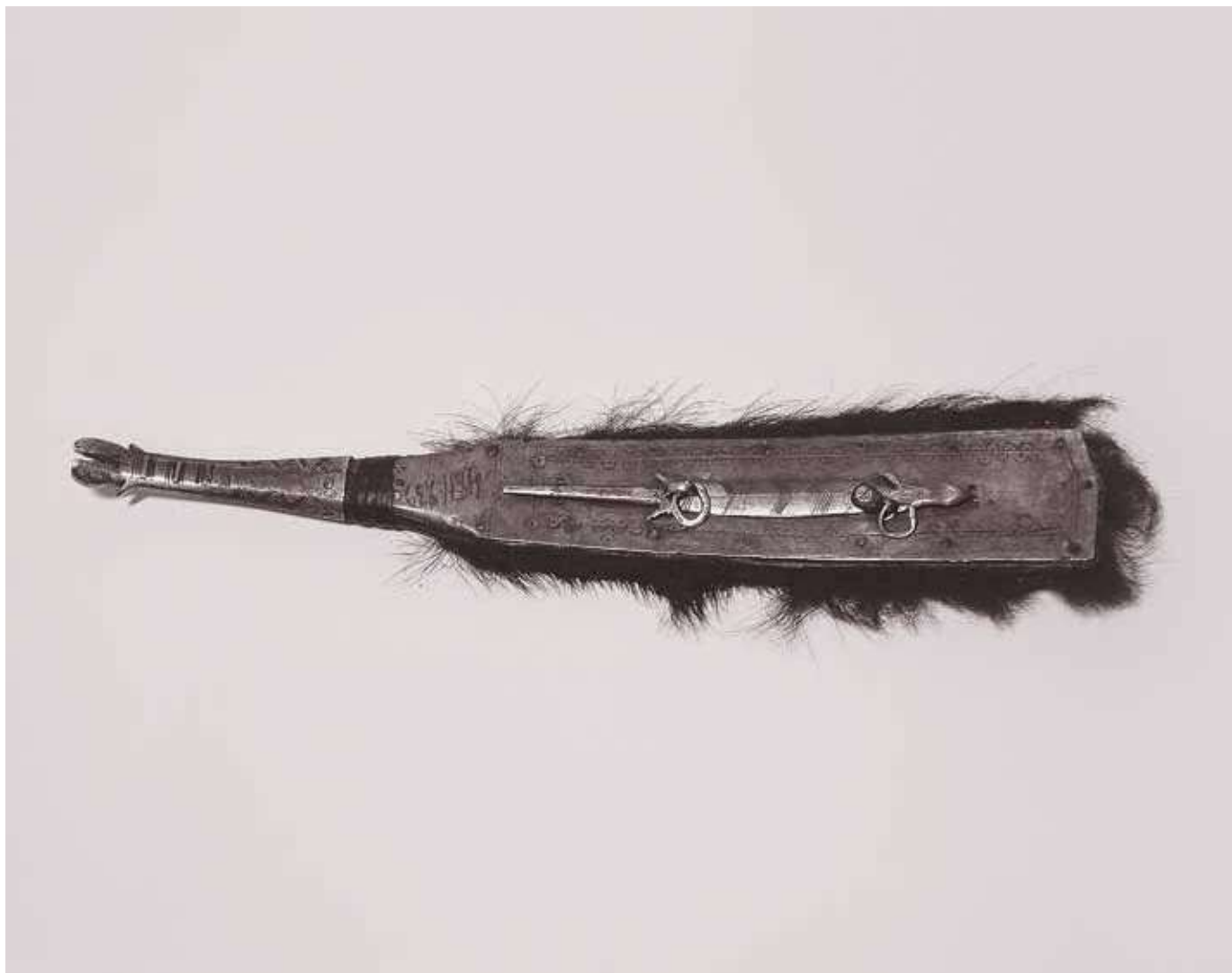
2



3

1—3.  
**Такаси Мураками**  
Мастерская Такаси  
Мураками. Работа над  
новыми произведениями  
для выставки в Galerie  
Perrotin  
2013  
Серия фотографий.  
© Takashi Murakami/Kaikai Kiki  
Co., Ltd

116



# **СВЕТЛАНА РОМАНОВА: «КУЛЬТОВЫЙ ПРЕДМЕТ МОЖЕТ БЫТЬ СДЕЛАН ДАЖЕ ИЗ КОНСЕРВНОЙ БАНКИ»**

117

**Всё ритуальное, мистическое, шаманское  
в творчестве современных художников  
проще всего интерпретировать  
как попытку глупых цивилизованных  
людей воспроизвести то, что они никогда  
не смогут по-настоящему понять. Рассуждая  
о специфике шаманского камлания,  
этнограф Светлана Романова, возможно,  
выразила то, что действительно больше  
всего роднит хеппенинг с культовым  
действием: «Лечебное камлание может  
помочь только тому, кто вырос в данной  
культуре и понимает, зачем  
и о чём поёт шаман»**



## Светлана Романова

Этнограф, научный сотрудник высшей категории отдела этнографии народов Сибири и Дальнего Востока Российского этнографического музея.

По представлениям аборигенов Сибири, Вселенная состоит из трёх основных ярусов: Верхний, Средний и Нижний миры. В Среднем находится природа и социум, также его населяют духи: хозяева горных перевалов, тайги, рек и озёр и других объектов природы. В Верхнем обитают светлые духи и божества. Нижний мир — место, где властвуют злые силы, там же нашли пристанище духи болезней и находится загробный мир предков.

Для того чтобы социум и отдельный человек могли комфортно существовать во Вселенной, со сверхъестественными силами необходимо поддерживать контакт. Добрые духи пассивны и миролюбивы, к ним в основном обращаются за помощью. Тёмные силы, напротив, мстительны и агрессивны, и с ними нужно постоянно договариваться. Это дано не каждому. Предназначение шамана в том, чтобы быть посредником между миром живых и потусторонними реалиями.

Можно ли сравнивать шамана с современным художником, любой творческой личностью как таковой? Это очень сложный вопрос. Шаманы жили в другом мире, у них другие представления, иной тип мышления. Но самое главное — шаманский дар передаётся генетически внутри рода, шаман не выбирает свою профессию, он считается избранником духов. Является ли человек шаманом, определяли в детстве. В этнографических источниках также отмечается, что дар шаманства проявляется как особое, скорее, болезненное состояние, признаки которого сравнимы с эпилепсией.

Основные цели шаманского камлания — исцеление больных, проводы «души» умершего в мир предков, гадание на удачу в промысле. Но, насколько я понимаю, камлание как ритуальная практика

является для шамана также актом психической саморегуляции. Известны случаи, когда сородичи долго не обращались к шаману за помощью, и тогда он уходил в тайгу и камлал там для себя.

В некоторых традиционных культурах шаманы подразделяются на так называемых белых и чёрных. Белые шаманы общаются только со светлыми духами, они не впадают в экстаз. Их миссия — возносить благодарность божествам Верхнего мира.

Чёрные шаманы, например, эвенкийские, способны контактировать с духами всех миров. Их камлания (а с тёмными духами они общаются только в экстатическом состоянии) всегда имеют конкретную цель. Прежде всего лечебную. Болезнь, по мнению сибирских аборигенов, возникает, когда духи похищают одну из душ человека. Представления о душе в мировоззрении народов Сибири принципиально отличаются от христианского понимания. У большинства этносов бытовало представление о множественности душ — это и жизненная сила, и дыхание, и душа, которая отправляется в путешествие, когда человек спит, и т. д. Во время камлания духовный двойник шамана отправляется в путешествие по мирам Вселенной. Часто на костюме шамана изображается человеческий скелет — символ его духовного двойника.

В процессе камлания шаман с бубном в руке проговаривает и пропевает всё, что открывается ему в потустороннем мире, невидимом для остальных, с помощью ритуальных действий сообщая об этом всем присутствующим. К слову, шаманский бубен музыкальным инструментом является далеко не в первую очередь. Прежде всего он служит средством передвижения по мирам Вселенной — ездовым животным (олень, лошадь, верблюд) или лодкой, колотушка — плёткой или веслом.

Отдельная история — обряд оживления бубна: в него вселяют духов-покровителей и помощников шамана. И не важно, имеет ли этот бубен эстетическую ценность, главное — он наделён магической силой.

Путешествуя таким образом, шаман разыскивает злых духов, похитивших одну из душ больного. Он предлагает им в обмен жертву, которую приготовили сородичи заболевшего, либо борется с духами, и тогда все металлические подвески — это доспехи и оружие шамана, а птичья симво-

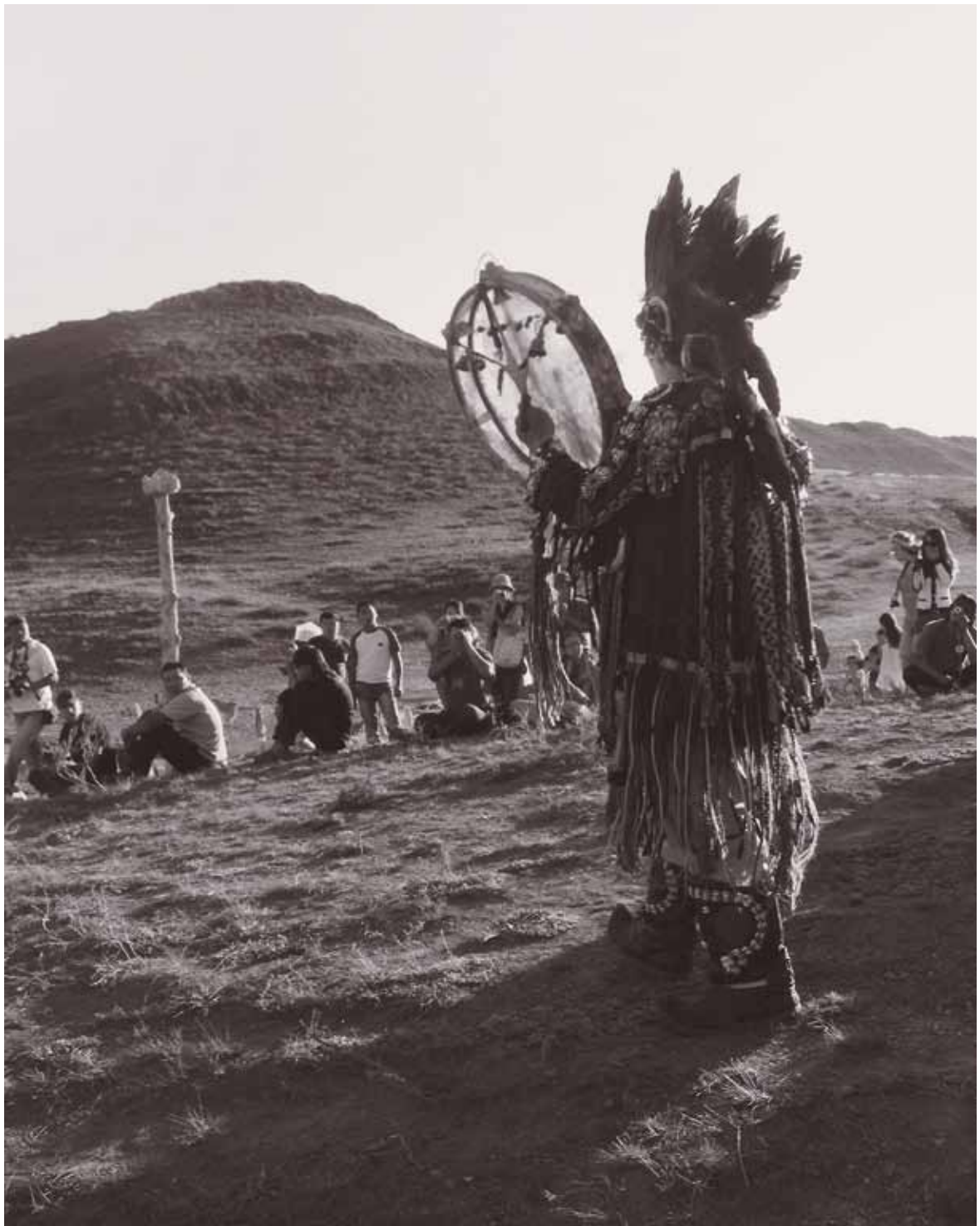




На стр. 116  
Нолотушна  
Конец XIX — начало  
XX века  
Эвенки. Из коллекции  
Российского этнографического  
музея

Шаман Фёдор Полигус  
Начало XX века  
Эвенки. Фотография  
из коллекции Российского  
этнографического музея





2

1—2.  
Тувинский шаман Монгуш  
Лазо во время намлиания  
на оваа (культовом месте)  
2011

Республика Тыва, Улуг-Хемский  
р-н, урочище Балынгыт-Хараар,  
этнокультурный комплекс  
Алдын-Булак.  
Фотография: Светлана Романова.  
Из архива автора

122



Шаманский бубен  
Конец XIX — начало  
XX века  
Эвении. Из коллекции  
Российского этнографического  
музея

**При сопоставлении  
русского авангарда  
и шаманизма оказалось,  
что в совершенно  
разных культурах  
у шаманов и художников  
похожие психотипы —  
развитая интуиция,  
острота восприятия  
и пронизательность**

лика — его крылья, с помощью которых он поднимается в Верхний мир.

На мой взгляд, лечебное камлание может помочь только тому, кто вырос в данной традиционной культуре и понимает, зачем и о чём поёт шаман. Другая цель камланий — проводы душ умерших в мир мёртвых, иначе они останутся в Среднем мире и будут вредить живым. Ещё одна задача — шаманское гадание на удачу в охотничьем промысле. Шаман гадает, чтобы выяснить, как умиловить хозяев местности — духов, какие дары лучше предложить. Шаманский дар передаётся и по женской, и по мужской линии. Один алтайский шаман говорил мне, что шаманы-мужчины сильнее, но ленивее. Женщины трудолюбивее и быстрее обучаются. Разумеется, традиции шаманизма — бесписьменные, поэтому какой-либо строгий канон, эталон отсутствует. Даже в рамках одной культуры велика степень импровизации каждого шамана, но она не выходит за рамки традиции данного этноса.

Применимо ли к шаманизму понятие творчества? Вряд ли. Хотя, конечно, каждая ситуация, для удачного разрешения которой призывали шамана, требует индивидуального подхода. Творчеством занимались только те, кого с XIX века называют «шаманствующими лицами» — кузнецы, сказители, т. е. люди, наделённые творческим даром. Орнаменты на шаманских предметах эстетической нагрузки не несут, это прежде всего магические символы, созданные в жёсткой традиции. Впрочем, подношения духам старались делать такие, чтобы им нравилось, даренные вещи должны быть не только полезными, но и красивыми.

Шаманские атрибуты и рисунки как артефакты могут иметь эстетическую ценность для искусствоведов. Но не будем забывать, что культовый предмет, например подвески на костюме, могут быть сделаны даже из консервной банки. Важно, чтобы духи рассказали шаману, из какого дерева изготовить основу бубна, какого оленя «пустить» на изготовление мембраны, подвески из какой кожи, ткани и металла сделать. Материалы в разных традициях различны. У хакасских и бурятских шаманов встречаются раковины-каури, привезённые из Китая. Культовый артефакт должен быть строго традиционным. Резьба на якутских чоронах, ритуальных кубках, используемых при кумысопитии на празднике Ысыах, представляет собой в основном геометрические орнаменты, которые не имеют однозначных трактовок. Некоторые орнаментальные мотивы понимаются исследователями как условное изображение конского копыта, другие — как рога барана или фигуры богини-прародительницы.

На экспозиции Российского этнографического музея находится комплекс якутских ритуальных предметов, связанных с благодарственным праздником Ысыах — праздником первого кумыса. Это традиционный якутский Новый год, когда оживает природа и появляется молодяк у кобылиц. Но по якутской традиции пробовать кумыс запрещается до тех пор, пока им не угостят духов. Только после того как покропят всем божествам и белый шаман произнесёт «алгыс» — благопожелание, кумыс можно вдоволь пить остальным.

В 2008 году в Неаполе состоялась конференция «Шаман и Венера», организованная Nicoletta Mislner и Джоном Боултом. Название отсылает к поэме Хлебникова, а цель мероприятия — сопоставление русского авангарда и шаманизма. И оказалось, что при совершенно разных культурах у шаманов и художников похожие психотипы: развитая интуиция, острота восприятия, пронизательность. В этом году разговор будет продолжен во Флоренции на сентябрьской выставке «Огонь и лёд: Русский авангард, Сибирь и Восток», где будут выставлены произведения из Русского музея и наши коллекции.

*Записал Дмитрий Новик.*



# ХУДОЖНИКИ- ШАМАНЫ

В диалоге «Ион» Платон описывал поэта как лёгкое, крылатое, священное, но абсолютно безумное существо, посредством которого боги говорят с людьми. Минуя Ницше с его аполлоническим и дионисийским началами, искусство модернизма выбрало в качестве образца не формулировки классической античности, а более ранние культовые формы, обосновывая таким образом сакрализацию художественного ремесла. Формула «художник-шаман» стала распространённой для описания самых различных явлений, и мы предложили нашим авторам составить свой перечень самых явных героев этой истории

# ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ ЗАКЛИНАТЕЛЬ БУДУЩЕГО

Художник был одержим идеей дать жизнь новому искусству в мистическом акте, для которого «оплодотворение» и «роды» были далеко не просто метафорой

126

---

Екатерина Васильева



## Василий Кандинский

Русский художник и теоретик изобразительного искусства, один из основоположников абстракционизма, основатель группы «Синий всадник», преподаватель Баухауса, автор книги «О духовном в искусстве» (1910).

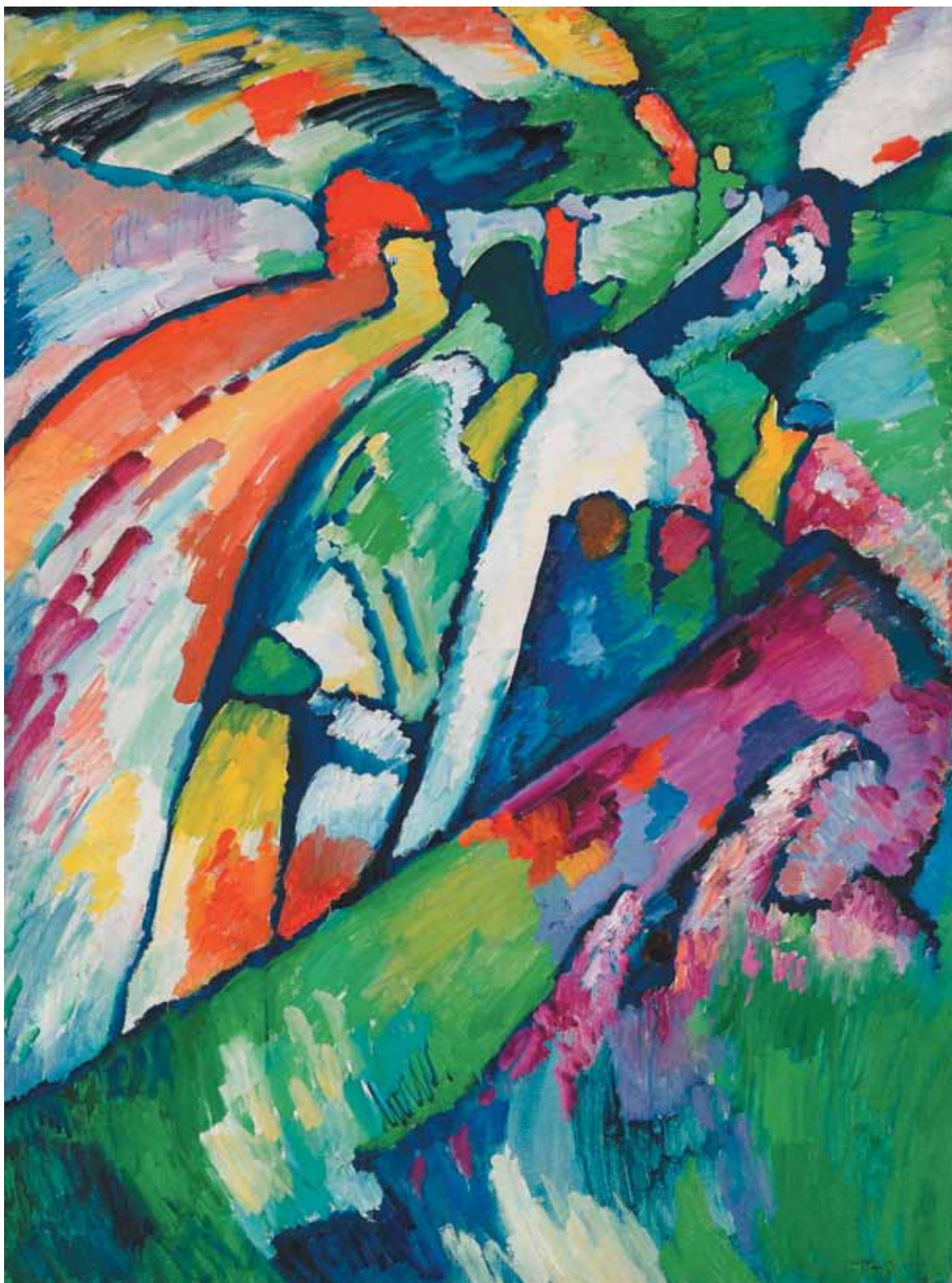
Согласно теософскому учению, оказавшему большое влияние на склонного к эзотерике художника, человечество обязано своей эволюцией Духу, от которого ведёт начало вся живая материя вплоть до самых сложных и совершенных форм. Главная задача, которую ставит перед собой Кандинский, — это поиск точки соприкосновения между духовным и материальным миром, которая и является для него условием всякого подлинного творчества. Как создавать произведения, наделённые не просто смыслом и красотой, но обладающие «пророческой силой»? Как выразить с помощью кисти и красок то, что само по себе служит преодолению их материальной

природы? За ответами на эти вопросы Кандинский, судя по всему, обращался к современной ему эзотерической литературе, богатая подборка которой имелась в его мюнхенской и парижской библиотеках. Как утверждает Райнхард Циммерманн, для живописи Кандинского чрезвычайно важно понятие ауры и так называемых мысленных форм, представляющих собой воплощение психических и интеллектуальных процессов. Это воплощение происходит как раз на стыке двух миров, в области тонкой материи, невидимой обычному глазу, но открывающейся ясновидцу. Так, душевное состояние человека и мир его идей могут найти прямое выражение в сочетании





**Василий Кандинский**  
Смутное  
1917  
Холст, масло, 105x134 см.  
Из коллекции Государственной  
Третьяковской галереи



**Василий Кандинский**  
Импровизация 7  
1910  
Холст, масло, 131x97 см.  
Из коллекции Государственной  
Третьяковской галереи

красок и форм, образующих вокруг его физического тела нечто вроде ореола.

Переход Кандинского к абстрактной живописи, который происходит после 1911 года, начинается именно с «расслоения» объектов на фигуративную и эфемерную составляющую, как бы приоткрывающую зрителю двери в мир сверхчувственного. В более поздних работах аура уже не окружает людей и животных, а разливается по всему полотну, пронизывает неодушевленную материю, намекая на магические истоки всего сущего: дома становятся прозрачными, горы приходят в движение, небо и земля сближаются друг с другом по насыщенному колориту.

То, к чему Кандинский стремился в живописи, он уже отчасти видел исполненным в другом виде искусства — музыке. Именно музыка стала для него ориентиром в опытах с художественным словом, которые он рассматривал прежде всего как прорыв к «внутреннему звучанию», разрывающему обыденное восприятие мира. «Когда <...> самого предмета не видишь, а только слышишь его название, то в голове слышащего возникает абстрактное представление, дематериализованный предмет, который тотчас вызывает в сердце вибрацию», — отмечает Кандинский в книге «О духовном в искусстве». Его стихи, активно использующие приёмы звукоподражания, повторения и синестезии, напоминают магические заклинания, где смысл рождается на границе звукового эффекта и визуального образа, отсылающего к сказочной или мистической реальности:

*Лес становился всё гуще. Красные  
стволы всё толще. Зелёная листва  
всё тяжелее. Воздух всё темнее.  
Кусты всё пышнее. Грибы всё много-  
численнее. В конце концов приходи-  
лось идти прямо по грибам. Человеку  
было всё труднее идти, продираясь,  
а не проскальзывая. Однако он шёл  
и повторял всё быстрее и быстрее  
одну и ту же фразу: —  
Шрамы заживают.  
Краски оживают...  
(Из стихотворения «В лесу»)*

Тема мучительного пути к некой, всегда остающейся загадкой цели, — один из лейтмотивов поэзии Кандинского. Его героям приходится пробираться сквозь чащу, идти через пустыню, протискиваться через рас-

щелины в скалах, чтобы только не стоять на месте. В этом вечном движении есть что-то ритуальное и одновременно автобиографическое, если вспомнить то упорство, с каким Кандинский пытался приблизить наступление «нового духовного царства», создавая произведения, которые были бы не только «дитём своего времени», но и «матерью будущего». В этом глубоко интимном и в то же время обнаруживающем вселенские масштабы процессе Кандинскому выпала роль отца, зачинающего целую эпоху и проходящего через родовые пути вместе со своим младенцем.

В последний, парижский, период творчества, начиная с 1934 года, в картинах Кандинского всё чаще появляются биоморфные, чаще всего эмбриональные формы, которым он, очевидно, придаёт скорее мистический, чем естественно-научный смысл. На склоне лет потребность утвердить себя в качестве продолжателя жизни становится всё большей. К тому же, по замечанию Вивиана Эндикотта Барнетта, зародыш сам по себе является абстракцией, ибо индивидуальные черты в нём содержатся только в качестве возможности. Кандинскому важна причастность к универсальному корню бытия, мистическому началу начал, дающему творцу власть над будущим.

«Распятие Христа, написанное неверующим в Него художником», являющееся для Кандинского унылой эмблемой уходящей эпохи материализма, должно было уступить место направленному вверх остроконечному треугольнику, в котором ему виделось «схематически верное изображение духовной жизни», готовой к мучительному броску в неизведанное, как скачущий человек в стихотворении «Не»:

*... Он скакал с одной стороны ямки  
на другую с усилием, которого  
могло бы хватить на трёхгаршинную  
ямку. И сейчас же опять назад.  
И сейчас же опять назад. И сейчас же  
опять назад! Назад, назад. О, опять  
назад, опять назад! Опять, опять.  
О опять, опять, опять. О-опять...  
О-опять... ..  
На это не надо бы смотреть.*

# ЙОЗЕФ БОЙС ВСЕ НЕМНОГО ВОЛХВЫ

Художник-любитель, рисовавший  
в фронтовом блокноте портреты медсестёр,  
превратился в шамана Нижнего мира,  
резидента внегеографической Евразии,  
которой нет на политической карте мира

130

Арсений Штейнер



## Йозеф Бойс

Культовая фигура в творчестве XX века, один из титанов современного пантеона. Масштаб его дарования не позволяет приложить к нему некую внешнюю систему ценностей, вменить разностороннейшую практику Бойса в какую-либо теорию. «Описать Бойса» всегда означает применить к нему редактуру. Конечно, разные «редакции Бойса» имеют право на существование, разнообразие интерпретаций лишь подчёркивает его актуальность. Но столкновение версий иногда может привести к курьёзному конфликту.

В прошлом году в Московском музее современного искусства на Гоголевском бульваре проходила ретроспектива творчества Бойса «Призыв к альтернативе». Её куратор доктор Ойген Блуме, директор Музея современности «Хамбургер Ваннхоф — Национальная галерея» для московской экспозиции собрал работы Бойса от самых ранних фронтовых зарисовок до знаковых инсталляций и документации знаменитых перформансов. Обширно были представлены

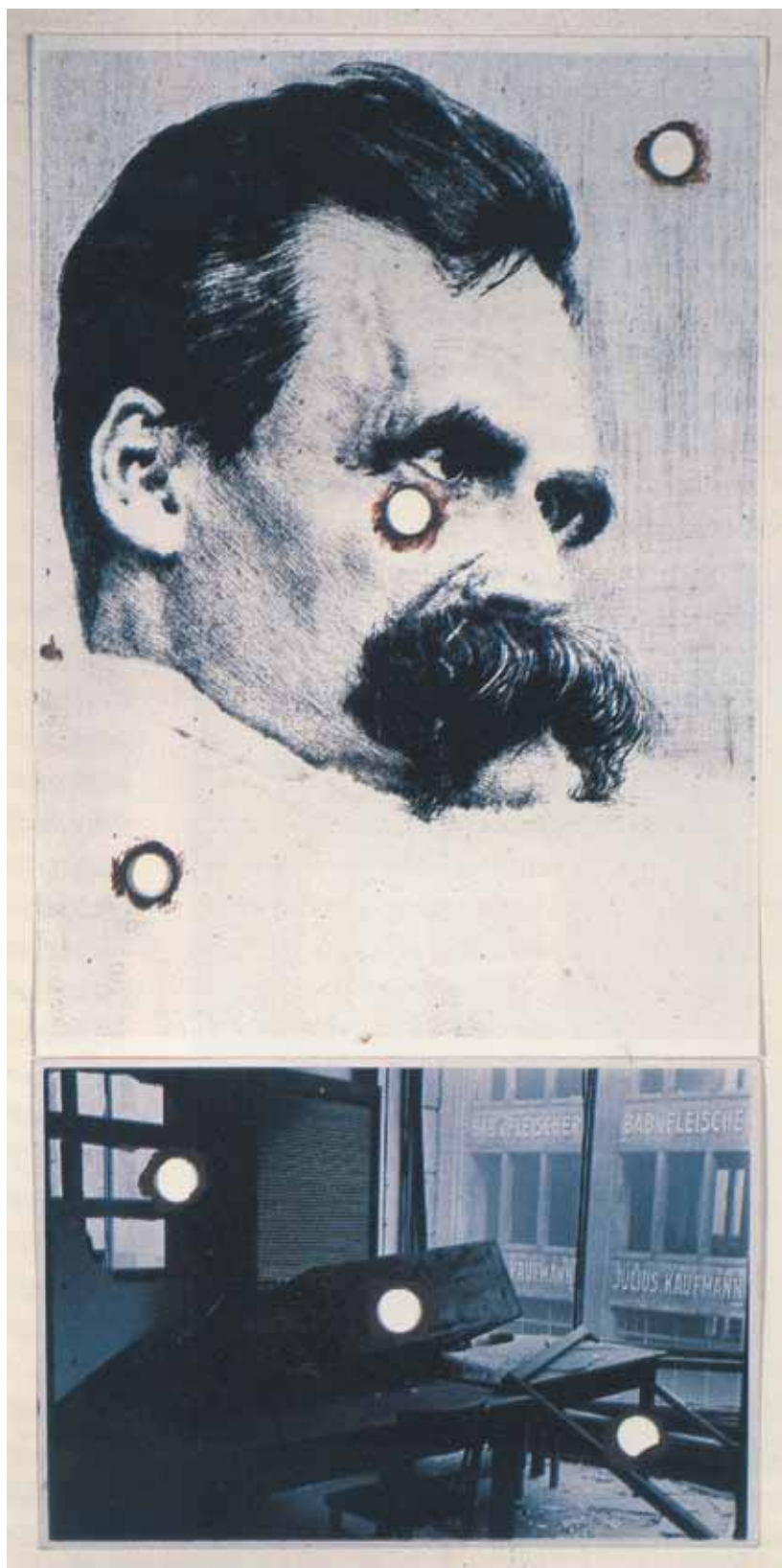
Бойсовы «мультипли» — тиражные объекты и графика. Несмотря на некоторую экспозиционную неровность выставка давала развёрнутое представление о разнообразии практик Бойса. Был выпущен и каталог. К несчастью, в каталоге оказалось крайне мало графики, зато очень много свидетельств политической активности Бойса; издание представляет художника прежде всего как акциониста и социального прожектёра, революционера-маргинала. Такое понимание

**Йозеф Бойс**

Как объяснить картины  
мёртвому зайцу  
1965

Документация перформанса.  
Фотография: Уте Клоппхаус.  
© 2012 Nachlass Ute Klorhaus.  
Фотография из экспозиции  
«Йозеф Бойс: Призыв  
и альтернативе» в Московском  
музее современного искусства  
2012 года

132



**Йозеф Бойс**  
Солнечное затмение  
и корона  
1978

Монтаж; 2 листа (сверху:  
фотография гравюры с Ницше,  
автор Ханс Ольде; внизу:  
фотография помещения после  
«Хрустальной ночи»), масло.  
Верхний лист: 24x18 см.,  
нижний лист: 13x18 см.

