

THE ART MAGAZINE

ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА

ВЕНСКИЙ
МИФ

18+



№ 1 (608) 2019



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



МОСКВА



МОСКОВСКАЯ
ОБЛАСТЬ



РЕСПУБЛИКА
КОМИ

ИНТЕРМУЗЕЙ '19

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ

ДИАЛОГ ПРОФЕССИОНАЛОВ

30 МАЯ – 2 ИЮНЯ | МОСКВА | МАНЕЖ

- МАСШТАБНАЯ ДЕЛОВАЯ ПРОГРАММА
- ДИСКУССИИ / ПУБЛИЧНЫЕ ИНТЕРВЬЮ
- НОВЫЕ МУЗЕИ И КУЛЬТУРНЫЕ КЛАСТЕРЫ
- ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ПРОГРАММЫ

ВХОД СВОБОДНЫЙ | 0+

imuseum.ru



ОПЕРАТОР
ФЕСТИВАЛЯ



ПАРТНЁРЫ



ICOM
Russia

Семен Файбисович

Ретроспектива

Крымский Вал, 10 | Залы 39-42 | 16+ | www.tretyakov.ru

Реклама

Новая
Третьяковка

Крымский Вал

Генеральный партнер

27.03 —
28.07.2019

Информационные партнеры

Радиопартнер

Стратегический медиапартнер



РОССИЯ

ИЗВЕСТИЯ 125

ИСКУССТВО

РУССКОЕ
ИСКУССТВО



THE ART NEWSPAPER RUSSIA

ИСКУССТВО

№ 1 (608) 2019

Издатель Аля Тесис
Шеф-редактор Алина Стрельцова

Макет Дарья Яржамбек
Дизайн, вёрстка Ольга Селиванова, Сергей Шмаков
Литературный редактор Пётр Фаворов
Выпускающий редактор Татьяна Курасова
Ассистент редактора Жанна Старицына
Корректор Надежда Волотина

Автономная некоммерческая организация
«Культурно-просветительский центр «Искусство»
Учредитель ООО "Издательство "Искусство"
Генеральный директор Евгений Кобзев

Редакция благодарит за помощь при подготовке номера
Австрийский культурный форум в Москве и лично
Симона Мраза, Австрийский национальный
туристический офис в России и лично Геральда
Бёма и Барбару Бенедик, Венский совет по туризму
и лично Верену Хабле



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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

Адрес редакции

Москва, 119017, Б. Толмачёвский пер.,
дом 5, стр. 1, оф. 209
тел.: +7 (499) 713-67-40, art@iskusstvo-info.ru

Реклама

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

Распространение

тел.: +7 (916) 450-71-61, subscribe@iskusstvo-info.ru

PR и специальные проекты

тел.: +7 (499) 713-67-40, +7 (901) 183-67-40
pr@iskusstvo-info.ru, www.iskusstvo-info.ru

Подписные индексы

16359 (на полгода), 10684 (на год) в объединённом каталоге «Пресса России»; 10118 в каталоге «Почта России»

Подписка через агентства

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

ISSN 0130-2523

Отпечатано в типографии «Ситипринт»
+7 (495) 266-28-95, www.megapolisprint.ru
Тираж 3000 экземпляров

© 2019 Журнал «Искусство»

Журнал «Искусство» — некоммерческий образовательный проект, все материалы публикуются исключительно в научно-просветительских целях. Перепечатка текстов, их фрагментов или изображений без разрешения правообладателя преследуется по закону

При поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям



На обложке:
Артур Бенда
Съёмка рекламы
для фирмы женского
белья Felina
1942

Вена. Нартон, серебряно-желатиновый отпечаток, 22 × 15,7 см
© Courtesy Galerie Johannes Fabe

Эдвард Мунк

Лаврушинский переулок, 12 | 2-й и 3-й этажи | 18+ | www.tretyakov.ru

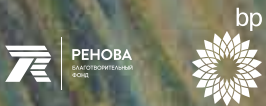
Реклама

Третьяковская
галерея

Лаврушинский переулок

15.04 —
14.07.2019

Поддержка проекта



Билетный партнер



Информационные партнеры

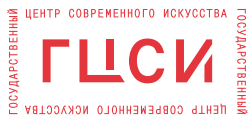


Радиопартнер



Стратегический медиапартнер





Правительство
Нижегородской
области

29 ИЮНЯ
ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ И
ЦЕРЕМОНИЯ НАГРАЖДЕНИЯ
ПОБЕДИТЕЛЕЙ

30 ИЮНЯ — 25 АВГУСТА
ВЫСТАВКА НОМИНАТОВ

НИЖНИЙ НОВГОРОД

WWW.ARTINNOVATION.RU



ПРЕМИЯ ИННОВАЦИЯ 2019

Стратегические партнёры:



Партнёры:



Генеральные инфопартнёры:



Информационные партнёры:



ВОЛЬФГАНГ МАДЕРТАНЕР: «ВЕНСКИЙ МОДЕРНИЗМ — ЭТО БОЛЬШОЙ ПРОЕКТ ПО ОСВОБОЖДЕНИЮ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ»	8
САЛОН БЕРТЫ ЦУКЕРКАНДЛЬ Эва Штрешнак, Бернхард Фетц	22
Радмила Швайцер ДОМ ВИТГЕНШТЕЙНОВ	34
Анна Броновицкая РЕАЛЬНЫЙ СОЦИАЛИЗМ КРАСНОЙ ВЕНЫ	48
Розмари Брухер КАРТИНКИ ИЗ КЛИНИКИ. ИСКУССТВО И БЕЗУМИЕ ЭГОНА ШИЛЕ И ГЮНТЕРА БРУСА	58
НИКА ПАРХОМОВСКАЯ: «ЧЕСТНО ГОВОРЯ, Я ДУМАЮ, ЧТО МОРЕНО БЫЛ ГЕНИЕМ»	72
МОДЕРНИСТЫ VS АКЦИОНИСТЫ Кураторский проект Даниила Булатова	90
Юрий Пальмин ГЕРМАН ЧЕХ	104
<i>~ ОБЗОРЫ ~</i>	115
Три выставки Эгона Шиле	116
58-я Венецианская биеннале	118
Фрэнсис Бэкон, Люсьен Фрейд и Лондонская школа	120
Павел Пепперштейн. Человек как рамка для ландшафта	122
Кирилл Адибеков: «Лучше районного кинотеатра ничего не может быть»	124
Татьяна Карпова: «Я думаю, что эта выставка в первую очередь для художников»	128
Боги, люди, герои. Из собрания Национального археологического музея Неаполя и Археологического парка Помпей	131
Путеводитель по арт-пространствам Дубая Специальный проект журнала «Искусство»	132
<i>~ SUMMARY ~</i>	136

У многих, кто приезжает в Вену, создаётся впечатление, что австрийцы бережно сохранили до нынешних времён традиции и атмосферу XIX века. Это не совсем верно. Американские публикации о так называемом габсбургском мифе впервые появились ещё в 1960-е годы. В них говорилось, что эта идеологема родилась в Австрии после Первой мировой войны и стала ещё популярнее после Второй. Обездоленным, голодающим людям не на что было опереться. Они не были уверены, можно ли считать себя жертвами войны, если их друзья и родные, или, возможно, они сами, поддерживали политику Германии. А официальная политика самой Австрии состояла в том, чтобы не обсуждать недавнее прошлое. Чтобы хоть как-то собрать дезориентированную нацию, нужно было событие или явление, положительно окрашенное для любого жителя страны. Этим явлением стал придуманный золотой век — времена империи Габсбургов, которые якобы были счастливыми и спокойными: художники и музыканты собирались в кофейнях, все ели шоколадные пирожные, и из каждого дома звучала музыка Штраусов.

В реальности же времена Габсбургов отнюдь не были безмятежными, Штраусы и кофейни имелись в наличии, но наравне с ними расцветали антисемитизм, цензура и бюрократия, а те самые венские интеллектуалы, что собирались по кофейням, жаловались,

что до Вены не доходят даже проблески парижской культуры. Однако безмятежная Вена, которой никогда не существовало, усилиями австрийцев стала реальной, и даже сейчас на габсбургском мифе строится вся туристическая индустрия страны.

Всё это далеко не новость для специалистов, как и то, что до последних десятилетий события, связанные с именами Вагнера, Витгенштейна или Шиле, в Вене нужно было ещё поискать, и только теперь в городе открываются выставки о том, как художники венского модернизма воспроизводили мимику и жесты душевнобольных, пытаясь поставить диагноз собственному веку, и как их приёмы потом взяли на вооружение венские акционисты, создавшие одну из самых радикальных и страшных версий постмодернистского искусства.

В этом номере мы хотим поговорить о том, как на протяжении всего XX века художники, литераторы и философы Вены боролись с травмами истории, отказываясь играть в воображаемый золотой век, и работали с настоящими болью, страхом и отчаянием. В общем — о том, каким на самом деле был венский модернизм. Эта история очень драматична, однако осознавая хрупкость выросшей на этой почве культуры, мы учимся по-новому любить австрийскую столицу.

Редакция журнала «Искусство»



ВОЛЬФГАНГ МАДЕРТАНЕР: «ВЕНСКИЙ МОДЕРНИЗМ — ЭТО БОЛЬШОЙ ПРОЕКТ ПО ОСВОБОЖДЕНИЮ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ»

9

Венский модернизм — это период расцвета австрийской культуры, продолжавшийся между Австро-прусской войной 1866 года и концом Первой мировой, когда рухнула империя Габсбургов. Всё, что происходило тогда в искусстве, литературе, музыке, медицине и философии, можно и нужно объяснять не только их внутренними обстоятельствами, но и политическими потрясениями, поколенческими сломом и финансовыми кризисами. Цель модернистского проекта как раз и состояла в том, чтобы спасти человека, тонущего в водовороте событий, — таково мнение директора Австрийского государственного архива историка Вольфганга Мадертанера

вопросы: Дарья Курдюкова



Вольфганг Мадертанер

Генеральный директор Австрийского государственного архива, историк, эксперт по венскому модернизму.

10

Верно ли, что венский модернизм в политическом плане стал результатом либерализации имперских порядков, а в социальном — кризиса и смены поколений?

Я бы рассматривал венский модернизм как целиком еврейский феномен, точнее, как феномен еврейской эмансипации. Дело в том, что вторая половина XIX века в Австрии — это время после чудовищной, очень кровавой революции, которая в конечном итоге и привела империю к распаду. В 1848—1849 годах по всей Европе прокатилась волна вооружённых восстаний, общим итогом которых стал приход к власти либеральной буржуазии. Конечно, я сейчас упрощаю, но тем не менее эти события обозначили конец феодализма и начало эпохи правления буржуа. Именно в этих столкновениях родилась либеральная экономика, и тогда же поднялась волна консервативной реакции. Эти два движения схлестнулись, и лишь разгромное поражение Австрии в войне с Пруссией обозначило что-то вроде политического компромисса и стабилизации положения в стране. Этот компромисс выразился в конституции 1867 года, когда в монархическом государстве были установлены либеральные законы и экономика. То есть цели, которые

ставили перед собой революционеры середины века, всё-таки реализовались, но произошло это в 1867-м. Очень важно, что конституция рассматривала евреев как полноправных граждан страны и наделяла их правом заниматься предпринимательством. Результатом стал сначала невиданный прежде расцвет экономики, зато потом — жутчайший финансовый кризис 1873 года. Этот кризис пришёлся на время, когда Вена принимала у себя Всемирную выставку, и он стал первым в ряду страшных экономических кризисов новейшего времени. Много позже был кризис 1929—1933 годов, уже на нашем веку случился кризис 2008-го, но кризис 1873-го был первым, и он потряс всю империю. Финансовый крах заставил общество усомниться в либеральных идеях. Сыновья людей, вершивших революцию 1848-го, отвернулись от своих отцов, отшатнулись от давешнего экономического успеха. Это был серьёзный поколенческий конфликт. Молодое поколение, представителями которого были Зигмунд Фрейд, Виктор Адлер, Густав Малер, Артур Шницлер и Густав Климт, не находило больше прежних идеологических опор и обратилось к глубинной психологии человека, к эстетизму.



На стр. 8
 Людвиг Витгенштейн
 на лошадке
 Оноло 1892
 Картон, серебрно-желатиновый
 отпечаток. Из коллекции Авотрий-
 ской национальной библиотеки
 Фотография: © Carl Pietzner
 © Österreichische Nationalbibliothek

Ателье Мадам д'Ора
 В доме моды Zwieback
 1913
 Картон, серебрно-желатиновый
 отпечаток. Из коллекции
 Авотрийской национальной
 библиотеки. Фотография:
 © ÖNB-Bildarchiv / picturedesk.com
 Изображение предоставлено
 пресо-службой Музея Леопольда



Артур Бенда
Съёмка рекламы
для фирмы женского
белья Felina
1942

Вена. Картон, серебряно-желати-
новый отпечаток, 22 × 15,7 см
© Courtesy Galerie Johannes Faber

На стр. 13
Ателье Мадам д'Ора
Берта Цунернандль
1908

Картон, серебряно-желатиновый
отпечаток. Из коллекции Австрий-
ской национальной библиотеки
© Österreichische Nationalbibliothek





Эдит Тюдор-Харт
Женщина, Вена
Около 1930

Цифровая струйная печать
с архивного негатива,
30,2 x 29,9 см

Из архива Wolfgang Suschitzky,
подаренного Национальной
галерее Шотландии в 2004 году
© Peter Suschitzky, Julia Donat
& Misha Donat

**Сыновья людей,
вершивших революцию
1848-го, отвернулись
от своих отцов, от их
экономического успеха.
Молодое поколение —
Фрейд, Адлер, Малер,
Шницлер и Климт —
не находило больше
прежних идеологических
опор и обратилось
к глубинной психологии
человека, к эстетизму**

Получается, что поколенческий конфликт оказался в конечном итоге кризисом самоидентификации?

Это был чудовищный кризис самоидентификации молодого поколения евреев. Они мечтали забыть своё еврейское происхождение и найти новую идентичность в лоне немецкой культуры, которая представлялась им самой развитой во всей Европе. До известной степени эти молодые евреи ассимилировались, но своим отечеством они считали Гёте и Шиллера. Венский модернизм — это на самом деле большой проект по освобождению человеческой индивидуальности. Фрейд создал целостную теорию психологии сознательного и бессознательного, Альфред Адлер — целостную политическую стратегию. Малер прошел невероятно трудный путь интеграции популярной музыки, которую он слушал дома в Богемии, в новый тип элитарной музыки, которую прежде вообще никто не мог вообразить. Если угодно, Малер создал всю современную музыку. Все они решали вопрос, как при помощи культуры освободить и каждого отдельного человека, и целые массы людей.

В этом состоит базовый принцип австрийского модернизма. Тем не менее у этого расцвета культуры есть и своя тёмная сторона — это антисемитизм. Он возник как реакция на ассимиляцию евреев, и именно в Вене он стал массовым. Как раз в этой ситуации — торжества культуры и одновременно ужасного варварства — сформировался молодой Гитлер. И в ней же возник сионизм. Венский модернизм весь состоит из противоречий.

Можно же говорить и о противоречиях в изобразительном искусстве, где художники, с одной стороны, воплощали ценности буржуазии, а с другой занимались эстетизацией страданий, пытались сбежать от реальности?

Верно, но это есть и в передовом искусстве других стран, скажем, на современной нью-йоркской арт-сцене.

Конечно, но не было ли это ярче выражено в венском модернизме?

Да. Возьмём, к примеру, Густава Климта. Он художник эры Рингштрассе, он создаёт...

«Бетховенский фриз»?

Нет-нет, это как раз радикальное произведение. Он создаёт портреты богатых женщин, жён буржуа, сглаживая их черты, льстя своим героиням, это весьма поверхностные вещи. И тут же пишет «факультетские картины» для Венского университета — глубоко фрейдистские работы с погружением в глубины человеческой психики, в сексуальность, в тёмную часть человеческой природы. Но увы, после скандала, связанного с их представлением публике, он отказался от радикальных жестов и ужасающих символов.

Эта противоречивость была и в философии того времени?

Принципиально важной фигурой здесь был Эрнст Мах. Его идеи релятивизма вдохновили Фрейда и Витгенштейна, повлияли на Кошку. С точки зрения Маха, все

16





На стр. 16
Эдит Тюдор-Харт
 Без названия
 (Демонстрация у Венской
 оперы)
 Около 1930
 Серебряно-желатиновый
 отпечаток с архивного негатива,
 28 × 30 см
 Из архива Wolfgang Suschitzky,
 подаренного Национальной
 галерее Шотландии в 2004 году
 © Peter Suschitzky, Julia Donat
 & Misha Donat

Эдит Тюдор-Харт
 Ветеран Первой мировой
 войны, Вена
 Около 1930
 Цифровая струйная печать
 с архивного негатива,
 30,1 × 29,9 см
 Из архива Wolfgang Suschitzky,
 подаренного Национальной
 галерее Шотландии в 2004 году
 © Peter Suschitzky, Julia Donat
 & Misha Donat

вещи пребывают в постоянном движении и изменении, всё влияет на всё, и тем не менее этот видимый мир не является реальностью, хоть и кажется ею. Вот Фрейд и разобрал реальность на пласты, переходя от одного к другому.

А Витгенштейн?

А Витгенштейн понимал философию как искусство языка и был сконцентрирован на вопросе, что мы можем и чего принципиально не можем сказать на языке. Не просто выразить, но даже помыслить. И здесь важно, что во время Первой мировой он отправился на фронт добровольцем, был ранен, участвовал в отражении Брусиловского прорыва и получил опыт, о котором не мог говорить. Его «Логико-философский трактат» — сочинение, наполненное мистицизмом; он писал, что проблема, которая стоит перед ним, заключается в том, что для некоторых вещей просто не существует необходимых слов.

А ведь Красная Вена, жилищная реформа 1920-х, в которой участвовали Адольф Лоос и ученики Отто Вагнера, тоже стала следствием войны?

Вену война сломила. Пала Габсбургская монархия, и на волне всеобщего отчаяния и дезориентации социал-демократы получили в городском парламенте две трети голосов, то есть стали полноправными правителями Вены. Однако им нужно было решать проблему чудовищной неустроенности населения, которое непрерывно росло. Вначале муниципалитет начал возводить жилые дома без особых представлений, как это делается, и только позже обратился к ведущим архитекторам — среди них были и Лоос, и Йозеф Франк, — которые начали разрабатывать идеи социального жилья. Большинство архитекторов, которые работали над проектом, были выходцами из архитектурной школы Отто Вагнера. Тот умер ещё в 1918 году, но имел чёткие

У этого расцвета культуры есть и своя тёмная сторона — это антисемитизм. Он возник как реакция на ассимиляцию евреев, и именно в Вене стал массовым. Как раз в этой ситуации — торжества культуры и ужасного варварства — сформировался молодой Гитлер

и ясные представления о том, как перестраивать и развивать город. Однако для экспериментов Вена была слишком крупным объектом, поэтому все работы сосредоточились на небольшом городском участке. Тем не менее некоторые идеи Вагнера, например радиально-концентрическая планировка, уже после его смерти стали реальностью.

В течение десяти лет было построено порядка 64 000 квартир, объединённых в суперблоки — огромные комплексы, своеобразные дома-кварталы. И в дополнение к ним — две с половиной тысячи небольших домов на одну-три семьи. Самое интересное, что суперблоки хотя и были очень современными многоквартирными зданиями, но должны были, отвечая идеям Вагнера, соотноситься с существующей городской застройкой — с венской барочной традицией, с постройками бидермайера. Я не знаю больше подобных примеров. Взять хотя бы сталинские высотки в Москве — это интересное архитектурное решение, однако оно не соотносится ни с чем вокруг, это архитектура власти. А Красная Вена взаимодействовала с контекстом, её



Мадам д'Ора
Вена, когда было совсем
ничего есть
1945—49

Картон, серебрино-желатиновый
отпечаток, 19,3 × 29,7 см
© Nachlass Madame d'Ors,
Museum für Kunst und Gewerbe
Hamburg



Мадам д'Ора
Вена, 1945. Улица
Гольдшмидгассе
на пересечении
с площадью Штефансплац
1945—49

Картон, серебряно-желатиновый
отпечаток, 29,5 × 18,7 см
© Nachlass Madame d'Ora,
Museum für Kunst und Gewerbe
Hamburg

**Взять хотя бы сталинские
высотки в Москве — это
интересное архитектурное
решение, однако
оно не соотносится
ни с чем вокруг, это
архитектура власти.**

**А Красная Вена
взаимодействовала
с контекстом, её авторы
думали не о богах
и вождях, они
думали о городе**

авторы думали не о богах и вождях и не о сверхлюдях. Они думали о городе и его истории, одновременно создавая очень современную архитектуру. В первую очередь это удалось потому, что суперблоки были выстроены вокруг зелёных дворов и сочетались с городской инфраструктурой, то есть с детскими садами, прачечными, библиотеками. И это движение, и стоявшая за ним социальная идея оказались невероятно успешными. Тут мы возвращаемся к Адлеру, Фрейду и Малеру, к идеям эмансипации и свободы — главным принципам венского модернизма.

**Вы хотите сказать, что Красная Вена
продолжила тот поиск идентичности,
которым занимались модернисты?**

Именно. Если мы посмотрим на фрейдовский проект эмансипации индивидуума, то увидим, что он заключается в освобождении человека от оков страдания, учит его быть свободным, осознающим, определяющим себя. Но абсолютно та же идея заключена и в проекте социального жилья, с той только разницей, что работа в нём ведётся не с отдельными людьми, а с рабочими массами.