Папна Йлеве, 1950—1961, 1981.  
Собрание Р. Шлегеля.  
Фотография из экспозиции  
«Йозеф Бойс: Призыв  
к альтернативе» в Московском  
музее современного искусства  
2012 года

творческого пути художника политически ангажировано и однобоко.

Эта статья рассматривает Бойса с другой точки зрения. Возможно, отчасти и она грешит односторонностью, но в целом отечественная традиция, в которой Йозеф Бойс принят за своего, видит в нём в первую очередь художника ритуального жеста и лишь затем, факультативно, политического активиста. И то, скорее, в аспекте традиционного для русской литературы и искусства утопического прожектерства. С точки зрения русской (и советской) культуры утопия Йозефа Бойса располагается в горнем мире<sup>1</sup>, а не в области практических взаимодействий модерниста с реальностью или постмодерниста с текстом.

Преображение стрелка люфт-ваффе в шамана от искусства произошло в России. Обычного немецкого паренёка, члена гитлерюгенда, художником сделала война. Самолёт Бойса был сбит над Крымом, двадцатидвухлетний лётчик выжил, но катастрофа перевернула его мировоззрение. Архаические материалы и снадобья, которыми лечила Бойса татарская семья (неизвестно, привиделось ему это в бреду или было правдой), стали постоянным мотивом в работе художника.

Йозеф Бойс начал выставляться в 1953 году и до смерти в 1986 году провёл около семидесяти перформансов и акций. Как правило, это были магические действия с предметами, имевшими для Бойса символическое значение. Также в его инсталляциях обыденные предметы — одежда, посуда, детали машин, разнообразные бумажки разворачиваются в «сложный семантический ландшафт, пульсирующий архаическими сакрально-магическими энергиями, витальными потоками, евразийской мифологией, современными цивилизационными ритмами и политическими страстями»<sup>2</sup>. Этот предметный космос заряжен камланием городского шамана. При поддержке своего постоянного проводника, мёртвого зайца, Йозеф Бойс сделал искусство культовой практикой. Бойс отверг позитивистское мышление в пользу архаического, магического. Единение с духами природы, с силами земли, которые открылись ему в крымской степи, пронизывает все его объекты и инсталляции. Архаичная энергия, поразившая Бойса

в 1943 году, связывает все его работы в великую литургию вдруг ожившему мифу. К опыту материализации мифа относится и политическая активность Бойса. В 70—80-е годы он сотрудничал с экологическим движением, примкнул к партии зелёных; эта деятельность стоила ему поста в Дюссельдорфской художественной академии, где он преподавал больше десяти лет. Но «свободный демократический социализм» не был для Бойса политической идеей<sup>3</sup>. Его представления об общественном строе будущего как о совокупном произведении искусства не очень далеки от философии общего дела Николая Федорова. Произведение искусства по Бойсу — синкретический объект, магически связанный со всем мирозданием. И это делает Бойса очень русским художником.

Второй раз в Россию Бойс попал уже после смерти. В 1992 году прошла выставка его работ в ГМИИ. А в 2012 году выставка в ММСИ на Гоголевском бульваре стала ещё одной возможностью для Москвы увидеть с разных сторон творчество человека, так повлиявшего на множество знаковых для русского искусства фигур.

«Побойся Бойса» — эта присказка, которая ходила в среде ленинградских «новых художников», красноречиво свидетельствует о статусе немецкого перформера в энергичной хулиганской культуре питерского андеграунда. Бойс с его нарочитым презрением к перфекционистской сделанности, мастер искусства как потока (в деятельности Fluxus'a москвичи и ленинградцы отчётливо улавливали дзенские колокольца) стал хорошим ориентиром молодой богемной шпане, презиравшей московских безответственных концептуалистов, которые копировали свой подпольный мирок с Политбюро.

Все мы вышли из войлочного костюма Бойса. Акции «Коллективных действий», зачастую очень по-бойсовски связанные с пространством ожидания, близко пересекаются с его внегеографической системой координат. В ряде акций появляется и фигура зайца, прямо инспирированная мёртвым зайцем Бойса. Нетрудно найти параллели и в сложносочинённой деятельности «Медицинской герменевтики». Психоделическая война с фашизмом парторга Дунаева из «Мифогенной любви каст» начинается также в Крыму, в тех же местах, где болел шаман-

(1) Эту позицию разделяет и Хайнер Бастиан, чья статья предваряет каталог Бойсовою графики *The Secret Block for the Secret Person in Ireland*. Бастиан считает, что Бойс не вписывается ни в историю авангарда с его теориями и утопиями, ни во множество «измов».

(2) Лексикон нонклас-стики. Художественно-эстетическая культура XX века [Отв. ред. В. В. Бычков]. М.: РОССПЭН, 2003.

(3) «Молекулярная революция», изобретение Антонио Грамши, которую позже популяризирует Ф. Гваттари, близка призыву Бойса к автономии художника от государства. Но не менее близок Бойсов экологический «5-й Интернационал» идея консервативной революции в межвоенной Германии; так, в тотальном понимании функций искусства у Бойса нетрудно заметить параллель с пониманием литературы как духовного пространства нации в основополагающем докладе романтика фон Гофманстала.



**Йозеф Бойс**  
Акция «ЕВРАЗИЯ 32.  
Часть Сибирской  
симфонии»  
Галерея Рене Блона,  
Берлин  
31 октября 1966  
Фотография: Юрген Моллер-Шнек.  
Фотография из экспозиции  
«Йозеф Бойс: Призыв  
к альтернативе» в Московском  
музее современного искусства  
2012 года



ской болезнью Бойс. Олег Кулик переводит знаменитый перформанс Бойса с ног на голову и в акции «Я кусаю Америку, Америка кусает меня» принимает роль Бойсова койота (за неимением в русской мифологии койота — собаки). Однако в то время как Бойс оставался медиумом, говорящим на языке животных, Кулик в национальном стремлении дойти до самой сути, теряя даже язык, сам превращается в животное. В 1994 году Алексей Беляев-Гинтовт и Кирилл Преображенский в галерее «Риджина» строят скульптуру «JU-87», легендарный самолёт Йозефа Бойса, из валенок. Это памятник Йозефу Бойсу и одновременно магическое средство возвращения его в Россию.

Войлок и жир — важнейшие компоненты Бойсовского трипа. Согласно его собственному мифу, упавшего лётчика подобрали татары в крымской степи и выходили, обмазывая его жиром и обёртывая в войлок. Как всякий миф, и этот не выдерживает проверки фактами: упал Бойс около еврейского колхоза, татар в той местности не было уже давно, лечился в госпитале, что подтверждают документы. Но миф всегда сильнее грубой реальности.

Это шаман-интроверт, всю дальнейшую карьеру мучительно раздиравший покровы реальности. Его рисунки и великолепнейшие литографии, которые обычно игнорируют, говоря о Бойсе-перформере, становятся штудиями мистического символизма. Дупераздирающий «Снег», поданный на листе всего двумя карандашными штрихами, — символ, знак лёгкого, но неуклонного падения. Давящий — но невесомый, мощный — но невидимый этот снег. Центральным элементом картин Бойса часто бывает бесформенная дыра. Эта дыра лежит вне эстетических категорий. В ней, так же как и в бетонных глыбах инсталляции «Конец XX века», Бойс видит бурлящие под тонкой плёнкой человеческих форм хтонические фигуры вечных героев Евразии, которая стала для Бойса истинной Вселенной.

Это тектоническое движение за внешней стороной вещей можно объяснить мёртвому зайцу (в перформансе 1965 года Бойс намазал голову мёдом и золотой пылью и молча, при помощи жестов и гримас пояснял мёртвому зайцу свои картины), но с людьми оказывается сложнее. Йозеф Бойс и его противоположность — Марсель Дюшан сослужили плохую службу

современному искусству. Громкое заявление Бойса «Каждый человек — художник» часто понимается буквально и становится основным критерием произведения.

Но всё же есть разница между лозунгом и откровением. В 60-х Бойс, работая с движением Fluxus, увлёкся новыми социальными идеями. Его модель «5-го интернационала», или социального организма как произведения искусства, оформлена в модной тогда революционно-социалистической риторике, что позволяет до сих пор записывать Йозефа Бойса в борцы с капитализмом. Однако Бойс был противником не мирового капитала, а позитивизма как бедного образа мышления. Его социальная архитектура — интеграционная евразийская идея. Культура связана для Йозефа Бойса с культом, и не механика классово-борьбы, а магия вдыхает душу в аура-тичный объект и перформанс.

Вульгарный социологизм в понимании манифестов и акций Бойса, а также усердное навязывание бездны смыслов хулиганским забавам Дюшана привело к поистине изумительному результату. Целая индустрия создана на подтасовке, на формальном копировании и осовременивании приёмов этих идейных оппонентов, уже забронзовевших в недолгой истории современного искусства. Значительное число художников апеллируют в своём творчестве к шаману Бойсу и злому клоуну Дюшану, не владея при этом шаманством и не обладая юмором.

Ну... на Измайловском вернисаже тоже художники, говорят, неплохие. Побойтесь Бойса, кто говорит, что они неискренни? Народу нравится.

# РОБЕРТ СМИТСОН МАГ ЗЕМЛИ

**В произведениях Роберта Смитсона  
земная поверхность предельно сгущается,  
она начинает двигаться, как во время  
катастрофы, стремясь выбросить наружу  
свои нижние слои, открывая своё  
подсознание**

136

---

Виталий Пацюков



## Роберт Смитсон

Американский художник, скульптор, теоретик искусства и поэт, один из самых известных представителей ленд-арта.

Понимание этих процессов как художественная стратегия впервые появляется в конце XIX столетия в творчестве Сезанна. Его мастерская располагалась перед каменоломней, и художник постоянно наблюдал гору Сент-Виктуар, её изломы, впадины и кристаллические образования, перенося их в собственные работы. Чуть позже у Франца Кафки возникает тема «землемера», и движение его героя к Замку, стоящему на холме, раскрывается как попытка проникнуть в тайную суть реальности. В конце XX века замечательный австрийский писатель Петер Хандке развивает ту же драматургию человеческой судьбы как тропы «землемера». В своей прозе он соединяет личный путь и дорогу,

по которой Сезанн совершал прогулки к горе Сент-Виктуар. «Маги земли», легендарный проект, реализованный в центре Помпиду в 1989 году куратором Жан-Юбером Мартеном, соединил в своей экспозиции современную радикальную культуру и архаическую образность шаманского культа. Среди участников проекта не было Смитсона, но там появляется Ричард Лонг — один из самых преданных его последователей. Куратор проекта сознательно сопоставляет инсталляцию Лонга, представленную как размышление о природе Земли, с работой шамана, объединяя их в общую экспозиционную зону. И ритуальный объект, и искусственная ленд-артистская форма Лонга акценти-



1

137



2

1—2.

**Роберт Смитсон**  
Спиральная дамба  
1970

Вид ленд-арт скульптуры в штате  
Юта. Большое Солёное озеро.  
Нристаллы соли, вода. 4.572×457.2  
м. Фотография: © Shelley Bernstein

руют внимание на неотделимости человека от жизни одухотворённой земной вещественности и её многослойности.

Вся эволюция творчества Роберта Смитсона пронизана мифологией нескончаемого диалога человека с Землёй, землемера и пространства, которое он не устаёт мерить, вычислять, строить на нём свои планы. Детство художника проходит в Нью-Джерси, в непосредственной близости от Нью-Йорка, в его спальном районе, откуда через залив отчётливо просматривается Манхэттен во всём своём постиндустриальном величии. Однако Смитсон называет пространство своего детства «разрезанным и распылённым», идея, которая занимает его с ранних лет и формирует всю творческую жизнь, — вернуть первообраз Земли, вернуть ей органическое состояние. Земля замусоривается, переживает болезнь, в её живое тело постоянно вторгается вирус отходов цивилизации. Художник, воспринимая её как изрезанное, покрытое язвами существо, постоянно пытается это существо исцелить, совершая магические пассы над её поверхностью. Уже в первых акциях, используя иллюзию зеркальности, он создаёт художественные объекты в традиции буддизма — своеобразные геометрические структуры-мандалы, визуально напоминающие надписи на гадательном пластроне черепахи.

Для Роберта Смитсона каждая точка на Земле обладает собственной уникальной энергией. В 1969 году, в Риме, в сердце античной цивилизации, Смитсон открывает для себя процесс рождения асфальта, его вещественный феномен, прослеживая все этапы его производства, изменение его коллажных слоёв, исследуя, как он возникает из горных пород, смешивается со смолой и становится особой массой, предназначенной для покрытия поверхности Земли. Художник создаёт своеобразный пандус, плавный выезд из карьера для грузовиков, нагруженных асфальтом, призванный работать как энергетическая зона, очищающая асфальт и возвращающая ему первообраз. Постепенно Смитсон отодвигает «места» своих акций от жилых пространств, пытаясь зафиксировать то, что у Кастанеды индеец Дон Хуан предлагает европейцу: обнаружив скрытую сакральную топографию, пережить собственное состояние как своё «место». Обозначая «место», Роберт Смитсон одно-

временно свидетельствует о существовании иного полуса — «неместа», пребывать в котором способны только сталкеры. «Неместо» — это смесь грязи, песка, деревьев, образ его формируется цивилизацией как отбросы, и в практической философии Смитсона органика этой ВИЧ-зоны нуждается в исцелении, в экологических акциях очищения. В пространстве своего детства, в Нью-Джерси, Смитсон снимает фильм о болоте как о заражённом мире, как о земле со знаком «минус». Он заставляет свою жену, художницу Нэнси Холт, погружаться в это болото, вторгаться в его вязкость, в его нечеловеческую вещественность, прокладывая маршруты, воспринимая преодоление болотной среды как формирование личной экзистенции.

Рассматривая пространство как «место» и «неместо», он всё дальше уходит от цивилизации. В своих проектах он продолжает следовать всё той же задаче — обнаружить особое пространство, которое позволяет осознать причастность человека к иным измерениям, и создать на этом «месте» храм. Но каким может быть этот храм? Его образ сохраняется только в виде руин — схемы на поверхности земли. В 1970 году на пике своей художественной карьеры и творческой зрелости Роберт Смитсон создаёт знаменитую «Спиральную дамбу» в штате Юта на Большом Солёном озере, где земля перемещается в сторону озера, а оно, в свою очередь, даёт земле возможность новой жизни. Земля рождается в водной стихии, выходит из неё, как живое существо — реликтовый змей, носитель знания и хранитель памяти. Траектория его движения закрепляется в форме спирали, повернутой против часовой стрелки, против неумолимой направленности нашей цивилизации, назад в будущее. Весь образ «Спиральной дамбы» открывается только сверху, с высоты птичьего полёта, парения над землёй. Положенная в основу архитектуры «Дамбы» спираль — это не только природная форма раковины, но и магическая форма, соотношение частей которой подчиняется принципу «золотого сечения»<sup>1</sup>. Свои поиски Смитсон сопровождает перформансами: художник пробегает по всей спиральной дамбе, передвигаясь внутри неё, как в лабиринте, ощупывает, переживает её именно как своё «место». Существует видеозапись, фиксирующая эту практику, и здесь Смитсон подтверждает взятые

*(1) Не случайно художественные объекты, связанные с движением минимализма, называются первичными структурами. Именно так Сол Левит определяет свои работы, к геометрии и ритуальным смыслам которых обращается и Роберт Смитсон.*



1



2

1.  
**Роберт Смитсон**  
Разорванный круг  
1971  
Вид ленд-арт скульптуры  
в городе Эммен (Нидерланды).  
Фотография: © Retis

2.  
**Роберт Смитсон**  
Разорванный круг/  
Спиральный холм  
1971  
Кадр из фильма «Разрывая землю:  
Разорванный круг/Спиральный  
холм» (1971—2011).  
© The Estate of Robert Smithson/  
Pictoright Amsterdam.  
Camera: Benito Strangio

140



1



2

1—2.  
**Роберт Смитсон**  
Дрейфующий остров  
2005

Вид ленд-арт скульптуры  
у острова Манхэттен в Нью-Йорке  
(США). В рамках ретроспективы  
художника в музее американского  
искусства Уитни.  
Фотография: © Geoff DeOld

на себя архетипические функции — роль того самого «землемера». Художник рассматривает драматургию спирали как топографию своей судьбы, как предварительно записанный текст.

Однако работа Смитсона отличается от ритуала, который осуществляет шаман, поскольку шаман не только обозначает и собирает «место», он, действительно, погружается в его внутренние измерения, не рефлексируя при этом и не эстетизируя свою медитацию. Будучи художником, Роберт Смитсон всё же остаётся в пределах смысловых форм цивилизации: он изучает пространство, измеряет его, документирует все акции и тем самым интеллектуально отделяется от него. В результате этот магический процесс завершается музейным или галерейным выставочным проектом, хотя основной задачей Смитсона всегда остаётся выход за границы эстетики, за пределы музея. Так, во время его персональной выставки в музее Уитни вокруг Манхэттена плавал дрейфующий островок, наполненный грязью, землей и деревьями, демонстрируя отчуждённое состояние нашей реальности, где природа оказывается в резервации, в гетто. Художник сумел убедить музей Уитни экспонировать его работы также и вне музея, подчёркивая своими акциями противоестественность музейной ситуации для актуального искусства.

Последние работы Смитсона связаны с городом Эммен, расположенном на границе Германии и Голландии. В песчаном карьере в окрестностях города художник «выстраивает» два взаимосвязанных объекта — «Разорванный круг» и «Спиральный холм» (1971). Эммен — молодой промышленный центр, который, конечно же, превращает окружающую среду в «неместо». Однако человек, который идёт к карьере, где добывается песок и располагаются артефакты Смитсона, проходит через целую аллею мегалитов — камней, которые возникли в процессе движения ледника десятки тысяч лет назад. Таким образом маршрут к объектам Роберта Смитсона обозначается пространством, которое буквально отмечено шрамами Земли и несёт в себе её драматическую историю. Природные метки биографии Земли, сопровождающие путь к артефактам Смитсона, включают в свою систему координат духовный опыт прошлых культур, прямой диалог с кос-

мическими свидетельствами естественной истории человека и планетой Земля. Поднявшись на спиралевидный холм, мы оказываемся в особой точке, позволяющей нам не только обрести себя, но и наблюдать драму нашей цивилизации, её «разрыв», как свидетельствует сам Роберт Смитсон, её образ «разорванного круга»<sup>2</sup>.

В последние свои годы Смитсон всё глубже погружается в стихию Земли и как шаман начинает общаться с её таинственными реалиями. В то же время художник трагически осознаёт, что по-прежнему находится в пограничной ситуации, в «окрестностях Земли», он понимает, что подлинный контакт в этом диалоге невозможен, и соединить эти два понимания мира позволяет только личное поведение — создание мест, где бы мог находиться себя человек в «первичных структурах» своего существования. Следующее такое место, «Жёлтый скат», должно было возникнуть в Техасе, но, готовясь к работе и облетая эту территорию на самолёте, художник попал в аварию и погиб. На мой взгляд, его смерть утверждает невозможность найти идеальное в отношениях человека и мира — остаётся только схема, которую в качестве документации можно выставить в музее.

(2) В этом Роберт Смитсон смыкается с Хансом Хаане, который в 1993 году вскрыл пол павильона Германии на Венецианской биеннале и превратил его в почву, выпуская землю на волю. Подобную акцию он осуществил в Рейхстаге, демонстрируя произведение, отсылающее нас к известному обращению Гинденбурга «К немецкому народу». Хаане создаёт другую надпись: «К населению», выстраивая её из почвы и семян, собранных со всей Германии, обращаясь ко всей человеческой общности.

# ТИМУР НОВИКОВ ВОЛШЕБНИК АБСУРДА

**Тимур относился к тем художникам, кому идея тайны в искусстве и в жизни была чрезвычайно важна, так как они понимали, что их призвание таинственно и чудесно**

142

---

Екатерина Андреева



## Тимур Новиков

Российский художник и деятель искусств. В 1982 году создал свою группу «Новые художники». В 1989-м инициировал движение «Неоакадемизм». В 1993-м в сквоте на Пушкинской, 10 в Санкт-Петербурге открыл музей Новой академии изящных искусств, который одновременно стал учебным заведением.

Объяснять это на словах — занятие бесполезное и неправильное, это нужно именно показывать. Поэтому о таких вещах Тимур говорит вскользь. В лекции «Новые художники» он лишь упоминает о своих товарищах по группе и друзьях — художнике Вадиме Овчинникове, композиторе Игоре Веричеве и поэте Кирилле Хазановиче как о волшебниках и магах. Смысл магической практики, в его понимании, состоит в мощном воздействии на сознание людей. И такое воздействие он приписывал «Новым композиторам» и «Кино». Вся страна начинает повторять слова их песен, хотя они не рекламируют себя и известны лишь узкому

кругу ленинградской молодёжи, и наконец «Перемен, мы ждём перемен» произносит Горбачев — и входит в зенит перестройка. Однако функция мага не в том, чтобы изобрести или инициировать магические перемены. Его предназначение — служить ретранслятором перемен, происходящих в ноосфере и захватывающих весь мир, взаимодействовать с «ветром перемен», который спускается из высших сфер Поднебесной. Тимур сразу предупреждает слушателей своей лекции об ответственности за попытки поиска контактов с магической силой: все упомянутые им друзья или рано погибли, или пережили тяжёлые времена.





143

**Тимур Новиков**  
Пингвины  
1989  
Коллекция ART4.RU.  
Изображение предоставлено  
Московским музеем современного  
искусства

Заниматься искусством Тимур начинает во второй половине семидесятых, а именно это десятилетие отличалось повышенным интересом к магии и таинственному. Напомню, что начинается оно с показа в разных странах кинохита «Воспоминания о будущем», в котором главные памятники древнего искусства представлены как образчики «творчества инопланетян». Однако для Тимура первостепенное значение, он об этом пишет и рассказывает, имела традиция русского и советского авангарда, которая дала много материала для изучения магических практик. Тимур в последние годы жизни собирал вместе с Александром Медведевым сведения об увлечениях Малевича мартинизмом. А в упомянутой лекции он пересказывает эпизод о Хармсе из воспоминаний жены писателя Марины Малич о том, как муж магическим действием спас её от отправки на строительство противотанковых рвов под Ленинградом, откуда живой она бы уже не вернулась.

Один из первых перформансов «Новых художников» и «Нового театра» — постановка «Балет трёх неразлучников» Даниила Хармса. Тимур осуществил её в 1984 году на чердаке у Эрика Горошевского. Действие спектакля заключалось в следующем: трое, цепляясь друг за друга, скачут по клеткам магического квадрата. Со стороны «священнодействие» смотрится как самое весёлое и абсурдное занятие.

Если говорить о традиции ленинградского авангарда, то Тимур застал живым носителя её священного знания Якова Друскина, чинаря и спасителя архива Хармса. Нет сведений о том, что они были знакомы, но именно в 1970-е годы в Публичной библиотеке начинают разбирать переданный Друскиным архив, и тексты Хармса тайно перепечатывают, передают из рук в руки по Ленинграду и Москве с неуклонностью распространения самых насущных новостей. Это событие обеспечило Тимура и его товарищей по группе «Новые художники» правильной мировоззренческой позицией по отношению к происходящему в СССР. На родине тогда (и почти всегда) царил абсурд в общественной жизни. Тексты Хармса, поэтические, философские и комментарии к ним Друскина помогали разделять абсурд критико-анекдотический или карнавально-магический, и абсурд высший — чудесный. Примером абсурда первого типа является искусство соц-арта, которое эффективно разлагает среду своего суще-

ствования в полный бред. Пример абсурда второго типа — заумное творчество Хлебникова, Хармса, Введенского, Стерлигова. В нём сокрыт чудесный экологический процесс рождения смысла из хаоса и бессмыслицы. И в философском плане традиция Хлебникова — ОБЭРИУ очень близка таким исследованиям 1960-х годов, как «Логика смысла» Делеза. Она описывает тот же самый способ рождения смысла гениальным алогическим путём. Несомненно, и для Хармса, и для Тимура Новикова такая магия была необходима как путь к свободе и творческой, и социальной (философские записи Хармса о единице и нуле, прямой и кривой демонстрируют, как ломается сама собой прямая и уходит из-под контроля, становясь сколь угодно малой, но всегда самой в себе совершенной кривой).

Пройдя через школу понимания магического алогизма, «Звёзды бессмыслицы», художник проходил через точку сборки своей профессии. Он ясно понимал свою ответственность ретранслятора вселенского процесса создания образа, воплощения идеи и слова. И действуя как абсурдист, показывал зрителям ясное чудо преображения мира. Тимур продемонстрировал такое чудо преображения окружавшей его мизерабельной советской жизни в универсальное искусство. Из набора простейших тканей, которые с точки зрения обывателя мало кому могли понадобиться, он создаёт новый род картины — пейзажа и портрета, свидетельствующий о гармонии и единстве мироздания. При сравнении, скажем, творческого наследия «Новых художников» и «Мухоморов» (например, каталог «Новые идут!» и книга «Мухомор») разница видна очень хорошо. Свойственный «Новым» панковский дадаизм отнюдь не мешает им осознавать серьёзную волшебную функцию художников. Всё это ярко отражено в обилии активных и радостных картин о живописце-творце, о начале мира, о творчестве музыкальном и живописном. От «Мухоморов» же как от группы не осталось ничего настоящего, разве что несколько личных шедевров Звездочётова и — в меньшей степени — Гундлаха. Потому что цель своего творчества они формулируют как «создание атмосферы полного идиотизма», показывая неготовность преобразовать бытовой абсурд в творческий, смыслопорождающий.