**Если модернисты сформулировали
собственное понимание человека,
то как оно сказалось на идеях
Красной Вены?**

Идеи Фрейда были невероятно и бездумно упрощены в венском архитектурном эксперименте. Отчасти потому, что сам он был крайне пессимистично настроен в отношении человеческой природы. Оптимистический же запал новых строителей состоял в стремлении создать нового человека, который отвечал бы их новым представлениям о душе, теле и о том, какое будущее наступит. Красная Вена отлично решала все эти задачи, но только до очередного экономического кризиса 1929 года, когда рухнувшая мировая экономика погребла под собой весь модернистский проект. Это стало самым драматичным упадком в истории западной цивилизации.

САЛОН БЕРТЫ ЦУКЕРКАНДЛЬ

22

Практически в каждом путеводителе упоминается, что венские литераторы, музыканты и художники начала XX века собирались в кофейнях и салонах, чтобы обсуждать новые идеи, но при этом обычно непонятно, кто именно там бывал, что обсуждал и на что это повлияло. Двое австрийских исследователей, отталкиваясь от истории салона Берты Цукеркандль — самого влиятельного в эпоху венского модерна — приходят к обобщениям об истории венской культуры последних ста с лишним лет





Эва Штрешнак

Историк искусства, куратор выставки «Салон как феномен культуры старой Вены — блистать в обществе, как на сцене», музей Эрнста Фунса.

Венский рубеж веков знаменует самое начало женской эмансипации. Ближе к Первой мировой войне девушек начали принимать в университеты и на серьёзную работу — хотя, разумеется, только под началом мужчин. И именно в это время женщина впервые начала задумываться, что у неё есть тело, что оно принадлежит ей и именно она может им как-то распорядиться. Этот процесс осознания женщинами самих себя, собственной сексуальности стал одной из главных тем в творчестве Климта. До того девушка не просто не могла сама распорядиться своим телом, такой вопрос даже не мог быть сформулирован. Многие венки выходили замуж, не представляя, в чём именно заключается брак. Если внимательно почитать Фрейда, обнаружится, что при всех своих открытиях он совершенно не представлял, как именно мыслят женщины, в чём выражается их сексуальность, — этот учёный муж вовсе не считал женщин похожими на людей. Книг на эту тему тогда выходило очень много. Одна из самых популярных принадлежала Отто Веллингеру, который, в частности, писал, что женщина является носителем примитивного сознания, безнравственного начала, что она вещь, предмет потребления в сексуальном смысле и питательная среда для младенца. К такому мнению его подталкивали его собственные отношения с матерью, которые вызвали в нём сильную ненависть к противоположному полу. Однако парал-

лельно с подобными публикациями разворачивалась деятельность Розы Майередер, Евгении Шварцвальд, Берты фон Зутнер — активисток, которые боролись за права женщин, в первую очередь за право на образование. В целом, чтобы хоть чего-то добиться в этой маскулинной среде, нужно было быть невероятно сильной и стойкой. И в то же время именно женщины оказались главными регуляторами венской культурной среды, фактически её кураторами.

Одной из таких женщин, и, наверное, самой главной из них, была Берта Цукеркандль. Поскольку у девочек тогда не было возможности получить университетское образование, любящий отец, журналист и издатель, приглашал для неё домашних учителей. В итоге Берта тоже прославилась как журналистка — а заодно как хозяйка самого прогрессивного в Вене салона.

Светские нормы того времени предполагали, что два человека не могут просто встретиться на улице и побеседовать: все разговоры велись в кофейнях, но ещё более важными для формирования своего круга были салоны. Вена — маленький город с маленькой культурной средой, и поэтому никто тут не разбредался по тематическим кружкам литераторов, художников или музыкантов. Это было одно общее пространство, и это объясняет, например, почему местная медицинская школа оказывала такое влияние на изобразительное искусство и литературу. В большом городе



На стр. 23—33
Густав Климт
Наброски к картине
«Дева»
1911—1912
Карандаш, бумага. Из собрания
музея Альбертина, Вена
© Albertina, Wien

специалистам разных профессий было бы сложно встретиться друг с другом, а здесь волей-неволей все постоянно общались.

До и после Первой мировой Берта Цукеркандль держала два разных салона. Первый располагался в 19-м округе, Дёблинге: вечера проходили на небольшой вилле, куда заходили Артур Шницлер, Отто Вагнер и Коломан Мозер. Можно сказать, что там бывала вся Вена и все приезжие, но, разумеется, не Фрейд. Сама Берта была ключевой фигурой этого общества, потому что через неё все знакомились со всеми. Кроме того, именно она была посредником между австрийской культурой и французской. Например, когда Климт, уже прославившийся в Вене, оказался во всеобщей немилости из-за своих факультетских картин, именно Берта сделала ему имя во Франции, а значит и международную известность. Можно даже сказать, что благодаря своей европейской славе — то есть Берте — Климт не был забыт после Второй мировой войны, когда остальные модернисты пребывали в безвестности. Ещё Берта активно приглашала французских литераторов, музыкантов и художников — например, Мориса Равеля и Огюста Родена, — чтобы венцы могли с ними познакомиться. Её влияние было настолько велико, что когда после победы Антанты Франция заблокировала международную гуманитарную помощь Австрии, страдавшей от голода и болезней, Берта напрямую обратилась к премьер-министру Франции Жоржу Клемансо (он некогда посещал её салон и даже был в неё влюблён) и убедила снять вето.

Второй салон Цукеркандль организовала уже после Первой мировой войны. Он находился в том здании, где сейчас кафе Landtmann, но был уже гораздо скромнее. В это время в зените славы был салон Альмы Малер, поскольку там собирались сотрудничавшие с нацистами политики и прогермански настроенные общественные деятели. Однако Альма была не политиком, а прежде всего музой Густава Малера, Оскара Кокошки, Вальтера Гропиуса и Франца Верфеля. Берта, напротив, была общественным деятелем и, что немаловажно, еврейкой. Наверное, они слегка недолюбливали друг друга и наверняка соперничали. Однако именно в салоне Цукеркандль Альма встретила своего будущего мужа Густава Малера, так что эти женщины общались, дружили

и сообща продолжали салонную культуру после краха империи. В 1938 году, когда случился аншлюс, была вынуждена бежать не только Берта, но и Альма — из-за Верфеля, её тогдашнего мужа. На этом закончилась эпоха салонов.

Тем не менее люди, чьё становление произошло в межвоенной венской среде, потом практически все (кто остался в живых) уехали на Запад и там уже прославились по-настоящему. Период их становления был крайне непростым, в Вене они вовсе не были счастливы, но именно потому они и создали нечто новое. Культура не может развиваться, не преодолевая сопротивления. Однако по той же причине после 1945 года культура в самой Австрии восстанавливалась сложнее и дольше, чем, быть может, во всех других странах. Довоенный период считался тогда чем-то вроде рая, и потому, наверное, в те годы целиком повторилась ситуация *fin-de-siècle*: Австрия снова смотрела в поисках идеала в прошлое, а её художники выступали против такого подхода и пытались создать что-то новое. Их не устраивал поиск утраченного золотого века, они хорошо понимали, что модернисты сделали только первые шаги на маневшем их пути, и хотели продолжать движение вперёд. Но это было непросто, поскольку венская среда была крайне консервативной. Денег не было, еды не хватало, никто не знал, как жить дальше. Наследие модернизма никого не интересовало. Самой влиятельной тогда оказалась школа фантастического реализма, лидером которой был Эрнст Фукс. Хотя сегодня он не так известен, как художники начала века, именно он оберегал их наследие от уничтожения. Например, Отто Вагнер был забыт, его виллы хотели снести, а Фукс в 1971 году купил самую первую из них, чтобы спасти. Он также боролся за вагнеровскую церковь на холме Штайнхоф. Сама идея, что нужно сохранять наследие модернизма, стала общепринятой гораздо позднее — в 1990-е годы, когда в Вену стали приезжать иностранцы, специально разыскивавшие его следы. Именно тогда австрийцы подумали: где-то здесь у нас был Отто Вагнер, да, наверное, надо сохранить то, что он делал.









Бернард Фетц

Директор Музея литературы Австрийской национальной библиотеки, куратор выставки «Берг. Витгенштейн. Цукеркандль. Центральные фигуры венского модернизма».

Большинство главных персонажей австрийского модернизма родились в восточной части империи — в Богемии, Венгрии или Галиции. Переезд в Вену принёс им успех, они разбогатели, сделали хорошую карьеру. Среди этих приезжих был и отец Берты Цукеркандль Мориц Шепс. Он стал журналистом — одним из самых влиятельных в эпоху либерализации прессы в конце XIX века. Шепс занимался издательским бизнесом, предпринимательством, но его ближайший круг был кругом людей культуры. Он дружил со всеми, кто что-то значил в этой области, и передал Берте и любовь к искусству, и свои связи. Интересно, что в те годы молодые люди чаще всего шли против своих отцов, однако Берта пошла целиком по отцовским стопам и многого благодаря этому добилась.

Когда случился грандиозный экономический кризис 1873 года, многие старые состояния превратились в прах. Консервативный порядок рушился; всем стало очевидно, что попытки цепляться за традиции обречены. А господствующий стиль в искусстве того времени — историзм — как раз и был такой попыткой австрийцев уцепиться за прошлые века, когда всё якобы было хорошо. Новая же интеллигенция смотрела на это с отвращением. Эта новая интеллигенция была еврейской, её представители не были преемниками консервативной традиции в искусстве просто потому, что у них не было никакой традиции. За не-

имением ничего иного они инвестировали в самое передовое искусство своего времени. Лучший пример австрийского историзма — это ансамбль Рингштрассе: люди до сих пор специально приезжают в Вену, чтобы увидеть Ратушу, Карлсплац, Концертный зал общества друзей музыки Musikverein. А вот Берта Цукеркандль считала, что Рингштрассе следует снести и построить что-то по-настоящему новое, поскольку это просто копии старого искусства. В 1900-х это было общим мнением всей интеллигенции.

В общем, новые люди в венском обществе были совсем не против, чтобы их дети посвятили себя искусству, причём искусству, которое принципиально отличалось от господствующего на тот момент. Было несколько книг, которые определили этот новый дух, прежде всего «Анализ ощущений»: Эрнст Мах разбирал там способы восприятия мира и приходил к выводу, что это не мы управляем миром, а то, что мы видим, слышим и ощущаем, составляет нас самих, то есть мы, наши тела — это совокупность ощущений. Художники и литераторы переосмыслили это утверждение, поставив во главу угла не личность, а восприятие, ощущения, атмосферу. Совсем юный Гофмансталь написал тогда поэмы «Смерть Тициана» и «Безумец и смерть», пытаясь перевести на язык поэзии то, что говорил философ. Именно эти люди основали новые салоны, а вместе с ними и новые культурные круги, поразительным образом объединив



и связав всех, кто имел значение. В этом салонном кругу было принято, что один человек имеет отношение к нескольким разным областям деятельности. Например, Шёнберг под влиянием Кандинского занимался живописью, а Альбан Берг считал себя писателем, ему хотелось быть вторым Карлом Краусом. Оскар Кокошка писал драматические произведения. Закончив «Логико-философский трактат», Витгенштейн заявил, что это литературный опыт в той же мере, что и философский. Также общим для всего этого круга был самоанализ как основной метод работы. Шницлер — чуть ли не самый важный литератор своего времени, бывший к тому же врачом и сыном врача, — сформулировал почти ту же идею, что и Фрейд: всё, что я могу, — это вглядываться в собственные мысли и чувства, а затем экстраполировать их в более широкий контекст. Такой способ постижения мира даже не обсуждался: он просто ощущался как ключевой всеми действующими фигурами того времени.

Первоначально это был метод из области медицины. Дело в том, что одним из самых влиятельных кругов в Вене был медицинский, где ведущую роль играл профессор Эмиль Цукеркандль, выдающийся анатом и муж Берты. Благодаря последнему обстоятельству он дружил с Климентом и был на коротке с другими художниками. Он разделял убежденность жены, что основные медицинские идеи нужно непременно разъяснять неспециалистам. Он читал весьма популярные лекции, которые посещали Климент и Шницлер, показывая там, например, изображения клеток крови. Современные исследователи напрямую говорят, что Климент использовал эти образы в разработке элементов своих орнаментов. Это означает, что перед нами не просто декоративный узор, а сообщение о внутреннем устройстве человеческого тела, его органов и тканей.

Уже в эмиграции Герман Брох писал в своём знаменитом эссе о Гофманстале и его эпохе, что то было время отсутствия ценностей, что поколение рубежа веков уже не могло по-настоящему ценить ни Бога, ни родину, ни отношения между людьми, ни человеческую душу. Все эти громкие слова ничего не значили ни для Гофманстала, ни для Шницлера, ни для всех остальных. Тем не менее одновременно это была эпоха балов и династии

Штраусов. Быть может, неплохой метафорой того времени является образ танцев на вулкане. Извержением стало начало Первой мировой войны.

Из-за войны Берта лишилась всех своих денег и в 1920-е была вынуждена заниматься журналистикой уже не из желания высказаться, а чтобы выжить. Теперь она работала переводчиком и литературным агентом. Тогда многие уехали — просто потому, что в городе не стало денег, которые могли бы подпитывать их проекты. Ехали в Британию, в Штаты, где деньги как раз были. Но многие перебрались и в Берлин, потому что именно там в 1920-е годы располагался центр искусств. Даже для Берга, который остался в Вене, главной ареной деятельности стала Германия, где ему сопутствовали признание и успех. Но всё же Вена жила: в новом салоне Берты Цукеркандль Гофмансталь и Шницлер писали свои новые тексты. 1930-й стал в каком-то смысле таким же рубежным, как и 1900-й: Берг тогда написал свой знаменитый концерт для скрипки, Брох — свой великий роман, а Музиль — своё главное произведение. В 1931 году умер Шницлер, в 1933-м Шёнберг уехал в США, однако это же и обеспечило столь широкое влияние идей венского модернизма на весь XX век. Все, кому пришлось уехать, перенесли главные достижения тогдашней Вены в мировое пространство. Так что по-настоящему венский модернизм закончился не в 1918-м, а в 1938-м — вместе с аншлюсом и отъездом Берты Цукеркандль.



Радмила Швайцер

ДОМ ВИТГЕНШТЕЙНОВ

34

Людвиг Витгенштейн — суперзвезда философии XX века, однако в последние годы правления Габсбургов значительно больше были известны его родственники — богатые, упрямые, высокомерные, щедрые благотворители, одни из самых образованных людей своего времени. Образ жизни этой семьи хорошо иллюстрирует атмосферу эпохи, тем более что с их именем связан целый ряд важных произведений модернизма. Обо всём этом рассказывает Радмила Швайцер, основатель Wittgenstein Initiative, австрийской организации, исследующей творчество знаменитого философа именно в венском контексте



35

МЕЦЕНАТЫ

Вена рубежа веков — это один из крупнейших городов мира, где концентрировались все финансы огромной империи, а культура всегда расцветает там, где есть деньги, чтобы её подкармливать. Одним из крупнейших меценатов той эпохи был Карл Витгенштейн, отец Людвиг. Он был из тех влиятельных людей, что обладают не только огромным богатством, но и самым лучшим образованием, доступным своему времени. Нам сложно сейчас представить, сколь высокого уровня достигало тогда домашнее обучение, насколько разные дисциплины преподавались. В тот момент после индустриализации начиналась совершенно новая эпоха, в том числе и в области культуры: уже возник Сецессион, и все понимали, что грядёт что-то совершенно невиданное. В Вене складывалась ситуация, чем-то напоминая то, что происходило в ренессансной Флоренции. Ни у кого не было чёткой специализации, все занимались всем сразу, всё смыкалось со всем: музыка, литература, медицина, философия. В столицу ехал любой, кто жаждал себя показать, особенно из восточных провинций, — Адольф Лоос, Зигмунд Фрейд, Густав Малер. Многие из приезжих были евреями, и если посмотреть на построенную тогда Рингштрассе, выяснится, что большинство этих великолепных зданий были возведены по заказам богатых еврейских семей. Евреи Вены рубежа веков — это неохватная тема, но её нельзя хотя бы не упомянуть в связи с Витгенштейнами. Тут важно то, что прокладывая себе путь в высшее общество все они пытались посредством образования. Ничто не было для них столь ценным, как стать самыми знающими, самыми культурными людьми своего времени. Это относится практически ко всем семьям, крестившимся в то время, а Витгенштейны приняли протестантизм, ещё когда жили в Лейпциге. Сама религия не имела для них особого значения, они приходили не в веру, а в христианскую культуру, и культура становилась их религией. В то же время из немецкого протестантизма они почерпнули определённую этику — ты живёшь, чтобы быть частью своего сообщества, чтобы поддерживать его своим трудом и деньгами. В католическом мире таких представлений никогда

**Принципиальным
было иметь достаточно
денег, чтобы платить
за искусство, и достаточно
образования, чтобы
по-настоящему любить то,
за что платишь. У Карла
Витгенштейна было
и то и другое**

не было. И вот в Австрии евреи начинают создавать своё сообщество, вовлекая туда самых талантливых людей своего времени. Знаменитые венские салоны — это и есть форма существования этого сообщества, форма его консолидации и поддержки. Поддержка выражалась также и в заказах — Климту, «Венским мастерским». Всё это и есть Вена рубежа веков.

Австрийская столица была средоточием власти и именно поэтому привлекала культуру, причём самую разную. Не немецкую, не еврейскую, не чешскую, не венгерскую — она превращала их все в сияющий сплав. Адольф Лоос перенёс на австрийскую почву то, чему научился в Америке, а Людвиг Витгенштейн привёз свои идеи из Кембриджа. Всё здесь прорастало и сплеталось самым причудливым образом. Однако это не было счастливым и дружным сообществом. Там, где сливаются многие зрелые традиции, всегда начинается упадок, декаданс. Самым ярким и злым критиком своего времени был Карл Краус, который не слишком хорошо известен за пределами немецкоязычного мира, потому что его язык крайне труден для перевода. Тем не менее именно он формулировал проблемы, которые затем приходилось решать философам, художникам, литераторам. Но соединить Лооса, Отто Вагнера, Крауса, Сецессион и Витгенштейна в нечто целостное просто не представляется возможным. Витгенштейн отчаянно не любил венский модернизм. Краус зверски критиковал передовых художников своего времени. Да и отец Витгенштейна собирал самое что ни на есть консервативное искусство XIX века. Тем не менее, по совету дочери, именно он предоставил средства

В 1969 году в беседе с редактором американского журнала *ArtForum* австрийский художник **Бернард Ляйтнер** упомянул дом, спроектированный Людвигом Витгенштейном для своей сестры Маргарет в 1926 году. Ляйтнеру тут же предложили написать об этом статью, поскольку творчество Витгенштейна было в Штатах в большой моде, но о его архитектурном наследии никто не знал. Когда Ляйтнер решил сделать для своей статьи фотографии, он был поражён, что и в Австрии почти никто не знал про это здание, неизменно закрытое для посетителей. Хуже того, тогдашний владелец, племянник философа, дом свой не любил, особой ценности в нём не видел и как раз собирался его продать. Поскольку земля в самом центре столицы ценилась куда выше, чем никому не известное здание, оно было фактически обречено. Тогда Ляйтнер развернул целую кампанию по спасению особняка, которая продолжалась два года: он писал в газеты, рассказывал об архитектуре Витгенштейна в специализированных журналах и объяснял, что она стала визуальным воплощением его философии. Только это и спасло здание, где сейчас работает Болгарский культурный центр. Мы публикуем фотосерию, сделанную Бернардом Ляйтнером во время его посещения дома в 1969—1989 годах, фактически первые его изображения, которые стали известны широкой публике.



На стр. 35

Бернард Ляйтнер
Дом Людвига
Витгенштейна
1971

Ч/б фотография (фрагмент)

Изображение предоставлено

автором. © Archive Bernhard

Leitner Vienna

Бернард Ляйтнер

Окно, главный фасад
1971

Ч/б фотография

Изображение предоставлено

автором. © Archive Bernhard

Leitner Vienna



Бернард Лейтнер
Главный вход
1969
Ч/б фотография
Изображение предоставлено
автором. © Archive Bernhard
Leitner Vienna

на постройку здания Сецессиона, заплатив 85% необходимой суммы, — как раз потому, что передовое искусство повышало его престиж в обществе. Правда, нужно понимать разницу: если в Нью-Йорке возможен Карнеги-холл, названный в честь Эндрю Карнеги, который оплатил его постройку, то Австрия была монархией, и никакого Витгенштейн-холла тут просто не могло появиться. Но в целом механизм был тем же: меценату было важно его имя на фасаде. Витгенштейны также заказали Климту портрет Маргарет, сестры Людвига. Хотя это не лучшая работа художника, отец семейства чрезвычайно гордился тем, что отдал самую высокую сумму, когда-либо уплаченную за женский портрет. Принципиальным было иметь достаточно денег, чтобы платить за искусство, и достаточно образования, чтобы по-настоящему любить то, за что платишь. У Карла Витгенштейна было и то и другое.

Например, по его заказу Карл Чешка из «Венских мастерских» выполнил витрину, которая сейчас хранится в Музее искусств Далласа, — она сделана из серебра, инкрустированного жемчугом, эмальями, бриллиантами и прочими драгоценными камнями. Пару лет назад музей сделал специальную выставку о модернистской Вене как о городе роскоши, но витрина при этом совершенно не способна что-то представлять; наоборот, она сама представляет собой абсолютное торжество декоративизма и орнаментализма. Именно против такого подхода всегда восставали Краус и особенно Лоос, который написал знаменитое эссе «Орнамент и преступление». Так что этот круг отнюдь не был однороден и сплочён. Причём ситуацию также нельзя описать как конфликт некой прогрессивной Вены и Вены консервативной. Не было никаких двух лагерей. Хороший пример тому музыка: не стоит представлять, что были простецы, которые слушали Штраусов, и интеллектуалы, которые наслаждались Малером, Шёнбергом и Бергом. Совсем нет, музыка семейства Штраусов не предназначалась для концертных залов, она была написана для танцуплек, и то, что сейчас эти вальсы исполняются серьёзными оркестрами, — очень странно. Тем не менее она высоко ценилась именно модернистами, потому что была сложной для исполнения. В частности, Шёнберг сделал оркестровку для нескольких вальсов

Иоганна Штрауса в собственной манере. Затем тем же занялся Альбан Берг, который сам писал совершенно иную музыку.

Если снова вернуться к Витгенштейнам, их семья была невероятно музыкальна: Людвиг получил образование на уровне профессионального музыканта наших дней, знал теорию как никто, его мать бы без сомнения сделала карьеру пианистки, если бы это было допустимо для женщины в то время. И тем не менее Витгенштейны очень любили Штраусов: они были чрезвычайно консервативны в своих вкусах, и музыка для них кончалась на Брамсе. Даже Рихард Штраус казался им слишком авангардным: мы знаем, например, что в Кембридже Людвиг ушёл с исполнения «Саломеи», потому что был не в состоянии «выносить этот шум». Сегодня проводится огромное количество параллелей между радикальными теориями Витгенштейна и Шёнберга, как и между Витгенштейном и Шиле, но им самим эти параллели совсем бы не понравились. Многие из самых авангардно мыслящих людей оказались модернистами поневоле и себя таковыми не считали. Шёнберг так вообще полагал, что его мелодии должны насвистывать молочники.

Тем не менее люди, которые не понимали и не терпели идей друг друга, сидели в одних и тех же кофейнях, вежливо беседуя, — Вена ведь маленький город, — а потом расходились писать желчные статьи о тех, с кем только что ели пирожные. Ещё чуть позже они собирались у Витгенштейнов — Лоос, Климт, Брамс, Малер — и, разумеется, вели себя как подобает воспитанным людям. Самые серьёзные противоречия касались проблемы орнамента: у представителей «Венских мастерских» во главе с Йозефом Хоффманом орнамент был основной выразительной формой, а Лоос его ненавидел. Сам же Людвиг Витгенштейн критиковал всё, что было сделано не им и до него: Сецессион, венский модерн, венскую картину мира как таковую. Историки философии считают, что «Логико-философский трактат» был написан как «вопросительный знак», адресованный своей эпохе¹. Поэтому он так привлекателен для нас сегодня: это загадка без разгадки. Но в этом и состояла суть всего венского модерна — он задавал вопросы и никогда не давал ответов, что также делает его чрезвычайно актуальным в наши дни.

(1) Каждому, кто хочет разобраться в эпохе, я бы настойчиво посоветовала прочитать книгу «Вена Витгенштейна» Алана Яника и Стефана Тулмина (Allan Janik and Stephen Toulmin. Wittgenstein's Vienna. New York: Simon and Schuster, 1973), которой уже более сорока лет. Она вышла в 70-е и тогда же наделала много шума: эта работа ставила своей целью понять, почему «Трактат» так противоречив и загадочен, и разгадку авторы находили в самой эпохе модерна.



Бернард Ляйтнер
Холл, вид на террасу
1969
Ч/б фотография
Изображение предоставлено
автором. © Archive Bernhard
Leitner Vienna



Бернард Ляйтнер
Холл
1972
Ч/б фотография
Изображение предоставлено
автором. © Archive Bernhard
Leitner Vienna

ЛЮДВИГ

Людвиг никогда не изучал философию, только читал книги из отцовской библиотеки. Его брат Пауль, пианист, был поначалу несравнимо более известен. Сам же он изучал инженерное дело в Берлине и нашел его очень скучным, а по окончании обучения переехал в Манчестер, где увлёкся авиацией и Больцманом. В Англии он внезапно наткнулся на исследования по философии математики, ему захотелось узнать больше, и он поехал в Кембридж, где буквально с улицы зашёл к Бертрану Расселу. Витгенштейн был из чрезвычайно привилегированной семьи, придерживался очень высокого мнения о себе и считал нормальным делать то, что ему хочется. Удивительно другое — что Рассел его не выгнал, а буквально через неделю заявил, что из Витгенштейна получится следующий большой философ эпохи. К двадцати девяти годам Людвиг закончил «Логико-философский трактат», и это была единственная его работа, опубликованная при жизни. До начала Первой мировой войны философ оставался в Англии: будучи венцем до мозга костей, Людвиг не желал жить в Австрии, ненавидел образ жизни родителей и весь венский круг. Но он также хотел сбежать и из Кембриджа, поскольку ненавидел академическую жизнь. Лишь в 1914 году, когда перед самой войной умер его отец, он решился навестить семью. Людвигу досталось огромное наследство, сотни миллионов долларов по нынешним ценам. И что же он с ними сделал? Раздал «бедным австрийским художникам». Это был анонимный дар, но теперь о нём известно, поскольку Витгенштейн — великий философ. Он передал наследство знакомому редактору в Инсбруке, умному и образованному человеку, предложив тому самому решить, кому его передать. Деньги достались Рильке, Георгу Траклю, Адольфу Лоосу, Оскару Кокошке и многим другим. И дело не в том, что Витгенштейну нравились их работы, — наоборот, если бы они ему нравились, это уже было бы не благотворительностью, а попыткой утвердить собственную позицию, собственный вкус в искусстве, то есть корыстным жестом. И это противоречило бы протестантской этике и этике самого Людвигу. Его родные поступали так же: сестра всю свою жизнь жертвовала огромные суммы организациям, работавшим с бездомными.

**Людвиг раздал своё
огромное наследство
«бедным австрийским
художникам». И дело
не в том, что ему
нравились их работы, —
наоборот, если бы
они ему нравились,
это уже было бы
не благотворительностью,
а попыткой утвердить
собственную позицию
в искусстве**

Правда, только Людвиг поддерживал творческих людей, но зато он приказал отправить обратно все их благодарственные письма, сказав, что знать ничего про них не желает.

Как только началась война, Витгенштейн сразу записался в войска и был отправлен в Польшу, на русский фронт. Там никто не понимал, что с ним делать: он был слишком образован и совершенно непригоден для физической работы. В итоге его определили в инженерные войска и он прошёл всю войну, которая стала для него огромной травмой. Так что «Трактат», который начинался как работа по философии математики, закончился поэзией и мистицизмом. Недаром эту книгу называют «Одиссеей» — это рассказ о пройденном пути.

Всю войну Витгенштейн читал русских писателей: сестра отправила ему на фронт «Братьев Карамазовых», а с книгами Толстого он и вовсе не расставался. Вдобавок он изучал русский язык и в конце концов смог прочесть Достоевского по-русски. Как и многие западные интеллектуалы, в 30-е годы он идеализировал сталинскую Россию как страну честного труда. Он даже отправился в Советский Союз, чтобы работать на заводе, но вместо этого ему предложили кафедру в университете, и он уехал разочарованным. Тем не менее одним из немногих друзей Витгенштейна стал брат Михаила Бахтина.



Бернард Ляйтнер
Двойная дверь из холла
в гостиную
1989
Ч/б фотография
Изображение предоставлено
автором. © Archive Bernhard
Leitner Vienna



44

Бернард Ляйтнер
Столовая
1989
Ч/б фотография
Изображение предоставлено
автором. © Archive Bernhard
Leitner Vienna

**Когда уже после Второй
мировой войны Маргарет
решила продать дом,
Людвиг решительно
потребовал, чтобы
он остался в семье:
«Не продавай дом, —
писал он, — если уж вам
так надо, положите ковёр,
можете даже повесить
занавески, только
не продавай дом!»**

ДОМ

После Первой мировой войны Витгенштейн вернулся в Австрию и тут же раздал всё, что у него ещё оставалось от отцовских денег, братьям и сёстрам. Тогда же он решил найти себе настоящую работу — в деревенской школе. Год он учился на школьного учителя, а затем переехал в один из самых бедных районов Нижней Австрии, где люди в то время реально голодали. Шесть лет он сражался с деревенскими, чтобы те разрешали своим детям ходить в школу: родители требовали, чтобы вместо этого мальчики работали в поле, а женское образование тогда вообще не считалось необходимым. Неудачи на педагогическом поприще Витгенштейн переживал не легче, чем травму войны. Ко всему прочему, когда развалилась империя Габсбургов, рухнул весь его прежний мир. К Людвигу приезжали коллеги из Кембриджа, заваливали его письмами, предлагали прислать денег, чтобы он вернулся, но философ отказывался, поскольку уже всё сказал. Он искренне считал, что разрешил все философские проблемы и больше в этой области делать нечего. В 1926 году его выгнали с работы за то, что он ударил ученика. Телесные наказания тогда были нормой, детей били линейками и розгами, и удивляться здесь нечему, но мальчик потерял зрение, и Витгенштейна отстранили от преподавания. Семья философа постаралась замаять дело, родителям ребёнка щедро заплатили, а Люд-

вига увезли в Вену, где он сидел без работы в крайне угнетённом состоянии.

В этот момент его сестра Маргарет решила заняться постройкой нового городского дома для своей семьи. Они пригласили Пауля Энгельмана, ученика Лооса. Почему они, будучи невероятно богатыми людьми, не позвали самого мастера? Ответ прост — они не смогли бы контролировать Лооса, навязывать ему идеи и решения. Витгенштейны всегда давали заказы только тем, кому могли диктовать свою волю. Людвиг пошёл вместе с сестрой на встречу с Энгельманом, которого хорошо знал, и высказал желание участвовать в проектировании. Очень скоро он полностью захватил руководство строительством — без сомнения, он был доминантным типом личности. Но надо, конечно, признать, что без Энгельмана Витгенштейн не построил бы ничего: он даже не смог бы начертить план дома. Правда, он сам придумал уникальную систему отопления и вникал буквально в каждую деталь. Всё, что есть в этом доме, сделано по специальному заказу — от дверных ручек до металлических оконных рам. Дело в том, что цена не имела значения, а у Людвигу на всё были свои воззрения. В итоге Маргарет пришлось заплатить гораздо больше, чем она рассчитывала. В 1929 году Витгенштейны потеряли почти всё своё состояние при крахе на Нью-Йоркской бирже, но до того они могли позволить себе всё что угодно.

Маргарет, конечно, тоже хотелось поучаствовать в строительстве: как будущая хозяйка она считала, что именно ей следует определять результат. Энгельман писал отчаянные письма, что не в состоянии примирить брата с сестрой, а при этом его собственное мнение никто вообще не брал в расчёт. Позже Людвиг всегда говорил «мой дом» — «мой дом, который я построил для Маргарет», но для себя он ничего подобного не построил. Для себя он создал типичнейший австрийский домик у Согне-фьорда в Норвегии: из дерева, очень простой, но в таком потрясающем природном контексте, что ничего больше там и не требовалось. Правда, дом стоял на высоком берегу, и подъехать к нему можно было только на лодке, но Людвигу это и было нужно — смотреть на мир свысока, и чтобы никто не мог подобраться. По-моему, это истинно имперская черта в его характере. Венский же дом совсем другой, предельно минималистичный, в нём никогда не было

ни ковров, ни занавесок. Когда уже после Второй мировой Маргарет решила дом продать, Людвиг решительно потребовал, чтобы он остался в семье: «Не продавай дом, — писал он, — если уж вам так надо, положите ковёр, ладно, можете даже повесить занавески, только не продавай дом!» Как видно, он был готов на крайние жертвы.

Пока шло строительство, Витгенштейн встречался с членами Венского философского кружка, которые всячески выказывали ему своё обожание, и постепенно, благодаря дому и кружку, пришёл в себя. Так что когда в 1928 году работа была закончена, он вернулся в Кембридж, и баланс в его жизни был восстановлен.

ПОСЛЕСЛОВИЕ К ВЕНСКОМУ МОДЕРНИЗМУ

Надо сказать, что «Логико-философский трактат», несмотря на всю свою венскость и неотделимость от местного модернизма, не повлиял здесь ни на что, ни на одного художника или музыканта. Культ Витгенштейна начался после его смерти и был в первую очередь связан с «Философскими исследованиями» — вот они оказали огромное влияние, например, на Джозефа Кошута. Так что «Исследования» стали послесловием к венскому модернизму.

На сегодняшний день Фрейд и Витгенштейн — это две самых главных статьи международного экспорта австрийской культуры. Я специально просматривала *The New York Times*, чтобы понять, в каких контекстах они упоминают Австрию, и это чаще всего Фрейд или Витгенштейн. В самой же стране ситуация принципиально иная: Витгенштейн здесь до сих пор не особенно известен. Пока им не заинтересовались иностранцы, самим венцам он и вовсе не был нужен. Первоначально его недолюбливали за то, что он уехал, причём по доброй воле, а не как Фрейд, да ещё и сообщив всем, что ему нечего здесь делать. Потом забыли. Его дом бы не выжил, не займи его Болгарский культурный центр. Кстати, именно поэтому выставка, которую мы сейчас готовим, называется «Возвращая Витгенштейна домой». Ведь люди приезжают сюда специально, чтобы увидеть город, чью атмосферу он передаёт в своих сочинениях, который

буквально вскормил великого философа: до самой своей смерти Людвиг писал сестре, чтобы та прислала ему традиционную австрийскую выпечку гугельхупф, в деталях описывая, каким именно он должен быть. В этом и заключается идентичность.

Так что Витгенштейн был во всех своих проявлениях типичным венцем и не отступал от австрийского способа мышления до конца своих дней. Он мог легко оплатить публикацию своих трудов, но не хотел этого делать. Он мог всю жизнь играть в Кембридже роль признанного гения, но был слишком высокомерен для этого. Он вечно мучился виной за то, что еврей, за то, что богат, за то, что недостаточно прост. Это очень типично, в том числе и для современной Австрии. Я родилась в Болгарии и хорошо понимаю нынешнюю привязанность людей, выросших в советское время, ко всему материальному. Но здесь я вижу совсем другое — страсть к минимализму, к отказу от всего, кроме самого необходимого, желание освободиться от груза вещей, поскольку эти люди уже знают, что такое изобилие, и понимают, что оно ничего не стоит. Когда русские сейчас боятся потерять то, чем обладают, страх заложен именно в желании обладать вещами, но если ты не привязан к ним, страх уходит. И это одна из причин, почему жизнь Витгенштейна стала предметом культа для многих молодых людей, которые его даже не читали и неспособны понять его философских идей. Если взять, например, Хайдеггера, он согласился работать при нацистах, потому что дорожил своим статусом и любил власть. А Витгенштейн делал именно то, что декларировал, не дорожил собственным комфортом и ничего не боялся.

Правда, сейчас я рассуждаю как человек, живущий в Вене, но не родившийся здесь. Венцы же по-прежнему любят помечтать о прошлом, когда они были великой империей. Сейчас Австрия превратилась в маленькую страну, но они сознательно воссоздают институты имперской культуры именно потому, что она даёт им чувство безопасности. Смотрите, Вена сейчас отмечает столетие австрийского модернизма — и к каким же датам привязан это юбилей? К смерти Шиле, Климта, Мозера и Вагнера. И это очень по-австрийски — чествовать смерть и свою тоску.



47

Бернард Ляйтнер
Холл
1969
Ч/б фотография
Изображение предоставлено
автором. © Archive Bernhard
Leitner Vienna

Анна Броновицкая

РЕАЛЬНЫЙ СОЦИАЛИЗМ КРАСНОЙ ВЕНЫ

48

С окончанием Первой мировой войны Австро-Венгерская империя распалась, и после первых же выборов к власти пришли социалисты. Красная Вена оказалась ещё одним способом, которым австрийцы пытались справиться с травмой истории, а её строительная программа, которая осуществлялась на протяжении пятнадцати лет, до сих пор остаётся уникальным социальным и архитектурным экспериментом



Ровно сто лет назад, в 1919 году, Вена переживала один из самых драматичных моментов своей истории. Совсем недавно бывшая центром огромной империи, блестящим, богатым городом, она вдруг оказалась столицей бедного национального государства, потерявшего большую часть своих сырьевых, производственных и даже сельскохозяйственных регионов. При этом за годы мировой войны население города выросло почти вдвое, превысив два миллиона, в основном за счёт мигрантов. Беженцы попадали в совершенно жуткие условия, набиваясь десятками в непригодные для жилья помещения. Повсеместные картины крайней бедности накладывались на переживаемый венцами острый кризис идентичности, вызванный распадом империи и поражением в войне.

Неудивительно, что на первых же свободных выборах в городской совет 4 мая 1919 года победила Социал-демократическая рабочая партия. Удивительно другое — что она удержалась у власти в столице, когда во всей остальной Австрийской республике возобладала консервативная реакция, и что за годы правления (1919—1934) социал-демократам удалось очень многого достигнуть. Австрийские марксисты отказались от идеи неизбежной революции и решили строить новое общество в пределах существующей системы, создавая условия для процветания рабочего класса. В рамках муниципальных программ двести тысяч человек получили новое жильё в 42 посёлках-садах и 400 крупных жилых комплексах. Тем самым был не просто преодолен жилищный кризис, но создана принципиально новая среда, подходящая для оздоровления, повышения образовательного и культурного уровня простых людей, развития добрососедских отношений. Одновременно с жильём муниципалитет строил школы и детские сады, больницы и женские консультации, прачечные, спортивные залы и площадки, плавательные бассейны, рабочие клубы, театры и кинотеатры, магазины низких цен и столовые. На месте старых кладбищ были разбиты парки, а на центральном венском кладбище появились два крематория.

В целом эта программа напоминает преобразования, которые осуществлялись в те же годы в Москве и Ленинграде, но на совершенно иных экономических

**Вместо того чтобы
отменить частную
собственность, как
в Москве и Ленинграде,
и отобрать всю
недвижимость у богатых,
в Вене их обложили
налогами на роскошь —
домашнюю прислугу,
шампанское, казино,
ночные клубы, дорогие
рестораны, автомобили,
скаковых лошадей**

основаниях. Вместо того чтобы отменить частную собственность и отобрать всю недвижимость у богатых, в Вене их обложили налогами на роскошь — домашнюю прислугу, шампанское, казино, ночные клубы, дорогие рестораны, автомобили, скаковых лошадей. Кроме того, домовладельцы платили прогрессивный жилищный налог. Земля под строительство, за редкими исключениями, не изымалась, а приобреталась у собственников, однако на очень выгодных для муниципалитета условиях. Добиться этого удавалось двумя способами. Во-первых, сохранялась зафиксированная во время войны арендная ставка на жильё. Из-за этого частное жилое строительство стало невыгодным, и цена на землю упала. Во-вторых, «неадекватно используемые» или вовсе не используемые (например, повреждённые во время войны) здания облагались таким налогом, что владельцы стремились поскорее от них избавиться.

Все эти меры серьёзно портили жизнь обеспеченному классу, но до поры австрийцы мирились с таким положением, понимая, что находятся перед выбором «архитектура или революция», как это в 1923 году сформулировал Ле Корбюзье. Копившееся напряжение в итоге разрешилось правым переворотом — в 1934 году социалистов с боями изгнали австрофаши-



51

На стр. 49
Джозеф Биндер
Актёрское искусство
в Карлтеатре
1928
Вена. Плакат, 198 × 62 см
Из коллекции Австрийской
национальной библиотеки

Виктор Теодор Слама
«„Налоги Брейтнера“ —
вот почему стоит
голосовать за социал-
демократов»
1927
Плакат, 188 × 127 см. Вена,
типография Waldheim-Eberle.
Из коллекции Австрийской
национальной библиотеки



Неизвестный автор
«Всё для детей. Голосуй
за социал-демократов!
(готовых предоставить
бесплатное школьное
образование всем детям)»
1923

Планат, 126 x 96 см
Вена, типография Elbetühl
Из коллекции Австрийской
национальной библиотеки

**Рабочие не принимают
промышленную эстетику
не потому, что их вкус
не развит, а потому,
что несравнимо лучше
художников понимают
логику механизмов
и раздражаются,
видя несообразные
сочетания частей**

сты. Однако среди просвещённой венской буржуазии было немало тех, кто всерьёз стремился помочь неимущим, в их числе участник знаменитого Венского кружка логических позитивистов экономист Отто Нейрат. В 1919 году он возглавил Ассоциацию поселковых и садоводческих товариществ, рассудив, что людям нужен не только кров, но и питание. Нейрат и его единомышленники-архитекторы разрабатывали планы посёлков и проекты домов, которые люди могли бы построить своими руками из дешёвых материалов, предоставленных муниципалитетом вместе с землёй под жильё и огороды. Популярная тогда концепция города-сада была скорректирована с учётом идеалов равенства (все дома в пределах одного посёлка должны быть одинаковыми), а также принципов экономии средств и пространства. Архитекторы впервые всерьёз стали разрабатывать малометражные планировки, а заодно дешёвую и малогабаритную мебель, то есть взялись за задачи, актуальность которых станет общепризнанной уже после Второй мировой войны.