145

**Тимур Новиков**  
Иоанн Кронштадтский  
1998  
Из собрания семьи художника.  
Изображение предоставлено  
Московским музеем современного  
искусства

# СУБОДХ ГУПТА ОЧЕНЬ ГОЛОДНЫЙ ХУДОЖНИК

Из-за маски шамана в новых реалиях  
может выглядеть и коммерсант

---

Дарья Курдюкова

146



## Субодх Гупта

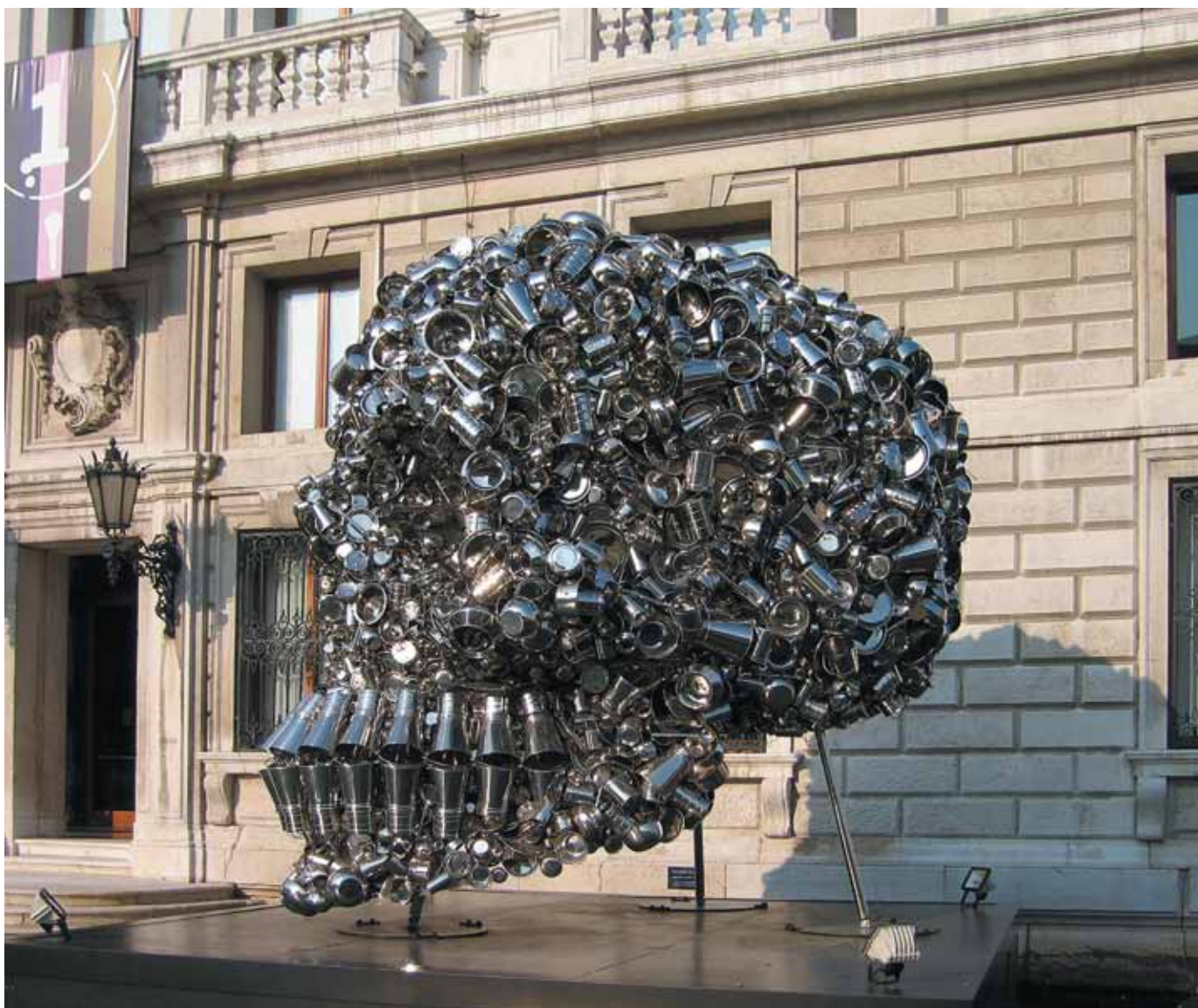
Индийский художник, создаёт инсталляции из алюминиевой посуды.

Своей популярностью и высокими ценами на работы во многом обязан французскому коллекционеру Франсуа Пино.

Субодху Гупту называют «Дэмиеном Хёрстом Нью-Дели». Его самая известная, хотя не факт, что самая выдающаяся, работа сделана в 2006-м. «Очень голодный бог» — череп-верзила из коллекции Франсуа Пино, красовавшийся на венецианском Гранд-канале — это сотни вёдер из нержавеющей стали. В том же 2006-м субодховский «Бог» попал в парижский собор Сен-Бернар в рамках «Белой ночи», и с этого момента начались разговоры о новой метафоре *vanitas*. Через год «Ради любви к Богу» — усеянный бриллиантами платиновый череп работы Хёрста — поставит ценовой рекорд и уйдёт с молотка за 100 миллионов долларов. И то и другое — не то чтобы свежий сюжет, но очередной его извод в новые времена по-

лучил дополнительный оттенок. Бог Гупты амбивалентен. Можно, конечно, сказать, что во «взгляде» его пустых глазниц есть нечто предупреждающее, но в играх со временем у теперешних героев чересчур уж много заигрываний. В отличие от классических *vanitas*, тщета сегодня стала эффектной и даже манящей. А персонаж Субодху Гупты — что бездонный колодец, куда, как в топку, нужно вновь и вновь кидать хлеб и зрелища. Речь уже не о том, что всё в этом мире преходяще, а о цикличности рыночного механизма, из которого попробуй выберись.

Уроженец Кхагаула, в 1988-м художник окончил Колледж художественного и декоративного искусства Патны, получив

**Субодх Гупта**

Очень голодный бог

2006

Посуда из нержавеющей стали.

Вид инсталляции у Палаццо

Грасси.

Фотография: Matt Chan

148



1



2

1.  
**Субодх Гупта**  
216 мешков  
2007

Мешковина. Размеры варьируются. Courtesy the artist and Hauser & Wirth. Фотография: Stefan Altenburger Photography Zürich

2.  
**Субодх Гупта**  
Деяние  
2010

Окрашенная бронза, мука, стол, 8.5x18x59.5 см./76.2x75.6x121.9 см. Courtesy the artist and Hauser & Wirth. Фотография: Stefan Altenburger Photography Zürich

диплом живописца. Кистью он не брезгует, но более (чудо) действенным способом заявить о себе оказались его скульптурно-инсталляции. Гупта взял за основу своей эстетики традиционный уклад родной страны и детские воспоминания. Потому всё в его творчестве замешано на образах домашней кухни: инсталляции он собирает из недорогой посуды, а присутствие священных животных, которых он (в отличие от Хёрета) не кладёт в формальдегид, обозначает отходами и коровьими лепешками. В быту они используются и как топливо (разжечь огонь и приготовить еду), и даже как строительный материал, ну, и, наконец, это часть сферы сакрального. В видео «Чистый» художник постепенно смывает с себя экскременты, играя на зазоре между традиционными поверьями, что навоз способствует в том числе духовному очищению, и современным отношением к этим отходам.

Однако фирменный знак Гупты — именно неокрашенная посуда из нержавеющей стали (также как игрушки из раскрашенной нержавеющей стали — верная примета творчества Джеффа Кунса). Будь то кухонная выгородка на 51-й Венецианской биеннале или домашняя утварь в лодке, норовящей прикинуться ладьей Харона, на Первой индийской биеннале в Кючи в конце прошлого года. Или, например, карликовая триумфальная арка — сложенный из ведер гигантский магнит. Или «Три обезьянки Ганди» — бронзовые со стальными вставками головы военных: гуптовская посуда становится здесь парфразом знаменитого «Не вижу зла, не слышу зла, не говорю о зле». Противоречивый пафос метафоры, переведённой в милитаризованный контекст, понятен, но к чему здесь кухонная утварь?

Три года назад Гупта дебютировал в театре. В рамках Года Франции в России Большой театр представил публике амбициозный проект — «А дальше — тысячелетие покоя. Creation-2010». Этот балет с русскими и французскими танцовщиками поставил знающий, как пощекотать нервы публике хореограф Анжелен Прельжокаж. В компаньоны он взял композитора Лорана Гарнье, художника по костюмам Игоря Чапурина, и Гупту — в качестве сценографа. Первоначально постановка называлась «Апокалипсис», Прельжокаж пояснял тогда в интервью, что не собирается иллюстриро-

вать «Откровение св. Иоанна», речь идёт «об апокалипсисе наших тел»: «Мы скорее говорим о том, что прячется в укромных уголках нашего бытия». Иллюстрируя режиссёрские идеи, Гупта стремительно, как молнии, бросал на сцену цепи, двигал то широкие, то зажимающие героев стены, а артистов, изображавших мытарства, увенчал своим фирменным кухонным скарбом.

Получается, что постоянная для Гупты тема древних ритуалов родной Индии, переведённых на современный язык сверкающего металла, годится и на *vanitas*, и на апокалиптические измышления, и даже на иронично-агрессивную критику консюмеризма, которая вдруг оборачивается любованием. Завидный универсализм, где ловкость рук становится главным инструментом проведения шаманского ритуала. Хотя сценографический труд Гупты и правда был впечатляющим.

Насколько ритуалы Гупты преобразуют мир, на сколько хватает его творческого дыхания, рассудит время — с меняющимся рынком он уже совладал. Гупта вполне уверенно чувствует себя в ранге одного из самых известных и дорогих индийских художников, а проблему индивидуальности стиля он вроде как решил обращением к корням. Со стороны, правда, кажется, что стиль этот уже заходит в тушик. Он весь — в неоднозначности метафоры, которую удобно трактовать в противоположных направлениях. Пустая посуда — это голод конкретной страны или ненасытное потребление современности как таковой?

# ГЕРМАН ВИНОГРАДОВ РЕЧЕТВОРЕЦ

Когда я написал Герману мейл  
с просьбой поговорить о его шаманстве,  
он мне ответил: «Набери мне на бубен  
или на лапку зайца»

---

Сергей Хачатуров

150



## Герман Виноградов

Российский художник, сценограф, прославился своими перформансами-мистериями, где работал со стихиями огня, воздуха и воды. Автор трёх манифестов Сознания Бикапо. Провёл более 2000 мистерий в России, странах Европы, США и Канаде.

В Германе Виноградове удивить и поразить способно многое. Меня, как человека, работающего со словом, восхищает невероятная его способность к тому, что футуристы называли «речетворчество», — сопряжение различных синтаксических и грамматических форм, создание неологизмов, выбор неожиданных контекстов словоупотребления.

Вся жизнь и деятельность Виноградова обрамлена немислимыми словами-неологизмами, которые он щедро выдумывает и дарит. Его легендарная квартира в неоампирном доме напротив Курского вокзала называется «Бикапо». Название появилось в 1983 году в стихотворении.

Сегодня «Бикапо» — это мистериальное пространство, о котором сам художник говорит: «О Бикапо! Это звуки небесного леса, это путь к свободе творческого выражения через бикапонию — ритуал, сочетающий свет, звуки, огонь, воду. Утраченная перво-человеческая сущность проступает вновь при неистовых звуках сотен бикапо и дзоингов. Я — художник-мистагог, отправляющий мистирию. Сочетая стихии и неистовствуя, через безумие проникаю небо и слушаю музыку небесного леса».

Каждое воскресенье в этой квартире устраиваются бикапо-мистерии — звуковые перформансы с участием самого

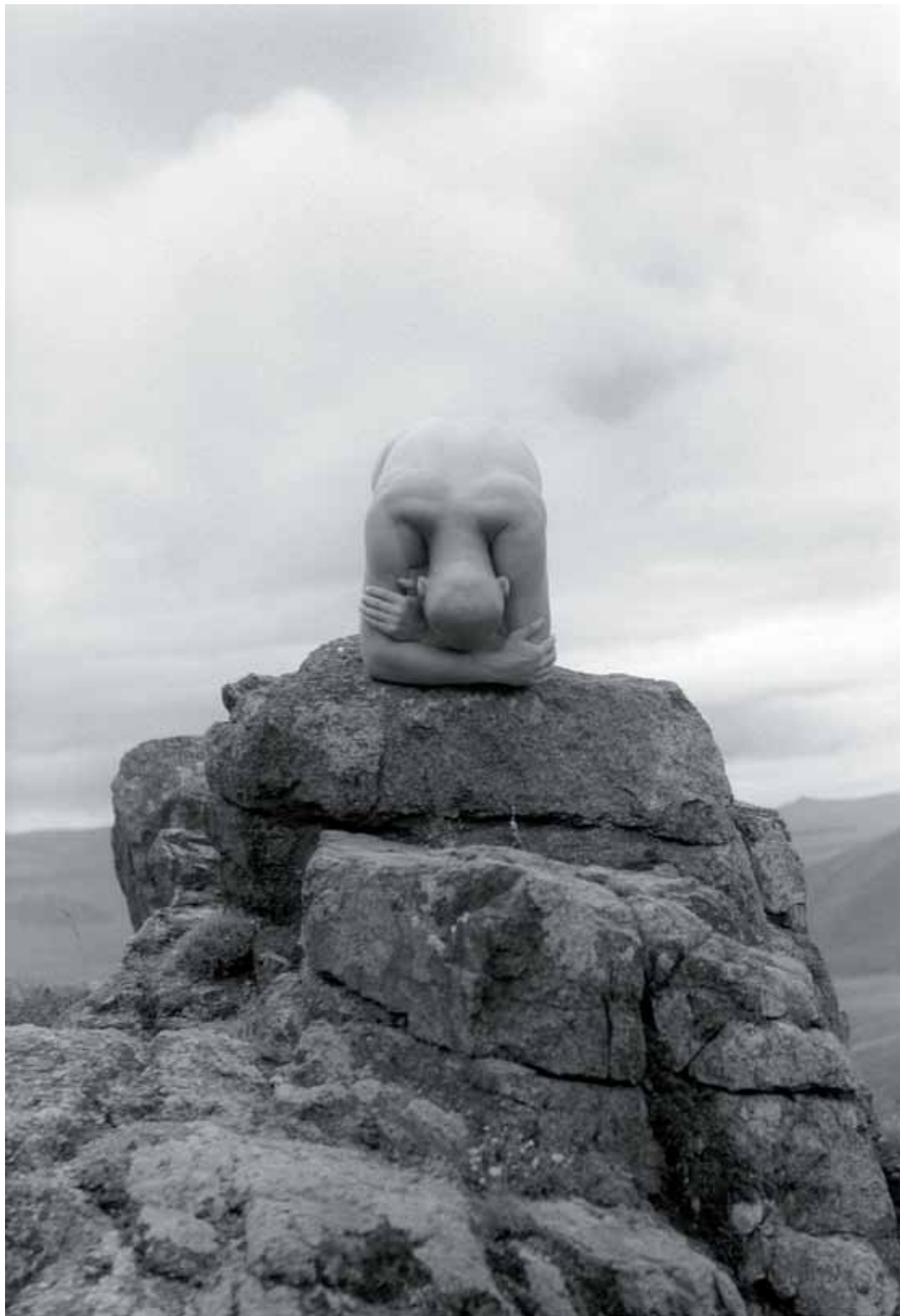




**Герман Виноградов**  
RISING  
1992—1999  
Фотография  
© Герман Виноградов.  
Изображение предоставлено  
художником



**Герман Виноградов**  
Из проекта «Ицери.  
Ы-нратное»  
2001  
Фотография  
© Герман Виноградов.  
Изображение предоставлено  
художником

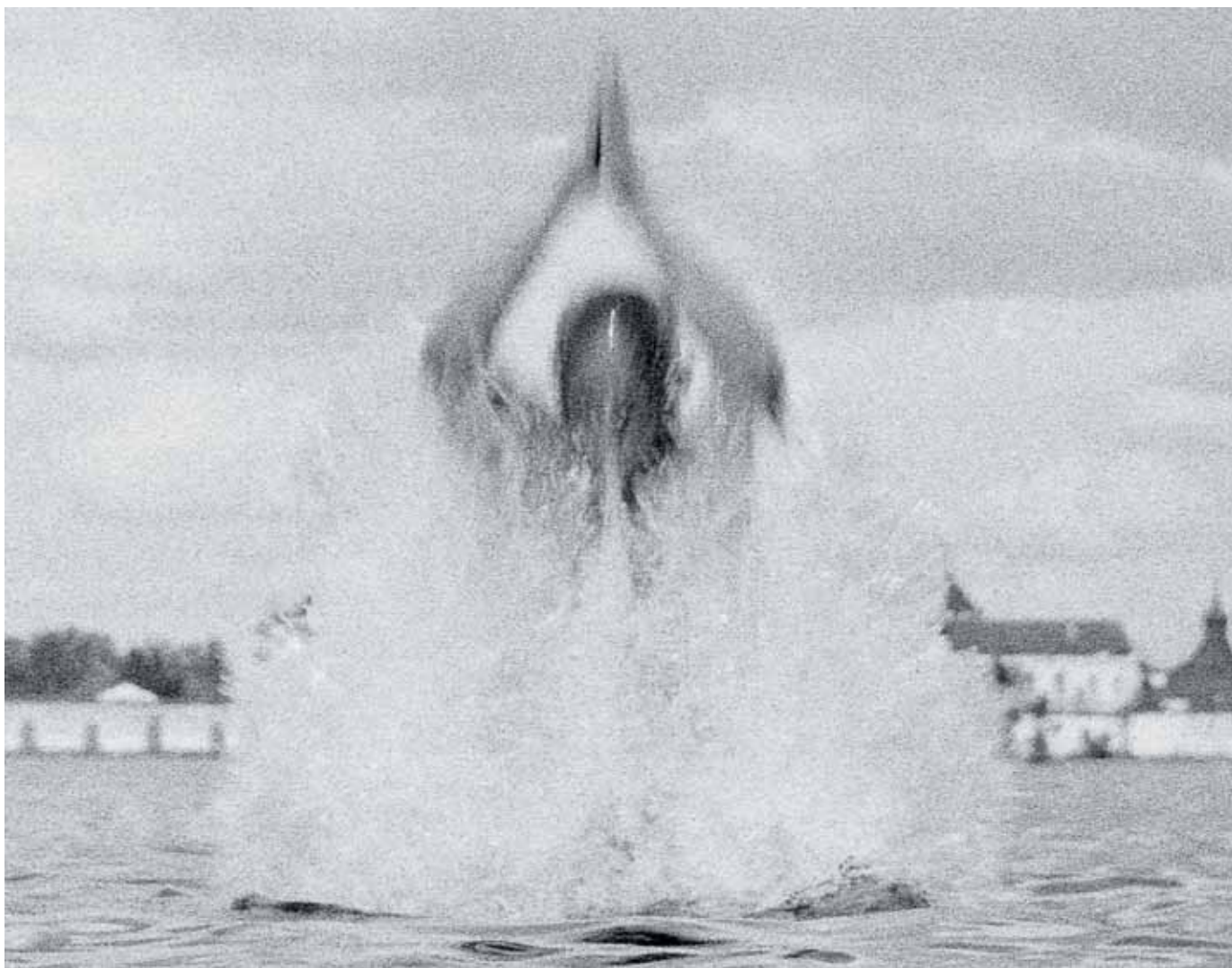


**Герман Виноградов**  
Вне времени  
2001  
Фотография  
© Герман Виноградов.  
Изображение предоставлено  
художником

Бикапо-Виноградова и его друзей. Во время перформансов квартира преобразуется в единую гудящую, звенящую, шипящую, шелестящую стихию. Все плотно «населяющие» пространство предметы — листы железа, колокола, бубны, клавиши, цепи, колеса, шлемы, чаны — начинают издавать звуки: грохот водопада сменяет шелест травы, завывает ветер, неистово клеща проносятся стаи птиц... И в этой лавине звуков обретается момент рождения прото-языка культуры. Как справедливо сказал один из организаторов выставки «Звучащее вещество» в Русском музее, где были представлены виноградовские работы, Владимир Перц: «Скульптозвуки Виноградова растворяются в сознании слушателей как образы обрядовой памяти и ритуалов». То есть это тоже род речетворчества, проникновение в толщу звучащего пространства с целью уловить константы вселенской речи, пусть не ставшей ещё человеческой.

Для меня именно язык, умение виртуозно работать с ним, умение разговаривать стихии является доказательством того, что Виноградов не шарлатан, а шаман. Что такое шаман? Если проследить этимологию слова, то его корни отыщутся в тунгусо-маньчжурских языках, и переведено оно будет как «знающий человек». Когда речь идёт о герметическом, тайном знании, путешествиях в иную реальность, которая недоступна непосвящённым, всегда возникает подозрение, что тебя водят за нос. Ну да, можно навешать на себя тыщу звенящих предметов, носиться в иступлении по кругу, бить в бубен и жечь факелы. (К месту вспомнилась реакция чеховской Аркадиной из «Чайки» на спектакль её сына о мировой душе и красных глазах дьявола: «...серой пахнет».) В случае с Виноградовым именно язык, погружение в его архаическую, «трудную» толщу даёт обоснование эффектным театральным перформансам, наделяет их смыслом, конституирует в качестве подлинно художественного события. Язык в данном случае — понятие универсальное. Виноградов умеет разговаривать стихии, но не только. Активно участвует в спектаклях, созданных по конкретным литературным сценариям. Один из новых — музыкально-визуальный спектакль «Песнь песней», который принял на своей площадке «Гоголь-центр». В этом случае художник обращается к Слову начальному, библейскому.

Искусство Виноградова невозможно определить жанрово. Он и музыкант, и перформансист, и поэт, и артист театра, и лично признанный шаманами Тувы соратник: Герман рассказывает, что на одну из воскресных бикапо-мистерий пришла целая делегация тувинских шаманов с подарками. В принципе сущность Виноградова-художника — это Протей, сын Посейдона, всезнающий «изворотливый старец», беспрестанно меняющий облик и тем немало озадачивший пастуха Аристея из «Одиссеи» Гомера: «Стал превращаться опять в различные дивные вещи: в страшного зверя, в огонь и в быстротекущую реку...» Мне посчастливилось предложить Герману Виноградову образ, отлично выражающий его сущность Протея, более того, сущность пересмешника Трикстера. Это образ Уленшпигеля, в которого художник перевоплотился в одном из своих перформансов на открытии арт-центра «Винзавод» в апреле 2006 года. Для перформанса была выбрана инсценировка средневекового шванка об Уленшпигеле, который пришёл в город Магдебург, взобрался на балкон ратуши и сообщил, что сейчас с него полетит. Ратушная площадь заполнилась народом. И стар и млад ждали обещанного чудесного полёта. Уленшпигель куражился, махал руками, готовился. Потом рассмеялся: «Я думал, нет глупее меня на белом свете, теперь я вижу, что здесь чуть ли не весь город одни дураки. И скажите мне все, что вы полетите, я бы вам не поверил, а вы мне, дураку, поверили. Как же я могу летать? Я же не гусь и не птица, у меня нет крыльев, а ведь никто не может лететь без крыльев. И теперь вы хорошо видите, что это выдумки». Сказав так, Уленшпигель убежал с балкона. Этот маленький шванк вдохновил Виноградова на сотворение впечатляющей феерии. Стоя на балконе одного из зданий «Винзавода» перед улюлюкающей толпой, он поджигал ленты, раздевался донага, лил на себя бензин и зачитывал слова подготовки... только не к полёту, а к прыжку. Всем собравшимся он пообещал, что прыгнет с балкона (находившегося, кстати, на высоте метров пяти от земли). Толпа, распалённая видом огня, запахом бензина и звуками виноградовских труб, постепенно зверела. Когда терпение кончилось, все стали яростно торопить момент прыжка... Что случилось в итоге — история как раз чисто филологическая. Ведь Герман — шаман-речетворец.



**Герман Виноградов**

Нупала—Кириллов  
1992

Фотография

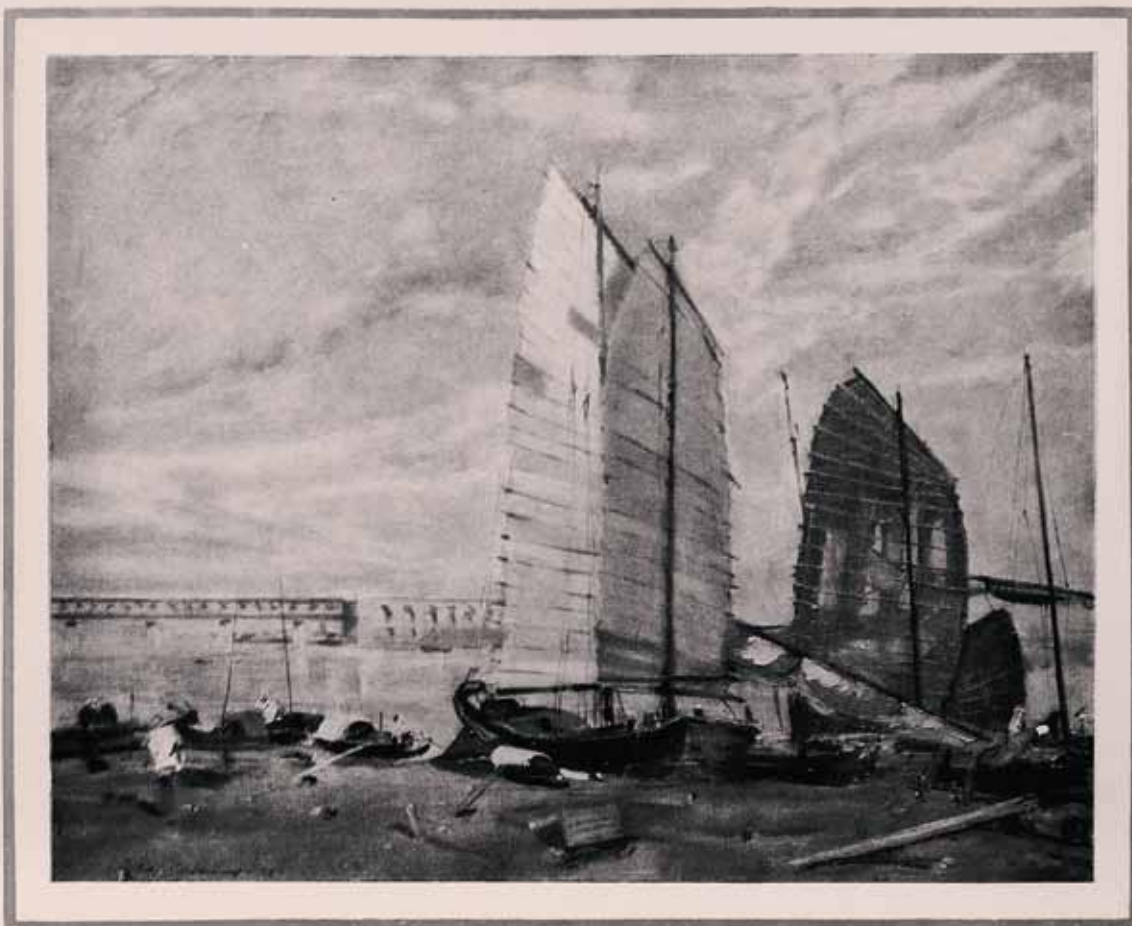
© Герман Виноградов.

Изображение предоставлено  
художником

---

# 80-ЛЕТИЕ

Архивные материалы читаются, только если как-то корреспондируют с сегодняшним днём. В юбилейном номере 1959 года любопытно сравнить с нынешней, и в этом сравнении физически ощутить ход времени. Восьмидесятилетие журнала «Искусство» интересно сопоставить с такими же юбилеями выдающихся художников и деятелей искусств. Пусть жизнь периодического издания очень отличается от человеческой, и в то же время в этих страницах также заключены судьбы людей, даже больше — подлинный смысл их существования



# ИСКУССТВО

6

1959



# РАЗМЫШЛЕНИЯ НА ХХІХ БЪЕННАЛЕ

Только-только открылась 55-я Венецианская биеннале. Пока её куратор Массимилиано Джони рассуждает, справедливо ли выбрасывать Хильму аф Клинт из истории абстрактного искусства лишь за её оккультные взгляды, мы в «архивной» рубрике публикуем статью, которая посвящена биеннале 29-й. И там тоже кипят страсти. Авторы задаются вопросами: хороши ли принципы, по которым отбираются участники главного смотря искусств, и как связана логика истории искусства и личные взгляды тех, кто её вершит? Нет, статья 1959 года не кажется написанной вчера, она, скорее, может помочь ощутить временной интервал, чем преодолеть его

# АБСТРАКЦИОНИЗМ — ВРАГ ПРАВДЫ И КРАСОТЫ

РАЗМЫШЛЕНИЯ НА XXIX БЬЕННАЛЕ

А. ГУБЕР

**М**еждународная художественная выставка (Бьеннале) в Венеции в 1958 году носила характер кризиса, который отмечался почти всеми газетами самых разных направлений. Причина этого — исключительно большое место, отведенное на выставке абстрактному искусству. Пресса посвящала ей статьи с такими заголовками, как «Бьеннале под знаменем хаоса и скуки» («Ла Нация», Флоренция, 14.VI 1958), «Искусство закатывается в Венеции» (журнал «L'Espresso» политико-экономическое издание), Милан, 6.VII 1958), «Километры питей на XXIX Бьеннале» («Гаджетта дель Везето», Падуа, 17.VI 1958) и даже «Смерть в Венеции» (толстый журнал «Иль Кончинаторе», Милан, VII—VIII, 1958).

Нельзя сказать, что кризис искусства, господствовавший на Бьеннале, разразился совершенно неожиданно. Наоборот, он был подготовлен рядом условий и в известной мере может считаться закономерным. Некоторый свет на этот кризис проливает история послевоенных Бьеннале (двухгодичных выставок).

Они возобновились в 1948 году, после большого перерыва, вызванного второй мировой войной, и богатыми событиями, которые изменили лицо мира. В частности, в Италии рухнул фе-

ррористический фашистский режим Муссолини, новая республика сделала первые шаги к демократизации культурной жизни. Поэтому на выставке 1948 года в итальянском павильоне участвовали художники самых разнообразных направлений, и никаких существенных ограничений для них не ставилось. XXV Бьеннале в 1950 году была в значительной мере связана с предыдущей и продолжала ту же линию: здесь еще не было строгого и тенденциозного отбора участников и экспонатов. Но уже на XXVI Бьеннале в 1952 году число участников было уменьшено, к выставке были допущены лишь «приглашенные» художники; иными словами, только жюри имело право устанавливать, будет или не будет выставляться тот или иной художник. Уже здесь начало сказываться предпочтение, оказываемое крайнему формализму. То же продолжалось на XXVII Бьеннале в 1954 году и на XXVIII Бьеннале в 1956 году (где впервые после 22-летнего перерыва принял участие Советский Союз). На этой выставке покровительство абстракционизму со стороны администрации Бьеннале вылилось с полной определенностью. Однако на XXVIII Бьеннале все же было уделено место и реалистическому искусству; наряду с произведениями «приглашенных» художников были выставлены также и работы «допущенных». Победа абстракционизма была неполной. И вот, в порядке подготовки следующей, XXIX Бьеннале в 1958 году, еще с осени 1957 года возникла шумная полемика, получившая хотя и далеко не полное, но тем не менее достаточно убедительное отражение в широкой прессе. В октябре 1957 года в Венеции заседал конгресс «по изучению проблем выставки». В печати выступали представители разных художественных школ и течений. Сторонники реализма ограничивались, по существу, только самыми скромными пожеланиями. Так, виднейший живописец-реалист Ренато Гуттузо и статья под характерным заголовком «Диктатура абстрактного искусства» (журнал «Ринашита» № 12 за 1957 год) возразил лишь против исключительного предпочтения абстракционизму и требовал некоторого места на выставке и другим направлениям, в том числе и реалистическому. Однако даже такие скромные требования остались неудовлетворенными. Были проведены административные реформы. Президент Бьеннале, член либеральной партии Массимо Алеззи, и генеральный секретарь, профессор Родольфо Паллуджини, должны были уйти, и место первого в звании экстраординарного комиссара занял христианско-демократический сенатор Джованни Понти, а второго — профессор Джан-Альберто Дель Акуа. Эти изменения, касавшиеся, конечно, только итальянского отдела выставки, расценивались общественным мнением как победа абстракционизма.