Принципы новой архитектуры обрели в Вене весьма своеобразный характер. В 1921—1924 годах муниципальным строительством руководил Адольф Лоос, ещё в начале века ставший лидером новой эстетики, противостоявшей декоративизму Сецессиона. Его знаменитое эссе «Орнамент и преступление» (1913) чётко связало украшение поверхностей с примитивным, архаичным и неурбанистичным образом жизни. Тем не менее в проектах типовых домов для вчерашних крестьян он опирается на народную традицию, а вместо декора

наружных стен предлагает использовать вьющиеся растения. Мебель для этих домов спроектировала Маргарете Лихоцки — впоследствии создательница эргономичной «Франкфуртской кухни» и участница десанта иностранных специалистов в СССР, где она проектировала здания и оборудование детских садов. Её работы были ещё очень похожи на традиционную обстановку крестьянского дома, поскольку их производство не могло быть индустриальным, а только кустарным, и в распоряжении дизайнера оказывались только привычные деревенные элементы и приёмы.

В 1925 году, когда правительству удалось победить гиперинфляцию, началось строительство крупных жилых комплексов — геймайндабау (Gemeindebau — «общественное строительство» или «строение для сообщества»). В дискуссиях о том, каким должно быть жильё для рабочих, возобладала точка зрения, что отдельные домики в посёлках-садах всё же поощряют мелкобуржуазное сознание, а для формирования сознательного гражданина социалистического общества нужны более плотные сообщества, объединённые общим домом и социальной инфраструктурой. В описании нового типа многоквартирного жилого пространства использовался термин «социальный конденсатор», заимствованный у Моисея Гинзбурга. Однако в других вопросах строители Красной Вены расходились с советскими конструктивистами и рационалистами, чьи работы были известны в германоязычном мире благодаря Элю Лисицкому, пропагандировавшему советский авангард с помощью и выставок, и публикаций в журналах вроде берлинского G и базельского ABC. Не увлекли венцев и концепции европейских архитекторов-модернистов — ни коллег из Баухауса, работавших над интеграцией индустриальных форм в дизайн бытовой среды, ни Ле Корбюзье, с его знаменитой формулой «дом — машина для жилья».

Вена не зря считается родиной современной психологии: создатели новых районов были убеждены, что психологические аспекты среды не менее важны, чем материальные. Дом — это место отдыха, и он не должен напоминать о работе. Соответственно, дома для трудящихся должны быть свободны от машинной

эстетики — ведь рабочий и так проводит среди станков весь день. Отто Нейрат утверждал, что восхищаться красотой механизмов могут только весьма далёкие от производства эстеты. Рабочие же не принимают промышленную эстетику не потому, что их вкус не развит, а потому, что несравнимо лучше художников понимают логику механизмов и раздражаются, видя несообразные сочетания частей. В качестве примера механистического абсурда Нейрат приводил картины Фернана Леже. Архитектор и дизайнер Йозеф Франк утверждал, что предметы, выглядящие функционально, совершенно не обязательно функциональны на самом деле, и сравнивал спроектированные в Баухаусе дверные ручки с традиционными, продающимися в обычных магазинах, в пользу последних. Террасы на крышах — привлекательная идея, однако непрактичная, поскольку плоские кровли протекают. Нет никакого смысла и в том, чтобы высчитывать количество шагов по квартире, как это делали функционалисты, стремясь усовершенствовать планировку, — продолжал архитектор Александр Кляйн. Разница всё равно небольшая, а в расположении помещений в квартире важнее интуитивная логика и хорошие пропорции.

Мало того, геймйндебау сознательно строились из кирпича и самыми традиционными методами — потому что в заботе об общем благе нужно было обеспечить людей не только жильём, но и работой. Архитектура жилых комплексов не имела историзирующего декора, но дополнялась рельефами и скульптурой, поскольку работу нужно было дать и нуждающимся художникам (в СССР ту же роль играл План монументальной пропаганды).

Всё это, однако, не значит, что венские архитекторы были ретроградами. Они просто последовательно продолжали работу по экономической рационализации современного жилья, начатую ещё до войны австрийским Веркбундом — объединением прогрессивных архитекторов и дизайнеров, созданным в 1912 году. К тому же многие из архитекторов Красной Вены были учениками Отто Вагнера и глубоко усвоили пропагандировавшийся им «стиль практической полезности», отрицавший как излишние декоративные изыски, так и эксперименты ради эксперимента.

Архитектура жилых комплексов дополнялась рельефами и скульптурой, поскольку работу нужно было дать и нуждающимся художникам. В СССР ту же роль играл План монументальной пропаганды

Среди жилых комплексов Красной Вены нет домов-коммун. В отличие от СССР, каждой семье полагалась отдельная квартира, причём большинство из них были двухкомнатными, площадью 40—60 метров. Как правило, в квартире была кухня, но ванную комнату чаще всего заменяли душевые павильоны во дворе. Стиркой и глажкой хозяйкам предлагалось заниматься в специальных общедомовых помещениях, оборудованных стиральными машинами и гладильными досками. Для детей устраивали детские сады, игровые и спортивные площадки, небольшие бассейны во дворах, для досуга взрослых — библиотеки, комнаты для репетиций дворовых оркестров, залы собраний, где проводились концерты и представления театральных кружков.

Просторные зелёные дворы — важная составляющая геймйндебау. Их пространственная щедрость противопоставлялась тесноте капиталистических дворов-колодцев, порождённой стремлением выжать максимальную прибыль из дорогой земли. Не зря жилые комплексы Красной Вены называются «хоф», то есть «двор», — Ройманхоф, Рабенхоф, Фридрих-Энгельс-плацхоф, Карл-Марксхоф. В большинстве случаев ученики Отто Вагнера, следуя его предписаниям, выбирали регулярный, симметричный план и создавали весьма монументальную архитектуру. Обходясь без дробного декора, эти здания, тем не менее, получались очень экспрессивными за счёт башен, треугольных и круглых эркеров, аркад и акцентированных балконами углов —



60.000
sind's bisher,
80.000
sollen es werden!

С. Вейр
«60 000 [домов] уже
построено, 80 000
ещё будет!»
1932
Вена. Плакат, 147 x 112 см
Из коллекции Австрийской
национальной библиотеки



56

Виктор Теодор Слама
«Родители выбирают
для нас социал-демократию. Свободные школы —
друзья детей»
1927

Вена, типография Elbemühl
Планат, 63 × 95 см
Из коллекции Австрийской
национальной библиотеки

Открытие городской купальни «Амалиенбад» с крытым плавательным бассейном длиной 33 метра вызвало возмущённые статьи в газетах: с какой стати добропорядочные граждане должны из своего кармана оплачивать такие забавы пролетариата?

то есть оставались в пределах эстетики ар-деко, только без дорогих материалов.

Тем временем Йозеф Франк продолжал собственную линию, считая, что монументальность — не лучшее качество для жилой архитектуры. В своём Видерхоферхофе он в 1924—1925 годах очень деликатно моделировал поверхность корпусов, выбрав главным средством выразительности горизонтальные тяги, которые пересекали следующие линии улицы вертикальные изломы, а также цвет — красно-оранжевый с кремовыми деталями.

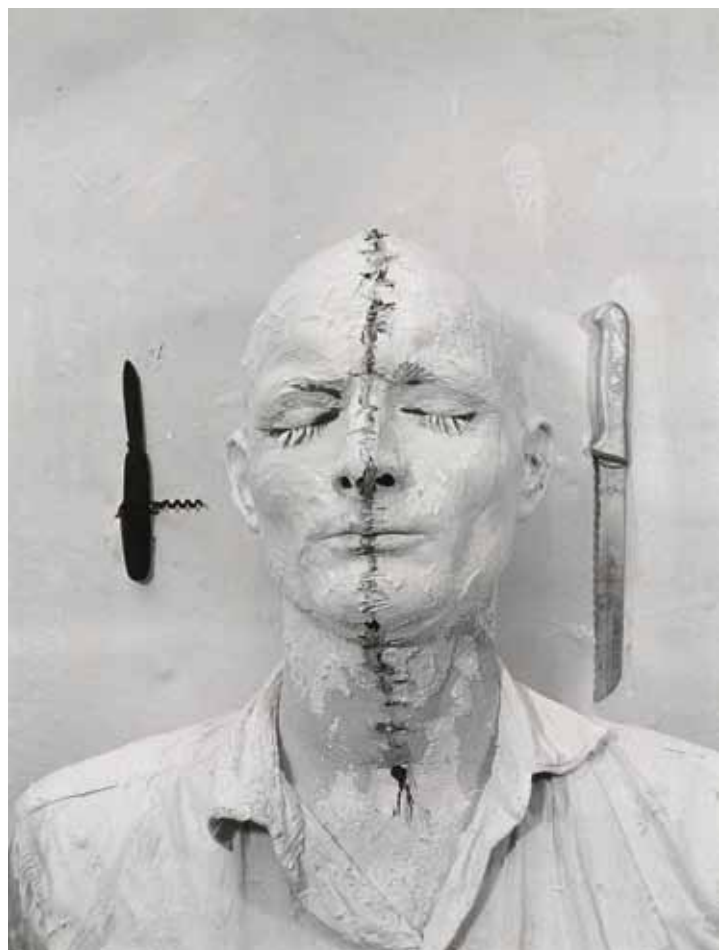
Однако подлинным символом Красной Вены стал Карл-Маркс-хоф, спроектированный учеником Вагнера Карлом Эном в 1927—1930 годах. По обе стороны парадного открытого двора со статуей «Сеятель» Отто Хофнера и увенчанными флагами башнями разворачиваются анфилады замкнутых дворов, куда выходят лоджии квартир — всего их было 1382 — и где сосредоточена чрезвычайно развитая и разнообразная инфраструктура. Снаружи дом, растянувшийся на 1100 метров, напоминает крепость — и он действительно оказался местом ожесточённых боёв во время фашистского переворота в феврале 1934 года.

Строительная программа Красной Вены стала венцом политики социал-демократической партии, но одновременно и важнейшим инструментом пропаганды. Предвыборный плакат 1927 года со слоганом «Вот что я обещал — вот что я сде-

лал — вот что я обещаю теперь» изображает красного человека и три архитектурных конгломерата, каждый следующий из которых значительно крупнее предыдущего. Тем не менее сам размах строительства подорвал положение социал-демократов. Восьмиэтажный Реуманхоф с аркадами и фонтаном (архитектор Хуберт Геммнер, 1924—1926) и подобные ему дома казались вызывающе роскошными. Открытие городской купальни «Амалиенбад» (Карл Шмальхофер и Отто Надель, 1924—1926) с крытым плавательным бассейном длиной 33 метра вызвало возмущённые статьи в газетах: с какой стати добропорядочные граждане должны из своего кармана оплачивать такие забавы пролетариата? Речь уже идёт не о том, чтобы дать кров бездомным!

Всего пятнадцать лет Вена оставалась красной, но поскольку социал-демократы следовали принципам логики, а их архитекторы придерживались «стиля практической пользы», построенные ими здания не вызвали отторжения в последующие политические эпохи — в отличие от образцов «чистой» архитектуры Баухауса или советских конструктористов. Большинство гемайндебау пережили капитальный ремонт, установку современных инженерных систем и реставрацию — и сегодня по-прежнему остаются прекрасной жилой средой.

58



КАРТИНКИ ИЗ КЛИНИКИ. ИСКУССТВО И БЕЗУМИЕ ЭГОНА ШИЛЕ И ГЮНТЕРА БРУСА

59

На рубеже XIX и XX веков расцвет переживало не только австрийское искусство, но и венская медицинская школа. О её влиянии на модернистов написаны десятки статей и книг: художники посещали лекции по анатомии и акушерству, разглядывали клетки крови под микроскопом, пользовались для работы психиатрическими справочниками, опережали в своих открытиях психотерапевтов и неврологов. Затем их инициативу подхватили венские акционисты. На примере двух важнейших авторов разных эпох искусствовед Розмари Брухер показывает, как медицинская составляющая стала лейтмотивом всего австрийского искусства XX века

(1) К концу XIX века среди учёных, и непрофессионалов распространилось убеждение, что личность не является цельной, её главное свойство — многосоставность. Навышей точки эта концепция достигла в периоды постмодернизма или постструктурализма — к началу 1960-х годов.

(2) Понятие «проклятого художника» стало вариацией на тему «проклятого поэта», определения, получившего распространение благодаря книге Поля Валери о поэтах Тристане Корьере, Артуре Рэмбо и Стефане Малларме.

(3) В 1900-е эта повышенная чувствительность считалась следствием индустриализации и урбанизации; после 1945-го — травматическим опытом Второй мировой войны.

(4) Ср.: Сэмюэль Палмер, «Автопортрет в образе Христа» (1883); Поль Гоген, «Автопортрет с нимбом» (1889); Джеймс, «Ессе Ното» (1891); Марк Шагал, «Распятый художник» (1941/42); или Эгон Шиле «Автопортрет в образе святого Себастьяна» (1915).

Искусство оказалось целиком охвачено безумием.

Гюнтер Брус. «Тест на прочность»

Сходство венского модернизма и венского же акционизма чуть ли не наиболее ярким образом выражается в их общей тяге к безумию, которая проявлялась как в художественных практиках обоих течений, так и в личностях самих художников. Речь идёт и о том, что художники использовали психиатрические исследования (и фотографии пациентов) в своих работах, и о том, что они верили — как в XIX веке, так и в 60-е годы XX века, — что сам тип творческой личности подразумевает определённые психические отклонения¹ или же обострённую чувствительность (по сути, это выливается в то, что художник выставляет себя как безумца). И то и другое стало реакцией на то, что психические отклонения перестали восприниматься как болезнь. На эту депатологизацию повлияли три фактора, которые были общими и для начала XX века, и для 60-х годов. Во-первых, целиком поменялась концепция личности, что отразилось в искусстве, философии, естественных и гуманитарных науках, а вслед за ней подверглись трансформации категории «психической нормы» и «отклонений». Во-вторых, популярность набирала идея «проклятого художника» (*artiste maudit*), согласно которой психические болезни и иные страдания как раз и обуславливают превосходство художника над прочими людьми². Третьим фактором стала этиология безумия, которая напрямую связала душевные заболевания с неблагоприятным влиянием среды, определив, что социальные условия оказывают куда большее негативное воздействие на личность, чем врождённые предрасположенности³.

Все перечисленные аспекты позволяют нам на примере работ мастеров вроде Оскара Кокошки, Эгона Шиле или Гюнтера Бруса разобрать, что именно

означало быть художником в тех конкретных исторических условиях. В частности, мы подробно проанализируем два аспекта: представление о превосходстве безумца над толпой и эстетизацию безумия в качестве художественной стратегии.

ГЕНИЙ И БЕЗУМИЕ

В современном сознании художник предстаёт [...] образцом мученичества.

Сьюзен Зонтаг. «Художник как пример мученика»

И венский модернизм, и венский акционизм, как уже говорилось, разделяют представление о том, что безумие заложено в самой природе художника и подтверждает его исключительность. Можно даже утверждать, что культ безумия, извращений и жертвенности, который исповедовали венские акционисты, был прямой отсылкой к австрийскому искусству 1900-х. Другими словами, подражая Шиле и Кокошке, акционисты встраивали своё творчество в концептуальные рамки начала века, где душевные расстройства были непосредственно связаны с творческим потенциалом.

Представление, что психические отклонения обуславливают превосходство художника, восходит к мифу времён романтизма и затем модернизма, приводя к тому, что художник начинает сознательно представлять себя мучеником — например, изображая себя в образе страдающего Христа⁴, романтизируя туберкулез и сифилис или, как в нашем случае, душевные заболевания. Это лишь один из аспектов сложной концепции «проклятого художника», которая



На стр. 58
Слева:
Эгон Шиле
Автопортрет с опущенной
головой
1912
Холст, масло, 42,2 × 33,7 см
© Leopold Museum, Vienna, Inv. 462

На стр. 58
Справа:
Гюнтер Брус
Самораскрывание 1
1964
Документация акции
Фотография, серебряно-
желатиновый отпечаток,
40,4 × 30,4 см
© Günter Brus 2019
Из коллекции MOMA, США

На этой странице
Слева:
**Поль-Мари-Леон
Ренард**
Лечение истерии
под гипнозом.
Из «Фотографической
инонаграфии больницы
Сальпетриер»
под редакцией Жана-
Мартена Шарко
1878
Париж. Фотогравюра, 10,5 × 6,8 см
© J. Paul Getty Trust



На этой странице
Справа:
Эгон Шиле
Планет к выставке Шиле
в галерее Арно
1915
Бумага, гуашь, тушь, 65 × 48,7 см
Из коллекции Музея Вены
Фотография: © Wien Museum

подразумевает, что «страдания [...] воспринимаются как участь, уготованная лишь избранным, лишь творцам»⁵.

В частности, Фридрих Ницше был убеждён, что гений предполагает сверхчеловеческое напряжение духовных сил, которое приводит к нервному перевозбуждению или даже безумию⁶. На вопрос «Кто такой поэт?» Сёрен Кьеркегор ответил так: «Несчастный человек, таящий в сердце тоску; уста его устроены так, что исходящие из них крики и стоны превращаются в дивную музыку»⁷. Или возмём утверждение Адальберта Штифтера: «Я не могу позволить боли утихнуть — в таком случае мне придётся распрощаться и с божественным присутствием»⁸. В XIX веке столь суровых принципов придерживались, в частности, Якоб Михаэль Рейнхольд Ленц, чему есть свидетельство в повести Георга Бюхнера «Ленц», а также Винсент Ван Гог, у которого было много последователей, поскольку «страдание поднимает душу к тем головокружительным высотам, где и становится возможным пророческое творчество гения»⁹.

Если в романтизме страдания художника изображались в соответствии с христианской традицией, то в модернизме обычным стало противопоставление себя общественным нормам. «Существо, терзаемое снаружи и изнутри, ранимое из-за своей обострённой чувствительности» всё чаще обвинялось в асоциальности, наделялось теми качествами, что отвергались обществом, — склонностью к извращениям или венерическими заболеваниями. Об этом свидетельствуют и изображения сифилитиков, созданные Кокошкой, и измученные тела в автопортретах Шиле, и перемазывание фекалиями в акциях Гюнтера Бруса¹⁰. В 60-е акционизм актуализировал концепцию страдающего творца посредством акта самоистязания. Более того, декларируемая маргинальность художника вскоре стала вполне реальной. Например, после акции «Искусство и революция» 1968 года Брус был арестован и приговорён к полугодовому одиночному заключению за надругательство над национальными символами, институтом брака и частной собственностью. Пресса поливала его грязью, общественность пыталась лишить его родительских прав и заваливала письмами, полными брани и унижительных выпадов. Например,

Художники использовали психиатрические исследования и фотографии пациентов в своих работах, они верили — как в XIX веке, так и в 60-е годы XX века, — что сам тип творческой личности подразумевает определённые психические отклонения

в анонимном письме: «[...] когда выйдешь из тюрьмы, мы тебя найдём и будем нещадно бить. Готов поспорить, после этого ты уже не покажешь своё вонючее голое тельце! [...] такой грязный ублюдок не заслуживает права называться австрийцем. Хочешь, чтобы тебя всё-таки уважали, сделай вот что: тихо-мирно удавись в своей камере. (Нагишом!) Правда, сначала перемажь верёвку в своих экскрементах! Вот такой смерти твоё драгоценное тело заслужило!»¹¹

Всё это следует учитывать, анализируя работы и Шиле, и Бруса, где изображаются телесные проявления безумия.

ТЕЛЕСНЫЙ ЯЗЫК БЕЗУМИЯ

Красота должна быть подобна судороге, иначе ей не выжить.

Андре Бретон. «Надя»

И в психологических портретах работы венских модернистов, и в перформансах венских акционистов психические отклонения изображались в качестве неотъемлемых качеств художника посредством языка тела. В обоих случаях грубая плоть изувеченного тела оказывалась главным способом выразить внутреннее состояние изображаемого. Это соответствие телесного и душевного отвечает господствовавшему в XIX веке представлениям, что психические заболевания

(5) Филипп Юнод. Автопортрет художника в виде Христа // Billeter E. (ed.), *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie: Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst* (Bern: Benteli, 1985), p. 72.

(6) См.: Фридрих Ницше. Воля к власти // Nietzsche F., *Der Wille zur Macht* (Stuttgart: Kröner, 1964), p. 574.

(7) Сёрен Кьеркегор. Или — или // Kierkegaard S., *Either/Or: A Fragment of Life*, trans. Alastair Hannay (London: Penguin, 1992), p. 43.

(8) Адальберт Штифтер. Письмо Хекенасту, 13 мая 1854 // Briefe, ed. Gerhard Fricke (Nuremberg: Verlag Hans Carl, 1949), p. 114.

(9) Эхкарт Нейман. Мифы художников: психологическое исследование творчества // Neumann E., *Künstlermythen: Eine psychohistorische Studie über Kreativität* (Frankfurt/M., New York: Campus, 1986), p. 69.

(10) *Ibid.* p. 65.

(11) Brus G., *Die Schachtrommel 8 b* (November 1972), p. 123.



Слева:
**Поль-Мари-Леон
Ренард**
Мозговая атрофия:
частичная эпилепсия,
односторонний
правый паралич.
Из «Фотографической
иконографии больницы
Сальпетриер»
под редакцией Жана-
Мартена Шарко
1878
Париж. Фотогравюра, 10,5 × 6,8 см
© J. Paul Getty Trust



Справа:
Эгон Шиле
Автопортрет с рукой,
поднятой над головой
1910
Бумага, акварель, 45,1 × 31,7 см
Частная коллекция



Вверху:
Эгон Шиле
Автопортрет с гримасой
1910
Бумага, гуашь, 45,3 × 30,7 см
Из коллекции Музея Леопольда
© Leopold Museum, Vienna

Внизу:
**Поль-Мари-Леон
Ренард**
Истерические зевки.
Из «Новой иконографии
больницы Сальпетриер,
клиники заболеваний
нервной системы»
под редакцией Жана-
Мартена Шарко
1890

не просто имеют те или иные физические предпосылки, но и могут быть диагностированы через анализ жестикуляции, мимики, моторики и других элементов языка тела. На практике это означало, что фотография, живопись и скульптура непрерывно использовались психиатрией, чтобы «зафиксировать душевное состояние через телесные проявления»¹². Такие произведения собирались в каталоги и распространялись в качестве медицинских пособий.

Отчасти поэтому тело в модернизме так выразительно передаёт состояние человеческой психики — и этот мотив становится центральным в изобразительном искусстве. Искусствовед Гемма Блэкшоу писала о работах Кокошки так: «В его творчестве человеческое тело часто предстаёт ослабленным, разрушающимся, находящимся в состоянии физиологического увядания или нервного истощения»¹³. И далее: «Натурщики Кокошки — будь то сифилитики, прокажённые или покрытые язвами — воспринимались как выражение психической болезни своей эпохи»¹⁴.

Однако в то время как Кокошка, Герман Нитч, Рудольф Шварцкоглер и Отто Мюль в своих работах иллюстрировали фундаментальные принципы устройства человеческой психики, Шиле — а позже и Гюнтер Брус — выбрал основным предметом изображения своё тело, чтобы манифестировать методами художественного выражения собственную ненормальность. На примерах работ этих художников интересно разобрать сходства и различия в их интерпретации безумия.

ЭГОН ШИЛЕ

Именно с Шиле ведёт отсчёт та концепция искусства, которая в эстетизации сексуальных и патологических проявлений отказывается от противопоставления красоты и уродства, характерного для эстетики идеализма. [...] Измождённое тело, болезненный надлом личности теперь тоже превозносились как искусство.

Кlaus Albrecht Schröder. «Эгон Шиле»

Неверно думать, что причиной повышенного внимания венской культуры рубежа веков к теме безумия стал только лишь открытый Фрейдом психоанализ. Как раз

напротив, фрейдовский метод опирался на многочисленные работы об истерии, неврастении и раздвоении сознания, опубликованные в этот период. В своих попытках понять, что есть личность, Жан-Мартен Шарко, Пьер Жане, Альфред Бине, Рихард фон Крафт-Эбинга и Теодюль Рибо комбинировали методы искусства, философии и различных гуманитарных наук.

Важным аргументом в этих дискуссиях служил выпущенный в 1876 году трёхтомник «Иконография Сальпетриер» — составленный Дезире-Маглуаром Бурневилем и Полем Реньяром каталог фотографий пациентов самой большой психиатрической лечебницы Франции, где располагался главный центр исследований истерии. Это издание было не просто знакомо венским художникам, но и стало важнейшим культурным памятником эпохи. Петра Лёффлер пишет:

Хотя язык тела всегда считался способом выражения эмоций, эта фотографическая энциклопедия жестов полностью перевернула устоявшиеся представления; она привлекла внимание к телесным выражениям психических заболеваний и — вместе со знаменитыми театрализованными «лекциями по вторникам» Шарко, где он демонстрировал пациенток, страдающих истерией, — способствовала популяризации этой проблемы во второй половине XIX века»¹⁵.

К 1900-м годам истерия стала источником вдохновения для художников, в числе которых был и Шиле. Совсем неслучайны многочисленные суждения, что его автопортреты были выполнены под сильнейшим влиянием фотоархива Сальпетриер. Например, Альбрехт Шрёдер пишет:

Психофизиологические состояния, ставшие предметом изображения в этой серии, взяты из разных источников. К их числу относятся и традиционные иконографические схемы вроде «мужа скорбей», и документальные медицинские фотографии душевнобольных»¹⁶.

Гемма Блэкшоу и Лесли Топш также отмечают:

Фотографии в этом каталоге, изображающие скорчившиеся тела и их части

(12) Klaus Albrecht Schröder. Эгон Шиле // Exh. cat., Altberrina (Vienna: Prestel, 2005), p. 35.

(13) Гемма Блэкшоу. Безумный модернизм: изображение душевной болезни в венских портретах // Leslie Topp (ed.), Madness and Modernity: Mental Illness and the Visual Arts in Vienna 1900 (London: Lund Humphries, 2009), p. 50.

(14) Ibid, p. 56.

(15) Петра Лёффлер. Элеонора Дузе и спектакль истерии // Geste und Gebärde: Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne (Innsbruck: Studienverlag, 2002), p. 42.

(16) Schröder, pp. 35–36.

крупным планом, с одержимостью повторяемые снова и снова, предоставили Шиле новый словарь тела, который тот мог использовать для укрепления собственной репутации художника-аутсайдера¹⁷.

Элементами этого словаря отклонений стали судорожные гримасы и спазмы (чаще всего рук), несогласованность мимики и жестов, диспропорциональность конечностей и искривлённые черты лиц. На одной из самых важных работ из этого ряда — «Автопортрет в обнажённом виде. Гримаза» (1910) — тело Шиле изображено сведённым судорогой. Неестественно длинные конечности, в особенности пальцы рук, кажутся спазмированными; лицо (как и следует из названия) скривилось в гримасе. То же самое мы видим в работе «Автопортрет. Гримаза» (1910). Широко открытый рот с плохими зубами, брови-петли, ракурс изображения в пол-оборота, а также сам тип поясного портрета с большой точностью воспроизводит «Иконографию Сальпетриер». Ещё раз Шиле изображает себя с открытым ртом в «Автопортрете в белом одеянии» (1911). Пальцы здесь растопырены, как когти, и создаётся впечатление, что художник движется по направлению к зрителю, подобно дикому животному. Свободно свисающее облачение напоминает больничный халат. А вот «Автопортрет с вытянутыми руками» (1911), наоборот, вызывает ассоциацию с «позой распятия», которая описывалась как характерная для приступов истерии. Шрёдер упоминает и другие примечательные детали:

С фотографий истериков Шиле позаимствовал кулак, сжимающий большой палец, разворот, при котором голова кажется отделённой от тела, и несоответствие напряжённых рук и ослабленного выражения лица. Каталог патологических состояний [...] породил совершенно новый визуальный язык¹⁸.

Если рассмотреть вопрос в более широком контексте истории истерии, мы заметим, что и сами фотографии, которые использовали художники, являлись перформативными цитатами — например, намеренными воспроизведениями страданий Христа — и были целиком рассчитаны на зрителя. Недаром исследователи, в числе которых Жорж Диди-Юберман, Кристина фон Браун и Элизабет

Фотографии в медицинском каталоге, изображающие скорчившиеся тела и их части, повторяемые снова и снова, предоставили Шиле новый словарь тела, который тот мог использовать для укрепления собственной репутации художника-аутсайдера

Бронфен, говорят о перформативном характере истерии, в основе которой желание женщины, чтобы её осмотрел врач-мужчина. Тот же принцип «взаимного влияния образа и наблюдателя»¹⁹ лежит в основе театрального искусства. Диди-Юберман говорит о театральной природе болезни, называя истерику «живым произведением искусства». Перенос её «поэтики истерических жестов и их комбинаций», этой «риторики одержимых тел», в перформативное искусство мы можем проиллюстрировать на примере творчества Бруса.

ГЮНТЕР БРУС

*Это попытка обнажить скелет
одутловатого тела драмы и настоять
экстракт души и тела.*

Гюнтер Брус. «Тест на прочность»

У Бруса можно найти множество отсылок к теме безумия, достаточно взглянуть на названия его акций: «Лимонно-жёлтый идиот» (1965), «Каталепсия» (1965), «Электрический разряд, пожалуйста, — я больше не могу!» (1967), «Чистое безумие» (1968), «Психодраматический этюд» (1970), «Господи, да вот же они» (1970). Все эти работы размывают рамки нормативного поведения, одновременно отсылая нас к понятию дионисийского экстаза²⁰.

(17) Гемма Блэкшоу и Лесли Топп. Исследование тела и душевных болезней: психиатрия, душевные болезни и изобразительное искусство в Вене, 1898—1914 // *Madness and Modernity*, pp. 15—37, here: p. 29.

(18) Schröder, p. 37.

(19) Сильвия Хенке, Мартин Стингелин и Хуберт Туринг. Эпизод: истерия — театр эпохи // *Erfindung der Hysterie: Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot (Munich: Fink, 1997)*; Жорж Диди-Юберман. «Изобретение истерии. Шарко и фотографическая иконография в Сальпетриере» // *Didi-Huberman G., Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, trans. Alisa Hartz (Cambridge: MIT Press, 2003).

(20) Подобные отсылки можно найти и в творчестве Мюллера, в частности: «Провоцирует ли прямое искусство безумие?» (1967), «О Боже, мы все эпилептики» (1967), «Психопатический балет I» (1970) или «Психопатическая вечеринка» (1970).



Слева:

Эгон Шиле

Сидящий обнажённый
мужчина (Автопортрет)
1910

Холст, масло, матовое покрытие,
152,5 × 150 см

Из коллекции Музея Леопольда

Фотография: © Leopold Museum,
Vienna/Manfred Thumberger



Справа:

Гюнтер Брус

Раскрывание —
Самораскрывание —
Саморасчленение
6 июля 1965 года

Документация акции
Фотография, 30,5 × 24 см

Из коллекции mumok

© Günther Brus, 2016. Фотография:

© Ludwig Hoffenreich

В числе ярких примеров — «Тест на прочность», последняя акция Бруса, осуществлённая 19 июня 1970 года в пространстве Aktionsraum I в Мюнхене. В «Тесте на прочность», с его многочисленными аллюзиями на поведение душевнобольных, присутствуют все основные элементы творчества Бруса — и концентрация на обнажённом теле, и дефекация перед зрителем, и самоистязание, равно как и эстетизация человеческого страдания в целом: «Художник направляет агрессию на самого себя и окружающие объекты, что выражается в нанесении себе ран, хрипении, как при недостатке воздуха, самобичевании, кататоническом состоянии»²¹. Во время акции художник проходит тест на прочность — не только потому, что режет себя бритвой, но и поскольку вся эта акция требует огромной выносливости. Вот впечатления Нитча, который наблюдал происходящее:

Все его действия были быстрыми, утрированными, неистовыми, вели нас к помрачению рассудка, к отчаянному безумию. Красота психического припадка, разбивающего оковы нормальности, приводила нас в восторг, от возбуждения нас охватывала дрожь. [...] Он катался по полу в конвульсиях, кататоническое возбуждение внезапно переходило в ступор, а потом он опять начинал самозабвенно кричать в экстазе»²².

В обоих описаниях, оставленных художниками, присутствуют явные отсылки к синдромам душевных заболеваний — «психический припадок», «каталептическое состояние», «кататоническое возбуждение», «экстатические выкрики».

В этом театрализованном безумии особенно важны два аспекта. Прежде всего, динамическая и звуковая драматургия акции, задача которой — посредством спазмов, ступора, криков и истерических судорог выразить «исступлённое безумие». Например, Брус на долгое время застывает в судорожной позе, которая напоминает позы душевнобольных из описаний истерии эпохи рубежа веков, а также положения тела, характерные для такого психомоторного расстройства, как кататоническая шизофрения. Как и в случае с Шиле, остаётся спорным, намеренно ли Брус обращался к иконографии психических отклонений, заимствуя оттуда семиотику кататонии.

Если это так, мы имеем дело с уже двойным цитированием: непосредственно психиатрического канона и его же в цитатах художников более раннего периода, включая Шиле. Сам Брус проводил прямую аналогию между портретами Шиле и своими собственными телесными практиками:

Термины «разрушение» и «саморазрушение» в акционизме наделены негативным содержанием, поскольку акции совершаются живыми людьми и над живыми людьми. Но по сути мы смотрим на художественное достижение, которое обладает таким же положительным значением, как, например, [...] изображение деформированных тел на полотнах Шиле и де Кунинга»²⁴.

Из этой аналогии следует, что телесные практики Бруса призваны воплотить живописные опыты Шиле в перформативной форме — и становятся физическим переживанием душевного кризиса. Лучший тому пример — одна из заключительных поз упомянутой акции, которая выглядит так: Брус «изгибается в дугу, касаясь пола только головой и ногами, и остаётся в этой позиции до полного изнеможения»²⁵. Именно эта поза описана Шарко как «истерическая дуга», которая проявляется во второй фазе так называемой большой истерии. Тело пациента тут изогнуто так же, как и в «Тесте на прочность»: корпус выгнут в арку, и только голова и ноги касаются земли. К той же группе поз относится классическая поза распятия, равно как и коленопреклонённое положение с вытянутыми вперёд руками. Это не означает, что Брус намеренно воспроизводит симптомы истерики, в отличие от Шиле, для которого это с большей вероятностью именно так. Скорее, к 1960-м годам эти визуальные образы — в том числе и благодаря их использованию в работах Шиле — стали элементами общей культурной памяти о том, как выглядит безумие.

Наравне с цитированием этой иконографии намеренная бессвязность действия, построенного на резких сменах настроения перформера, дополнительно создавала ощущение полнейшего безумия. Акция постоянно прерывалась внезапными прыжками и выкриками; от традиционной идеи непрерывного действия ничего не оставалось, а её место заняла идея психического дисбаланса.

(21) Гюнтер Брус. Тест на прочность // Brus G. Zerreiβprobe, in Eva Madelung et. al. (ed.), Aktionsraum 1 oder 57 Blindenhunde (Munich: A 1 Informationen Verlagsgesellschaft, 1971), p. 144.

(22) Герман Нитч, цит. по Günter Brus: Reizfluten (Düsseldorf: Galerie Heike Curtze, 1979).

(23) Brus, p. 144.

(24) Ibid.

(25) Ibid.



Слева:

Эгон Шиле

Лирик

1911

Холст, масло, 80,5 × 80 см

Из коллекции Музея Леопольда

Фотография: © Leopold Museum,

Vienna/Manfred Thumberger

Справа:

Гюнтер Брус

Тест на прочность

1970

Надр из фильма Вернера Шульца

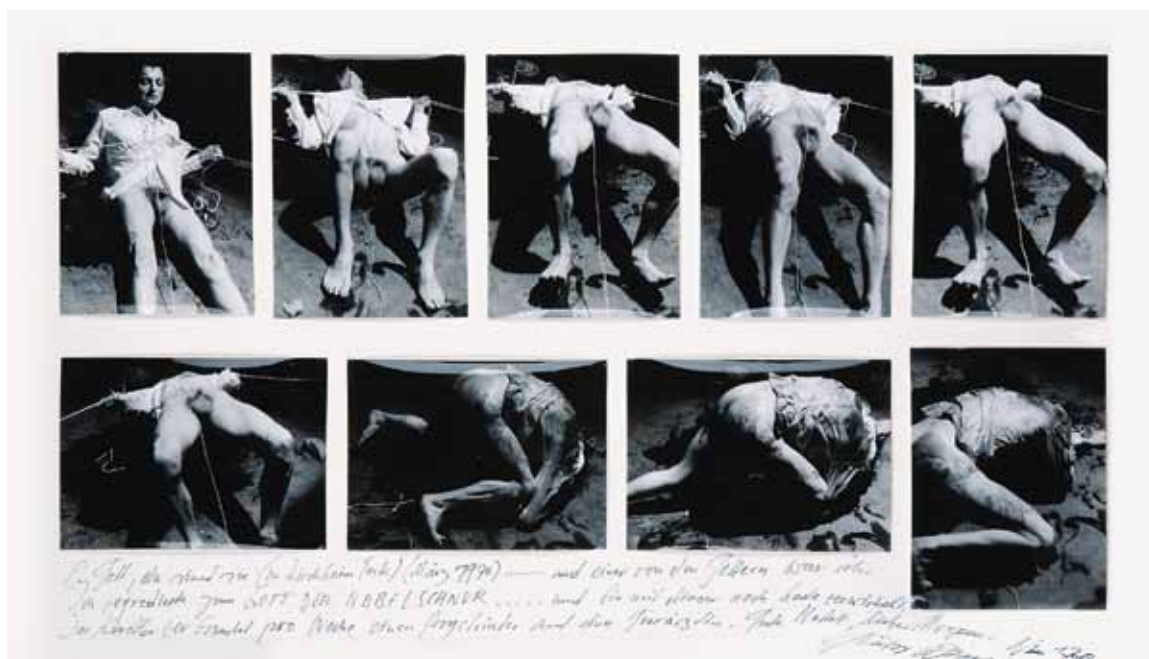
16 мм плёнка, переписанная

на DVD, звук, 15'9"

Из коллекции tntok

© Günter Brus 2019





Вверху:
Поль-Мари-Леон Ренард
Истерическая дуга.
Из «Фотографической иконографии больницы Сальпетриер, клиники заболеваний нервной системы» под редакцией Жана-Мартена Шарно
1890
Париж

Внизу:
Гюнтер Брус (совместно с Герхардом Румом и Освальдом Винером)
Господи, да вот же они
1970
Документация акции.
4/6 фотографии Эрнста Отто Крёгера, картон, карандаш,
60 x 100 см
Из коллекции Dolezal
Изображение предоставлено пресс-службой tntok

События разворачивались таким образом:

Он спокойно говорит: «Мне ещё ста- канчик». Он кричит: «Нет! Нет!» — и тут же начинает кататься по полу. Он наступает в маленький таз с водой, поскользывается, переступает в следующий. Спокойно говорит: «Кто-нибудь, закройте окно», — не дожидаясь от- вета, бросается на пол, хватая ремень и начинает стегать пол, воду, кричать, кататься туда-сюда, доводя себя до пол- ного изнеможения²⁶.

Рассуждая о запрограммированной не- предсказуемости «Теста на прочность», которую более точно можно определить как «испытание нервной системы», Брус поясняет: «Для того чтобы проверить нервы на прочность, требуются резкие перемены действия — оно должно мгновенно обры- ваться»²⁷. Эта эстетика парадокса также восходит своими корнями к истерии. Диди- Юberman писал об Августине, самой извест- ной пациентке Шарко:

Её движения были непредсказуемыми: вдруг шея поворачивалась так резко, что подбородок доставал до плеча и лопатки; нога ни с того ни с сего дере- венела [...]; обе руки неожиданно сги- бались за спиной несколько раз подряд, а затем застывали... её тело замирало в причудливых позах, повторяющихся, непредсказуемых и ничем не обуслов- ленных²⁸.

Резкая смена напряжённых и расслаблен- ных поз, рассогласованные движения конеч- ностей, которые мы наблюдали в работах Шиле, перешли теперь в жанр перформанса.

Точно так же, как «спектакль исте- рии» рассчитан на присутствие врача²⁹, и Шиле, и Брусу, ставившим свои «спек- такли в спектакле», зритель нужен обяза- тельно — даже в своих самых радикальных перформансах Брус не переживает, а ин- сценирует безумие. В отличие от кровоте- чащих ран, полученных в процессе акции, его душевный недуг не настоящий — он показной, рассчитанный на аудиторию, несмотря на то что художник даёт и ей, и самому себе шанс пережить опыт безумия. Это подтверждают семь страниц партитуры «Теста на прочность», где все моменты

изображённого художником буйства тща- тельно прописаны заранее. Цитата из ста- тьи Альбрехта Шрёдера свидетельствует, что и творчество Шиле построено по тем же самым театральным принципам:

Искусство Шиле по существу глубоко метафорично и театрально. [...] Осознание игрового характера этих инсценировок выявляет особую важ- ность понятия роли и связанной с ней концепции театральности для интер- претации творчества Шиле. Образы существуют, пока их видят: это об- стоятельство не в последнюю очередь определяло формально важный статус зрителя, воспринимающего эти компо- зиции, организованные, по сути, через драматургию взглядов³⁰.

Отсюда можно сделать вывод, что оба худож- ника сознательно изображали безумие в теа- тральной форме, рассчитывая на публику и воплощая его в образах кататонии и судорог. Такая ситуация является вариацией из- вестного альянса врача и пациента, который, согласно давним идеям Франца Антона Мес- мера, демонстрирует всё новые симптомы специально для того, чтобы их наблюдал медик. В основе «картинок из клиники», вы- полненных художниками, как и в основе пси- хиатрической практики, лежит диалог.

На этом фоне совершенно ясно, что биографические и психологические интерпретации творчества обоих художни- ков — которые не просто крайне проблема- тичны сами по себе, но и легко становятся политическим инструментом, что подтвер- ждает и последовательная дискредитация работ Шиле в качестве «дегенеративного ис- кусства», и принудительная психиатрическая экспертиза, которую назначили Брусу после «Искусства и революции», — в любом случае оставляют за пределами рассмотрения куда более широкий контекст этих коннотаций³¹.

Перевод с английского Ольги Нетунской

(26) Brus, p. 144.

(27) Ibid.