Действительно, новое руководство Бьеннале и ответственный за отбор произведений новый Консультативный совет при поддержке государства и стоящей у власти христианско-демократической партии постарались возможно больше ограничить проникновение на выставку художников-реалистов и, наоборот, оказали всяческое покровительство абстракционистам. К участию на выставке были допущены только «приглашенные», а в их число почти не попали сторонники изобразительности в искусстве. В связи с этим буржуазная газета «Оджи» (Милан, 26.VI 1958) поместила статью Ренцо Биазонни, где говорится следующее: «От посещения XXIX Бьеннале складывается то совершенно ясное впечатление, что в Италии существует искусство официальное, поддерживаемое и мужественно защищаемое чиновниками от изящных искусств, некоторыми критиками и несколькими заинтересованными художниками... Это официальное искусство, это государственное искусство — не изобразительное». Римский журнал «Диритти дела Скуола» (10. VII 1958) писал: «Мы ожидали, что с переменой генерального секретаря на Бьеннале произойдут большие перемены. Но что она может осуществиться так же и даже хуже, чем раньше, нам это казалось невозможным... Молжно было бы все оставить по-старому и сэкономить много месяцев без-



10. Э. Биаки. Композиция № 241. Масло. 1956.

действия. Словом, разочарование стало всеобщим. Не является также извинением малое количество времени до открытия выставки, так как если этого времени хватало для отбора абстрактных вещей, то его прекрасно могло бы хватить для отбора вещей изобразительных».

Администрация и Консультативному совету Биеннале удалось, пользуясь «машинной голосованной», провести премирование художников-абстракционистов; ни одна из премий не досталась представителям реалистического искусства.

Таким образом, создавалась видимость полной победы абстракционизма: его покровители заняли руководящие посты, сторонники этого направления получали монополию на право быть выставленными, их награждали премиями. Но это была их пиррова победа: от них необычайно резко отшатнулось общественное мнение. Свидетельством тому, помимо приведенных заголовков и цитат из газет и журналов, могут служить и опубликованные в печати отзывы художников и критиков. Например, живописец Де Кирико назвал Биеннале «Музеем ужасов № 2», считая, что «Музей ужасов № 1» — это галерея современного искусства в Риме; кроме того, он объявил, что Биеннале в Венеции и Квадриеннале в Риме преследуют единственную цель: поднять в цене модернистское искусство. Живописец Сирони заявил, что «на Биеннале подстерегают браконьеры от искусства». Критик Бордиге, имея в виду итальянский павильон, расценивал Биеннале как «караван-сарай рекомендованных ничтожеств». Живописец Фуни весьма правильно отметил, что «Биеннале разрушает великие традиции итальянского искусства». Известный историк искусства профессор Роберто Лонги вышел из состава Консультативного совета в знак протеста против того покровительства, которое совет оказывал абстракционистскому направлению в ущерб всем другим. Через некоторое время Лонги опубликовал специальное заявление, где возражал против выделения Председателем Совета министров особой премии за произведение «сакрального» («священного») искусства, считая этот факт недопустимым вмешательством правительства в художественную жизнь и иронически замечая, что конкурентами за эту премию выступают те же абстракционисты, которым не составит большого труда переделать закорючки и дырки на христианские символические рыбки и кресты. Римская газета «Ла Джустидиа» писала, что видный скульптор Джакомо Манцу, приглашенный принять участие в работе Консультативного совета, предпочел удалиться с первого же заседания: он не мог смириться с тем, что один из членов совета добился утверждения собственного списка рекомендованных и приглашенных художников-абстракционистов и состава подкомиссии, ведущей итальянским павильоном.

Отражением общественного недовольства явилась также ишумевший запрос социал-демократического депутата Прети министру общественного образования. Прети называет абстракционизм «устаревшим и преодоленным академизмом», «претенциозным провинциализмом, лишенным всякого человеческого содержания», но в то же время «способствующим порче художественного вкуса» и «заставляющим граждан все меньше и меньше интересоваться искусством живописи и скульптуры». Прети предлагает немедленно приступить к решительной и коренной реформе Биеннале.

Немного позже в журнале «Эпока» (№ 405, 6.VII 1958) он развил свои взгляды. Осуждая абстракционизм, автор «прежде всего имеет в виду всю ту хаотическую и поверхностную продукцию, которая помимо всего прочего сопутствует упадочным тенденциям нашего времени».

«Вспомнивая тех, кто 30—40 лет тому назад впервые обратился к такому «чистому экспериментаторству», мы оказываемся теперь перед произведениями, имеющими всего лишь декоративную ценность. Современные подражатели и «повторители» (и не только итальянцы) могут быть определены как эпигоны того движения, которое было уже преодолено и теперь подлежит сдаче в архив».

Запрос депутата Прети произвел впечатление. О нем говорили, многие газеты его перепечатали, в прессе появились отклики. С опровержением высказываний Прети должен был выступить сам председатель Консультативного совета, профессор Римского университета Линовалло Вентури. На некоторые его аргументы следует обратить внимание. Прежде всего профессор Вентури решительно возражал против того, что абстракционизм есть явление провинциальное. Он пишет, что «весьма странно говорить о провинциализме того искусства, которое выставлено не только в итальянском павильоне, но также в павильонах Франции, Германии, США, Испании... Так что же за пределами этих стран? Может быть, Луна антиабстракционистская». Вот это уж совсем неожиданно: уважаемому



11. В. Кандинский. Большой эскиз к настенной росписи. Масло. 1914.

профессору не было нужды предпринимать столь далекое путешествие в космическое пространство. Он мог убедиться в существовании антиабстракционистского искусства, не покидая пределов Биеннале. Больше того, ему не могли быть неизвестны такие итальянские художники-реалисты, которых он сам как председатель Консультативного совета не пригласил на XXIX Биеннале. Это живописцы Ренато Гуттузо, Карло Леви, Джузепе Цигайна, Эрнесто Трескани, скульпторы Франческо Мессина, Джакомо Манцу, Марино Маццукати, графики Леонардо Кастеллани, Анна Сальвадоре, Сара Мирабелла и многие другие. Не могла пройти мимо его внимания и целая группа художников по главе с Грегорио Шнаттгом, именующих себя «Современные живописцы реальности». Ведь все эти люди находятся рядом, в Италии, а не на Луне. Неверно также, что «почти все современные художники моложе шестидесяти лет являются абстракционистами»: из перечисленных выше лиц ни один не перешагнул того предельного возрастного рубежа, за которым, по мнению профессора Вентури, можно, не стесняясь, доживать свой век в качестве старомодного «антиабстракциониста». Но в своем раздражении профессор Вентури этого не замечает. В пылу полемики он позволяет себе и явную грубость, утверждая, что «депутат Прети ничего не понимает ни в искусстве, ни в философии» и «остаётся за пределами адрового смысла».

Другой защитник абстракционизма, профессор университета



12. А. Бурри. Большой мешок. 1958.

в Палермо Джулио Карло Арган, предлагает рассматривать «отказ от изображения природы как признак или аспект культуры нашего времени; суждения об этом повсеместно распространенном художественном явлении не могут быть отделены от общего суждения о культуре; абсурдно поэтому говорить от провинциализма». «В такой же мере,— продолжает профессор Арган,— должно было бы считаться «провинциализмом» и распространение в Италии византизма».

Если с первым доводом профессора Аргана можно в известной мере согласиться, поскольку абстрактнизм, конечно не является изолированным явлением разлагающейся буржуазной культуры и порожден ею, то второй его аргумент несостоятелен: неужели же кто-нибудь и когда-нибудь считал Италию тем центром, откуда распространялось византийское искусство? И разве не стала Италия подлинным центром западноевропейского искусства лишь тогда, когда итальянцы открылись от подражания византийской живописи и заложили основы полностью самостоятельного искусства Возрождения? Критика Аргана на «византизм» неизбежно вызывает представление о том, что существует некий центр абстрактнизма где-то за пределами Италии и что именно на него должно равняться итальянское искусство. Довольно ясно, где следует искать этот «центр». Слов нет, профессор Арган сформулировал свою точку зрения достаточно точно, но характеристика итальянского абстрактнизма как явления импортного тем самым несколько не поколеблена.

Советская художественная общественность знакома с историей абстрактнизма, равно как и других течений в современном искусстве. Однако для понимания процессов, происходящих в настоящее время, необходимо бросить взгляд в прошлое.

В известной мере знаменательным можно считать 1910 год. Тогда после первых опытов кубизм перешел в свою «амалитическую» стадию (Пикассо, Брак, Хуан Грис, Леже), Маринетти выступил с первым манифестом футуризма, Де Кирико показал свои первые полотна «метафизической живописи», а В. Кандинский исполнил свою первую акварель, в которой полностью отсутствуют распознаваемые формы внешнего мира; это первое произведение «абстрактного искусства» состояло из пятен разного цвета. За этим произведением последовали дру-

гие, и, в сущности говоря, в этих ранних абстрактных вещах Кандинского уже заключалась весь подлинный «ташнизм» (или «пятнизм»), и не только в своих истоках, но и в своих конечных результатах. К Кандинскому примкнули некоторые другие русские художники, продолжавшие поиски «абстрактного» искусства в иных направлениях. Казимир Малевич в 1913 году исполнил свой знаменитый «Черный квадрат на белом фоне» и сформулировал теорию «супрематизма». Близины к нему оказался голландский абстракционист Пьет Мондриан, стремившийся внести геометрическую упорядоченность в абстрактное искусство и потому допускавший только прямые линии, пересекавшиеся под прямыми углами, и только основные спектральные цвета (вместе с Ван-Дуйсбургом он в 1917 году основал в Голландии журнал «Стиль», где излагал свои теоретические взгляды). Михаил Ларионов в том же «беспредметном» искусстве создал теорию «лучизма» (1913), согласно которой картина должна вызывать впечатление «выскальзывания» из пространства и времени и в результате давать ощущение четвертого измерения. Позднее Ларионов отказался от своих поисков в этом направлении. Работая в Париже, он с 1914 года целиком посвятил себя театральной живописи. Хотя того или не хотят многие современные абстракционисты,— они лишь повторяют опыты Малевича, Мондриана и Ларионова. Тогда же Татлин создал свои первые беспредметные конструкции, и они также нашли свое продолжение, например, в тех произведениях французского скульптора Певзнера, которые были выставлены на XXIX Биеннале.

Эта группа художников получала название «авангарда». Нет никаких сомнений, что все они были воодушевлены искренним стремлением «первооткрывателей». Им представлялось, что они действительно идут неизведанными путями. В их деятельности поэтому надо различать две стороны: объективную и субъективную. Объективно они отражали разложение буржуазной культуры, приводящее в конце концов к отрицанию и гибели искусства, субъективно это был анархистский индивидуалистический бунт против той же буржуазной действительности. И хотя Кандинский некоторое время работал в Народном Комиссариате Просвещения, занимаясь реорганизацией Академии художеств и организацией музеев, он оставался верен своему направлению по отношению к искусству. Тогда же Малевич занялся преподаванием в школе прикладного искусства в Москве и сосредоточился на отвлеченных проблемах формы. «Авангард» считал свое новое искусство соответствующим новому обществу, порожденному революцией, и абстракционисты в этом отношении поступали так же, как футуристы. Старые москвичи помнят, как на большом глухом заборе, окружавшем то место, где позднее было построено здание Центрального телеграфа (на улице Горького, тогда еще Тверской), появилось изображение (деформированное!) огнедышащего паровоза и надпись: «Революция— локомотив истории», а убогие хибарки зеленщиков и мясников в Охотном ряду (там, где теперь высятся здания гостиницы «Москва») были расписаны яркими пятнами, лучами и полосами. А ведь шла гражданская война, внутренняя реакция вместе с реакцией внешней стремилась задуть революцию «костяной рукой голода», закладывались самые первые основы общества, неизданного в истории человечества. Несоответствие между задачами, стоящими перед революцией, и экспериментаторством художников-формалистов было слишком очевидно. Так, встреча «нового» искусства с действительностью новой жизнью раскрыла полную несостоятельность формализма. Это неизбежный финал индивидуалистического анархистского бунтарства. И хотя абстракционисты и другие крайние формалисты тогда еще были сильны, таланты художников-реалистов, глаумившись над классическим наследием, судьба их убогого «искусства» в нашей стране была уже решена: их произведения решительно отвергались советским народом.

И вот в 30-х годах, как раз в то время, когда у нас абстракционизм нажил себя, он появился в США и в Италии. Один из наиболее известных американских абстракционистов, Виллем де Кoonинг, обратился к абстракционизму лишь в 1935—1936 годах, а в Италии первая группа абстракционистов (Больярди, Гирингелли, Личини, Реджани, Солдати) образовалась около 1930 года. Однако лишь после окончания второй мировой войны абстракционизм, который с 1924 года в буржуазных странах был почти полностью вытеснен споррванном, мог праздновать свои победы в Италии, в США и распространиться на все континенты— от Финляндии до Южно-Африканского Союза, от Испании до Японии и Венесуэлы. Причины тому было много. В Италии же последнюю роль играли причины политические, поскольку Муссолини для прославления

фашистского режима требовал искусства по внешности реалистического, по существу же грубо натуралистического, преисполненного риторики и ложной патетики. Итальянский футуризм, в начале приветствовавший фашистскую эру, скоро был сброшен со счетов, а позднее появившиеся абстракционисты нередко с самого начала оказывались в оппозиции к фашизму. Некоторые из них и по настоящее время считают свое беспредметное искусство естественным выражением их прогрессивных политических убеждений. Однако в Италии абстракционизм отнюдь не является единственным художественным течением. Там есть и целый ряд других направлений в искусстве, среди которых все большую силу приобретает реализм.

Иначе обстоит дело в США. Здесь также абстракционизм не является единственным направлением. Но официальное покровительство оказывается только ему. Четыре крупнейших музея в Нью-Йорке, связанных золотыми цепями с виднейшими капиталистами, покупают только произведения абстрактного искусства. Это Музей современного искусства, связанный с Рокфеллерами, Метрополитен-Музей, связанный с Морганом, Музей беспредметного искусства Гуттенхайма (основан в 1937 г.) и Музей американского искусства Уитни. По ним равняются и другие музеи, например в Чикаго, в Бостоне и т. д., равно как и частные коллекционеры. Художникам приходится делать вывод, что если они хотят продавать, то их вещи должны быть абстракционистскими. Только таким вещам обеспечены реклама, известность, сбыт. Неоднократно приходилось слышать от многих и многих иностранцев, что в Америке в настоящее время покупают только произведения абстрактного искусства, что реалистические и даже такие, где сохраняются хотя бы малые следы изобразительности, не пользуются спросом.

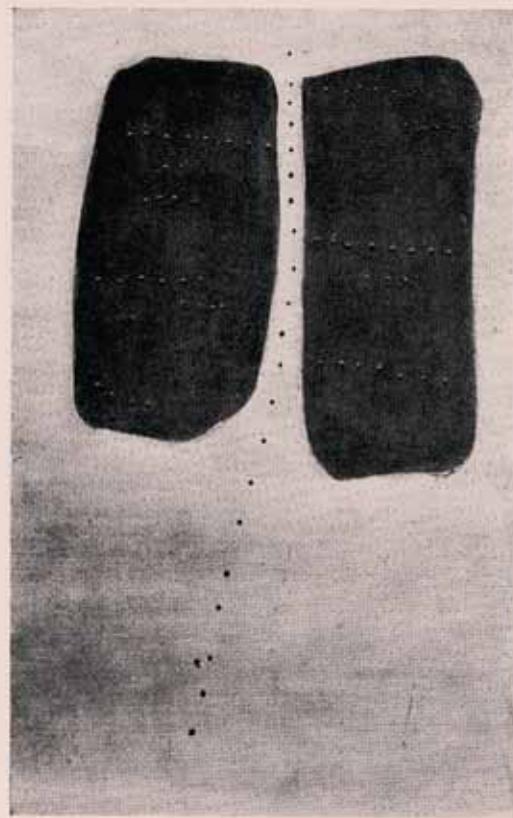
Невольно возникает вопрос: почему? И, может быть, самый естественный ответ на него следует искать не в сфере чисто художественной, а в сфере политической, если допустить хотя бы малую долю изобразительности в искусстве, то вместе с нею придется допустить изображение действительности, а значит, и ее критику. Не лучше ли и не проще ли вести абстрактные разговоры об абстрактном искусстве? Не так ли рассуждают и представители христианско-демократической партии, стоящей ныне у власти в Италии? Венецианский живописец Эмилио Ведова называет свои картины «Протестами». Но кто в них протестует и против чего выступает? Зритель видит лишь покрытую разноцветными пятнами поверхность холста. Другой венецианец, Эдмондо Баччи, называет свои картины «Случаями» или «Происшествиями». Но комбинации пятен доказывают как раз обратное: что «ничего не происходит» и «ничего не изменяется».

Итак, первое отличие современных абстракционистов от тех, каких еще помнит у нас, заключается в том, что они превратились из художников, находящихся в оппозиции к буржуазному обществу, в официально признанных «метров», пользующихся покровительством правящей верхушки капиталистического государства.

Второе отличие не менее существенно. В начале XX века, в связи с общим разложением буржуазного общества, появились много разных групп, объединявших более или менее значительное число художников, которые стояли примерно на тех же самых позициях и защищали примерно те же самые взгляды. Такими были «дикие» (*fauves*) в 1905 году, кубисты, футуристы, абстракционисты, экспрессионисты в 1910 году. Даже позднее появившиеся «дадаисты» (с 1915 г.) и «сюрреалисты» (с 1924 г.) все же представляли некоторые течения, имели единомышленников. Теперь разложение зашло еще дальше. Среди абстракционистов сейчас уже нет даже таких узких группировок — каждый художник представляет собой только свою собственную личность, и задача его — как можно меньше походить на других, оставаясь, однако, за пределами изобразительности. Поэтому самый термин «абстрактное искусство» уже не удовлетворяет теоретиков этого направления. Еще в 1930 году Ван-Дуйсбург предложил заменить его другим термином, прямо противоположным: «конкретное искусство». Но это, естественно, ничего не изменило, да и сам термин не прижился. В настоящее время все большее распространение получает изобретенное за океаном словечко «*informel*», которое употребляется на других языках без перевода и обозначает буквально «бесформенное» (то есть не пользующееся распознаваемыми формами чувственно воспринимаемого мира). И в настоящее время никаких особых группировок не скрывается за такими словами, как «абстрактное», «беспредметное», «бесформенное» искусство. Даже те, которые называют себя «ташистами» («пят-

нистами»), «спационалистами» («пространственниками»), «кулеаристами» («ядерниками»), «автоматистами» и т. д., не объединены пусть даже приблизительным единым взглядом в какую-нибудь школу или группу. На XXIX Бьеннале в испанском павильоне, в котором было представлено в этом году только абстрактное искусство, такая классификация была произведена не по существующим объединениям художников, а так сказать, со стороны, волею и разумением комиссаров павильона. Получились следующие группы: изобразительный экспрессионизм, драматический абстракционизм, романтический абстракционизм, геометрический абстракционизм. Если добавить, что в первом так же мало изобразительности, как в последующих, то классификация остается на совести устроителей выставки. Для человека стороннего отличить одно такое «течение» от другого так же трудно, как черта малинового от черта фиолетового или фиолетового.

Существует еще одно отличие, может быть, самое важное. Первые абстракционисты и беспредметники шли по пути еще неизвестному, им самим неясно было, куда они в конце концов придут. Перспектива была далека, и дали закрыты. С тех пор прошло почти пятьдесят лет. И что же? Каковы результаты? Есть ли какая-нибудь разница между теми пятнами, какие делал в 1910—1911 годах Кандинский, и теми, какие на XXIX Бьеннале выставили, например, итальянец Баччи, или немец Рольф Кавель, или многие другие в павильонах других наций? Двинулось ли искусство куда-нибудь вперед? Или назад? Или в сторону? Поистине ничего этого нельзя сказать. Все это — одно и то же, с той лишь, может быть, разницей,



13. Л. Фонтана. Мысли о пространстве: форма. 1958.

сделанными с большим вкусом. Одно дело — идти по непроходимым дорогам, даже если они заводят в конце концов в тупик, и совсем другое дело — пребывать в тупике, даже если он — «клетка из чехов». Далекая перспектива оказалась иллюзорной, дальше пути нет, одна пустота. Справедливо писал Марчелло Вентури в «Пазе сера» (14, VI 1958): «Можно было думать, что на выставке молодых есть нечто новое. Но нет: мы напрасно искали среди абстрактивистов какую-нибудь «возвращенную душу». И такое мнение — не единственно. Де Минкали в «Уинта» обращает внимание на то же отсутствие «возвращенной души»: «Авангард в свое время имел значение восстания, полемики, протеста. Теперь все это исчезло. Наступательная жизненность авангарда, его искривляющая воля к обновлению завершили в изощренности вкуса или, что еще хуже, в академизме. Мы можем сказать: в академизме антиакадемизма, а это — всегда очень плохая вещь». В буржуазном журнале «Темпо» Вирджинио Гуцци подчеркивает и другую сторону: «Мы не видим (к успокоению Лионелло Вентури и его школы) никакого авангарда: мы видели интернациональную школу. От Фонтаны до Дораццо совершенно очевидно обнаруживается тенденция держаться в фарватере американской школы. Весьма печально, что и Испания в этом году выставила свой абстрактивизм... По-видимому, мы присутствуем не при первом, а при последнем акте комедии».

«Последний акт комедии!» Эти слова как нельзя лучше характеризуют почти всеобщее мнение о дальнейших судьбах абстрактного искусства. Ту же мысль выразил другой критик тоже итальянец, Леонардо Бордигезе («Корриере делла Сера» 14, VI 1958): «То, что когда-то было «серьезным», «суровым» и по крайней мере «продуманным» абстрактивизмом Кандинского или Мондриана или содержательным и полным намеком абстрактивизмом Клее, теперь уже совершенно мертво. Сначала он стал «конкретизмом», потом — «романтическим абстрактивизмом» и «антигеометризм», потом — еще чем-то совершенно путанным, однако в призрачных и глухих представлениях он теперь именуется то «спационализмом» и «вукаларизмом», то «ташизмом», то *infotel*, *infotelism* — бесформализмом, то *dorping* — автоматизмом, то крайним натурализмом и т. д., то есть тем, что в конце концов называется «неизобразительностью». Складывается впечатление, что едва лишь появится человеческая фигура, тень в пейзаже, минимальные признаки предмета, как они тотчас же создают помехи и уничтожают скульптуру и живопись... А молодежь очень хорошо знает, что достаточно удавить фигуры, чтобы тотчас «овладеть» искусством. Художники кажутся более невежественными, чем в любое другое столетие». И, наконец, еще одна цитата из «Корриере Ломбардо» (Милан, 14, VI 1958): «Это искусство является плодом патологических комплексов, импотенции, бесплодия, которые приводят к форме абсолютно пустой, к академизму без синтаксиса, без грамматики, без мыслей, без слов».



14. М. Мэффи. Рыбный рынок. Масло. 1958.

Таким образом, торжество абстрактивизма на XXIX Бьеннале в итальянском павильоне и большинстве других обсервуалов против него.

В чем же причина этой несостоятельности? Прежде всего — в крайнем субъективизме, что является естественным результатом отказа от всяких связей с реально существующим, чувственно воспринимаемым миром. Еще в 1912 году В. Кандинский писал («О духовности в искусстве, особенно в живописи»): «Художник не только имеет право, но даже обязан пользоваться формами так, как это необходимо для его целей. Анатомия и другие подобные дисциплины не являются необходимыми, равно как нет необходимости на принципиальных соображениях испровергать эти науки. Необходима лишь полная, неограниченная свобода художника и выборе им своих средств... Рисунок является «хорошим» только тогда, когда в нем нельзя ничего изменить, не разрушая его внутренней жизни, совершенно независимо от того факта, что рисунок сам по себе может вступать в противоречие с анатомией, с ботаникой или еще какой-нибудь наукой».

Лет через двадцать после Кандинского один из зачинателей абстрактивизма в Италии, Антон Солдати, заявил, что результатом искусства больше не является «ни воспроизведение природы, ни ощущение жизни; чтобы выразить драму... нужны только линии, цвета и поверхности».

Через сорок лет один из главных поборников и теоретиков абстрактивизма, профессор Лионелло Вентури (журнал «Нуова Антологина», № 1862, февраль 1956 г., стр. 241—242), в популярной форме излагает те же самые взгляды. Он утверждает, что произведение искусства всегда бывает связано с личностью художника. «Мы не говорим «Мадонна», но говорим «Мадонна» Рафаэля, не говорим «Давид», но говорим «Давид» Микельанджело. Значит, личность Рафаэля или Микельанджело составляет художественное качество Мадонны или Давида». Исходя из этого тезиса (мы и нему еще вернемся), профессор Вентури продолжает: «Изображение дерева, реки, яблока, если оно исполнено художественно, может выражать личность художника... Иными словами, способ изображения дерева зависит от психологических и социальных предпочтений художника, и не само дерево, а способ его изображения составляет произведение искусства. Этот способ изображения реализуется в линиях, формах и цветах... Таким образом, не дерево, не яблоко, не река, а линии, формы и цвета выражают личность художника... Теперь представьте себе живописца, который пользуется линиями, формами и цветами, как если бы он изображал яблоко, реку или дерево, не изображая их. Поскольку видимые элементы остаются теми же самыми, он сможет в такой же мере выразить свою личность. Значит, и искусство называется абстрактным тогда, когда оно абстрагируется не от личности художника, но от предметов внешнего мира... Итак, — делает он вывод, — нет нужды ощущать очарование женщины, переходить через реку или разламывать яблоко, чтобы познать ценность искусства».

Основное, следовательно, по мнению профессора Вентури, заключается в том, что художник выражает себя, свою личность в произведении искусства. То же говорил и Кандинский. Но так ли это?

Если зритель видит на картине яблоко, реку или дерево, он прежде всего «узнает» их, как говорил еще Аристотель, и с этого начинается весь дальнейший процесс эстетического восприятия. Вслед за «узнаванием» предмета или явления зритель может судить о них, признать их изображенными плохо или хорошо, удачно или неудачно, красиво или безобразно, старомодно или новаторски и так далее. Узнавать же он может лишь изображения внешнего мира, переданные знаками, ему понятными. Только на основании этого он может судить о замысле автора, о его мастерстве, о глубине эстетического проникновения и, в конечном итоге, о личности художника, проявившейся в произведении. Но что может сказать зритель, останавливаясь перед работами абстрактивистов? Что может он здесь «узнать»? Помочь ему может лишь этикетка. Но ведь это самое постороннее, самое внешнее для картины, статуи, гравюры, для всякого произведения искусства.

Вынужденные считаться с этим, сторонники абстрактивизма нередко прибегают к иным аргументам. Они, в том числе и Лионелло Вентури, утверждают, что архитектура или музыка не являются изобразительными. Значит, делают они вывод, изобразительность не следует считать имманентным качеством искусства. Однако такое полное игнорирование специфики различных видов искусства всегда приводит к печальным результатам. Если одно искусство учитывает особенности другого, то получается тот блестящий синтез, которому

что выставленные на XXIX Биенале в павильоне ФРГ ранние работы Кандинского по сравнению с другими беспредметными работами кажутся более темпераментными, более задорными, немало примеров как в прошлом, так и в настоящем. Но если живописец в своей работе будет руководствоваться не законами живописи, а законами архитектуры, музыки, драматургии или балета, то ничего хорошего не получится. Некоторую аналогию можно найти и в науке: существует история химии, но нельзя с точки зрения химии трактовать исторические дисциплины или изучать химию по законам истории. Подобные замыслы, игнорирующие специфические особенности научных дисциплин, приводят к «дуриной метафизике». Так же бесплодны попытки игнорировать специфику различных видов искусства. Изобразительные искусства тем и отличаются от неизобразительных (архитектуры, музыки), что в основе их художественной специфики лежит «узнаваемое» изображение.

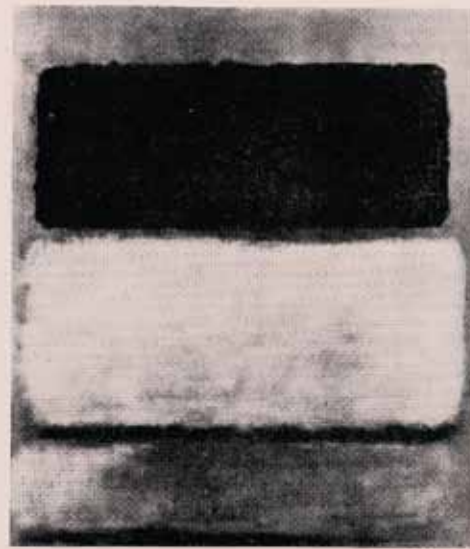
Вместе с тем оказывается недостигнутой и основная цель абстрактного искусства — обнаружение личности художника. Что может сказать об индивидуальности творца зритель, если при встрече с абстрактной картиной или скульптурой он оказывается в полном неведении о ее смысле? Само по себе сочетание красок, даже если оно и гармонично, не заключает в себе никакого реального смысла. Сочетания цветных пятен не являются элементарной основой художественного образа, так как в абстрактном искусстве они оторваны от реальных предметов.

Нередко абстракционисты и их сторонники утверждают, что современный человек, живущий в век поразительных научных открытий и не менее удивительных успехов техники, нуждается и в новом искусстве. Нельзя, говорит Лючелло Вентури, жить в новом доме и украшать стены комнат старыми произведениями. Абстрактная живопись, по его мнению, соответствует современному стилю архитектуры, формам и ритму жизни наших дней. Другие идут еще дальше и утверждают, что новое (читай абстрактное) искусство обуславливается современными научными представлениями о пространстве, о структуре материи. Пытаемся разобраться и в этом.

Всякий, кто видел сооружения утилитарного назначения на Западе, например, здания аэропортов, вокзалы, новые выставочные павильоны, не мог не оценить их удобства, простора, обилия света и воздуха. Красота этих сооружений определяется размахом конструктивно оправданных форм, функциональной ясностью пропорций. Некоторые из таких сооружений расписаны, и эта живопись, подчас напоминающая абстракционистскую, в отдельных случаях кажется уместной. Почему? Да потому, что в архитектуре такая роспись направлена не на выражение пресловутой личности художника, а подчинена изысканной логике пространственных соотношений, подсказывает направление движения, регулирует поток посетителей, указывает на подъемы или спуски и т. д.

Всякий, кто встречался на Западе с «ультрасовременными» предметами быта, мог оценить удобство мебели, лаконичные формы посуды. В них нет никаких украшений, вся красота и привлекательность их — в чрезвычайной целесообразности форм (опять идет речь о лучших образцах — вещей безукорных и здесь сколько угодно). Некоторые ткани, например, сатерты, драпировки, клеенки, снабженные «абстрактным» орнаментом, радуют глаз своими яркими, хорошо подобранными красками, и них никак не раздражают ни пятна, ни «беспредметные» узоры, ни геометрические фигуры. Почему же? Да потому, что и здесь вступают в силу законы, для абстрактного искусства посторонние. По самому характеру производства и ткачества или в печати обязательными становятся чередования, повторы, симметрия, то есть законы построения всякого орнамента, в которых со времен палеолита использовались неизобразительные мотивы. Здесь действуют объективные закономерности прикладного искусства, тесно связанные с утилитарными функциями предмета.

Что же касается отращения в абстрактном искусстве новых научных взглядов на пространство, структуру материи, на законы, действующие в макро- и микромире, то здесь совершенно неуместны какие-либо иллюзии. Для физика понять явление значит измерить его и выразить в математических формулах. Новые открытия в области физики потребовали бесконечно усложненного математического аппарата. Какова здесь может быть роль художника? В том, чтобы переводить на язык наглядных образов абстрактный язык математических формул? Но тогда нужно эти формулы знать и понимать, современные же художники, как мы уже слышали, «поразительно несмышлены», да и уразуметь современные проблемы можно только после большой специальной подготовки. Или же художники пе-



15. М. Ротко. Композиция. Масло. 1957.

редают некое «невящее» представление о квантах энергии, о кривизне пространства, о структуре атома? Допустим, что так, но тогда какое художественное или познавательное значение могут иметь их опыты? Что такими произведениями дополняется и научным открытиям? Посмотрим по результатам.

Миланский художник Лучио Фонтана считается основателем нового течения в абстрактном искусстве — «спациоализма». В 1948 году Фонтана выпустил в Буэнос-Айресе свой манифест, лишь позднее получивший распространение в Италии. На XXIX Биенале работам этого художника было отведено много места. Большинство его произведений называется «Пространственное представление» («concetto spaziale»). Одно из них представляет собой черный холст с дырками, сделанными как бы острым карандашом, посередине висит другой черный холст с дырками, продавленными каким-то острым предметом, но уже в противоположную сторону. Дата: 1958 год, то есть последнее слово. Более раннее произведение 1957 года: белая поверхность с отверстиями, создающими своеобразный рисунок. Какое это может иметь отношение к системе Эвклида, к пространственной геометрии Римана и Лобачевского, на которые любят ссылаться сторонники абстракционизма? И какое это имеет отношение к научным открытиям или к художественному опыту?

Из сказанного, однако, никак не следует, что между точными науками и изобразительным искусством невозможны никакие связи. Мы знаем, как много получил живописец XV века в Италии от геометрии, когда им понадобилось изображать реального человека в реальном пространстве. Они сами разработали теорию линейной перспективы и заложили начало той науки, которую мы теперь называем «начертательной» геометрией. Немного позже эту линейную перспективу Пьеро делла Франческа на практике, а Леонардо да Винчи практически и теоретически дополнил воздушной перспективой, основанной на внимательном изучении законов оптики. Конечно, им пришлось встретиться с рядом условий, без которых нет искусства, например, с передачей трехмерного пространства на двумерной плоскости картины. Конечно, и глаз зрителя должен быть воспитан: как известно, ребенок не воспринимает глубины изображенного на поверхности картины пространства. Возможно, что огромные научные достижения откроют новые горизонты для дальнейшего развития основ реалистического искусства. Но для этого требуется прежде всего одно непреложное условие: художник должен стремиться не к выражению

собственного «я», а к изображению окружающей его действительности, иными словами, он должен стать настоящим реалистом.

Поэтому не имеет будущего и так называемый «геометрический абстракционизм». Основателем и теоретиком направления «новой пластичности» является голландец Пьет Мондриан. Хотя в теоретических высказываниях он и утверждает, что его искусство имеет отношение к объективно существующей природе, в своих произведениях он резко порывает с живой, полнокровной действительностью, создавая комбинации из условных простейших элементов.

Пьет Мондриан писал в 1926 году («Новое пластическое выражение в живописи»): «Абстракция от явлений природы, начатая кубизмом, исключение третьего измерения (видимого, перспективного), чистого цвета и средств всеобщего пластического выражения достигал всего лишь частичного упразднения старой живописи. Непрерывная работа привела группу «Стиль» (так назывался основанный в 1917 году журнал, объединивший небольшую группу сторонников Мондриана во главе с Ван-Дуйсбургом.— А. Г.) к композиции, основанной исключительно на равновесии чистых отношений, к уходу от чистой интуиции посредством углубления чувственного восприятия и высшего понимания. Хотя такие отношения образуются как в природе, так и в нашем духе по одним и тем же законам,— основным и всеобщим,— в настоящее время произведение искусства обнаруживает себя иначе, чем природа. Поэтому в наше время нужно стараться выразить в произведении искусства то, что является существенным в природе и в человеке, то, что является всеобщим... Так вырисовываются новые формы. Например, в произведении нового искусства упраздняются повторения, наблюдаемые в явлениях природы. Новая композиция покоится на постоянных и противопоставленных, контрастирующих и нейтрализующих. Линия—прямая, в своих главных сопоставлениях она образует прямой угол, пластическое выражение которого неизменно. Соотношения размеров всегда основываются на этом отношении главных позиций. Таким образом, новая пластика является естественным явлением природы, и произведение искусства не обладает уже больше видимым сходством с явлениями природы. Однако было бы большой ошибкой считать произведение новой пластики полной абстракцией от жизни, так как именно в силу своих отношений и своих чистых пластических средств она может выразить ее наиболее интенсивно. Произведение абстрактного искусства не выходит за пределы пластики, не впадает в чистую абстракцию, то есть не уходит в область мысли. Абстрактное искусство выражает себя посредством возможно более конкретного образа и посредством возможно более упрощенной и элементарной формы».

Тут, естественно, возникает сразу же следующий вопрос: почему искусство должно ограничить себя элементарными формами — линиями, их пересечениями, спектральными основными цветами,— тогда как окружающая нас действительность неизмеримо богаче?

Нет никакого сомнения, что геометрическая схема, лежащая в основе реалистической картины, обладает определенной художественной действительностью и что великие мастера всегда уделяли ей большое внимание. Достаточно вспомнить Рафаэля, Пуссена, Сурикова. Но такая схема, составляющая своеобразный скелет картины, ничего общего не имеет с отвлеченно-геометрическими построениями абстракционистов. Геометрическая упорядоченность линий, плоскостей, цветовых пятен в картинах некоторых абстракционистов не может рассматриваться как записка на реалистическое изображение явлений действительности. И софистской пустишкой является утверждение Мондриана, что абстракционизм выражает то, «что является существенным в природе и в человеке, то, что является всеобщим...». Абстракционизм бессилен это сделать, даже если и желает, так как элементы формы, которые он использует в самых произвольных сочетаниях, ничего общего не имеют с сущностью предметов и явлений окружающей человека реальной действительности.

В искусство должен вернуться человек: мы напрасно искали его среди «километров пятен» и в скульптурных произведениях абстракционистов. Но ведь человек может присутствовать и незримо: вспомним голландские натюрморты XVII века — здесь нет человека, но мы чувствуем его заботливую руку, которая нарезала хлеб, очистила лимон, наполнила бокал. «Гуманизм» может быть и пейзаж, даже если в нем нет человека: вспомни Левитана. Но ни человека, ни его незримого присутствия нет в картинах абстракционистов. Вероятно, никогда еще не было в истории человечества такого антигуманистиче-



16. К. Капелло. Полет в стратосферу. Бронза. 1958.

свого искусства, если вообще можно назвать такую продукцию «искусством».

Игная сюжет, тему, распознаваемые формы, отказавшись от человека и всего подлинно человеческого, художники сохранили за собой, по словам Луиселло Вентури, только линии, формы и цвета. Абстракционисты ничего не отражают, ибо они сознательно избегают всяких соприкосновений с действительностью и ничего не «выражают», хотя и провозглашают своей задачей «выразить» самих себя. Но жизнь жестоко наказала абстракционистов: в разных странах они похожи друг на друга. Им трудно вырваться из плена такой безликой стандартизованной «иенаобразительности», но условия конкуренции заставляют их думать об этом. И вот зрителя встречают различные трюки, рассчитанные на мистификацию, а то и откровенный шантаж. В итальянском павильоне Альберт Бурри выставил три «произведения». «Все белое» — здесь вся поверхность холста покрыта мазками белой краски разной толщины и потому испещренная кракелюрами (трещинами) разной ширины и глубины. Другая работа — «Горение» — полосы жженой нержавеющей фанеры на черном фоне. Третья — «Большой мешок»: куски старой мешковины, кое-где заштопанные, кое-где дырявые и спятые друг с другом разными стежками. И это — все. Один остроумный посетитель заметил: «Теперь нам придется подождать художника, который все это распишет» («Л'Италия», Милан, 25. XI 1958). В павильоне США Марк Ротко выставил свои «композиции»: три или четыре



горизонтальные полосы разных цветов и оттенков. Так они и называются: «Белое и зеленое на синем фоне», «Два белых, два красных», «Четыре темных на красном фоне» и т. д. Ближе всего такие «композиции» к тем пробам «цветов», какие делают маляры перед покраской помещений. В чем здесь можно усмотреть хоть единственный признак «искусства»? Там же, в павильоне США, Сеймур Липтон показал свои машинообразные конструкции, достойные, по выражению одного критика, «служить сверхмобелью в доме какого-нибудь робота». На выставке «молодых» (специальный раздел в центральном павильоне) можно было видеть странные конструкции Ричарда Стаквенча из старых бидонов и ржавого железа. Примеры такого трикостства представлялись и в павильоне. Нетрудно понять главную цель их авторов — во что бы то ни стало, любой ценой обратить на себя внимание, выделиться из среды других «беспредметников». На нас повенло здесь чем-то затхлым, давным-давно вышедшим из моды и забытым. В памяти возникли отголоски ко времени первой мировой войны композиции Архипенко из печных труб, жестяных банок и проволоки. И вместо ожидаемого молодым автором восклицания: «Как ново!» — он не может не услышать вдоха: «Как старо!»

О подобных вещах, лишенных смысла, и писать приходится языком, имеющим лишь видимость смысла, а порою и вовсе бессмысленным. Вот некоторые примеры тому. О композициях Нино Франкина из проволоки и жестяных пластинок критик Эмманюэль Вилла писал, что это исключительная яркость и жестокость и темное единство современного человека и кривизне исполнения» (предисловие к соответствующему разделу официального каталога «Биеннале», 1958, стр. 100). Если даже отрешиться от связи между таким утверждением и произведениями Франкина, если даже рассматривать их отдельно, все же слова эти не могут быть поняты ни сами по себе, ни быть

посиенными другими, более точными и более «доходчивыми» словами. Другой критик, Фрэнсис О'Хара, приводит слова самого художника Марка Тоби, который свидетельствует, что стремится в своих «картинах» к «внутреннему миру, где заключается тайна единства всего» (там же, стр. 349). Еще один пример. Сэм Хантер в предисловии к каталогу картин Марка Ротко пишет, что «художник приближается в них к современной символической поэзии, а именно — к английским видениям Рильке и к чувственному возбуждению поэзии Малларме». Другой критик выводит того же Ротко не более и не менее как из Эсхила. По этому поводу третий критик справедливо замечает, что если Ротко и читал Эсхила, то ничего в нем не понял. Все такие утверждения совершенно не оправданы.

Вполне справедливую оценку таким произвольным высказываниям принужден был дать даже орган Ватикана «Оссерваторе Романо» (16. VII 1958): «Нам скажут, что художники делают все, чтобы сделать себя понятными, но что мы неспособны их понять. Но все же следует отметить, что в словесных разглагольствованиях заинтересованных лиц обнаруживается поистине устрашающая скудость идей, а в толкованиях их жестетов непрерывный *petitio principii*, постоянная тавтология, *idem per idem*, предлагаемые, пожалуй, в том гармоническом ключе, который близок к сборнику предисловий к имене названного каталога».

Итак, абстрактнизм довел искусство до его полного отрицания, а художественная критика отказалась от всякой обособленности своих суждений, то есть от всякой научности, от всякой объективности, в конце концов — даже от всякой связи с разбираемым «произведением». «Тяжким словом пустыне». Таковы безрадостные итоги не только абстрактного искусства, но и абстрактнистской художественной критики. И последние Биеннале в Венеции наглядно показали всю бесперспективность, всю реакционность этого течения.

167

## ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЛЕРЕЯ ПЕРЕДОВИКОВ ТРУДА

«Красный выборщик». Кто из советских людей не знает этого ленинградского завода, где тридцать лет назад бригада обрубщиков, обсудив статью В. И. Ленина «Как организовать соревнование», подписала первый в истории договор о социалистическом соревновании между рабочими. Много славных патристических начинаний зародилось здесь и в последующие годы.

Запечатлеть образы красновыборщиков, тех, кто шел и идет в первых рядах энтузиастов труда, — такую задачу поставил перед собой ленинградские художники. Группа, в состав которой вошли двадцать два живописца, графика и скульптора, в короткий срок создала портретную галерею, получившую название «Красновыборщики в социалистическом соревновании». Здесь рисунки углем, черными и цветными карандашами, этюды маслом; есть и работа валятеля.

Портреты экспонируются в Выборгском дворце культуры. На открытии выставки присутствовали многие трудящиеся города. Трудно перечислить всех, кого мы видим на портретах. Художница Н. Тяжченко запечатлела бывшего мастера-прокатчика К. А. Лахтикова, проработавшего на заводе тридцать пять лет. Автор выразительно передал облик ветерана труда.

В галлерее представлены также портреты значительней социалистического соревнования М. Е. Путина и Б. Д. Круглова, инициатора проведения рабочими исследовательских работ А. С. Подмошкова, инициатора соревнования по бригадным планам повышения производительности труда В. И. Вязюкова, знатного разметчика Г. М. Дубинина, предложившего начать соревнование между разметчиками тридцати пяти городов, многочисленная группа рационализаторов, командан-

тов производства, членов бригады коммунистического труда и тех, кто еще борется за это высокое звание.

Художники трудились с увлечением, работали непосредственно в цехах, у станков и плавильных печей и получали большое удовлетворение от проделанного. Между мастерами искусства и коллективом завода возникли крепкие дружеские связи.

Много и плодотворно потрудились возглавлявший группу Ш. Маамуд, П. Белоусов, С. Анкудинов, А. Шарлемань, Пен Варлас, Г. Розенблюм, Е. Скупиль, А. Острова, Е. Мальцев, Н. Лямия, М. Шуваев, Е. Костенко, Д. Азьковский, Н. Кочунов, М. Козловский и другие.

Портретная галлерей займет почетное место в музее, которой решено организовать на заводе «Красный выборщик».

Л. ГУМНИЦКАЯ



168



# МАСТЕРСКАЯ ЭРИКА БУЛАТОВА. К 80-ЛЕТИЮ ХУДОЖНИКА

В год своего восьмидесятилетия  
Эрик Булатов был награждён премией  
«Инновация» за вклад в искусство, в конце  
июня открывается его персональная  
выставка в Музее современного искусства  
Монако, однако за всеми юбилейными  
торжествами и регалиями живого классика  
сложно рассмотреть то, что по-прежнему  
составляет самое важное в жизни  
художника, — работу в его парижской  
мастерской на границе между частным,  
домашним миром и миром творческим,  
открытым вовне и обращённым  
к зрителю

169

---

*комментарии:* Виталий Пацюков

На стр. 168  
Эрик Булатов в своей  
мастерской  
2013

Фотография: Любовь Фомичёва  
© Журнал «Искусство»

В мастерской Эрика  
Булатова  
2013

Фотография: Наталья Черкасова  
© Журнал «Искусство»

170

*Первая мастерская Эрика Булатова располагалась в его же квартире, лишь через некоторое время у него появилась возможность купить себе еще один этаж, и появилась мастерская настоящая. Однако это пространство по-прежнему было домом, местом телесной, бытовой, а не общественной жизни, какой обычно становится студия художника. Поэтому многие работы Булатова создавались именно как дверь из частного мира в публичность.*





Алгоритм 11

EN HAUT — EN BAS

ВВЕРХ — ВНИЗ







На стр. 172  
В мастерской Эрика Булатова  
2013  
Фотография: Любовь Фомичёва  
© Журнал «Искусство»

Эрик Булатов  
Явление Христа народу  
2013  
Вид работы в мастерской художника.  
Фотография: Любовь Фомичёва  
© Журнал «Искусство»

На стр. 175  
Эрик Булатов в своей мастерской  
2012  
Фотография: Наталья Чернасова  
© Журнал «Искусство»

*В последней на данный момент работе Булатова, «Явление Христа народу», художник переживает присутствие публики перед картиной — реальных зрителей, которые пришли посмотреть на это полотно в галерею. Край картины у него становится поро-*

*гом, с которого начинается предстояние человека Христу. И каждый зритель уже в силу своего присутствия оказывается предстоящим явлению Господа. С такой трактовкой живописной рамы как порога связан ряд фотографий самого Эрика Булатова*

*в мастерской: стоя перед картиной, он тоже переживает состояние порога. И картина, находясь в его рабочем пространстве, в это пространство открыта, туда можно войти. Живописная реальность непосредственно связана с физической, у них одни*

*те же перспективные ракурсы, одна продолжает другую. Таким образом мастерская предоставляет человеку шанс полностью преобразиться, пройдя через пространство картины.*









На стр. 176  
В мастерской Эрина  
Булатова  
2013

Фотография: Наталья Чернасова  
© Журнал «Искусство»

Жена художника  
Наталья Булатова  
2013

Фотография: Наталья Чернасова  
© Журнал «Искусство»

*У Булатова есть замечательные работы, посвященные Наташе. Занавеска, которая обязательно в них присутствует, становится символической преградой между нашей реальностью и нездешним миром, откуда льется свет. Женский образ всегда пребывает на границе между творческим пространством*

*и пространством света. Он «очеловечивает», делает теплым все, над чем работает художник, поскольку обаяние Наташи неотделимо от жизни в мастерской Булатова, оно передается через его картины, погружает зрителя в очень личный, интимный мир художника.*

178





Эрик Булатов в своей  
мастерской  
2012

Фотография: Наталья Чернасова  
© Журнал «Искусство»

*Дверь на картинах Булатова — это всегда дверь в иную реальность, за ней можно разглядеть что-то неясное, какой-то свет, приметы другой жизни за пределами мастерской. Потому что граница, которую фиксирует дверь, одновременно существует и в живописном пространстве, и в реальной комнате, где работает художник. Так его мастерская становится особым космосом, где смыкаются многочисленные миры и пространство личного присутствия мастера.*

Более 200 тыс. наименований книг

Учебные пособия для детей

Музыка

Фильмы, игры, софт

Электронные книги и ридеры

Канцелярские и офисные товары

Подарочные карты

Доставка книг из-за рубежа

**Интернет-магазин**

**[www.bgshop.ru](http://www.bgshop.ru)**

Услуги туроператора

«Библио-Глобус»

[www.bgoperator.ru](http://www.bgoperator.ru)

Билеты в театры, на концерты

Встречи с авторами книг

Читательские клубы по интересам

Детский клуб «Библиоша»

Москва, ул. Мясницкая, д.6/3, стр.1

(495) 781-19-00

[www.biblio-globus.ru](http://www.biblio-globus.ru)

БИБЛИО-ГЛОБУС



**55** лет

*Ваш Главный Книжный*

БИБЛИО-ГЛОБУС



**Марино Аурити**  
Энциклопедический  
дворец мира.  
Неннет Сквер,  
Пенсильвания  
С 1950

Фотография проекта. Дерево,  
пластик, стекло, металл, расчёсны,  
части модели для сборки,  
335x213x213 см.

Courtesy: Collection American Folk  
Art Museum, New York, gift of  
Colette Auriti Firmani in memory of  
Marino Auriti

## ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ ДВОРЕЦ. ОСНОВНОЙ ПРОЕКТ ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ

Джардини и Арсенале, Венеция  
1 июня — 24 ноября 2013

«Энциклопедический дворец» куратора Массимилиано Джони, основной проект 55-й Венецианской биеннале, стал центральным событием «мостры». Эта «Энциклопедия» не о художниках XX — начала XXI века (временные рамки

представленных произведений) и не о направлениях, к которым они принадлежали. И не об искусстве вообще.

Ключевым для понимания всей экспозиции «Дворца» можно считать высказывание, сделанное Джони во время превью основного проекта: «Я не сумасшедший, чтобы претендовать на создание энциклопедии современного искусства». Кстати, словосочетание «Энциклопедический дворец» есть ни что иное как отсылка к одному из символов футуризма 1950-х годов — название воображаемого музея мира, здание которого, по задумке художника-самоучки Марино Аурити, должно было быть возведено в Вашингтоне. В 1955 году Аурити

получил патент на идею башни высотой 700 метров, где должны были быть собраны все достижения цивилизации — от колеса до спутника, от древних артефактов до произведений новейшего искусства.

Если схематично представить распределение произведений между Джардини и Арсенале — двумя основными площадками, то в Джардини собраны проекты, авторы которых раскрывают себя посредством картинок, текстов и видео. Экспозиция посвящена мистическим практикам познания мира, природной сексуальности, бессознательному, социальной коммуникации. А в Арсенале сосредоточены произведения, продиктованные блужданиями



**Павел Альтхамер**  
Венецианцы  
2013

90 скульптур из пластика  
и металла, приблизительно  
200x80x70 см каждая.  
Courtesy Foksal Gallery Foundation,  
Warsaw and neugerriemschneider,  
Berlin. Фотография:  
© Журнал «Искусство»

авторов и нас самих в лабиринтах виртуального трансцендентного мира, который транслируется преимущественно через визуальное. По словам Массимилиано Джони, «это бредовый сон, где переплетены знание и безумие, образы реальные и воображаемые». Там, по точному замечанию Маршалла Маклюэна, оживает магия родоплеменной деревни.

Джони обрушивает на зрителя гигантский поток изображений и намеренно заводит публику в тупик, забавляясь её тщетными попытками получить хотя бы общее представление об «Энциклопедическом дворце». Если комиксы, то целый зал, набитый картинками Р. Крама о происхождении мира. Если видео, то 171-канальное творение Кан Хуана или 131-канальное Дитера Рота. Если панорамное многоканальное видео с демонстрацией имиджей, как «Movie — Drome» у Стана Ван дер Беека в главном зале Арсенала, то они атануют глаз с такой скоростью, что распознать их почти невозможно. В «Энциклопедии» задействованы 150 художников, что вдвое больше, чем обычно. По замыслу куратора, многие

из них — аутсайдеры либо авторы, которые не были известны при жизни. Легче назвать именитых: Науман, де Мария, Серра, Фишли-Вайсс, Шерман (в качестве куратора одного из залов в Арсенале) — вот практически и всё.

Впрочем, маршруты и предпочтения произвольны. Джони не настаивает, чтобы зритель рассматривал принты из знаменитой «Красной книги» Карла Юнга. Или многочисленные рисунки цветными мелками на чёрной бумаге отца теософии Рудольфа Штайнера. Или картины его последовательницы Хильмы аф Клинт, которую иногда называют пионером абстрактного искусства. Маршруты и предпочтения произвольны. Вы можете изучать коллекцию антикварных фотографий Синди Шерман и искать истоки её перепроцессингов. Или разгадывать анонимные тантрические рисунки на пятиметровых мифологических свитках китайки Гуо Фенджи. Можно поискать связь между сюрреализмом и рисунками на срезах минералов из коллекции Роджера Кайллойса. Посмотреть 66-минутную сюрреалистичную чёрно-белую анимацию Хари Смита

«Небеса и магическая Земля», созданную в 1961 году или поп-артистские «книжки художника» японского коллажиста Шинро Отане. Ещё один яркий артефакт биеналле — костюмы, созданные Артуром де Розарио, прожившим 50 лет в психиатрической клинике в Рио-де-Жанейро. Осмотреть всё практически невозможно, это сродни попытке познакомиться с 30-томной «Британикой» за пару часов.

Куратор настаивает лишь на обязательном осмотре модели «Энциклопедического дворца» Марино Аурити, утопического 106-этажного музея мира, макет которого выставлен в одном из первых залов Арсенала. Акцентируя внимание на инсталляции, Джони задаёт принципиальный мировоззренческий вопрос: возможно рациональное постижение бытия или мы продолжим блуждать в пространстве мифов и грёз? В этом видится главная идея основного проекта. Но, судя по всему, пространство в Джардини предполагает отрицательный ответ. Даже все 176 моделей одноэтажных коттеджей для людей разного достатка и архив страхового клерка Петера Фритца, то ли



найденный художниками Оливером Кроем и Оливером Элсером, то ли выдуманный ими, выглядят слабым аргументом в борьбе за упорядоченность бытия.

Однако куратор оставляет зрителю надежду, завершая путешествие по залам «Энциклопедического дворца» инсталляцией «Экстаз Аполлона» Уолтера де Марии в виде двадцати пятиметровых бронзовых цилиндров, в строгом геометрическом порядке выложенных на полу, как символ торжества космоса над хаосом. Легко увидеть в этом финале призыв отвлечься от мистики, эзотерики и парапсихологии и, вспомнив аполлоновы правила разума и красоты, заняться делами земными, насущными.

Ровно 20 лет основной проект Венецианской биеннале, создаваемый авторитетным международным куратором (Зеeman, Олива, Челант и т. д.), отодвигает на второй план пестроту национальных павильонов. Но платой за это лидерство становится необходимость каждый раз доказывать, что выбор куратора был правильным. Массимилиано Джони сделал это убедительно.

Вряд ли жюри долго решало, кому из художников основного проекта отдать главный приз: сравнивать произведения профи и аутсайдеров было бы некорректно. «Золотого льва» получил Тино Сегала за перформанс, который команда художника по крайней мере в первые дни биеннале осуществляла в зале с экспозицией рисунков Штайнера. Участники, сидя на но-

ленях, исполняют некий ритуал — один из них напевает мелодию, другие двигаются в такт ритму. Сменяя друг друга, актёры движениями и голосом пытаются нащупать контакт и найти взаимопонимание.

Перформансов на этой биеннале много. Кроме Сегала, в основной проект включена работа Рагнара Ньертансона — символическое путешествие духового оркестра вдоль корпусов Арсенала на копии древней исландской рыбацкой ладьи. Перформансам полностью отдан павильон Румынии, почти целиком павильон Литвы. При наблюдении за ними становится жаль, что кризис погубил идею: по чётным годам проводить в Венеции специальный фестиваль перформанса. В итальянском павильоне воспроизведён перформанс «Идеология и натура», придуманный Фабио Маури в 1973 году. Девушка, одетая в форму итальянской молодёжной фашистской организации (она воспроизведена до мельчайших деталей), медленно снимает всю одежду, а затем также медленно одевается. Дистанция между беззащитным телом, которое на глазах превращается в носителя идеологии убийства, ничтожна. Простой ход воздействует сильнее сложных построений Сегала.

«Даная» Вадима Захарова в российском павильоне стала интерактивным перформансом. Со сказками про Зевса покончено, реальные монетки достоинством в одну данаю сыпятся на посетительниц первого

этажа шусевской постройки, превращённой в пещеру. Хитрая «служанка» предлагает им взять себе монетку и бросить ещё несколько в ведро. Этот наивный жест означает грехопадение. С помощью ассистента все брошенные монетки по механической ленте доставляют на крышу, к источнику «золотого дождя». Если ведро останется пустым, то конвейер соблазна золотым тельцом остановится. Именно в этом состоит захаровский замысел. Разумеется, монеты падают беспрерывно.

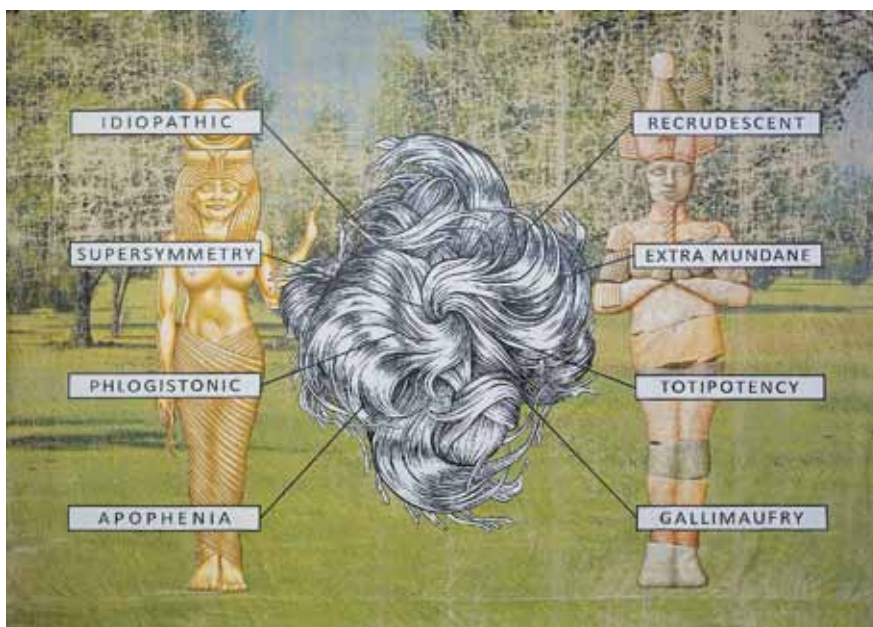
Вступила в состязание с «мострой» и сама Венеция: одновременно с биеннале открывались выставки во всех музеях и арт-центрах. Отметим персональную выставку Марка Куинна на острове Сан-Джорджо Маджоре, представленную куратором Джермано Челантом. Как часть этой экспозиции надувная модель знаменитой скульптуры Куинна «Беременная Элисон Лэппер» высотой 11 метров сейчас установлена напротив Сан-Марко. Попадание в масштаб ювелирное. И ещё — «Эволюция», десять скульптур эмбрионов из розового мрамора установлены в противоположной части острова на открытом берегу, — шум прибоя здесь должен напоминать, откуда произошла жизнь на Земле.