(28) Didi-Huberman, p. 122—123.

(29) Löffler, p. 41.

(30) Schröder, p. 35.

(31) Показательно, что психиатрическое освидетельствование Бруса проводил Хайнрих Гросс, который в годы Второй мировой войны был врачом в отделении детского психиатриче- ского института Am Spiegelgrund и принимал участие в системати- ческих убийствах детей и подростков-инвалидов.



НИКА ПАРХОМОВСКАЯ: «ЧЕСТНО ГОВОРЯ, Я ДУМАЮ, ЧТО МОРЕНО БЫЛ ГЕНИЕМ»

Одним из важнейших персонажей венских 1910-х и 1920-х годов был врач Якоб Леви Морено, изобретатель групповой терапии и психодрамы, но также и эксцентричный человек в балахоне, который считал себя богом, мог встать посреди чопорного венского театрального представления и начать объяснять актёрам, что они всё делают неправильно. Неудивительно, что областями, где сильнее всего чувствуется его влияние, стали театр и перформанс. Мы поговорили с театральным критиком Никой Пархомовской о контексте, в котором Морено создавал свой метод, о его связях с венским модернизмом и о том, как он повлиял на последующую культурную традицию

вопросы: Алина Стрельцова



Ника Пархомовская

Театральный критик и продюсер, обозреватель журнала «Театр», сотрудничает с газетой «Ведомости», порталами Colta.ru и «Такие дела». Читает лекции по истории и менеджменту театра и танца. Автор идеи и ведущая семинаров по социальному танцу. Продюсирует социокультурный проект фонда «Альма Матер» «Квартира» и образовательную платформу современного танца СОТА.

74

Давайте начнём с работы Морено с проститутками, ведь по сути это первый в мире пример групповой терапии. Он работал с этими девушками как с особой социальной группой, самой незащищённой и унижаемой, но при этом чрезвычайно многочисленной в Вене, поскольку в австрийскую столицу стекались обнищавшие женщины со всей империи.

Всю свою жизнь Морено занимался изучением социальных и психологических аспектов человеческого поведения и в какой-то момент задался вопросом, который волновал и самих проституток: почему то, чем они занимаются, — плохо? Почему они от этого страдают, почему занимают низкое общественное положение? Работая с ними в 1914 году, он придумал свою самую первую методику — аксиодраму, которая заключалась в прямом столкновении совершенно разных взглядов или интересов. Например, он сводил в одном пространстве девушку и сутенёра, а потом предлагал им озвучить мысли друг друга. Проститутка должна была перевоплотиться в того, кто её продаёт, и наоборот. Будучи человеком театра, Морено верил в силу слов, в то, что этот разговор способен что-то изменить в сознании девушки. Вот я, напри-

мер, в силу слов совершенно не верю и думаю, что именно поэтому аксиодрама не прижилась. Невозможно человека с другими принципами и убеждениями перетащить на свою позицию лишь при помощи слов — это пустая трата времени. Даже если твой собеседник вынужден будет согласиться с тобой под давлением ситуации, после вашего расставания он забудет об этом и продолжит исповедовать прежние убеждения. Любопытно, что сам Морено думал над развитием этой линии и дальше: посетив Москву в 1959 году, он очень хотел устроить встречу Эйзенхауэра с Хрущёвым. Она должна была быть построена по тому же принципу: люди разных позиций излагают друг другу мысли друг друга. Очень наивно думать, что подобная встреча могла снять политическое напряжение между странами, но Морено дураком не был — честно говоря, я думаю, что он был гением, — поэтому, в отличие от попыток 1914 года, он собирался подключить к переговорам тело, например разрешить двум лидерам подраться. На начальном же этапе он думал только о словесном убеждении. Исследователи пишут, что какие-то из его ранних опытов были успешны — проститутки создали



75

Венские опыты Якоба Морено не были задокументированы визуально — о них известно преимущественно из его собственных текстов. Поэтому проиллюстрировать этот материал мы решили работами Доры Каллмус (1881—1963), которая прославилась как Мадам Д'Ора (её ранние работы см. на стр. 11 и 13). В 1907 году эта фактически первая фотохудожница Австрии на пару со своим мужем Артуром Бендой, который занимался технической составляющей, открыла в Вене фотоателье. Их клиентами стали лучшие модные дома, весь высший свет и вся

столичная богема. Однако после Второй мировой её работы резко изменились: вместо нарядных светских красавиц она начала снимать скотобойни. Несмотря на то что Мадам Д'Ора долгое время проработала в эмиграции, её страшные, сюрреалистические фотографии изувеченных туш выглядят продолжением именно венской культурной традиции, созвучным настроениям многих австрийцев, как покинувших страну, так и оставшихся. Именно эту серию мы и публикуем.

На стр. 72
Мадам д'Ора
 Ils se moquent d'eux ou de nous? («Они смеются над собой или над нами?») Из серии «Скотобойня» 1956—57

Париж. Нартон, серебряно-желатиновый отпечаток, 35,5 × 28,7 см
 © Nachlass Madame d'Ora, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

Мадам д'Ора
 Корова с перерезанным горлом
 Из серии «Скотобойня» 1956—57

Париж. Нартон, серебряно-желатиновый отпечаток, 29,7 × 36,6 см
 © Nachlass Madame d'Ora, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg



Мадам д'Ора
Подвешенные туши свиней
Из серии «Скотобойня»
1956—57
Париж. Картон, серебряно-
желатиновый отпечаток,
29,3 × 27,3 см
© Nachlass Madame d'Ora, Museum
für Kunst und Gewerbe Hamburg

Морено сводил в одном пространстве девушку и сутенёра, а потом предлагал им озвучить мысли друг друга. Проститутка должна была перевоплотиться в того, кто её продаёт, и наоборот. Морено верил в силу слов, в то, что этот разговор способен что-то изменить в сознании девушки

коммуну, организовали систему взаимопомощи. Но никто не говорит, сколько она просуществовала. Мне кажется, Морено тут лукавил: нельзя заставить женщину, которая плохо о себе думает, которая объективно находится на очень низкой ступени социальной лестницы, к которой презрительно относятся окружающие, ни с того ни с сего изменить самооценку. С чего бы ей измениться, если никак не изменились обстоятельства? Думаю, он это начал понимать и поэтому стал трансформировать свой метод.

В какую сторону?

Следующая стадия — это театр спонтанности, когда Морено приходит к выводу, что свободны только дети. На них не давит социум, и поэтому они могут позволить себе делать что хотят. Они придумывают истории и ведут себя в реальной жизни так, как будто верят в эти истории. Если сравнить это с аксиодрамой, разница хорошо видна. Предположим, проститутки вдруг поверили, что они — дамы голубых кровей, но потом вернулись на панель, увидели презрение к себе, почувствовали фрустрацию и по новой

окунулись в страдание. Дети же ничего такого не почувствуют, они верят в свои рассказы, реальность на них не давит. И Морено начал призывать всех верить в свои собственные истории и жить так, будто это единственная реальность. Он говорил, что спонтанность — самое главное в жизни, а спонтанность — это и есть способность жить той жизнью, которую ты себе сочинил. Между прочим, в своей практике я это наблюдаю, когда мы работаем с аутистами. Они очень чётко осознают, что играют в театре, и чувствуют его границы. Однако если актёр перевоплощается в своего персонажа, то аутист персонажем по-настоящему становится, живёт им, верит в это. И надо сказать, что дети были счастливы участвовать в постановках Морено, а единственными недовольными были родители:

их не устраивало, что дети начинают общаться с ними по-другому, в соответствии с выдуманной реальностью. В итоге Морено обвинили в педофилии, эксперименты с детьми на этом закончились, зато он пошёл работать в настоящий театр.

Там он заявил, что в театре зритель — вообще-то дело десятое, удовольствие от представлений должны получать в первую очередь сами актёры. Пример тому — известная история с актрисой, которую Морено в своих сочинениях называл Барбарой. В реальной жизни она была фурией, бестией и мерзавкой, а на сцене играла милых и добрых девушек. Но как только Морено стал давать ей роли отрицательных персонажей, она — и это очень важный момент — начала получать удовольствие от того, что делала. Изображая добрых героинь, она не чувствовала удовлетворения, зная, что на самом деле не такая. А когда Морено предложил ей драться и браниться в театре, она полностью изменила своё поведение вне его стен и в домашней обстановке превратилась в тишайшего ангела.

Но и сам театр у Морено был крайне необычен. С его помощью он пытался лечить Вену от некой общей болезни, «патологического культурного синдрома». Он говорил о том, что в городе нет стабильности, что население не поддерживает правительство, что люди потеряны и дезориентированы. По его словам, «Австрия пребывала в неутомимых поисках новой души», и он пытался с этим что-то сделать.

Тут речь уже про психодраму — ещё одно изобретение Морено, создание которого предшествовало его отъезду в Америку. 1 апреля 1921 года, в День дураков, Морено объявляет, что Австрия — свободная страна и что здесь могут проходить выборы. Он пытается вовлечь публику в разыгрывание представления на эту тему. И пусть оно с треском провалилось, поскольку зрители не были готовы к такому радикальному ходу, но этот день вошёл в историю как день рождения психодрамы. Эксперимент был абсолютно уникален: согласитесь, даже сейчас сложно вообразить что-то подобное. Представьте, нам объявляют, что у нас всё ещё перестройка, и мы делаем что хотим. Объективная реальность не меняется, но мы начинаем ощущать себя так, будто нами правит не Путин, а Горбачёв. Морено верил, что, изменив сознание, можно изменить и реальность. Дальше он продолжил эти эксперименты в Штатах, и там они были более удачными, поскольку там ему удавалось заставить людей не только поверить в другую реальность, но и изменить своё поведение. То есть он уже не просто действовал силой убеждения, но менял социальную рамку. Это как если сказать, что никаких шенгенских виз не существует, мы можем ехать куда хотим, заставить нас в это по-настоящему поверить и посмотреть, как мы себя будем вести, когда столкнёмся с пограничным контролем. Когда мы думаем, что виз нет, а пограничник знает, что они есть. Если утрировать, то психодрама

вообще и социодрама в частности — про это. Мне кажется, это самая неотыгранная и самая плодотворная история во всём творчестве Морено. Если всерьёз сейчас заняться социодрамой, можно делать супервещи.

Творчество Морено кажется чем-то вроде мостика между венским модернизмом и акционизмом второй половины XX века. И с тем и с другим его сближают медицинские, фактически психиатрические, цели работы и методы, заимствованные из искусства. И всё это представляется очень венским феноменом, где медицина и искусство смешивались до неразличимости.

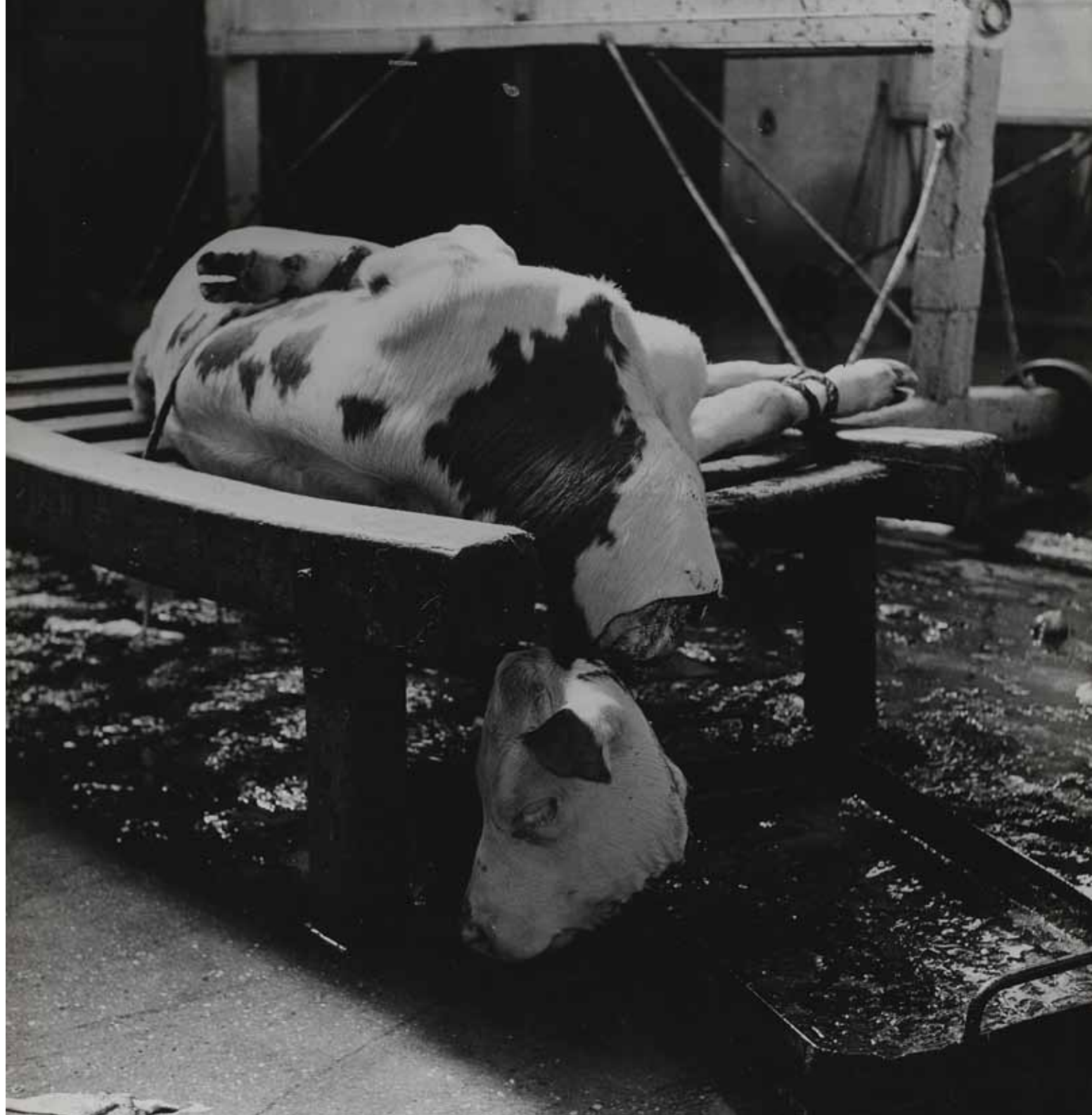
Мы действительно можем рассуждать о Морено как о венском феномене, человеке, который сделал себя в Вене. Якоб Леви закончил медицинский факультет Венского университета, так что формально он был врачом, но при этом говорил о себе как о боге, возможно, и правда обладая какими-то парапсихологическими способностями. Поле его, безусловно, шире, чем просто медицина, психология, социология или театр. С другой стороны, Морено был человеком мира, сознательно противопоставлявшим себя тому, что в 10-е и 20-е годы происходило в Вене. Неслучайно он уехал в Штаты в 1925 году, ещё до гонений и не по причине своего еврейского происхождения, а просто потому, что в Вене ему больше было нечего делать. Морено оставил Вену Фрейдю и социалистам, которые тогда пришли к власти. В общем, мне хорошо понятна связь между венскими акционистами, Климтом, Шиле и модернизмом в самом широком смысле слова, однако Морено для меня абсолютно другая фигура. Морено, думаю, подозревал, что человек не очень хорош сам по себе, но считал, что ему нужно помочь тянуться вверх, к Богу. А венские акционисты, по-моему, тянули человека вниз, грубо говоря, сообщая миру, что выброситься из окна — это нормально.

**Мадам д'Ора**

Подвешенные головы овец
Из серии «Скотобойня»
1949

Париж. Хартон, серебряно-
желатиновый отпечаток,
36,4 × 25,4 см

© Nachlass Madame d'Ora, Museum
für Kunst und Gewerbe Hamburg

**Мадам д'Ора**

Истенающая кровью
корова с перерезанным
горлом
Из серии «Снотобойня»
1949

Париж. Картон, серебряно-
желатиновый отпечаток,
30,8 × 29,3 см

© Nachlass Madame d'Ora, Museum
für Kunst und Gewerbe Hamburg

**Представьте, нам
объявляют, что у нас всё
ещё перестройка, и мы
делаем что хотим.
Объективная реальность
не меняется, но мы
начинаем ощущать себя
так, будто нами правит
не Путин, а Горбачёв.
И Морено верил, что,
изменив сознание, можно
изменить и реальность**

При этом важнейшей константой модернизма было то, что при помощи языка тела можно передать психическое состояние человека. Но ведь и Морено перенёс внимание с того, что человек может рассказать психотерапевту, на то, что он может выразить своим телом?

Конечно, будучи медиком, Морено не может отрицать тело, но поскольку он был идеалистом и мистиком, то проявлениями телесности интересовался, скорее, в общем контексте, фиксируя только то, что меняется в поведении человека. Всю свою жизнь Морено занимался изучением поведения — это был его основной предмет. И в этом смысле они как раз с перформансом пересекаются, потому что тот же Отто Мюль тоже занимался изучением поведения, правда, в гораздо более радикальных формах. При этом мне кажется, что Фрейду теоретически могло бы понравиться то, что делали венские акционисты, а вот Морено это вряд ли бы пришлось по душе, потому что в их действиях было очень мало игры и очень много серьёзности.

Конечно, Фрейд — это ключевая фигура для акционизма, однако в его психотерапии тело пациента обездвиг-

жено и отключено, и врач заставляет больного часами пересказывать свою проблему. Морено же настойчиво приглашает пациента разыграть ситуацию физически, телесно. Если не ошибаюсь, в этом суть его полемики с Фрейдом. Недаром он приводил случай своего пациента Рудольфа, который мог спокойно рассказывать, как его в детстве мучили родители, но как только пытался проиграть ситуацию физически, переставал контролировать себя и впадал в истерику. А затем появляются акционисты, которые говорят, что у нас всех травма войны и мы должны её проиграть телесно и тем самым очиститься.

Так ведь все телесные практики — не обязательно театральные, но и, например, танцевально-двигательная терапия, — используют элементы психодрамы. В этом смысле влияние Морено куда более велико, чем мы готовы это признать. То, что он придумал, используют почти все, не называя первоисточника, — аутентичное движение, социометрия, даже Стэнфордский тюремный эксперимент. Морено всегда помещал человека в заданную им ситуацию, а сделать это вне тела невозможно, в этом смысле он, конечно, использует тело, но иначе. Моя личная претензия к модернистам — это рассогласованность у них тела и души, которые существуют как бы по отдельности. По-моему, и Шиле, и венские акционисты слишком фиксируются на телесном. А вот для Морено важен баланс, гармония, соответствие внешнего и внутреннего — в этом смысле он, скорее, человек Возрождения.

Но сработало ли хоть что-то из того, что придумал Морено? Есть ощущение, что он активно занимался мифотворчеством, но реальных результатов не было.

По-разному. Аксиодрама действительно умерла, социометрия осталась только как метод исследования, театр спонтанности в том виде, в котором его придумал Морено, сегодня невозможен, поскольку мы уже не настолько наивны, чтобы ве-

рить, что дети абсолютно свободны и невинны, — нет, они такие же социальные существа, как и взрослые. Но в современном театре последователей Морено много. Идеальными, на мой взгляд, стали плейбекеры, которые работают со спонтанными человеческими реакциями. Плейбек-театр — это американское направление, которое в 1975 году начали развивать Джонатан Фокс и Джо Салас, и это Морено в чистом виде. Фокс преподавал театроведение в Гарварде, был драматургом и актёром. Он придумал вот такую штуку: зритель рассказывает о себе, и группа из четырёх человек, не сговариваясь, не говоря друг другу ни слова, мгновенно разыгрывает перед ним его историю. Фактически это и есть психодрама, но только в плейбек-театре присутствует публика, а в случае реальной терапии собирается узкая группа людей, где все подписывают соглашение о неразглашении. Когда ты видишь свою историю, разыгранную другими, — это производит сильнейшее впечатление. Я несколько раз наблюдала, как у людей случается самый настоящий катарсис, слёзы, смех, нервные реакции. Некоторые начинают отрицать увиденное, а другие понимают, над чем им работать. Плейбек — это психодрама, возведённая в абсолют. Сейчас он чрезвычайно популярен и как тренинг для актёров, и как ступенька для похода к психотерапевту, но в первую очередь — это самостоятельная театральная форма. В Москве теперь много плейбека, в том числе очень хорошего; в Европе это суперпопулярная форма работы с непрофессионалами.

Любопытно, что и про Шиле часто пишут, что его творчество обладало театральной игровой природой, что перед тем как начать рисовать свои знаменитые автопортреты, он перед зеркалом пробовал различные жесты и позы, как правило, взятые из каталогов фотографий душевнобольных. И осуществляя этот перформанс, изо-

Морено, думаю, подозревал, что человек не очень хорош сам по себе, но считал, что ему нужно помочь тянуться вверх, к Богу. А венские акционисты, по-моему, тянули человека вниз, грубо говоря, сообщая миру, что выброситься из окна — это нормально

бражая себя больным, измождённым, каленой, он смотрит зрителю прямо в глаза. Это телесное выражение агрессии, так что зритель должен при этом почувствовать себя и жертвой, и нападающим. По большому счёту, он изображает состояние человеческой психики перед войной.