Дмитрий Новик

### Джим Шоу

Anal/Isis  
2012

Акрил на муслине, 243,8x304,8 см.  
Courtesy of Metro Pictures,  
New York and Simon Lee Gallery,  
London/Hong Kong.  
Photo © LeeAnn Nickel, Los  
Angeles





Джон Эверетт Милле  
Офелия  
Ок. 1851  
© Tate Britain, UK.  
Изображение предоставлено  
ГМИИ им. А.С. Пушкина

## ПРЕРАФАЭЛИТЫ: ВИКТОРИАНСКИЙ АВАНГАРД

Государственный музей  
изобразительных искусств  
имени А. С. Пушкина, Москва  
11 июня — 23 сентября 2013

На открытии Прерафаэлитов в ГМИИ многие морщились, как взрослые люди, вынужденные третий час подряд проводить в кондитерской. Говорили, что глаза, давно подстроенные под восприятие современного искусства, не способны наивно, по-детски восхититься бархатным фиолетовым, салатовым, лучащимися на дополнительном слое цинковых белил, трогательной даже не земляниной, а земляничной, которую мальчик-аристократ протягивает дочери дровосека, и прочим тщательно выписанным гербарием. Между тем, выставка как раз не о сказочных принцах и принцессах из детских книжек.

Её название «Викторианский авангард» точно отражает намерение кураторов показать английское Братство Прерафаэлитов как принципиальных новаторов, обратившихся к традиционной иконографии священных сюжетов в изображении повсе-

дневной жизни и, наоборот, отказавшихся от континентальной помпезности исторических и религиозных сюжетов. Пышному и пафосному католическому искусству Европы члены Братства Джон Эверетт Миллес, Холман Хант, Данте Габриэль Россетти и другие противопоставили личностную, почти интимную, трактовку священных сюжетов, а также бытовую реконструкцию событий первых веков христианства. Смещение границ показалось современникам абсолютно непристойным, новаторов, как и всегда, не принимали. Здесь, правда, нужно уточнить характер «правдоподобия» и «реконструкции» в понимании XIX века: художники уже осознали что условные декорации не соответствуют историческому характеру сюжета, но какими они должны быть, представляли по-своему. Поэтому, например, полотно, на котором изображено, как родители находят маленького Иисуса проповедующим в храме, выглядит списанным с фотографий английских аналогов «Вокруг света» о жизни Ближнего Востока.

Впрочем, выставка составлена из очень разных работ. Привезли и принципиальные программные вещи, такие как «Христос в родительском доме» Миллеса, где всё выглядит бытовым жанром, сценной в плотницкой мастерской, хотя символы будущих Страстей и разбросаны по полотну, герои

Священного Писания нарочито реалистичны и некрасивы. Представлены и произведения, иллюстрирующие чосеровские и шекспировские сюжеты, интересные совмещением изображения и текста. Но также можно увидеть портреты жён заказчиков — пышно одетых дам, разливающих чай на природе в окружении ручных животных и многочисленных детей, — полотна, маркирующие новую аудиторию этого искусства. Не найдя сочувствия у аристократии, художники-прерафаэлиты обратились к новым покровителям — буржуазии, а её вкусы, как демонстрируют портреты, во все века одинаковы. Прерафаэлитов таких и в таком объёме Москва ещё не видела, и дело не столько в количестве работ, сколько в возможности посмотреть все формальные и социальные аспекты этого направления. Вплоть до того, как изменились художественные установки Миллеса, когда он был избран президентом Королевской художественной академии и вместе с признанием и высоким общественным статусом обрёл классические вкусы, отрекшись от новаторских идей Братства.

Алина Стрельцова

## МИХАИЛ НЕСТЕРОВ. В ПОИСКАХ СВОЕЙ РОССИИ. К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Государственная Третьяковская  
галерея, Москва  
24 апреля — 18 августа, 2013

Крупнейшая ретроспектива Михаила Нестерова разместилась в трёх огромных залах Третьяковской галереи. Кураторы предлагают нам увидеть творческий путь художника через поиск и обретение им «русской» темы в качестве основы своего творчества.

Со времён учёбы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества художника привлекал русский быт, простые, маленькие люди, а иллюстрирование жанровых сцен часто носило почти анекдотический характер, как, например, в ранней работе «Домашний арест». В тот момент Нестеров как раз пытался найти свою тему и свой художественный язык в общении с преподавателями и другими художниками, например, с Чистяковым и Крамским. Со временем он начал писать исторические сюжеты, но всё также решая их в форме бытовых сцен. Монументальная простота подачи сюжета — на картинах Нестерова рядом

стоят простые земные люди и православные святые — и станет в конце концов его главным выразительным приёмом и способом воздействия на зрителя.

В конце 80-х годов XIX века Нестеров наконец находит отправную точку для своего искусства. В это время он пишет картину под впечатлением от литографий о Серафиме Саровском — «Пустынник». Седой согбенный старец с кроткой улыбкой — первое, на что обращает внимание посетитель выставки, и первое произведение, которое приобретает для своей коллекции П. М. Третьяков. Считается, что подобные сюжеты в творчестве Нестерова обусловлены жизненными потрясениями: спустя два дня после рождения дочери скончалась первая жена художника, Мария Нестерова, чей образ затем воплотился в каноническую «нестеровскую девушку» многих его полотен. «Любовь к Маше и потеря её, — пишет он, — сделали меня художником, вложили в моё искусство недостающее содержание, и чувство, и живую душу». Попытки осмысления и принятия смерти легко увидеть и на одном из программных произведений художника — «Душа народа». Юродивый, сестра милосердия, ведущая под руку слепого солдата, монах, царь, писатель — здесь раскрывается и тема поиска худож-

ником «своей России», ставшая главной для выставки, и важная для Нестерова мысль о равенстве всех людей перед лицом Господа. И может быть/6 с того момента в его творчестве и сосредоточилось всё, что кажется нам исконно и истинно русским: и сказки про Ивана-царевича, и рассказы о православных скитальцах, в своих путешествиях ищущих Бога, и благоговение перед добросердечностью простых людей.

Кроме картин, в экспозиции представлены письма Нестерова к родным, в Уфу. Интереснее всех те, которые художник адресовал своей маленькой дочери Оле: он называет её «маленькой большухой» и вместе с письмами присылает наброски и эскизы небольших сюжетов из жизни с приписками — «можно раскрасить». Тут же рядом фрагмент обращения Нестерова к советской молодёжи из черновика книги «Давние дни» с пожеланиями познать природу и её украшение — человека, учиться не только в академиях или институтах, но всюду и везде в любой час. Рассматривая фотографии художника и его семьи, читая его письма и размышления, начинаешь понимать, как крепко этот человек был связан с русскими людьми и своей страной, так, что мог принять любые в ней изменения.

Екатерина Бернар

185



**Михаил Нестеров**  
Юность Преподобного  
Сергия  
1892—1897

Из коллекции Государственной  
Третьяковской галереи.  
Изображение предоставлено  
Государственной Третьяковской  
галереей

## ЭКСПАНСИЯ ПРЕДМЕТА

Московский музей  
современного искусства  
1 марта — 29 сентября 2013

В здании на Петровке Московского музея современного искусства открыта выставка «Экспансия предмета» — спец-проект в рамках ежегодно меняющейся экспозиции. В этот раз кураторы проекта решили сосредоточиться на проблеме предметности, рассмотреть в максимальном приближении явление, которое оказало значительное влияние на развитие современного искусства.

Содержание выставки «Экспансия предмета» представляет многообразные формы работы художника с предметным миром в XX—XXI веках. Это и непосредственное переживание его вещности, и переосмысление пластических свойств предмета, его «распыление» и дробление в пределах двумерной плоскости, и по-

следующее «собрание» в трёхмерном объёме, и активное включение предметов в ткань произведений с нарушением смысловых связей и отношений. Здесь же — деконструкция предметов, их разрушение с дальнейшим созданием новых, фрагментарных структур, генерирующих иные смыслы, абстрагирование и отстранение вещей для последующего их растворения в пространстве, появления пространства с «исчезнувшей» предметностью.

Ещё Морис Дени, французский художник-символист, охарактеризовал картину как поверхность, заполненную пятнами краски в определённом порядке. Эта формула определила рождение на рубеже XIX и XX веков нового искусства, свободного от обязанности служить «окном в мир». XX век покончил с картиной в классическом её понимании, с традиционной иллюзией объёма и глубины, осознав плоскость холста в качестве поверхности, равноценной по потенциалу выразительности всем прочим компонентам работы. Произведение становится объектом, системой,

структурой, формой, что можно впервые наблюдать в кубистских *papier collé*. Осмысление плоскости картины в качестве поверхности дало повод для возникновения двух новых тенденций в искусстве: овеществления «тела» произведения и развития коллажного мышления. Последнее позволило вывести предмет из плоскости в пространство, что и привело к новому пониманию предметности.

Овеществление есть придание средствам изображения самостоятельной ценности. Ещё Кандинский предложил изъять линию от фигуративной нагрузки и дать ей возможность проявить себя как независимый изобразительный элемент. Такой подход освобождает и реальную утилитарную вещь, вроде стула или кофейника, от привычной сферы её применения в пользу использования в качестве чистого значения формы. Как объявил Малевич, реальные предметы становятся «фигурами пластического чувства». Именно это выразилось в опытах Марселя Дюшана с экспонированием велосипедного колеса

186



Давид Бурлюк  
«Революция»  
1917

Фанера. Металл, стекло, масло,  
коллаж, 27х34,6 см.  
Изображение предоставлено  
Московским музеем современного  
искусства



**Борис Смертин**

«Меню автора»

1988

35x40 см.

Изображение предоставлено  
Московским музеем современного  
искусства

или писсуара. Вполне возможно поставить знак равенства между абстракциями Кандинского и реди-мейдами Дюшана.

Идея коллажности как совмещения в одном произведении разнородных и разнофактурных элементов прореифовала через весь XX век, переселившись в век XXI и оказав огромное влияние на современных художников. Техники ассамбляжа, аппликации, фотоколлажа и видеомонтажа вошли в новейшие формы искусства, такие, как медиаарт или реди-мейд-композиции.

Генерирование объёмного предмета в реальном пространстве или узурпирование арт-средой реди-мейд-объекта было попыткой выявить общие структуры человеческого окружения, целостной системы представлений о материальном мире, подчинив объект смысловым стереотипам в сознании художника. Вышедший в трёхмерное пространство предмет опять, как и некогда бытовавший на плоскости, подвергся преобразованиям и в итоге денонстрации. Любое логическое обоснование закономерностей действительности, её истинность, идентичность и пре-

тензия на универсализм были подвергнуты сомнению и критике как «маска догматизма». Пошатнулся и сам принцип поступательного развития, прогресса и социально-исторического развития в пользу принципа «методологического сомнения» по отношению ко всем «позитивным истинам». В итоге в искусство проникли идеи спонтанности, неприятия концепции целостности, пристрастия к нестабильному, фрагментарному.

При использовании текста в произведениях, как и при совмещении наклеенных изображений или предметов, из нашей памяти извлекаются субъективно-конкретные образы. Художник растаскивает на цитаты не только историю искусства, но и саму жизнь. Линии слов, вырезки из газет выстраиваются в структуры, которые отсылают к обрывкам реальности и через эффект отчуждения обнаруживают «двойное дно» смыслов. Выхватывая ключевые фразы из современного контекста, художники организуют мир по правилам собственной грамматики. В сотворении этих вариативных реальностей они следуют за флагманом литературного

коллажа Реймондом Федерманом, автором романа «На ваше усмотрение», заявившим однажды, что «все персонажи и места действия в этой книге реальны: они сделаны из слов». Проект «Экспансия предмета» раскрывает многообразие тем, художественных решений, жанров и методов в работе современных художников с предметным окружением. Выставка даёт возможность показать движение коллажного мышления и феномен овещствления произведения на основе коллекции Московского музея современного искусства и работ из частных коллекций и собраний художников. Участниками экспозиции становятся художники XX века и наши современники: Давид Бурлюк, Владимир Издебский, Борис Турецкий, Анатолий Осмоловский, Иван Лунгин, Оля Кройтор, Анатолий Брусилловский, Елена Берг, Константин Звездочётов, Анна Жёлудь, Борис Михайлов, Анна Титова.

Ольга Турчина



**Анна Мария Боргезе**  
Нора Бальцани. Остров  
Гарда  
1907

Современная цифровая печать.  
Из коллекции Новелло Наваца, Рим.  
Фотография предоставлена  
пресс-службой Мультимедиа  
Арт Музея

188

В РАМКАХ БИЕННАЛЕ  
«МОДА И СТИЛЬ  
В ФОТОГРАФИИ»  
Инге Шёнталь Фельтринелли.  
«Люди, изменившие время».  
«Рассказ об эпохе».  
Фотографии княгини Анны  
Марии Боргезе

Фонд культуры «Екатерина»  
15 марта — 12 мая 2013

В энциклопедиях, в той же Вики, она фигурирует как Инге Фельтринелли и только Фельтринелли, с упоминанием девической фамилии разве что в скобках. Однако на афише московской выставки значится именно «Инге Шёнталь Фельтринелли», от этого биография зримо делится надвое (если не натрое, учитывая тот момент, когда папеле Шёнталь сбежал в Голландию, а полукровку Инге удочерил немецкий офицер). И вот как раз та часть биографии, где значительную роль играла фотография, она-то и предшествовала моменту, когда Инге Шёнталь вышла замуж за известного издателя Джанджакомо Фельтринелли, переехала в Милан и стала Инге Фельтринелли. После того образ

бойкой и симпатичной репортёрши с тяжёлым Rolleiflex'ом наперевес оказался более не у дел; равно как и фотографии для Life и Paris Match перестали быть средством заработка и одновременно пропуском в недоступные для юной эмигранточки круги, где вращались Черчилль и Кеннеди, Хемингуэй и Билли Уайлдер, Пикассо и Шагал. (Самая ранняя работа на выставке — Грета Гарбо, которая сниматься терпеть не могла, но Инге, заметив её на нью-йоркской улице, сфотографировала без спросу, чуть ли не со спины, и продала потом снимок в Life за 50 долларов, и это был её первый заработок в Америке.)

В новой жизни камера лежала без дела — муж не поощрял фотографирование, хотя в гостях у четы появлялись чрезвычайно интересные люди. Да и сам основатель Giangiacomo Feltrinelli Editore личностью был весьма неординарной. Наследник крупнейшего состояния — и коммунист, щедро снабжавший ИКП из собственного кармана; партизан-гарибальдиец, знакомец Фиделя Кастро и Че Гевары, теоретик и практик городской герильи — и священномученик леворадикальной веры, подорвавшийся вроде бы на собственной мине, когда собирался обесточить Милан (но можно ли верить

в эту последнюю версию фашистских властей?) Фельтринелли издавал Борхеса, Фриша, Грасса, а также Кастро и Хо Ши Мина; опубликовал первое интервью Ясира Арафата и получил в руки для распространения «Боливийский дневник» Че Гевары. Настоящий итальянский левак; у нас его помнят благодаря публикации того самого «Доктора Живаго», что повлекла, помимо Нобелевской премии, скандал и травлю писателя в России — и в конечном счёте смерть Пастернака, а для Фельтринелли — исключение из рядов компартии. Фельтринелли, впрочем, и сам не собирался иметь дальше дело с бюрократами и подпевалами Москвы. Полудетективная история о передаче рукописи издателю в берлинском метро или о разорванном надвое рубле, половинка которого в случае чего должна была послужить Пастернаку условным знаком посвящённости и верности того человека, кто сможет потом эту половинку предъявить, — всё это очень в авантюрном характере Фельтринелли. И может, как раз в этой его склонности ко всяческой конспирации и коренилась нелюбовь к тому, чтобы жена шёлкала фотоаппаратом над ухом. А у неё по большому счёту и времени-то на фотографию не было: когда Фельтринелли окончательно отдался

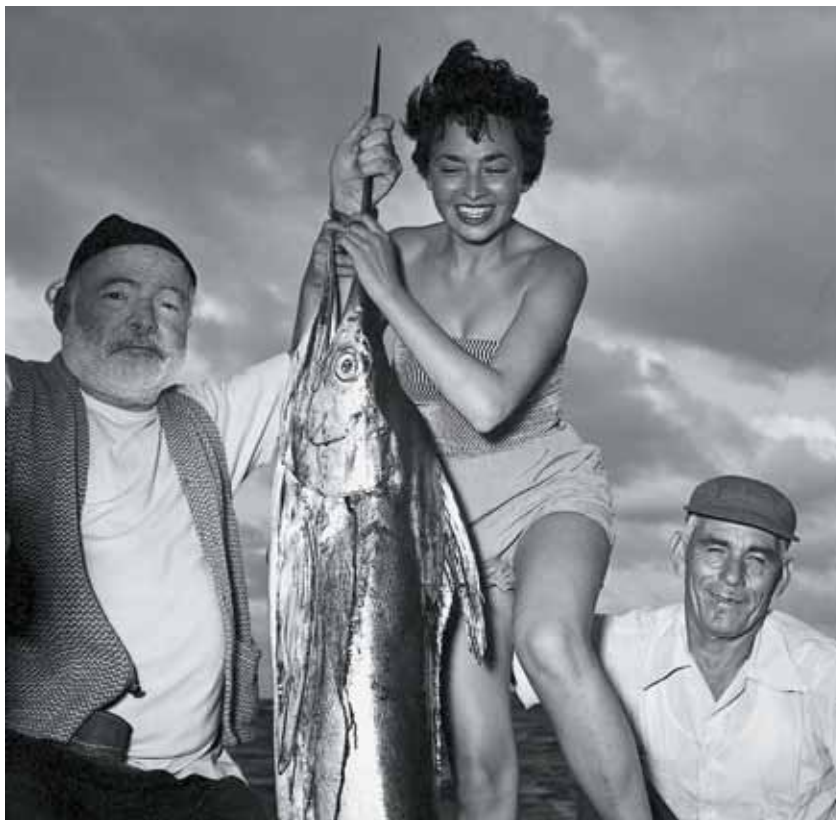
делу революции и ушёл в подполье, заботы об издательстве, сети книжных магазинов и т. п. — всё это легло на плечи жены, вице-президента Feltrinelli Editore. Так что спустя много лет она была и в самом деле удивлена, когда хранившиеся всё это время в подвале снимки («они из моей прошлой жизни») заинтересовали Грацию Нери. Сначала появился альбом, потом в 2000 году в галерее *Grazia Neri*, Милан — целая выставка под названием «Люди, изменившие время», которая с тех пор гастролирует по всему миру. И тут же рядом на другом этаже «Екатерины» — история, одновременно и в чём-то похожая, и совершенно противоположная. Снова молодая жена с фотоаппаратом, её гиперактивный супруг с обширными интеллектуально-культурными запросами и несомненной авантюристической жилкой. В отличие от Джанджакомо Фельтринелли, князь Шипионе Боргезе — промышленник и политик, солдат и археолог, альпинист и автомобилист, победитель ралли «Пекин — Париж» 1907 года — нуждался, судя по всему, в таковой спутнице жизни, которая стала бы не только свидетелем, но и документалистом его подвигов на разнообразных поприщах. Так

что именно замужество плюс, разумеется, приобретённый спустя некоторое время «кодак» — и сделали из Анны Марии Боргезе, урождённой де Феррари, фотографа и путешественника. Муж на Дальний Восток (Ближний Восток, в Россию, Египет и т. д.) — и она за ним; муж на фронт — и она туда же, пусть не в окопы, а в миссию Красного Креста, но всё же... (По поводу этой особенности характера нашей героини представляется важным сообщить, что по матери княгиня была русской.) С 1898 по 1924 год, до момента нелепой смерти (княгиня утонула на озере Гарда), Анна Мария прилежно вела этот свой фотодневник — ныне он насчитывает около 8000 снимков, аккуратно рассортированных по альбомам, связанным с той или иной поездкой, и подписанных ею собственноручно. В родовом поместье Боргезе под Римом это собрание хранится как драгоценная семейная реликвия — и потому выставляется, вообще-то, не так уж часто.

Понятно, что снимки дилетанта вряд ли стоит оценивать в аспекте какой-либо художественности, ну никак не входившей в задачу фотографа — опять же в отличие от снимков Шёнталь Фельтринелли, ко-

торые следовали некой журнально-фотографической моде своего времени. Что же касается княгини Боргезе, в роли семейного фотографа она поступала со своим «кодаком» ровно так, как требовал знаменитый кодаковский рекламный слоган «вы нажимаете на кнопку — мы делаем всё остальное» — не более того. Продолжая сравнение, для Инге Шёнталь фотокамера была средством карьеры, способом устройства собственного будущего — и как же символично оказалось, что её фотографии были сданы чуть ли не в утиль, едва ли не забыты, как только желанное будущее наступило и «жизнь удалась». Анна Мария Боргезе, напротив, интересовалась как будто исключительно тем, чем жила в настоящий момент, протекающим перед её глазами настоящим, но её нечаянная и бесхитростная документалистика ныне представляет собой впечатляющий и оригинальнейший архив и производит эффект куда больший, нежели какая бы то ни было претензия на изящество и стиль.

Константин Агунович



Эрнест Хемингуэй,  
Инге Шёнталь и рыбак  
Грегорио Фуэнтес  
с марлином, Куба  
1953  
Цифровой отпечаток.  
Собрание автора.  
© Inge Schoenthal Feltrinelli.  
Фотография предоставлена  
пресс-службой Мультимедиа  
Арт Музея

## ХУАН МИРО Образы

Московский музей современного  
искусства

26 апреля — 9 июня 2013

К 120-летию со дня рождения испанского художника, графина и скульптора Хуана Миро в рамках фестиваля «Черешневый Лес» на Гоголевский, 10 впервые привезли столь обширную коллекцию его работ. Она занимает всё пространство ММСИ — несколько больших залов для неспешного ознакомления и делится на восемь разделов, характеризующих знаковые темы в творчестве испанца: женщина, пейзаж, созвездия, птица, глаз, голова, персонаж и каллиграфические знаки. Для любителей старинных артефактов Фонд Пилар и Хуана Миро предоставил небольшое собрание афиш, буклетов и фотографий времён участия Миро в сценическом оформлении балетов «Ромео и Джульетта» и другие, рассмотреть которые посетители могут в открывающем выставку зале истории жизни художника.

Должно быть, Миро один из тех авторов, чьи работы можно воспринимать только живую. Вглядываясь в по-детски решительные мазки и словно из любопытства щедро выдавленные из тюбина на холст

краски, ловишь себя на мысли, что художник вполне осознанно захотел остаться большим ребёнком. Возможно, это и есть итог его художественного развития от реалистичного видения мира к образам бессознательного. В 20-е годы, во время обучения в Школе изящных искусств у Модеста Урхеля, Миро рисовал каталонскую природу — окрестности дома, где провёл детство. В 30-е мир, изображаемый им на холстах, продолжал казаться художнику реалистичным, в то время как все остальные увидели в нём абстракцию на стыке индивидуальной манеры и общих принципов европейского авангарда. В середине 40-х появляются более спонтанные, свободные работы Миро — дань увлечению дадаизмом, но излюбленные мотивы остаются неизменными на протяжении всего творческого пути художника: пейзаж, женщина, птица, звёзды, персонаж, лестница Иакова и пр. И здесь, наверное, тот редкий случай, когда банальное объяснение чьего-либо творчества — «он так видит» — в кои-то веки обретает смысл.

Утомлённого надуманным и избыточно сложным искусством зрителя порадует та лёгкость и простота, с которой Миро поясняет любимые темы в своём творчестве. Глаз — воспоминание о некой романской часовне в Барселоне, где юный Хуан впервые увидел ангела с глазами вместо перьев на крыльях, и другого, — у которого глаз находился прямо на ладони. Женщина

и то многообразие форм, которое она принимает в работах Миро, для него не просто человеческое существо, но Вселенная. Голова, по мнению художника, изнутри зачастую забита ненужными вещами, но снаружи представляет собой нечто интересное: «У неё есть сила пластики, это красивая вещь».

Любопытно взглянуть и на реконструкцию мастерской Миро на Майорке. Разглядывая предметы, разложенные в строгом беспорядке внутри неё, и архитектурное решение самого здания на манете, начинаешь понимать слова художника о том, что его мастерская — это сад, в котором время от времени нужно убираться, «возделывать» свои работы, так, словно бы это розы или редис, ухаживать за ними, чтобы цвели и давали плоды, а какие-то выбрасывать — из-за испорченности. За просмотром фильма Робина Лоу «Хуан Миро. Театр мечты» на выходе с экспозиции ловишь себя на мысли, что вот он, маленький седой мальчик, который возделывает свои уголья, рассматривает только что взошедшие побеги на своих холстах, размышляя, какой подкормки им не хватает и что подарит ему этот сад в будущем. Миро, пожалуй, единственный столь успешный садовод от искусства.

Екатерина Бернар



**Хуан Миро**  
Без названия  
1967

Холст, масло, акрил, восковой  
нарандаш, 130×195 см.

Дар художника, 1981.

Из собрания Фонда Пилар  
и Хуана Миро на Майорке.

© Successio Miró / ADAGP Paris  
& RAO Moscow, 2013.

Изображение предоставлено  
Московским музеем современного  
искусства



**Карлос Швабе**Смерть и могильщик  
1900Акварель, гуашь, карандаш,  
76x56 см. Париж, Музей Орсе,  
хранится в Отделе графики  
Лувра, 1902  
© RMN (Musée d'Orsay) /  
Jean-Gilles Berizzi**191****АНГЕЛ СТРАННОГО:  
ЧЁРНЫЙ РОМАНТИЗМ ОТ  
ГОЙИ ДО МАКСА ЭРНСТА**

Штедель-музей,

Франкфурт-на-Майне

26 сентября 2012—20 января 2013

Музей д'Орсе, Париж

5 марта — 9 июня 2013

Впервые зрителю представлена тёмная, нечистая сторона европейской пластики периода от середины XVIII до середины XX века. Ещё в 1930 году итальянский литературовед Марио Прац опубликовал замечательный труд «Плоть, смерть и дьявол в романтической литературе», с которого и началось исследование истории «чёрного романтизма» в словесном искусстве. Устроители франкфуртско-парижской выставки наглядно показали, что пугающий и, как бездна, затягивающий мир фантазии и сна, кошмара и страха, бесчеловечности многое впустил из творчества таких разных художников, как Гойя и Фюссли, Фридрих и Жерико, Делакруа, Клингер и Бёклин, Редон и Моро, Магритт и Эрнст. Заявлены имена самых знаковых персоналий мира искусства, а всего экспонированы произведе-

дения восьмидесяти художников, среди которых для многих неожиданно представляли Роден и Боннар, Клее и Гоген и многие другие, — художники, участвовавшие в самых разных течениях и группах, не имевшие зачастую ничего общего между собой в плане формальном, собственно пластики. Иногда общей оказывалась тематическая мода (например, на Дантовский «Ад» в первой половине XIX века, на женщину-вамп в эпоху символизма и т. п.). Иногда общими оказывались элементы иконографии или собственно темы («Плоть «Медузы»» Жерико (1819), несомненно, имел в виду «Плоть» Эрнста сто лет спустя, 1926). Художники жили разными реакциями на духовную, культурную, политическую современность: они могли разочаровываться в Просвещении, не выдерживающем проверки действительностью, отвергать материалистический сенсуализм импрессионизма или безумие национальных и социальных войн. Но выставка свидетельствует о единстве подхода к реальности у самых разных художников — это бестрепетное, до болезненности увлечённое всматривание в ночную, тёмную сторону жизни и человеческой психики. Результатом было органическое сродство образов, запечатлённых европейской культурой, — «сон разума порождает чудовищ», картины наполнялись воплоще-

ниями народной, фольклорной чертовщины, дьяволядой Мильтона и Данте, сексуальным кошмаром подсознания, диктующего образы «автоматического письма». Свет Просвещения разрушил христианские храмы по всей Европе и освободил хтонических зверей и горбунов, которых до того угнетали колонны порталов и нефов. Автор общего предисловия к весьма дельному каталогу выставки, писательница Анни Ле Брен, специалист по наследию де Сада, утверждает, что преданное вглядывание в бездну — залог свободы («нельзя ли сказать, что если тьма была создана Просвещением, то не потому ли, что свобода есть создание тьмы?»).

Замечательно интересно расширение материала, пространства выставки на киноискусство и музыку. «Франкенштейн» и «чёрная опера» оказываются явлениями той же духовной парадигмы. Закономерным образом мизансцены «Франкенштейна» восходят к иконографии Фюссли, а грим — к Chinchillas Гойи. Через кино возвышенное искусство чёрного романтизма переливалось в химеры и страшилки массового искусства, среди которых мы и живём.

Николай Котрелёв

## МАЙКЛ ЛЕНДИ Ожившие святые

Национальная галерея, Лондон  
12 декабря 2012—26 мая 2013

Новая выставка эксцентричного английского художника — результат его работы в качестве резидента программы Rootstein Hopkins Associate Artist. Изучив как следует закрома Национальной галереи и выбрав пять картин XV—XVI веков с изображениями святых, он создал их симпатичные кинетические версии.

«Всё должно двигаться» — девиз Майкла Ленди. Оглушительный успех ему принёс перформанс «Сломай» (1997) в форме тотального аутодафе: в течение дня он вместе с десятком рабочих спокойно и последовательно уничтожал всё своё имущество, включая произведения искусства. Затем был не менее громкий проект «Мусорная корзина для искусства» (2010). Всем участникам, включая приглашённых художников и галеристов, предложили

выбросить в гигантскую стальную корзину любые произведения искусства, которые они считают мусором. Несколько своих проектов Ленди посвятил Жану Тэнгли, у которого, собственно, и позаимствовал идею перформанса «Сломать».

В каком-то смысле этот проект продолжает серию пылких признаний Ленди в любви к Тэнгли. Британец решил оживить картинных святых, показавшихся ему такими холодными и безучастными. Он попросил хранителей галереи предоставить ему принты на стекловолноке — точные копии картин Карло Кривелли, Лукаса Кранаха Старшего, Пинтуриккьо, Козимо Туры и Сассетты. Ленди их безжалостно искромсал, развесил и наклеил нусочки поверх движущихся остовов, собранных из всего что было под рукой — стальных проволоки, проводов, микросхем, колёс, моторов и ламп. Эти фигуры он дополнил элементами театральных костюмов и подключил к электросети. Объекты приводятся в движение незаметным нажатием ноги на педальки. Они вздрагивают, хрипят и нуксятся, дружелюбно подмигивают

крашеными лампочками. Для усиления впечатления распада священной плоти Ленди развесил по залу авторские коллажи — на основе всё тех же ренессансных изображений святых.

Стоит ли искать в «Оживших святых» крамольную идею демифологизации христианского культа святых и священной художественной классики? Вряд ли. По крайней мере, Майкл Ленди крепко держит язык за зубами и ничего не комментирует. Однако тот юношеский задор, с которым он конструировал подвижных монстров, не оставляет сомнения, что главное здесь — сам процесс, движение ради движения. А философию и крамолу пусть ищут критики.

Евгения Доброво

192



Майкл Ленди в своей студии в Национальной галерее 2012  
Фотография: © The National Gallery, London



## НОВЫЙ СТАРЫЙ РЕЙКСМУЗЕУМ

Рейксмузеум, Амстердам

Для маленьких Нидерландов открытие после 10-летней реконструкции Рейксмузеума, главного музея страны — событие 2013 года, богатого на круглые даты. Это как если бы в Москве лет на тридцать были закрыты ГМИИ и Третьяковская галерея, а потом туда снова начали пускать публику. Для Эрмитажа и Русского музея такое и представить невозможно. Кажется, Петербург этого бы не пережил.

Иное дело прагматичные голландцы. Они поставили себе задачу показать восемь тысяч артефактов на площади 12 тыс. кв. метров и последовательно её решали. Всё началось с требований велосипедистов (в Голландии — это святое) сохранить сквозной проезд под аркой музейного здания от канала до площади Музеумплейн. Авторы проекта реконструкции — испанские архитекторы Антонио Крус и Антонио Ортис учли это пожелание.

Под аркой расположен вход для публики, ведущий в большой атриум, — для неизбалованного солнцем Амстердама архитектура стеклянной крыши могла быть и попроще. Однако торжественности посещения храма искусств она придаёт. Впрочем, главная задача атриума состоит в том, чтобы наглядно продемонстрировать структуру музейной экспозиции.

Второй этаж отдан золотому XVII веку Нидерландов и искусству этого времени. В физическом и идеологическом центре музея — «Ночной дозор» Рембрандта, единственное произведение, которое вернулось на прежнее место после реставрации здания. Путь к нему проходит через Зал почёта с «Молочницей» и «Женщиной, читающей письмо» Вермеера, «Весёлым выпивохой» Халса, картинами Ван Дейка, Стена, Рейсдаля. Для массового туриста знакомство с Рейксмузеумом здесь может и завершиться. Разве что он забежит в зал делфтского фарфора, чтобы полюбоваться метровой высоты цветочными вазами в форме обелисков.

Все остальные экспозиции организованы по принципу «кунсткамеры», где живопись и прикладные искусства одного времени показаны вместе. Такое решение явно предназначено для голландцев и тех, кто всерьёз интересуется страной, её историей и культурой.

Первый этаж отдан XVIII и XIX векам, Голландия уже не играет первых ролей в Европе, поэтому на почётных местах — портрет судьи Рамона Сату кисти Гойи и мраморный «Сидящий Купидон» Фальконе. Большой зал отведён мейсенскому фарфору, рядом много «рококошной» мебели разнообразного назначения.

В центре огромного (567×823 см) полотна Яна Вилема Пинемана «Ватерлоо» показан герцог Веллингтон. Силуэт побеждённого им Наполеона угадывается на горизонте. Голландия снова всерьёз

появляется только в последнем зале первого этажа. Там выставлен автопортрет Ван Гога, созданный художником в 1887 году.

Третий, мансардный, совсем небольшой этаж Рейксмузеума отдан XX веку, но как раз в нём надо побывать обязательно. Хотя бы для того чтобы увидеть «Квадратного человека» Карла Аппеля, модель павильона Phillips для ЭКСПО-58 Ле Корбюзье, белое кресло Геррита Ритвельда, а также реальный самолёт F. K. 23 Bantam Фредерика Куулхувена, собранный в 1918 году.

Для полноты знакомства с Рейксмузеумом необходимо спуститься на нулевой уровень, где выставлены модели кораблей, пушки, коллекция ключей и среди прочего — «Мадонна» Фра Анжелино, созданная около 1440 года. С этого уровня можно попасть в новый Азиатский павильон, построенный в ходе реконструкции Рейксмузеума. Его гордость — две недавно приобретённые музеем японские двухметровые деревянные статуи XIV века. Они изображают небесных воинов, служивших стражами храма. А вход в павильон «охраняет» произведение XXI века — «Чёрный куб» из натурального китайского чая, спрессованного Ай Вейвеем.

Дмитрий Новик

*Редакция благодарит мэрию Амстердама и «Эрмитаж-Амстердам» за организацию поездки в Нидерланды.*

## ШИРИН НЕШАТ Шахнаме (Книга королей)

Фонд Фаршу, Пекин  
13 апреля — 8 сентября 2013

194 Иранская художница может сколько угодно проклинать исламских фундаменталистов, захвативших власть в её стране во время революции 1979 года. Была кровь, были невинные жертвы. Были. Но именно на этой крови и убийствах возшла звезда Ширин Нешат. Её триумфальное восхождение обеспечили безликие американские господа в одинаковых строгих костюмах и очках-«авиаторах», а художница стала рупором, через который политики Соединённых Штатов вещали Европе и Ближнему Востоку о правах и свободах, о кровожадности фундаменталистов и угрозе мира во всём мире. Ей обеспечили лучшие международные арт-площадки, обложки и первые полосы влиятельных газет и журналов, интервью на телевидении и бесконечные премии. Нешат стала звездой, но со слишком заметным звёздно-полосатым шлейфом.

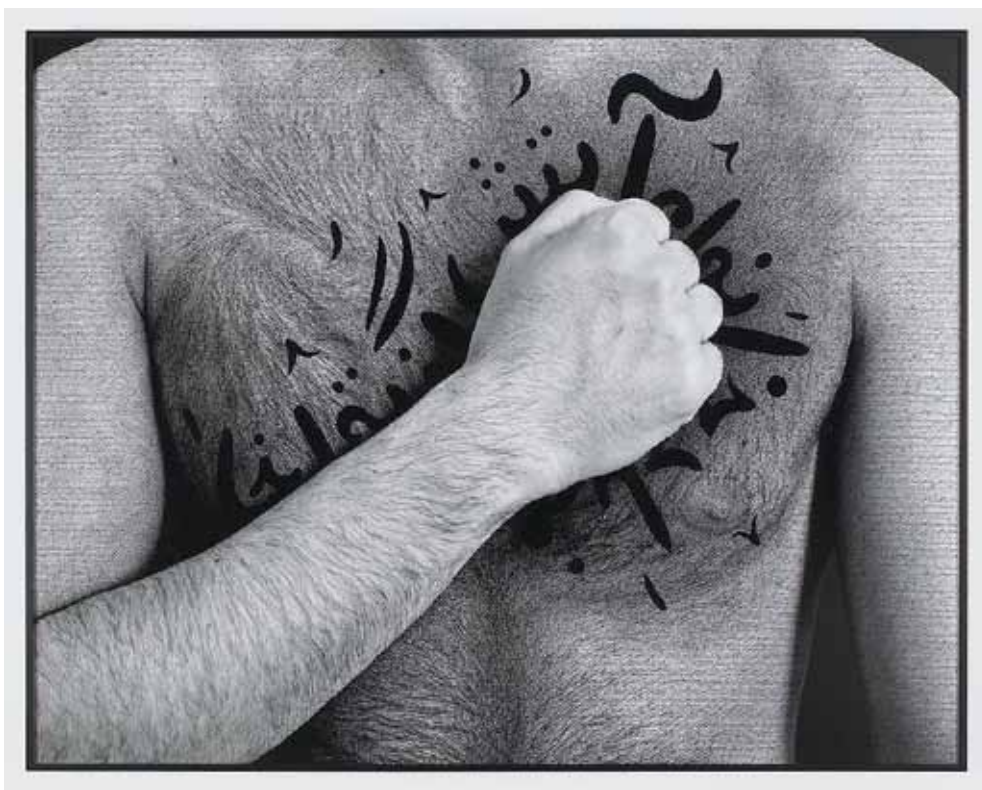
Политическая ангажированность художницы, к сожалению, упростила её весьма сложные, неоднозначные образы 1990-х годов, превратив их в злые рожицы с крикливых плакатов. Теперь художница и сама частенько демпингует, умышленно занижая философскую планку заложенных в работах идей. Так случилось и с её недавним проектом «Книга королей», который теперь демонстрируют в пекинском Фаршу.

Идея красивая — представить новую фотографическую версию драматичного эпоса Шахнаме. В первоисточнике говорится об изобильной и благополучной жизни Ирана и о чёрном седьмом веке, когда райская страна была захвачена войсками ислама. Нешат вполне предсказуемо перевела прихотливые контуры древней поэмы на современную основу, сопоставив те события с недавней драматичной борьбой иранцев против фундаментализма. Образы выставки делятся на три типа. Первые — плохие парни. Их олицетворяют обнажённые по пояс грозные мужчины, тела которых покрыты тончайшими рисунками диких исламских завоевателей. Вторые — патриоты. Симпатичные мужчины и женщины смело смотрят прямо в объек-

тив. Их лица и тела расписаны строфами из поэмы и строчками из тюремных дневников. Третьи — массы, представленные в виде нескончаемой вереницы безымянных лиц. Нешат оставляет их «чистыми», т. е. без каллиграфических надписей, ведь они в любой момент могут стать и героями восстания, и предателями. Неожиданно острая метафора для такого скучно-правильного проекта.

Фотографии дополняет чёрно-белая видеозарисовка Нешат «Упразднённый» (2011). Некие злые силы (репрезентанты государства) судят художника, говорящего на каком-то непонятном языке — причём не с судьями, а с Богом. У Востока двойная душа. Готовая играть с американцами по их правилам, иранка Нешат оставляет в своей экспозиции место для очень личного монолога о скудоумии политиков и о том, что, улыбаясь им, художник на самом деле громно разговаривает с Всевышним.

Ольга Хорошилова



Ширин Нешат  
Мой дом сгорел.  
Из серии «Шахнаме»  
2012

Тушь на серебряно-желатиновой  
печати, 119,7 x 152,4 см.



**Эйя-Лийса Ахтила**  
Где находится где?  
2008

Кадр из видео. 53'43".  
Шестиканальная HD  
видеоинсталляция  
с восьмиканальным звуком.  
Courtesy of Marian Goodman  
Gallery, New York and Paris,  
© 2008 Crystal Eye —  
Kristallisilmä Oy

## ЭЙЯ-ЛИИСА АХТИЛА Параллельные миры

Галерея современного искусства  
Киазма, Хельсинки  
19 апреля — 1 сентября 2013

Ретроспектива представляет лучшие видеоработы известной художницы, созданные за последние десять лет. Выставка не так давно с большим успехом была показана в Стокгольме и Неме. Скрининг в Киазме — финальная точка этого проекта.

Об Ахтиле пишут много и с большим удовольствием. Она, мол, великая финская феминистка и работы её все как одна — про женщин, их права, про маскулинный мир и про столкновение иррационализма с жёсткой мужской логикой. В этой ретроспективе, к счастью, идеи феминизма ловко растушёваны. Вы ощущаете их, но лишь скользкими полунамёками и мяг-

кими отзвуками. Главный образ — это мощная, изумрудно-мшистая, жутковатая скандинавская природа. Лучший проект на этой выставке — видео «Горизонтальный» (2011). Громадная разлапистая ель шумит и движется на шести экранах, расставленных во всю длину зала. В природе сокрыты страхи и ужасы, о которых самозабвенно шепчут женские голоса — в кадре и за ним («Дом», 2002; «Час молитвы», 2005). В ней застенчивыми тенями перемигиваются психозы и всякого рода помешательства. В ней зреют преступные замыслы («Где находится где?», 2008) и рождаются спасители человечества («Благовещение», 2010). Природа — метафора современного мира, его логика и технология — стальной шлем, под которым прячется звериное сумасшествие.

Обращение Ахтилы к этому сложному образу легко объяснить её происхождением. Финнам свойственно обострённое и многоцветное чувство природы, в котором тёплые

оттенки почти домашней любви оттеняют холод врождённого страха перед ней. Но интерес художницы можно объяснить и стилистически. Ахтила — романтик, а романтики всегда стремились исследовать потаённые и самые жуткие стороны природы, чтобы отыскать там очередных уродцев и запугать ими расхрабренных рационалистов. Её видеополотно «Рыбаки/Этюды, № 1» (2007) нельзя не сравнить с «Плотом "Медузы"» Жерико и «Девятым валом» Айвазовского. Всё те же тщедушные согбенные человечки пытаются выскользнуть из-под безразличных, идеально глянцево-волн мироздания. Не получается. Природа всегда побеждает человека — на полотнах романтиков и почти в каждом фильме Эйи-Лийсы Ахтилы.

Елизавета Арнс



**Константин Бранкузи**  
Спящая муза  
1910

Бронза, 17.1 x 24.1 x 15.2 см.  
Музей Метрополитен, коллекция  
Альфреда Стиглица, 1949.  
© 2012 Artists Rights Society  
(ARS), New York / ADAGP, Paris

196

## АФРИКАНСКОЕ ИСКУССТВО, НЬЮ-ЙОРК И АВАНГАРД

Музей искусства Метрополитен,  
Нью-Йорк  
27 ноября 2012—2 сентября 2013

Небольшая, но очень информативная выставка посвящена неоспоримому влиянию африканского народного искусства на американскую культуру, авангард и арт-бизнес счастливых, шумных и лихих 1920-х годов. Представлено более шестидесяти произведений — африканская мелкая пластика с картинами, скульптурами и фотографиями европейских и американских авангардистов из коллекций крупнейших американских и европейских музеев, а также частных собраний.

Когда говорят «Африка и авангард», вспоминаешь Пикассо, Бранкузи, Матисса, ну или Альфреда Штиглица. По прошествии ста лет, рассматривая экспонаты, едва можно отделить причину (искусство аборигенов) от следствия (Парижская школа, европейский авангард, ар-деко). И казалось бы, Метрополитену с его восхитительной коллекцией и завидными финансовыми возможностями вполне под силу представить эту причинно-следственную связь максимально громко, красиво и богато.

Но кураторы всех перехитрили. Выставка оказалась, хоть и красивой, но совсем негромкой и малозатратной. И самое главное — не про авангард.

В центре внимания — ловкий маркетинг, выверенная стратегия продвижения африканского народного искусства в США в 1910—1920-е годы и гениальное превращение банального собирательства народных артефактов в арт-бизнес, авангардную манию, в одурающе-джазовое Гарлемское возрождение.

Музей Метрополитен пошёл по пути строгой хронологии. Первый зал посвящён 1900—1910-м годам, т. е. началу формирования спроса на африканское искусство. Важный этап в нём — 1914 год, время эмиграции арт-дилеров и художников из беспокойной Европы в США. Они привили местной публике интерес к собирательству диковинок и открыли американским художникам новые пути авангардного формотворчества. Подлинные портретные маски и лики языческих богов соседствуют с головами Бранкузи, рисунками Пикассо и снимками знаменательной выставки Альфреда Штиглица всё того же 1914 года, на которой фотограф впервые представил африканские артефакты как произведения искусства.

Вторая и третья секции выставки — сугубо коммерческие и посвящены в основном дельцам. К примеру, крупному арт-бизнесмену Мариусу де Зайсу,

который с 1915 по 1919 год успешно торговал африканским народным искусством, сотрудничая с такими крупными коллекционерами, как Джон Квин, супруги Аренсберги, Агнес. Зайяс не только продавал, он приобщал к африканской эстетике знакомых художников, тем самым влияя на их творчество. Самый яркий пример — работы Чарльза Шилера и Диего Риверы, представленные в этом разделе.

Заключительная часть проента повествует о плодотворном для африканского искусства периоде — о нью-йоркском авангарде, ар-деко и Гарлемском возрождении 1920-х годов. В это время *negro art* (как его называли тогда) было признано всеми — и галеристами, и художниками, и арт-дилерами. Оно стало модным, дорогим и линвидным. Оно заставило чванливых белых признать своеобразие культуры чёрных кварталов Нью-Йорка. Ломаный ритм африканского искусства подчинял себе сознание американских художников, а джазовые синтопы выбивали последнюю жизнь из разжиженных бледных тел богачек-«флапперов». Под ритм чернокожего Гарлема росли и крепились стальные остовы небоскрёбов, и молоты в руках рабочих-негров всё громче выстукивали новый такт городской жизни, звучащий и сегодня — через сто лет.

Елизавета Аренс

# ПОДПИСКА

## ~ ПОДПИСКА ЧЕРЕЗ РЕДАКЦИЮ ~

Вы можете подписаться на любой адрес в РФ одним из способов:

- 1) В редакции: Москва, Красный Октябрь, Берсеневская наб., д.8, стр.1, тел.: (499) 713 6740
- 2) Отправить заявку на e-mail: [podpiska@iskusstvo-info.ru](mailto:podpiska@iskusstvo-info.ru)
- 3) Оформить приложенный подписной купон

## ~ ПОДПИСКА ЧЕРЕЗ ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА ~

По каталогу «Газеты. Журналы», подписной индекс 84202

По Объединенному каталогу «Пресса России», подписной индекс 16359 (полугодовой), 10684 (годовой)

Агентство подписки «Гал», тел.: (495) 981 0324, [www.setbook.ru](http://www.setbook.ru)

Агентство подписки «Интер-Почта 2003», тел.: (495) 500 0060, [www.interpochta.ru](http://www.interpochta.ru)

Агентство зарубежной подписки «МК-Периодика», тел.: (495) 672 7012, [www.periodicals.ru](http://www.periodicals.ru)

## ИСКУССТВО

Заполните бланк оплаты,  
оплатите его в любом банке,  
отправьте копию оплаченной  
квитанции по адресу:

119072, Москва, Берсеневская наб., д.8, стр.1  
журнал «Искусство»

или

на e-mail: [podpiska@iskusstvo-info.ru](mailto:podpiska@iskusstvo-info.ru)

### СТОИМОСТЬ ПОДПИСКИ

Годовая — 1500 руб

1 номер — 375 руб

В цену включена доставка по России  
Телефон для справок: +7 (499) 713 67 40  
[podpiska@iskusstvo-info.ru](mailto:podpiska@iskusstvo-info.ru)  
[www.iskusstvo-info.ru](http://www.iskusstvo-info.ru)

### ИЗВЕЩЕНИЕ

ООО «Журнал «Искусство»  
ИНН: 7719275222 КПП: 771901001  
получатель платежа  
Р/с 40702810000010001228 в ОАО «Банк Москвы»  
БИК 044525219 К/с 30101810500000000219  
Ф.И.О., индекс и адрес подписчика \_\_\_\_\_

Тел.: \_\_\_\_\_ e-mail: \_\_\_\_\_

| вид платежа                    | сумма | дата |    |    |
|--------------------------------|-------|------|----|----|
| Подписка на журнал «Искусство» |       |      |    |    |
| Итого                          |       |      |    |    |
| 2013                           | №1    | №2   | №3 | №4 |

Кассир

### КВИТАНЦИЯ

ООО «Журнал «Искусство»  
ИНН: 7719275222 КПП: 771901001  
получатель платежа  
Р/с 40702810000010001228 в ОАО «Банк Москвы»  
БИК 044525219 К/с 30101810500000000219  
Ф.И.О., индекс и адрес подписчика \_\_\_\_\_

Тел.: \_\_\_\_\_ e-mail: \_\_\_\_\_

| вид платежа                    | сумма | дата |    |    |
|--------------------------------|-------|------|----|----|
| Подписка на журнал «Искусство» |       |      |    |    |
| Итого                          |       |      |    |    |
| 2013                           | №1    | №2   | №3 | №4 |

Кассир

# ~ КАЛЕНДАРЬ ~

## АВСТРИЯ

ГОТФРИД ХЕЛЬНВАЙН  
25.05—13.10.2013  
Альбертина, Вена  
[www.albertina.at](http://www.albertina.at)

БОСХ БРЕЙГЕЛЬ РУБЕНС  
РЕМБРАНДТ  
14.03—30.06.2013  
Альбертина, Вена  
[www.albertina.at](http://www.albertina.at)

ОБЛАКА  
22.03—01.07.2013  
Музей Леопольда, Вена  
[www.leopoldmuseum.org](http://www.leopoldmuseum.org)

## БЕЛЬГИЯ

ДЖОРДЖО МОРАНДИ



07.06—22.09.2013  
БОЗАР, Брюссель  
[www.bozar.be](http://www.bozar.be)

ФИЛЬМ КАК СКУЛЬПТУРА  
07.06—18.08.2013  
Центр современного  
искусства Виле, Брюссель  
[www.wiels.org](http://www.wiels.org)

## ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

МАЙКЛ ЛЭНДИ. ЖИТИЯ  
СВЯТЫХ  
23.05—24.11.2013  
Национальная галерея,  
Лондон  
[www.nationalgallery.org.uk](http://www.nationalgallery.org.uk)

ВЕРМЕЕР И МУЗЫКА  
26.06—08.09.2013  
Национальная галерея,  
Лондон  
[www.nationalgallery.org.uk](http://www.nationalgallery.org.uk)

ДЖОРДЖ КЕТЛИН  
ПОРТРЕТЫ ИНДЕЙЦЕВ  
07.03—23.07.2013  
Национальная портретная  
галерея, Лондон  
[www.npg.org.uk](http://www.npg.org.uk)

BP PORTRAIT AWARD 2013  
20.06—15.09.2013  
Национальная портретная  
галерея, Лондон  
[www.npg.org.uk](http://www.npg.org.uk)

ГЭРИ ХЬОМ  
05.06—01.09.2013  
Тейт Британ, Лондон  
[www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

ПАТРИК КОЛДФИЛД



05.06—01.09.2013  
Тейт Британ, Лондон  
[www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

ЭЛЕН ГАЛЛАХЕР  
01.05—01.09.2013  
Тейт Модерн, Лондон  
[www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

СОКРОВИЩА  
КОРОЛЕВСКИХ ДВОРОВ:  
ТЮДОРЫ, СТЮАРТЫ

И РУССКИЕ ЦАРИ  
09.03—14.07.2013  
Музей Виктории  
и Альберта, Лондон  
[www.vam.ac.uk](http://www.vam.ac.uk)

ДЭВИД БОУИ  
23.03—11.08.2013  
Музей Виктории  
и Альберта, Лондон  
[www.vam.ac.uk](http://www.vam.ac.uk)

## ГЕРМАНИЯ

МАРТИН КИППЕНБЕРГЕР  
VERY GOOD



23.02—18.08.2013  
Гамбург Банхоф, Берлин  
[www.hamburgerbahnhof.de](http://www.hamburgerbahnhof.de)

ИСКУССТВО СЕВЕРНЫХ  
СТРАН  
30.05—06.10.2013  
Kunsthalle der Hypo —  
Kulturstiftung, Мюнхен  
[www.hypo-kunsthalle.de](http://www.hypo-kunsthalle.de)

PARIS INTENSE.  
ГРУППА НАБИ  
04.07—30.09.2013  
Новая Пинакотека, Мюнхен  
[www.pinakothek.de](http://www.pinakothek.de)

ИЗМЕНЕНИЕ  
ПЕРСПЕКТИВЫ.

ДЕГА — ПИКАССО/ГОГЕН —  
НОЛЬДЕ/МОНЕ — МАКЕ  
17.04—31.08.2013  
Новая Пинакотека, Мюнхен  
[www.pinakothek.de](http://www.pinakothek.de)

БРЕЙГЕЛЬ  
22.03—16.06.2013  
Старая Пинакотека,  
Мюнхен  
[www.pinakothek.de](http://www.pinakothek.de)

ПОЛЬ КЛЕЕ. АНГЕЛЫ  
26.04—06.07.2013  
Кунстхалле, Гамбург  
[www.hamburger-kunsthalle.de](http://www.hamburger-kunsthalle.de)

## ДАНИЯ

КАРЛ ХЕННИНГ ПЕДЕРСЕН  
02.02—11.08.2013  
Музей современного  
искусства АРКЕН,  
Копенгаген  
[www.arken.dk](http://www.arken.dk)

ЦВЕТЫ  
22.03—20.10.2013  
Национальная галерея  
Дании, Копенгаген  
[www.smk.dk](http://www.smk.dk)

WE THE PEOPLE  
01.06—31.12.2013  
Национальная галерея  
Дании, Копенгаген  
[www.smk.dk](http://www.smk.dk)

## ИСПАНИЯ

ПИСАРРО  
04.06—15.09.2013  
Музей Тиссен-Борнемиса,  
Мадрид  
[www.museothyssen.org](http://www.museothyssen.org)

ИСКУССТВО И ВОЙНА.  
ФРАНЦИЯ, 1938—1947.