С этим я согласна. Шиле, конечно, тоже провокатор, и у них с Морено, мне кажется, есть что-то общее. Неслучайно их становление пришлось на одно время, они почти ровесники, погодки, у них общие травмы. Однако Морено повезло прожить гораздо более долгую жизнь — возможно, потому, что в нём было гораздо меньше агрессии. Да, он выступал с позиции Бога, но никогда не с позиции человека, который заранее знает, какой ответ хочет получить. Даже его эпатажное поведение, эксцентрика — эта та честность, которая провоцирует других людей на честность и спонтанность. Обычно человеку нужно, чтобы кто-то вёл его за собой, и Морено умел быть поводырём, вытаскивать из людей какие-то вещи, о которых они даже и не подозревали. Если же говорить о сходстве с каким-то художником, то мне кажется, что Морено, скорее, чем с Шиле, в чём-то схож с Йозефом Бойсом. Для них обоих очень важно, что каждый человек — творец. Морено гораздо мягче всей этой венской



Мадам д'Ора
La Novice (Новенькая)
Из серии «Скотобойня»
1949

Париж. Хартон, серебряно-
желатиновый отпечаток,
30,8 × 27,5 см
© Nachlass Madame d'Ora, Museum
für Kunst und Gewerbe Hamburg



Мадам д'Ора
Veaux (Телята)
Из серии «Скотобойня»
1949

Париж. Картон, серебряно-
желатиновый отпечаток,
31,8 × 26 см
© Nachlass Madame d'Ora, Museum
für Kunst und Gewerbe Hamburg

**Джонатан Фокс придумал
такую штуку: зритель
рассказывает о себе,
и группа из четырёх
человек, не сговариваясь,
не говоря друг другу
ни слова, мгновенно
разыгрывает перед
ним его историю**

акционистской компании и к тому же никогда не программировал результаты своей работы. А венцы и, например, Марина Абрамович, которая, с моей точки зрения, является их прямой последовательницей, всегда чётко знают, какой реакции ждут от зрителя, в том числе телесной. Морено даёт человеку гораздо больше свободы, от его прямого взгляда, в конце концов, можно спрятаться или убежать. По-моему, психодрама — один из самых мягких способов психотерапии. А венский акционизм — одна из самых жёстких перформативных практик в истории. Буду честна, я боюсь венских акционистов — они вытаскивают из меня такие вещи, которые я вытаскивать не хочу. Шиле — пусть в меньшей степени, но тоже жесток. Когда я просматриваю слишком много его эротических набросков подряд, у меня начинает ехать крыша, и мне это не нравится. Морено же разрешает человеку быть непривлекательным, быть тупой скотиной, проституткой.

По-моему, у акционистов были на то причины, они же начинают с того, что Нитч и Мюль топчут ногами и рвут холсты. Это выглядит как намеренно инфантильный жест мщения искусству за то, что оно не справилось. Дескать мы-то верили, что в человеке может что-то поменяться, а оно не просто не поменялось — наоборот, всё закончилось такими страшными войнами.

Сначала они метили искусству, а потом начали метить телу за то,

что оно не может сопротивляться. Это же вечный вопрос: почему так много людей, переживших Холокост, покончили с собой в 50-е? Мне кажется, это связано с тем, что все ресурсы организма были направлены на то, чтобы сохранить тело, выжить любой ценой, а всё остальное (грубо говоря, душа) при этом умирало. Однако Морено-то искренне верил, что, меняя поведение, мы меняем жизнь. Придуманный им метод, по большому счёту, заключается в том, что пациент должен рассказать свою жизнь так, как он хотел бы, чтобы она сложилась. Например, я всегда была уверена, что живу именно той жизнью, о которой мечтала, но только столкнувшись с психодрамой, задумалась, что вообще-то хотела бы «рассказывать» свою личную историю иначе. Обратившись к психодраматистам, ты очень медленно, очень трудно меняешь своё поведение и можешь понять, что тебе уже не нужно, а что, наоборот, ещё не отыграно.

Мне кажется, у Морено не было той непосредственной травмы Второй мировой войны, которую никак не могли пережить венские акционисты.

И соглашусь, и не соглашусь. По-моему, Шиле и Морено — оба дети Первой мировой, они были крайне ею травмированы, и венский модернизм как раз и закончился потому, что не смог пережить травму этой войны. Австрия не справилась со своим прошлым, поскольку не желала его признать, сказать: «мы виноваты, мы причастны, мы замараны». Это началось в Первую мировую и повторилось после Второй, а в 60-е у ребят уже крыша от этого ехала, поскольку невозможно не признавать очевидные вещи, — та же ситуация, что до сих пор существует в России. Именно поэтому важно, что в то время как Германия признала свои преступления, Австрия ни позицию жертвы, ни позицию агрессора не отрефлектировала.

Насколько я понимаю, Морено и работал с этой травмой, когда в 20-е в театре предлагал каждому посидеть в кресле императора и рассказать, что он стал бы делать после войны в полностью сломленном государстве.

Замечательная идея, между прочим.

Но его не поддержали.

Дело, мне кажется, в отсутствии внутренней свободы, в чувстве вины, хуже которого ничего нет, и в чувстве стыда, с которыми работали венские акционисты. Морено тоже работал с этим в Вене, но в 20-е. Правда, потом уехал в Америку, где пытался делать театр, но что-то у него не получилось, и он ушёл в чистую психологию, в терапию и практику.

Удивительно, что, давно забросив театр, во всех книжках, написанных в Америке, он продолжает рассказывать, каким должен быть театр, чем плоха система Станиславского и что не следует кормить людей культурными консервами.

Конечно, по сути он был человеком театра, но парадокс в том и состоит, что сегодня для театра его не существует. Спроси о Морено почти любого человека, который практикует методы психодрамы в театре, — он даже не будет знать эту фамилию. Правда, например, Томи Янежич, который поставил в питерском БДТ спектакль «Человек» по книге Виктора Франкла, знает, откуда ноги растут, и считается специалистом по Морено у себя в Словении. Разочарование Морено в театре, как мне кажется, связано с консерватизмом этого вида искусства, с тем, что при всей своей внешней открытости театр очень замкнут и ни в коем случае не хочет терять разделение на актёров и зрителей. Театральным художникам, продюсерам, режиссёрам, актёрам сложно отказаться от этой системы. Когда говорят, что переменам сопротивляются зрители, — это лукавство. Нет, это театральные люди не хотят отказываться от сильной

**Буду честна, я боюсь
венских акционистов —
они вытаскивают из меня
такие вещи, которые
я вытаскивать не хочу.
Шиле — пусть в меньшей
степени, но тоже жесток.
Когда я просматриваю
слишком много его
эротических набросков
подряд, у меня начинает
ехать крыша, и мне это
не нравится**

позиции, от роли демиургов. Зато венские акционисты — они целиком про зрителя, они без него не могут существовать.

Конечно, тому же Нитчу публика была необходима. Морено как-то писал, что в туземных ритуалах жрец, заклинающий дождь, подобен психиатру, занимающемуся лечением племени. Вот, по-моему, Нитч и взял на себя роль психиатра-жреца, который проводит для племени очищающий обряд, заставляя его признать свою агрессию, упиться ею и освободиться от неё. А какие на самом деле отношения со зрителем у Морено?

Хороший вопрос... Думаю, для Морено возможен только активный зритель. Взять, к примеру, плейбек, который, безусловно, наследует идеям Морено. Я не раз была на подобных представлениях, и если ты не участвуешь в них, не рассказываешь свою собственную историю, то КПД гораздо ниже. Важно, чтобы зритель хотя бы отчасти поменялся местами с актёром.

По идее, в любом перформансе зритель — это участник. У Нитча — в первую очередь соучастник: публика дышит



Мадам д'Ора
Выпотрошенный кролик
Из серии «Скотобойня»
1949

Париж. Картон, серебряно-
желатиновый отпечаток,
38,4 × 14,5 см

© Nachlass Madame d'Ora, Museum
für Kunst und Gewerbe Hamburg

**Мадам д'Ора**

Отрубленные коровьи
копыта
Из серии «Скотобойня»
1956—57

Париж. Картон, серебряно-
желатиновый отпечаток,
37,7 × 28,7 см

© Nachlass Madame d'Ora, Museum
für Kunst und Gewerbe Hamburg

**Театр очень замкнут
и ни в коем случае
не хочет терять
разделение на актёров
и зрителей. Когда
говорят, что переменам
сопротивляются
зрители, — это лукавство.
Нет, это театральные
люди не хотят
отказываться от роли
демиургов**

кровью, которую разливают ассистенты, наблюдает за жертвоприношением животного и не противостоит происходящему, уже тем самым делая свой выбор. Основным содержанием его перформанса становится трансформация, которая совершается со всеми присутствующими. Неслучайно он утверждал, что освобождает всех от скверны и стыда нисхождения к пределу.

Это правда соучастие, но пассивное, а Морено никому не даст уйти, не высказавшись. И придуманные им формы были, конечно, слишком радикальны для театра его времени. Мы до сих пор не можем разрушить стену между сценой и зрителями, а Морено ещё в 20-х постановил, что её не существует, что все могут и должны меняться местами, что есть только активное зрелище.

Конечно, мне и в этом видится венское влияние: поскольку австрийское общество накануне, да и после обеих войн состояло из одних лишь только травмированных, решение, кто здесь врач, а кто пациент, — ситуативно, раз все больны в равной мере.

А разве не любое общество таково?

Австрийская ситуация мне кажется почти клинической, причём не только

после 1914 года, но и задолго до него: тотальное ханжество и лицемерие, постоянные мотивы депрессии и болезни, гнетущая атмосфера в стране, где невозможно принять реального участия в общественной жизни. Всё то, о чём писал Кафка. Это кажется, что всё развалилось с войной, но страшные образы мёртвых матерей, душащих детей, танцующей смерти, болезненных и искалеченных тел были созданы ещё до неё. Эти изображения демонстрируют состояние человеческого сознания в преддверии катастрофы. Что же удивляться, что она разразилась?

А дальше ты из столицы богатейшей империи мира оказываешься маленьким городком на задворках Европы и на краю гуманитарной катастрофы... Конечно, ощущение распада, *fin-de-siècle* и до того было очень сильным. Этого не было ни в Лондоне, ни в Париже. И потом в 50-е и 60-е ты опять оказываешься пред лицом благостной картинки, за которой не видно общей катастрофы. Поэтому для меня загадка, был ли Морено здоровым человеком, который поэтому и сбежал, или он тоже был больным. Я так и не знаю ответа на вопрос: почему он уехал в Америку и почему никогда не возвращался. Окончательно он порвал с венской культурой или нет?

МОДЕРНИСТЫ VS АКЦИОНИСТЫ

90

Сопоставляя эпохи австрийского искусства, зритель часто недоумекает, как на смену изысканной декоративности Сецессиона мог прийти венский акционизм, чуть ли не самое жестокое направление в искусстве XX века. Между тем художники второй половины столетия выступили прямыми наследниками Климта и его круга. Только Климт, Шиле, Герстль и Кокошка выражали новаторское понимание человеческого тела в живописи, а Нитч, Брус, Мюль и Шварцкоглер переводили его на язык перформанса. Искусствовед, куратор ГМИИ им. А. С. Пушкина Данила Булатов выделяет основные принципы обоих течений и сопоставляет, как они реализовывались в конкретных политических условиях первой и второй половины века



Густав Климт
Философия
1899—1907

Из цикла картин для факультета философии Университета Вены. Были уничтожены в пожаре в 1945 году. Фотография. Оригинал: холст, масло, 430 x 300 см

Пролог

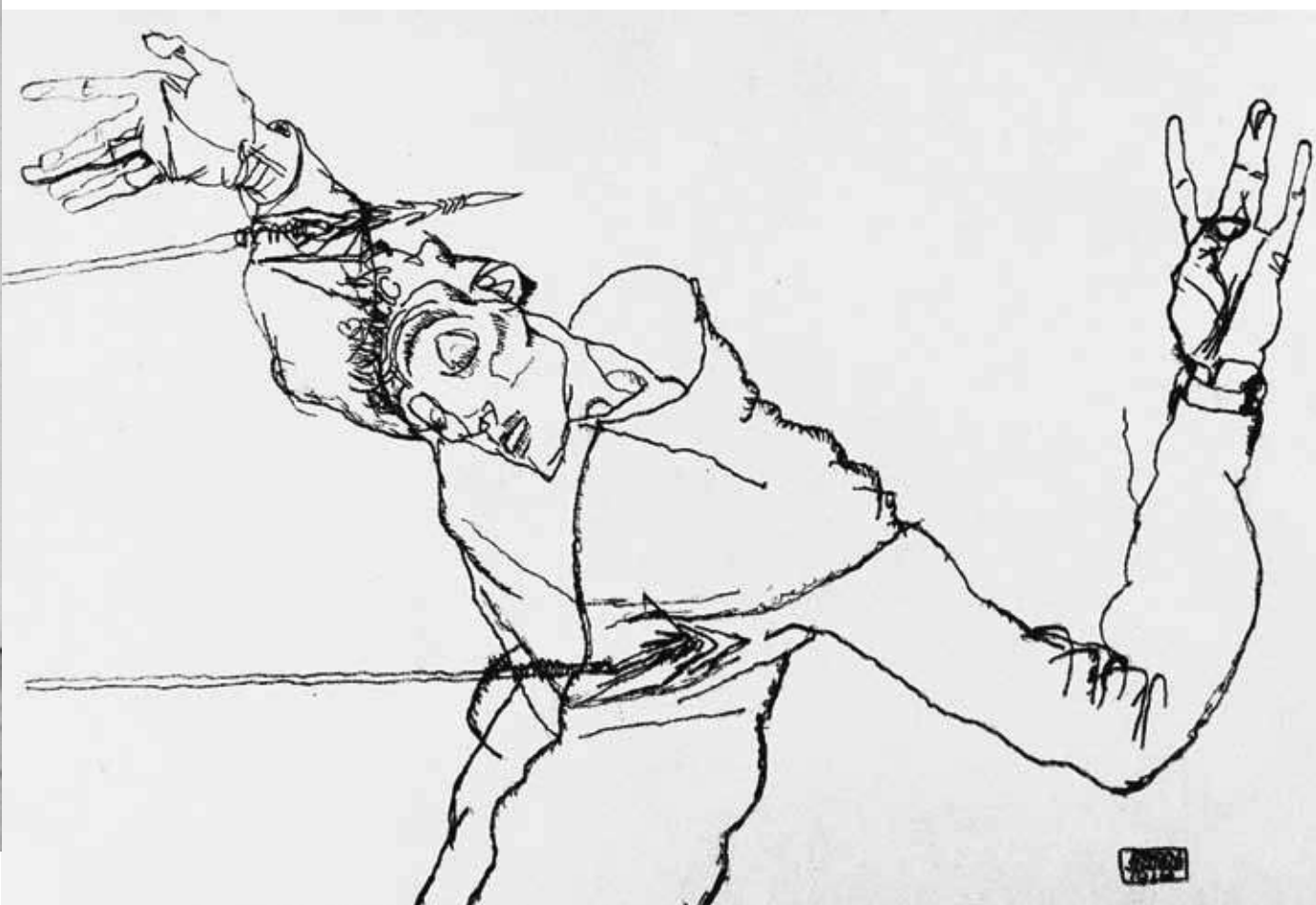
Самой известной и скандальной акцией Венской акционистской группы, которая возникла в начале 1960-х годов, стало выступление 1968 года в Венском университете под лозунгом «Искусство и революция». По сути оно стало единственным откликом австрийской молодежи на прокатившуюся тогда по всему миру волну студенческих протестов. Почти за семьдесят лет до того в том же университете разгорелся нешуточный скандал по поводу картины «Философия» (1894—1900) Густава Климта. Это была одна из трёх его работ, предназначенных для потолка университетского актового зала. На этих монументальных полотнах Климт изобразил что-то доселе невиданное — не легко считываемые аллегории, а многофигурные композиции из воспаряющих человеческих фигур, которые не поддаются однозначной трактовке. Но самое главное — художник представил страдающее человечество, которому недоступен рецепт спасения. Человек во власти страстей, его агонизирующее тело — вот центральные мотивы творчества следующего поколения художников, так называемых австрийских экспрессионистов: Оскара Кокошки, Рихарда Герстля, Эгона Шиле. И уже после Второй мировой именно эти авторы стали важнейшим ориентиром для венских акционистов — из-за своего демонстративного пренебрежения к общественной морали, обращения к табуированным темам, да и потому, что в их работах впервые нашло выражение то доличностное и либидинальное в человеке, что параллельно открывала в нём зарождавшаяся психиатрия. Как в экспрессионизме, так и в акционизме средством выражения глубинных слоёв человеческой психики стало человеческое тело — конвульсивное и невротическое, болезненное и хрупкое, живое и страдающее.



Художник-мессия

Важнейшей задачей венских акционистов — и в первую очередь Германа Нитча — было побороть коллективную амнезию австрийского общества, где трагические и постыдные страницы недавнего прошлого, включая активную поддержку нацистов, оказались табуированными темами. Ещё в 1957 году Нитч начал разрабатывать концепцию своего «Театра оргий и мистерий», который позволял бы воссоздать опыт катарсиса, характерный для дионисийских оргий и наследующих им античных трагедий. Однако его первая акция состоялась только в 1962-м: Нитч, одетый в белые одежды, стоял у стены, словно распятый, руки его были вздёрнуты вверх верёвками, а Отто Мюль поливал его краской. Сознательно уподобляя себя Христу, Нитч декларировал, что его задача как художника — указать человечеству спасительный путь,

выход из духовного и психологического тупика. В театре Нитча художник или любой участник его акции, символически отождествляя себя с Иисусом, берёт на себя «всю вину и сладострастие мира» — во имя «познания ликования от воскресения». Мессианский характер своего искусства в полной мере осознавали и австрийские экспрессионисты начала века, смело отвергавшие все принципы и установки как социума, так и художественного сообщества своего времени. Они уподобляли себя то христианским мученикам, то самому Христу — гонимому толпой и распятому в качестве преступника. Неслучайно «Автопортрет в образе святого Себастьяна», где Шиле изобразил себя пронзаемым стрелами (критики?), он затем использовал при создании афиши для своей выставки в галерее Арно в 1915 году.



93

На стр. 92

Герман Нитч

1-я анция

19 декабря 1962

Фотография

Из коллекции tntok

© Bildrecht Wien, 2016

Фотография: © Hans Niederbacher

Эгон Шиле

Автопортрет в образе

святого Себастьяна

1914

Бумага, карандаш, 32,3 × 48,3 см

Частная коллекция

Оскар Кокошка
Афиша журнала
Der Sturm
1911
Цветная литография, 70 × 46,5 см
Из коллекции музея Альбертина
© Bildrecht Wien, 2016

На стр. 95
Гюнтер Брус
Венская прогулка
5 июля 1965
Документация акции
Фотография, 39,2 × 39,2 см
Из коллекции mumok
© Günter Brus, 2016
Фотография: © Ludwig
Hoffenreich



Телесные формы протеста

Противостояние миру обывателей — лейтмотив творчества как австрийских экспрессионистов, так и акционистов. В пик закоснелым общественным нормам они открыто демонстрировали собственные тела — обнажённые, калечимые, увечные, не соответствующие идеологической и политэкономической модели современной им Австрии. Страдающее тело художника, отсылающее к эстетике тела Христова, стало определённой константой в работах обеих групп. Например, характерный для иконографии распятия мотив раны в подреберье возникал и в акциях Нитча, и на знаменитой афише журнала Der Sturm с автопортретом Оскара Кокошки. Последний изобразил себя

ещё и обритым налысо, тем самым, по собственному признанию, стремясь соответствовать медийному образу преступника. Идея, что само тело художника может обладать протестным потенциалом, легло в основу «Венской прогулки» — первой акции Гюнтера Бруса в публичном пространстве. Политическое измерение ей придавал, с одной стороны, эпатажный вид художника, через всё тело которого проходил нарисованный вертикальный шов — снова образ раны! — а с другой, сам выбранный художником маршрут. Начинаясь прогулка на площади Хельденплац, где в 1938 году многотысячная толпа венцев приветствовала Адольфа Гитлера, объявившего об аншлюсе Австрии. Визуально травмируя собственное тело, Брус сообщал и о травме на теле общества, замалчивающего события недавнего прошлого. Через 20 минут после начала акции художник был задержан полицией и приговорён к штрафу в 80 шиллингов за нарушение общественного порядка. Однако, как и для Кокоски, оказаться преступником в глазах «общества гномов» (по выражению Отто Мюля) для Бруса было лишь поводом для гордости.



Патологическое тело

Главное, что объединяет венских акционистов и экспрессионистов, — их общий интерес к патологическому телу. Впервые оно тематизируется ещё в творчестве Густава Климта: в его «факультетских картинах» человеческие тела не просто не были изображены идеальными, как это было принято, но создавались, вероятно, под влиянием специализированной медицинской литературы, где публиковались фотографии пациентов психиатрических клиник. Образы с климтовского панно «Медицина», вероятно, следует анализировать, сопоставляя с характерной для этих изданий типологией положений тел, разбитых параличом или запечатлённых в момент припадка. Например, поза женщины, парящей сбоку от основного потока людей, с выгнутой назад спиной и откинутой, словно в изнеможении, левой рукой, напоминает одну из разновидностей знаменитой «истерической дуги». Тело как объект медицинского освидетельствования — центральная тема творчества Рудольфа Шварцкоглера. В ходе его акций человеческое тело подвергалось всевозможным манипуляциям, вызывающим ассоциации с какими-то запрещёнными медицинскими экспериментами или принудительным лечением. Эти акции должны были служить прежде всего средством проработки личного травматического опыта, связанного

96



Рудольф Шварцкоглер
3-я акция
Лето 1965
Фотография (фрагмент),
40 × 30 см
Из коллекции mumok
© Österreichische Ludwigstiftung
Фотография: © Ludwig
Hoffenreich

На стр. 97
Густав Климт
Медицина
1901—07

Из цикла картин для факультета философии Университета Вены. Были уничтожены в пожаре в 1945 году. Фотография. Оригинал: холст, масло, 430 × 300 см



с гибелью на войне отца Шварцкоглера, врача по профессии, который застрелился, потеряв под Сталинградом обе ноги. Если в творчестве художников начала XX века напряжённые и конвульсивные позы моделей служили выявлению глубинных слоёв психики, вытесненных желаний и конфликтов, то в работах венских акционистов патологическое тело оказывается напрямую связано с поколенческой травмой: их акции повторяли механизмы репрессивного подавления тела и выражали порождённое войной состояние экзистенциальной обнажённости, психической и физической раздробленности.