ОТ ПИКАССО  
ДО ДЮБЮФФЕ  
16.03—08.09.2013  
Гуггенхайм Бильбао  
[www.guggenheim-bilbao.es](http://www.guggenheim-bilbao.es)

РАЗГУЛЬНОЕ БАРОККО:  
ОТ КАТТЕЛАНА  
ДО ЗУРБАРАНА



14.06—06.10.2013  
Гуггенхайм Бильбао  
[www.guggenheim-bilbao.es](http://www.guggenheim-bilbao.es)

ДАЛИ  
27.04—02.09.2013  
Центр искусств королевы  
Софии, Мадрид  
[www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es)

ЯПОНСКАЯ ГРАФИКА



12.06—06.10.2013  
Национальный музей  
Прадо, Мадрид  
[www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)

ЭЛЬ ЛАБРАДОР  
(ХУАН ФЕРНАНДЕС)  
11.03—16.07.2013  
Национальный музей  
Прадо, Мадрид  
[www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)

## ИТАЛИЯ

САМ ДУРАНТ  
23.04—01.09.2013  
Музей современного  
искусства МАКРО, Рим  
[www.museomacro.org](http://www.museomacro.org)

НАГАСАВА  
23.04—15.09.2013  
Музей современного  
искусства МАКРО, Рим  
[www.museomacro.org](http://www.museomacro.org)

АЛИГИЕРО БОЭТТИ  
В РИМЕ  
23.01—06.10.2013  
МАХХІ. Национальный  
музей искусства XXI века,  
Рим  
[www.fondazionemaxxi.it](http://www.fondazionemaxxi.it)

ХЕЛЬМУТ НЬУТОН  
06.03—21.07.2013  
Palazzo Delle Esposizioni,  
Рим  
[palazzo.esposizioni.it](http://palazzo.esposizioni.it)

EMPIRE STATE.  
ИСКУССТВО НЬЮ-ЙОРКА  
СЕГОДНЯ  
23.04—21.07.2013  
Palazzo Delle Esposizioni,  
Рим  
[palazzo.esposizioni.it](http://palazzo.esposizioni.it)

ТИЦИАН  
05.03—16.06.2013  
Квиринал, Рим  
[scuderiequirinale.it](http://scuderiequirinale.it)

МОДИЛЬЯНИ, СУТИН  
21.02—08.09.2013  
Палаццо Реале, Милан  
[www.mostramodigliani.it](http://www.mostramodigliani.it)

## РОССИЯ

БОРИС ОРЛОВ  
ФАНТОМНЫЕ БОЛИ



01.03—23.06.2013  
Третьяковская галерея,  
Москва  
[www.tretyakovgallery.ru](http://www.tretyakovgallery.ru)

БОРИС МЕССЕРЕР.  
К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ  
РОЖДЕНИЯ  
11.04—23.07.2013  
Третьяковская галерея,  
Москва  
[www.tretyakovgallery.ru](http://www.tretyakovgallery.ru)

МИХАИЛ НЕСТЕРОВ  
В ПОИСКАХ СВОЕЙ  
РОССИИ. К 150-ЛЕТИЮ  
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ  
24.04—18.08.2013  
Третьяковская галерея,  
Москва  
[www.tretyakovgallery.ru](http://www.tretyakovgallery.ru)

АНАТОЛИЙ КОМЕЛИН.  
КРАЯ РАЗРЫВА.  
СКУЛЬПТУРА 1980—  
2010 ГОДОВ  
30.04—11.08.2013  
Третьяковская галерея,  
Москва  
[www.tretyakovgallery.ru](http://www.tretyakovgallery.ru)

ОБНАЖЁННЫЕ.  
ОТ МРАМОРА  
К ФОТОГРАФИИ.  
СОВМЕСТНЫЙ ПРОЕКТ  
ЖУРНАЛА VOGUE И ГМИИ  
ИМ. А. С. ПУШКИНА  
16.04—23.06.2013  
ГМИИ им. А. С. Пушкина,  
Москва  
[www.arts-museum.ru](http://www.arts-museum.ru)

БОЛЬШОЙ ФРИЗ  
ПЕРГАМСКОГО  
АЛТАРЯ. АВТОРСКОЕ  
ГРАФИЧЕСКОЕ  
ВОССОЗДАНИЕ  
А. АЛЕКСАНДЕРА  
22.04—21.07.2013  
ГМИИ им. А. С. Пушкина,  
Москва  
[www.arts-museum.ru](http://www.arts-museum.ru)

ВЫСТАВКА ОДНОЙ  
КАРТИНЫ. ФРАНС ХАЛС  
«ЕВАНГЕЛИСТ МАРК»



30.04—28.07.2013  
ГМИИ им. А. С. Пушкина,  
Москва  
[www.arts-museum.ru](http://www.arts-museum.ru)

ПРЕРАФАЭЛИТЫ:  
ВИКТОРИАНСКИЙ  
АВАНГАРД  
10.06—22.09.2013  
ГМИИ им. А. С. Пушкина,  
Москва  
[www.arts-museum.ru](http://www.arts-museum.ru)

ПРЕМУДРОСТЬ АСТРЕИ.  
ПАМЯТНИКИ МАСОНСТВА  
XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ  
XIX ВЕКА В СОБРАНИИ  
ЭРМИТАЖА  
18.05—01.09.2013  
Эрмитаж, Санкт-Петербург  
[www.hermitagemuseum.org](http://www.hermitagemuseum.org)

КОРПОРАТИВНОЕ  
ЕДИНСТВО.  
ГОЛЛАНДСКИЙ  
ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ  
ЗОЛОТОГО ВЕКА  
ИЗ СОБРАНИЯ  
АМСТЕРДАМСКОГО МУЗЕЯ



08.06—01.09.2013  
Эрмитаж, Санкт-Петербург  
[www.hermitagemuseum.org](http://www.hermitagemuseum.org)

БРОНЗОВЫЙ ВЕК. ЕВРОПА  
БЕЗ ГРАНИЦ. ЧЕТВЁРТОЕ —  
ПЕРВОЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ  
ДО НОВОЙ ЭРЫ  
22.06—08.09.2013  
Эрмитаж, Санкт-Петербург  
[www.hermitagemuseum.org](http://www.hermitagemuseum.org)

УТОПИЯ И РЕАЛЬНОСТЬ.  
ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ, ИЛЬЯ  
И ЭМИЛИЯ КАБАКОВЫ  
29.06—25.08.2013  
Эрмитаж, Санкт-Петербург  
[www.hermitagemuseum.org](http://www.hermitagemuseum.org)

ПАМЯТИ ВЛАДИСЛАВА  
МАМЫШЕВА-МОНРО  
17.04—10.06.2013

Мраморный дворец.  
Русский музей, Санкт-  
Петербург  
[www.rusmuseum.ru](http://www.rusmuseum.ru)

ПАВЕЛ МИХАЙЛОВ  
28.03—24.06.2013  
Михайловский замок.  
Русский музей, Санкт-  
Петербург  
[www.rusmuseum.ru](http://www.rusmuseum.ru)

К 400-ЛЕТИЮ ДОМА  
РОМАНОВЫХ  
04.04—15.06.2013  
Михайловский замок.  
Русский музей, Санкт-  
Петербург  
[www.rusmuseum.ru](http://www.rusmuseum.ru)

НИКОЛАЙ ЛИБЕРИХ  
11.04—15.07.2013  
Михайловский замок.  
Русский музей, Санкт-  
Петербург  
[www.rusmuseum.ru](http://www.rusmuseum.ru)

РОЖДЁННЫЕ ЛЕТАТЬ...  
И ПОЛЗАТЬ



18.04—22.07.2013  
Корпус Бенуа. Русский  
музей, Санкт-Петербург  
[www.rusmuseum.ru](http://www.rusmuseum.ru)

ХУДОЖНИКИ ГАМБУРГА  
ИЗ СОБРАНИЯ МАТИАСА  
ХАНСА  
24.04—24.06.2013

Строгановский дворец.  
Русский музей, Санкт-  
Петербург  
[www.rusmuseum.ru](http://www.rusmuseum.ru)

## США

ИМПРЕССИОНИЗМ:  
ОТ ДЕГА ДО ТУЛУЗ-  
ЛОТРЕКА (ИЗ КОЛЛЕКЦИИ  
КЛАРК)  
12.03—16.06.2013  
The Frick Collection,  
Нью-Йорк  
[www.frick.org](http://www.frick.org)

КЛАС ОЛЬДЕНБУРГ



14.04—05.08.2013  
МоМА, Нью-Йорк  
[www.moma.org](http://www.moma.org)

КОМНАТА ДОЖДЯ  
12.05—28.07.2013  
МоМА, Нью-Йорк  
[www.moma.org](http://www.moma.org)

НОВАЯ ГАРМОНИЯ:  
АБСТРАКЦИЯ В ПЕРИОД  
МЕЖДУ ВОЙНАМИ  
1919—1939  
10.05—08.09.2013  
Музей Гуггенхайма,  
Нью-Йорк  
[www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org)

ДЖЕЙМС ТАРРЕЛЛ  
21.06—25.09.2013  
Музей Гуггенхайма,  
Нью-Йорк  
[www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org)

ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА  
И АМЕРИКАНСКОЕ  
ИСКУССТВО  
27.05—02.09.2013  
Музей Метрополитен,  
Нью-Йорк  
[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)

АФРИКАНСКОЕ  
ИСКУССТВО, НЬЮ-ЙОРК  
И АВАНГАРД  
27.11.2012—02.09.2013  
Музей Метрополитен,  
Нью-Йорк  
[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)

КЕН ПРАЙС. СКУЛЬПТУРА.  
РЕТРОСПЕКТИВА  
18.06—22.09.2013  
Музей Метрополитен,  
Нью-Йорк  
[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)

ПАНК: ОТ ХАОСА  
ДО МОДЫ



09.05—14.08.2013  
Музей Метрополитен,  
Нью-Йорк  
[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)

## ФРАНЦИЯ

СИМОН АНТАЙ  
22.05—02.09.2013  
Центр Помпиду, Париж  
[www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

МАЙК КЕЛЛИ  
02.05—05.08.2013  
Центр Помпиду, Париж  
[www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)

ДАН ВО  
24.05—18.08.2013  
АРК. Музей современного  
искусства Парижа  
[tam.paris.fr](http://tam.paris.fr)

КИТ ХАРИНГ



19.04—18.08.2013  
АРК. Музей современного  
искусства Парижа  
[tam.paris.fr](http://tam.paris.fr)

ТЁМНЫЙ РОМАНТИЗМ  
ОТ ГОЙИ ДО МАКСА  
ЭРНСТА.  
АНГЕЛ НЕОБЪЯСНИМОГО.  
ЭКСТРАВАГАНЦА  
05.03—09.06.2013  
Музей Орсе, Париж  
[www.musee-orsay.fr](http://www.musee-orsay.fr)

МАКЪЯЙОЛИ 1850—1877.  
ИТАЛЬЯНЦЫ —  
ИМПРЕССИОНИСТЫ?  
10.04—22.07.2013  
Музей Оранжерии, Париж  
[www.musee-orangerie.fr](http://www.musee-orangerie.fr)

ДЖОТТО И «КОМПАНИИ»  
18.04—15.07.2013  
Лувр, Париж  
[www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)

DE L'ALLEMAGNE.  
НЕМЕЦКАЯ ЖИВОПИСЬ  
ОТ ФРИДРИХА  
ДО БЕКМАНА, 1800—1939



28.03—24.06.2013  
Лувр, Париж  
[www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)

### ШВЕЙЦАРИЯ

МАКС ЭРНСТ  
26.05—08.09.2013  
Фонд Бейелер, Базель  
[www.fondationbeyeler.ch](http://www.fondationbeyeler.ch)

МАУРИЦИО КАТТЕЛАН  
08.06—06.10.2013  
Фонд Бейелер, Базель  
[www.fondationbeyeler.ch](http://www.fondationbeyeler.ch)

THE PICASSOS ARE HERE!  
РЕТРОСПЕКТИВА  
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ БАЗЕЛЯ



17.03—21.07.2013  
Художественный музей,  
Базель  
[www.kunstmuseumbasel.ch](http://www.kunstmuseumbasel.ch)

КОЛЛЕКЦИЯ ХУБЕРТА  
ЛУЗЕРА  
07.06—08.09.2013  
Кунстхаус, Цюрих  
[www.kunsthau.ch](http://www.kunsthau.ch)

ФЕЛИКС ВАЛЛОТОН  
05.07—15.09.2013  
Кунстхаус, Цюрих  
[www.kunsthau.ch](http://www.kunsthau.ch)

### ЯРМАРКИ

THE INTERNATIONAL FINE  
PRINT FAIR  
01.06—30.06.2013  
Базель  
[printbasel.ch](http://printbasel.ch)

PINTA LONDON 2013  
04.06—07.06.2013  
Лондон  
[pintaart.com](http://pintaart.com)

### VOLTA



10.06—15.06.2013  
Базель  
[www.voltashow.com](http://www.voltashow.com)

LISTE — THE YOUNG ART  
FAIR  
11.06—16.06.2013  
Базель  
[liste.ch](http://liste.ch)

SCOPE BASEL  
10.06—16.06.2013  
Базель  
[scope-art.com](http://scope-art.com)

THE-SOLO-PROJECT  
12.06—16.06.2013  
Брюссель  
[the-solo-project.com](http://the-solo-project.com)

ART BASEL  
13.06—16.06.2013  
Базель  
[artbasel.com](http://artbasel.com)

MASTERPIECE ART FAIR  
27.06—03.06.2013  
Лондон  
[masterpiecefair.com](http://masterpiecefair.com)

ARTASPEN  
01.08—04.08.2013  
Аспен  
[art-aspen.com](http://art-aspen.com)

ART NOCTURNE KNOCKE  
10.08—18.08.2013  
Кнокке - Хейст  
[artnocturneknocke.com](http://artnocturneknocke.com)

ART COPENHAGEN  
19.08—22.08.2013  
Копенгаген  
[artcopenhagen.dk](http://artcopenhagen.dk)

### БИЕННАЛЕ

БИЕННАЛЕ ТУРКУ  
09.05—01.09.2013  
[www.turkubiennaali.fi](http://www.turkubiennaali.fi)

VENICE BIENNALE  
01.06—24.11.2013  
[labiennale.org](http://labiennale.org)

THE MOMENTUM BIENNIAL  
22.06—29.06.2013  
[momentum.no](http://momentum.no)

LIVERPOOL BIENNIAL  
05.07—31.10.2013  
[biennial.com](http://biennial.com)

# ~ SUMMARY ~

## ~ EDITORIAL ~

Periodicals live to register their time and pass away with it. In this sense, our journal, *Iskusstvo*, or *Art in English*, goes in the opposite direction — it is history oriented and strives to choose utterly timeless topics. In the year of the journal's 80th anniversary this is perfectly clear, and it is experienced as an absolutely proper strategy. But it was different with *Mystery*. We planned it long ago as an eternal topic for art. How the artwork is born? Who speaks through the lips of the artist? These are mysteries which, no matter how often philosophers, historians of art and artists dwell upon them, will be mysteries forever. Yet, it turned out that the topics of spiritual mysteries as a quest of art, shamanism, the construction of individual mythological systems are more than important today, and the curator of the 55th Venice Biennale main project speaks about it, for instance. The list of recently opened art shows confirms that. And the topic itself remains eternal, and it is perceived in a very personal way by our time.

## ~ MYSTERION ~

### **VALERY PODOROGA: “THERE'S NO MYSTERY IN ART”**

A major scholar from the RAS Institute of Philosophy told the *Iskusstvo* journal why the Artwork and the Author can do without mystery today, but the power, the religion and the consumption system resort to all the variety of sacralization methods. Besides that, Valery Aleksandrovich wrote *Aura*. Baudelaire. Benjamin for us since, as he rightly remarked, all the “big and radical issues are never discussed in a straightforward way, but in a roundabout way.”

### **Valery Podoroga AURA. BAUDELAIRE. BENJAMIN**

This essay is an attempt to answer the question of what the mystery is, not the mystery of

something, but just as a mystery (referring to its own essence). In other words, it is an attempt to understand mystery as a structural and topical phenomenon within the limits of the perception theory.

### **PAVEL PEPPERSTEIN: “HIDING IN GYPSY CAMPS AND MONASTERIES”**

During the interview, Pavel Pepperstein has drawn a whole series of *Mysterious Drawings* for the *Iskusstvo* journal, recommended how one can hide from the world and the society today.

### **Valery Turchin THEOSOPHY IN THE RUSSIAN AVANT-GARDE**

Nothing looks stranger than the Soviet authorities accusing Avant-Garde of formalism. Was it a special tendency not to think of the spiritual in art or a naïve misunderstanding of the essence of the phenomenon criticized? It is difficult to say now, but this is a fact. The time of such delusions has passed, thank God, but the tradition to see breakthroughs into the sublime spheres of being in the Avant-Garde experiments was broken. The link of time fell apart, and the nature of the conceptualization of this phenomenon disappeared with it. Something the initiators of radical transformations saw clearly is obscure now.

### **Arseny Steiner THE ONTOLOGY OF MYSTERY IN MID 20<sup>th</sup> CENTURY ART**

“What do we know about the fox? Nothing, and that isn't all,” these couplet by Boris Zakhoder can be referred to the quasi-religious explorations in the art of the second half of the 20th century. Joseph Beuys is too often listed as

a leftist activist, Gely Korzhev — as a Socialist Realist, Timur Novikov — as a fascist. This labeling is natural and inevitable for the socializing approach. Yet, the label of the social function of the artist narrows the field of meaning and oversimplifies the language. Let us cite Roland Barthes who wrote in his *Mythologies* about the synonymousness of the sublime and of the magic. This “magic” is absolutely rational at its own level.

### **MASSIMILIANO GIONI: “MY PROJECT IS NOT ABOUT OCCULTISM OR SPIRITUALISM, OF COURSE”**

The main project of the 55th Venice Biennale can be read as a story where human observation of the world is unraveled into mythological systems, and the individual mythology of the artist is born in them. Religious fervor is replaced with the media, social mythology of our time, and the noise of numerous computer displays suddenly breaks into the primordial silence of the Walter de Maria work in the last hall... This ellipsis suggests silence and contemplation Massimiliano Gioni, the curator of the project, hoped for. He had to explain many times why this show is packed with mysticism and esoteric instead.

## ~ SECRETS AND IGNORANCE ~

### **ALEXANDER MIKHAILOV: “THE KGB DID NOT TAKE ANY DECISIONS ON CENSORSHIP”**

If you ask the participants of the artistic life of 1960s, 1970s and 1980s, you get a feeling that everybody were in opposition to the authorities and suffered, as the result. Even those nurtured and cherished, supported and awarded by the authorities. You cannot hear the position of those who was on the other side of the conflict, so we asked Alexander Mikhailov, the special

agent of the 5th Service of the Moscow KGB Department then, to tell us about his work.

## “NON-AUTHORIZED ART”

Mohamed Charinda, the representative of African aboriginal art, easily signs other peoples' works and allows other artists to sign his paintings as the European models of authorship are absolutely alien to the tribal mentality. Marcel Duchamp put his autographs on the mass copies of original artworks believing that this would bring their cost down in a magic way. From the point of view of the market, both approaches are falsification, so the Author never died, in fact. We asked art critics Anna Arutyunova and Alexander Yevangely to discuss this issue.

## SVETLANA ROMANOVA: “A CULT OBJECT CAN BE MADE EVEN FROM A CAN”

Everything that is ritual, mystical, shamanic in the oeuvre of contemporary artists is easily interpreted as an attempt of stupid civilized people to reproduce something they would never really be able to understand. Discussing the specifics of shamanistic ritual, ethnographer Svetlana Romanova was possibly able to express something that brings happening close to worship: “The medical magic ritual can help only the person brought up in this culture, and who understands what and why the shaman sings.”

~ SHAMAN ARTISTS ~

The choice of art critics: Yekaterina Andreyeva, Sergey Khachaturov, Darya Kurdyukova, Vitaly Patsyukov, Arseny Steiner, Yekaterina Vasilyeva.

## WASSILY KANDINSKY. THE CONJURER OF THE FUTURE

The artist was possessed with the idea to bring new art to life in a mystical act for which “conception” and “act of delivery” were not just a metaphor.

## JOSEPH BEUYS. ALL ARE A BIT OF MAGI

The amateur artist who drew portraits of nurses in his front notebook turned into the shaman of the Lower World, the resident of the extra-geographical Eurasia you cannot find on any political map of the world.

## ROBERT SMITHSON. THE MAGICIAN OF THE EARTH

The surface of the Earth becomes ultimately thick in the works by Robert Smithson, it starts to move, as if in a disaster, striving to spurt out its lower layers, revealing its subconscious.

## TIMUR NOVIKOV. THE WIZARD OF ABSURDITY

Timur is one of those artists who found the idea of mystery in art and in life extremely important as they were aware that their gift is mysterious and magical.

## SUBODH GUPTA. A VERY HUNGRY ARTIST

A trader is sometimes lurking behind the shamanic mask in the new reality.

## GERMAN VINOGRADOV. THE MAKER OF SPEECH

When I sent German an email asking him to discuss shamanism, he replied: “Call me on the drum or on the rabbit paw.”

~ 80<sup>th</sup> ANNIVERSARY ~

## CONTEMPLATIONS AT THE 29<sup>th</sup> BIENNAL

The 55<sup>th</sup> Venice Biennale has opened. While its curator Massimiliano Gioni is discussing whether we are justified in throwing Hilma af Klint out of the history of abstract art just for her occultism, we are publishing an article devoted to the 29<sup>th</sup> Biennale in our History Archives column. Passions ran high there too. Are the principles used to select the participants for this major art forum good, and how the logics of art history correlates with the personal views of those who make it, were the issues raised by the authors. No, this 1959 article doesn't look like it was written yesterday, it helps feel the time interval rather than bridge it.

## ERIK BULATOV STUDIO. TO THE 80<sup>th</sup> BIRTHDAY OF THE ARTIS

In the year of his 80<sup>th</sup> birthday Erik Bulatov won the Innovation award for his contribution to art, and his personal show opens at the The Nouveau Musée National de Monaco in late June, but all these jubilee celebrations and awards of the living classic obscure something that is still the most important thing for the artist — his work in his studio in Paris on the boundary between the private, domestic world and the creative world opening outside and addressed to the viewer.

The editors express their gratitude to Museum Kunst Palace in Berlin and Tobias Bader, Vasily Bliznetsov, Lyudmila Borisenko in person, Van Abbemuseum in Eindhoven and Margo van de Wiel, Inna Gorodetskaya, Dmitry Gorokhov in person, the State Tretyakov Gallery, and to Anna Kotlyar and Vera Bazhukova, Konstantin Imshenitsky, Yelena Krupkina, Alina Fedorovich, Ilya Oskolkov-Tsentsiper, Natalia Cherkasova, Vladimir Shirokov in person.

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



Искусство древнего Кипра  
Из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина

25.06 — 01.09

Волхонка, 12

[www.arts-museum.ru](http://www.arts-museum.ru)

Информационные партнеры

РОССИЯ 24

Коммерсантъ

ИТОГИ

Информационная поддержка

ART

А.К.Т.

ИСКУССТВО

РАССКАЗ

ПУШКИН

Искусство

Партнерский выставочный зал ГМИИ им. А.С. Пушкина

Информационный партнер ГМИИ им. А.С. Пушкина

Сбербанк

Сбербанк

реклама

В  
И  
Д  
Е  
О  
Ф  
О  
С  
У  
S\*

НССА ГЦСИ  
ГЦСИ НССА  
НССА ГЦСИ  
ГЦСИ НССА  
НССА ГЦСИ  
ГЦСИ НССА

# ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (ГЦСИ)

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

## ФЕСТИВАЛЬ

28 ИЮНЯ – 28 ИЮЛЯ 2013

### 28 ИЮНЯ – 28 ИЮЛЯ

ВЫСТАВОЧНЫЙ ЗАЛ ГЦСИ

### ОТКРОВЕНИЯ

ВЫСТАВКА

Андрей Блажнов, Алина Гуткина, Таус Махачева, Роман Мокров, Хаим Сокол (Россия), Али Гасанов (Азербайджан), Рое Розен (Израиль)

28 ИЮНЯ, ПЯТНИЦА, 19.30 – ОТКРОВЕНИЯ ОТКРОВЕНИЙ – ВСТРЕЧА С УЧАСТНИКАМИ ВЫСТАВКИ

### 5 – 11 ИЮЛЯ

МАЛЫЙ ЗАЛ ГЦСИ

### НАЙДЕННОЕ

ВЫСТАВКА

Сергей Баладин, Олег Елагин, Владимир Логутов, Денис Якунин (Самара), Владимир Селезнев (Екатеринбург), Алексей Булдаков, Светлана Шуваева (Москва)

Кураторы Олег Елагин, Карина Караева

### 12 ИЮЛЯ, ПЯТНИЦА, 19.30

МАЛЫЙ ЗАЛ ГЦСИ

### ПИРМИН БЛУМ. СУБЪЕКТИВНОСТЬ ПРОТЕСТНОГО ИСКУССТВА

ВСТРЕЧА С ХУДОЖНИКОМ

При поддержке 

### 15 – 28 ИЮЛЯ

МАЛЫЙ ЗАЛ ГЦСИ

### АВЕЛИНО САЛА. ЭССЕ О КУЛЬТУРЕ

ВЫСТАВКА

куратор КАРИНА КАРАЕВА

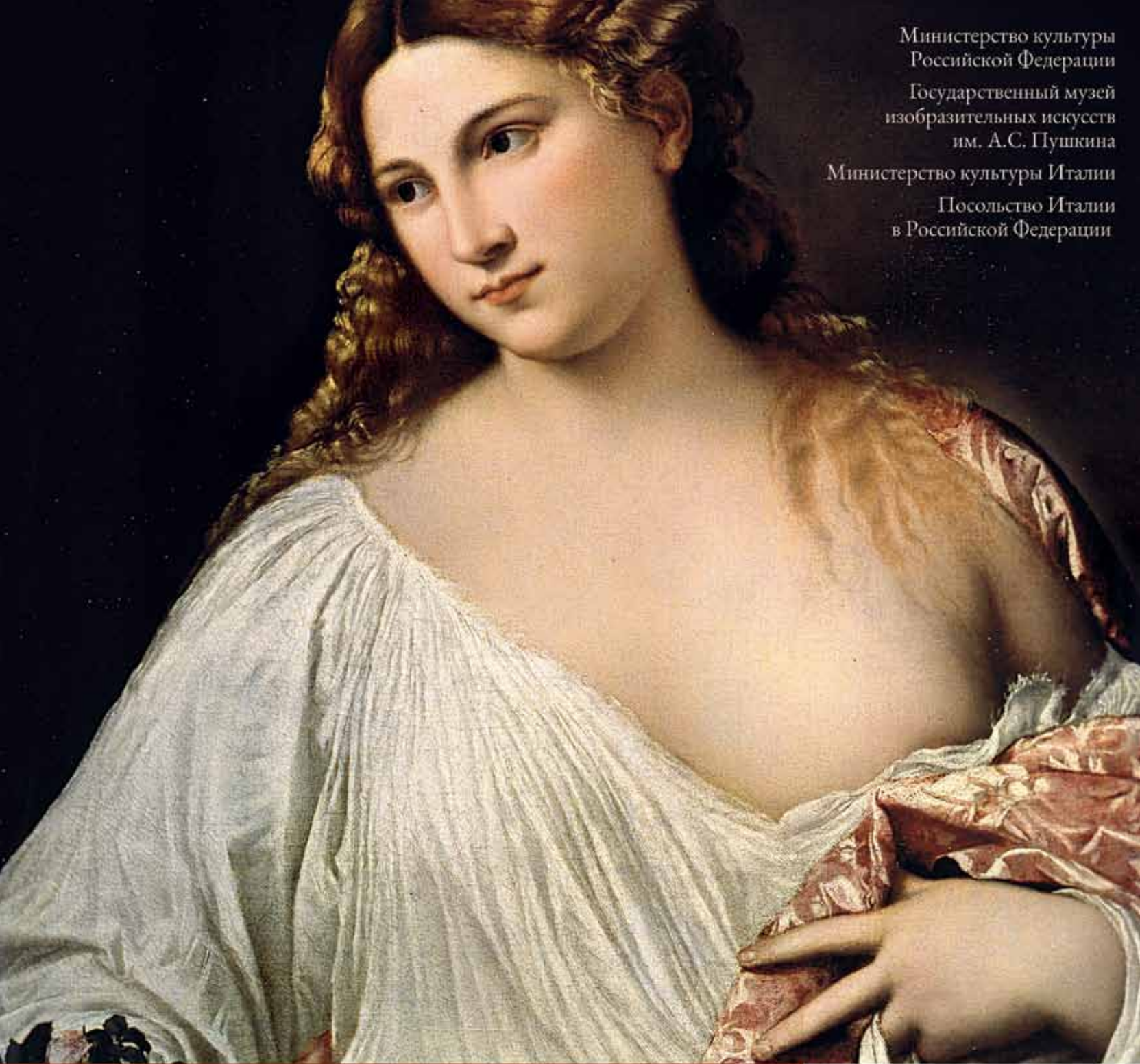
координатор ДАША БИРЮКОВА

**16+**

ЗООЛОГИЧЕСКАЯ, ДОМ 13 / тел.: (499) 254 84 92 / WWW.NCCA.RU



реклама



Министерство культуры  
Российской Федерации  
Государственный музей  
изобразительных искусств  
им. А.С. Пушкина  
Министерство культуры Италии  
Посольство Италии  
в Российской Федерации

# ТизIANO Тициан

Из музеев Италии  
27.06 – 29.09



Информационные партнеры



Информационная поддержка



ИСКУССТВО



Организация выставки



Постоянный партнер ГМИИ им. А.С. Пушкина



реклама



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ | ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

31

мая  
2013



ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ  
ГАЛЕРЕЯ

ЛАВРУШИНСКИЙ ПЕРЕУЛОК

3

ноября  
2013

# Дары и приобретения

НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ  
В СОБРАНИИ ГРАФИКИ  
XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКА

залы 49–54

ПОДДЕРЖКА ВЫСТАВКИ

О. Л. Маргания

ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПАРТНЕР



ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА

РОССИЯ 24

РАДИО  
КУЛЬТУРА

РУССКОЕ  
ТЕЛЕВИДЕНИЕ

ИСКУССТВО

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

18-22/09/2013/ЦДХ 17 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА  
ART MOSCOW  
18-22/09/2013/ЦДХ 17 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА  
18-22/09/2013/ЦДХ 17 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА  
18-22/09/2013/ЦДХ 17 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА  
ART MOSCOW  
18-22/09/2013/ЦДХ 17 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА  
18-22/09/2013/ЦДХ 17 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА  
ART MOSCOW  
18-22/09/2013/ЦДХ 17 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА  
ART MOSCOW  
18-22/09/2013/ЦДХ 17 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА  
ART MOSCOW  
18-22/09/2013/ЦДХ 17 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА  
ART MOSCOW  
18-22/09/2013/ЦДХ 17 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА  
ART MOSCOW  
18-22/09/2013/ЦДХ 17 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА  
ART MOSCOW  
18-22/09/2013/ЦДХ 17 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА  
ART MOSCOW  
18-22/09/2013/ЦДХ 17 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА  
ART MOSCOW  
18-22/09/2013/ЦДХ 17 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА  
ART MOSCOW  
18-22/09/2013/ЦДХ 17 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА  
ART MOSCOW  
18-22/09/2013/ЦДХ 17 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА  
ART MOSCOW  
18-22/09/2013/ЦДХ 17 МЕЖДУНАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЯРМАРКА

Реклама 16+



ART MOSCOW  
17 Международная художественная ярмарка  
18-22 сентября 2013  
Центральный Дом Художника  
Москва, Крымский вал, 10

ART MOSCOW  
17th International Contemporary Art Fair  
September 18-22, 2013  
Central House of Artists  
10, Krymsky val, Moscow, Russia

[www.art-moscow.ru](http://www.art-moscow.ru)





## VIPPORT – ВОЗДУШНЫЕ ВОРОТА МОСКВЫ



Подогреваемые  
ангары



Наземное  
обслуживание



Текущее  
обслуживание



Ресторанное  
обслуживание



Заправка

119027, Москва,  
ул. Рейсовая стр. 1, 5А  
тел.: +7 (495) 648-28-00/01/02  
факс: +7 (495) 648-28-08  
SITA: VKOBTXH; AFTN: UUWWWNKX  
e-mail: [handling@vipport.ru](mailto:handling@vipport.ru)  
[www.vipport.ru](http://www.vipport.ru)

Handling with care

  
**VIPPORT**  
FBO/Vnukovo

# КАТЮША

WWW.DORSA.COM

la Biennale di Venezia

55. Esposizione  
Internazionale  
d'Arte

Eventi collaterali

ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ  
ПРОГРАММА 55-Й  
ВЕНЕЦИАНСКОЙ  
БИЕННАЛЕ —  
LA BIENNALE  
DI VENEZIA

**ОРГАНИЗАТОР**  
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ  
СОВРЕМЕННОГО  
ИСКУССТВА  
WWW.MMOMA.RU

**A** Alfa-Bank

партнер проекта

**КУРАТОР**  
ДМИТРИЙ ОЗЕРКОВ

29.05 — 15.09.2013

**АДРЕС**  
FONDAMENTA DELLE ZATTERE,  
DORSODURO 417, VENEZIA  
**ЧАСЫ РАБОТЫ**  
ЕЖЕДНЕВНО,  
КРОМЕ ПОНЕДЕЛЬНИКА,  
С 10.00 ДО 18.00

# DORSA

MMOMA

МОСКОВСКИЙ  
музей  
современного  
искусства  
moscow  
museum  
of modern  
art

# ВАРТ