Самопознание

«Обнажённый автопортрет», созданный Рихардом Герстлем буквально за несколько недель до самоубийства, — самый ранний пример подобного типа изображений в австрийском экспрессионизме. Несколько позже радикальное предъявление себя и собственных аффектов станет отличительной чертой творчества Шиле. Появление в австрийском искусстве худосочных изломанных тел получило эстетическое обоснование в работе Юлиуса Мейер-Грефе «История развития современного искусства» (1904). В этом труде автор характеризовал художественную атмосферу австрийской столицы так, словно у него перед глазами стоял автопортрет Герстля: «Эта молодая Вена предстала слишком быстро повзрослевшим человеком, страшно высоким, но жутко худым, хилого телосложения и не по годам подверженным пороку». В контексте имперской идеологии Австро-Венгрии начала века уязвимое и ранимое тело само по себе казалось вызовом властным и иерархическим структурам — точно так же, как и акции венских акционистов с характерным для них мотивом разрушения и унижения плоти. В то же время Гюнтер Брус, например,

видел смысл своих акций в самопознании, проверке себя на прочность. Собственное тело и осознание трагической заключённости в нём, подчинение духа страдающей плоти — вот одна из центральных тем в творчестве как австрийских экспрессионистов, так и акционистов. Тело художника радикально обнажается в автопортрете Герстля, выворачивается наизнанку в экспрессивных работах Шиле и наконец подвергается вполне реальному насилию в ходе акций Гюнтера Бруса, и всё это «саморасчленение» осуществляется ради прорыва в зону универсального и intersубъективного опыта — к самой сердцевине человеческого существования.

99



На стр. 98

Рихард Герстль
Автопортрет с палитрой
1908

Холст, масло, 139,3 × 100 см
Из коллекции Музея Леопольда
© Leopold Museum

Гюнтер Брус
Афиша акции
«Тест на прочность»
1970

Бумага, двусторонняя печать,
29,7 × 21 см
© Günter Brus 2019

Фрейдизм

Психоанализ Зигмунда Фрейда — вот что, в значительной степени, обуславливает преемственность акционизма 1960-х годов от экспрессионистической традиции. Главным открытием австрийского учёного стала зона инстинктивного и бессознательного, которая оказывает непосредственное влияние на поступки человека и его психическую жизнь. В этой системе координат тело трактуется как средоточие либидо и агрессивных животных импульсов; именно поэтому огромная роль отводится конфликту сексуальности и духа. В одноактной пьесе Оскара Кокоски «Убийца, надежда женщин» (1907) этот внутренний конфликт выражается через антагонизм полов, противостояние архетипов «мужчина» и «женщина». Вопросы сексуальных отношений были табуированы не только во времена Кокоски, но и в послевоенной Австрии. «Материальные акции» Отто Мюля были направлены против ханжеской общественной морали и одновременно против фетишизации человеческого тела, его подчинения принципам современного конюмеристского общества. Наиболее показательна в этом смысле его акция «Мама и папа», в ходе





На стр. 100
Отто Мюль
 Акция № 11. Мама и папа
 4 августа 1964
 Студия Отто Мюля, Вена
 Фотография, 30 × 28 см
 © Ludwig Hoffenreich
 Изображение предоставлено
 пресс-службой tutok

Оскар Кокошка
 Пьеса. Афиша оперы
 «Убийца, надежда
 женщин»
 1909
 Фотография: © Leopold Museum/
 Manfred Thumberger
 © Fondation Oskar Kokoschka/
 Bildrecht Wien, 2019

которой художник воспроизводил, с одной стороны, механику безудержного потребления и производства отходов, а с другой — логику мужского доминирования: одетый в выходной костюм художник («папа») покрывал тело обнажённой модели краской и разнообразными продуктами, имитировал половой акт, а также связывал «маму» веревками. В предварительном сценарии акции Мюль писал, что в ней должна отразиться «социальная роль мужчины, который использует женщину как репродуктивную машину». Кульминацией становилось «рождение» — между ног модели показывалась мужская голова. Выглянув наружу через отверстие в столе, на котором сидела «мама», голова тянулась к её груди — первому эротическому объекту ребёнка, согласно теории Фрейда.



Взгляд пола

Хотя целый ряд акций Мюля можно трактовать как язвительный комментарий к новым формам объективации и эксплуатации женского тела, изобретённым обществом потребления, женщины в работах венских акционистов всё же выступали исключительно в подчинённой роли моделей. Реакцией на это стал «феминистский акционизм» художницы Вальтрауд Хёллингер, которая в 1967 году взяла себе псевдоним ВАЛИ ЭКСПОРТ. Она не входила в Венскую акционистскую группу, но была к ней очень близка, особенно в начале своей карьеры. В 1969-м ЭКСПОРТ провела в Мюнхене акцию «Генитальная паника»: художница зашла в один из кинотеатров и прошла по рядам в джинсах с вырезанной промежностью — так что её лобок оказался на уровне глаз зрителей. Поскольку в кинематографе женщина чаще всего выступает в качестве объекта сексуальной эксплуатации, пассивному образу на экране художница противопоставила собственную агрессив-

ную сексуальность. Фрейд также разделял патриархальное представление, что женщине от природы уготована подчинённая роль, а вот Климт и Шиле начали осмыслять женскую сексуальность как самоценную, без привязки к мужскому взгляду. На их эротических рисунках девушки часто ласкают себя или предаются лесбийской любви. В таких работах принципиально отсутствует визуальный контакт модели со зрителем-мужчиной, которому тем самым как бы отводится роль вуайериста; он перестаёт быть равноправным участником происходящего. А вот на рисунке Шиле «Девушка с чёрными волосами» модель смотрит на зрителя с нарочитым вызовом, что напоминает акцию ЭКСПОРТ: активный мужской взгляд наталкивается здесь на противодействие в виде не только оценивающего прищуря девушки, но и её бесстыдного самоэкспонирования.

103



На стр. 102

ВАЛИ ЭКСПОРТ

Генитальная паника

1969

Документация акции

© VALIE EXPORT, Bildrecht

Wien, 2019

Фотография: © Peter Hassmann

Изображение предоставлено
студией художницы и аукционным
домом Christie's

Эгон Шиле

Девушка с чёрными
волосами

1911

Бумага, гуашь, акварель, карандаш,

56,8 × 40,3 см

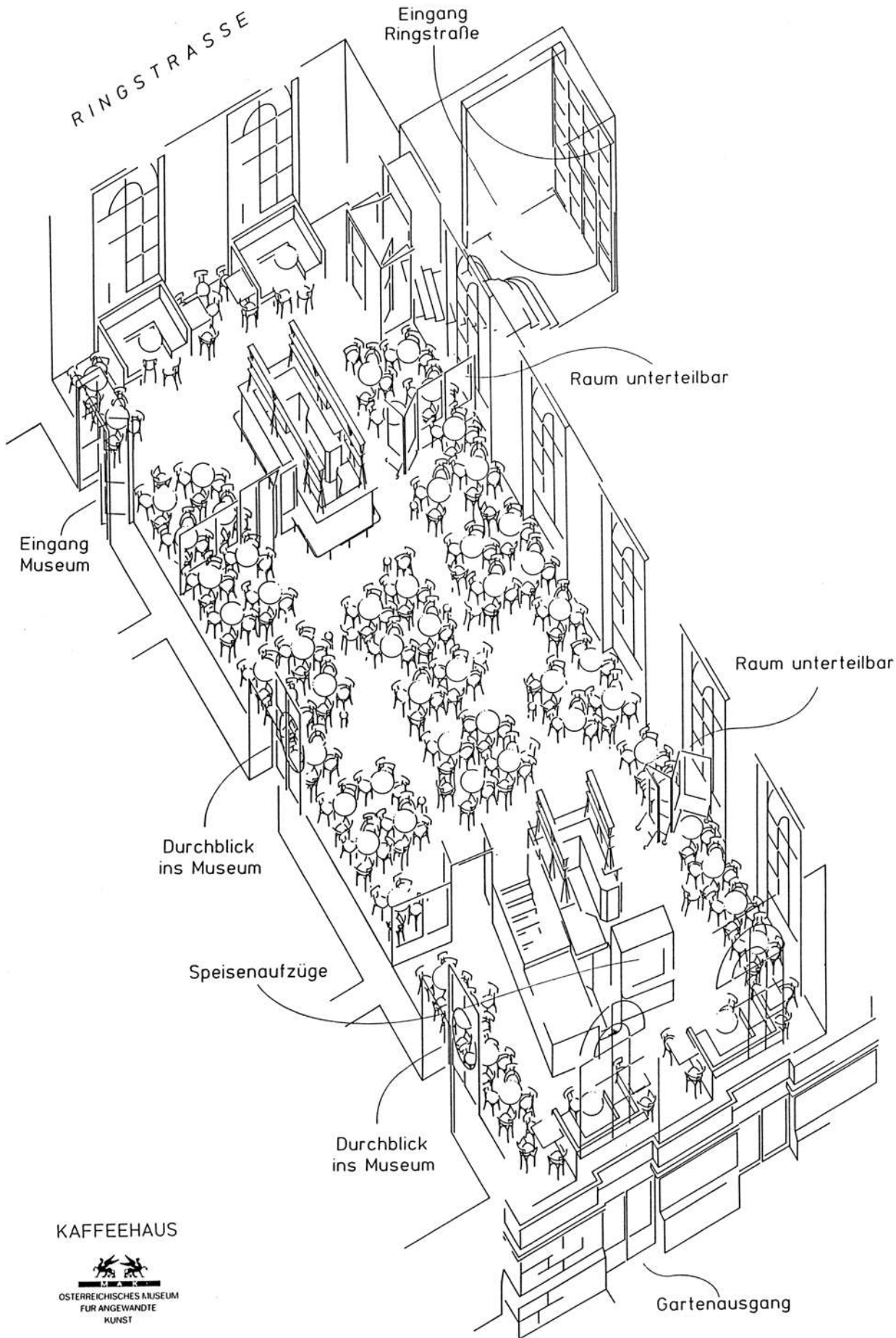
Фотография: © John Wronn

Из коллекции MoMA, Нью-Йорк

Юрий Пальмин

ГЕРМАН ЧЕХ

Наш постоянный автор, архитектурный фотограф Юрий Пальмин, узнав о планах выпустить австрийский номер, вызвался рассказать о Германе Чехе, архитекторе, который с 1970-го по 2000-е годы спроектировал, среди прочего, целый ряд кофеен. Это было время, когда жители, не представлявшие, как им жить в изменившемся мире, принялись реставрировать и переизобретать культурные институции Габсбургской монархии, устремляясь мыслями в золотой XIX век. Кофейня тогда стала символом этого прежнего уклада, притом что многие понимали: золотой век, когда все танцевали на балах и ели пирожные, не просто не вернуть — его никогда не существовало. Герман Чех как раз и стал тем архитектором, который отказался играть в эту прекрасную эпоху, выстроив совершенно другие пространства и новую культуру



KAFFEEHAUS



После Второй мировой с венской кофейной культурой что-то случилось. В 70—80-е годы она стала символом всего реакционного, фальшивого, провластного — пресловутого имперского возрождения. Соответственно, кафе в эти годы пришли в упадок, они закрывались. Во многом именно поэтому архитектор Герман Чех занимался не той кофейной культурой, которая была освящена этими ложными традициями, — он посвятил себя созданию мест, которые бы принадлежали модернистской Вене. Чех считал себя безусловным наследником модернистской троицы — Отто Вагнера, Адольфа Лооса и Йозефа Франка, — но помимо этого воспринимал себя маньеристом. Новое открытие маньеризма состоялось в послевоенной архитектурной теории: сначала Рудольф Витковер, а затем Колин Роу стали писать, что в маньеризме XVI века и обнаруживаются истоки модернизма. Роу считал, что маньеристы первыми открыли пустоту (именно на фасадах Палладио возникает пустое пространство, которое ничего не выражает) и что потом то же качество пространства обнаруживается, скажем, у Ле Корбюзье.

С точки же зрения Чеха, постмодернизм — это новый маньеризм, который напрямую продолжает модернистскую традицию, только избавившись наконец от веры в светлое будущее. Если модернизм главным образом интересовался тем, как это светлое будущее приблизить, то Чеху оно просто неважно. Его волнует совсем другое: как два человека сидят в кафе, как они воспринимают пространство кофейни, когда в неё входят, и как — когда сидят за столиком. Он как-то пошутил, а может, и не пошутил вовсе, что архитектурная теория важна только тогда, когда проблематизирует расстояние между столиками в кафе. Чех понял, что завтра не будет лучше, чем вчера, и потому не стал проектировать идеальный маршрут посетителя от входа до кресла. Он просто наблюдает за этим посетителем и оформляет уже существующие сценарии его поведения.

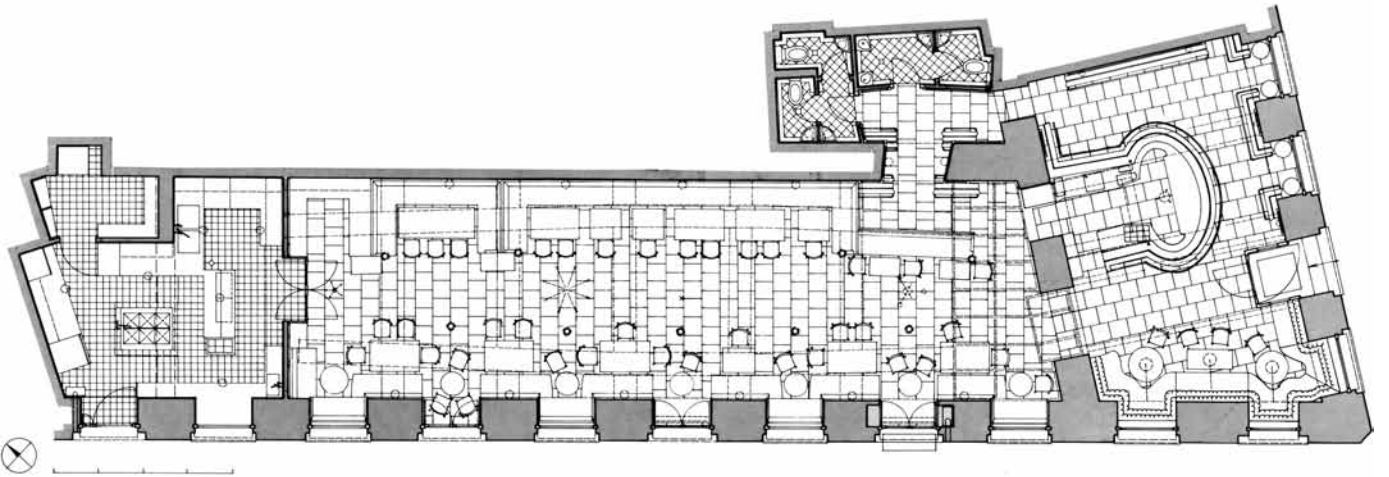
KLEINES CAFÉ

Венская кофейная культура — это метатекст. Дело в том, что идеальное кафе имперского типа — это гранд-кафе, оно представляет собой бесконечный зал, где

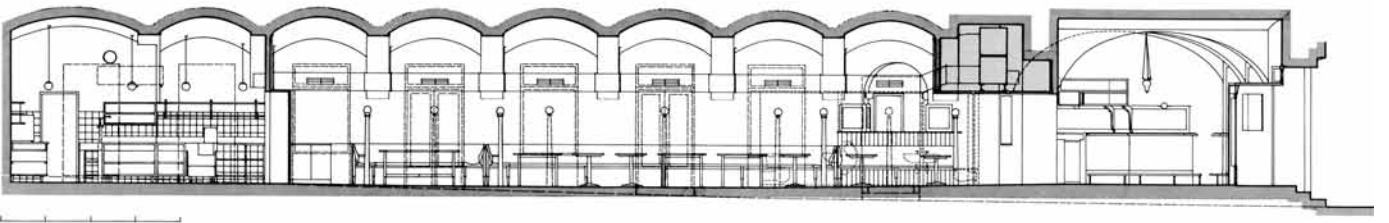
**Я всю жизнь занимаюсь
архитектурной
фотографией,
но там увидел то,
что невозможно
сфотографировать.
Не в том смысле,
что я пытался, но у меня
не получилось, а в том,
что это пространство
невозможно
сфотографировать
в принципе**

надменные официанты разносят этот ужасный кофейный напиток, за которым весь день напролёт сидят художники, психоаналитики, литераторы и музыканты. Именно такое гранд-кафе в 70-е годы XX века олицетворяло реакционное возрождение старых порядков. И тут приходит Герман Чех, который делает Kleines Café — и это, конечно, само по себе жест. Из гигантской империи возникает компактная страна. Из бесконечного зала — сверхмаленькое пространство. То есть сама форма маленького кафе — комментарий к существованию гранд-кафе. Комментарий остроумный, но самое главное в нём не это, а то эмоциональное впечатление, которое производит его архитектура на посетителя.

Kleines Café — поразительное произведение. Я сейчас взахлёб рассказываю про Чеха именно потому, что испытал в этом кафе настоящее потрясение. Я всю жизнь занимаюсь архитектурной фотографией, но там увидел то, что невозможно сфотографировать. Не в том смысле, что я пытался, но у меня не получилось, и что это для меня вызов, а в том, что это пространство невозможно сфотографировать в принципе. Дело, прежде всего, в том, что называется оно Kleines («маленькое»), а на самом деле оно просто крошечное. В нём, однако, заключена та самая пресловутая монументальность архитектуры, когда большое кажется



107



На стр. 105
Герман Чех
 План МАК Café в Музее
 прикладного искусства
 в Вене
 1991—93
 Чертеж. Изображение
 предоставлено автором
 © Hermann Czech

Герман Чех
 План ресторана Salzamt
 в Вене
 1981—83
 Чертеж. Изображение
 предоставлено автором
 © Hermann Czech

маленькими, а маленькое — большим. Находясь в кафе, ты никак не можешь осознать его размеров: когда стоишь у входа и когда сидишь — перед тобой возникают два совершенно разных пространства. Оно постоянно меняется — не физически, а в ощущениях.

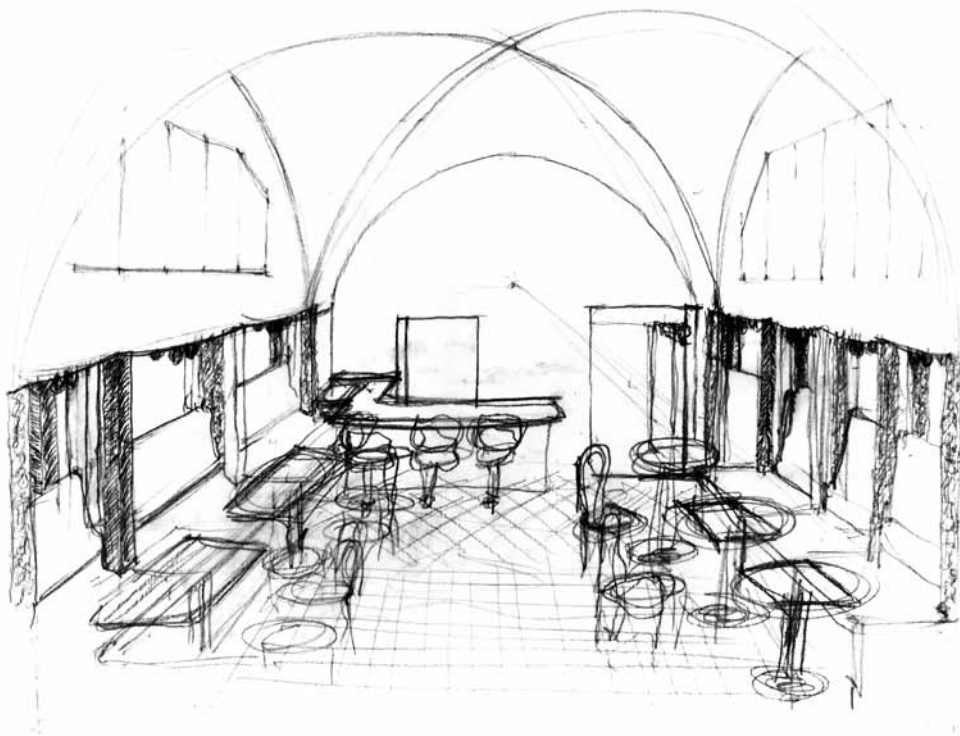
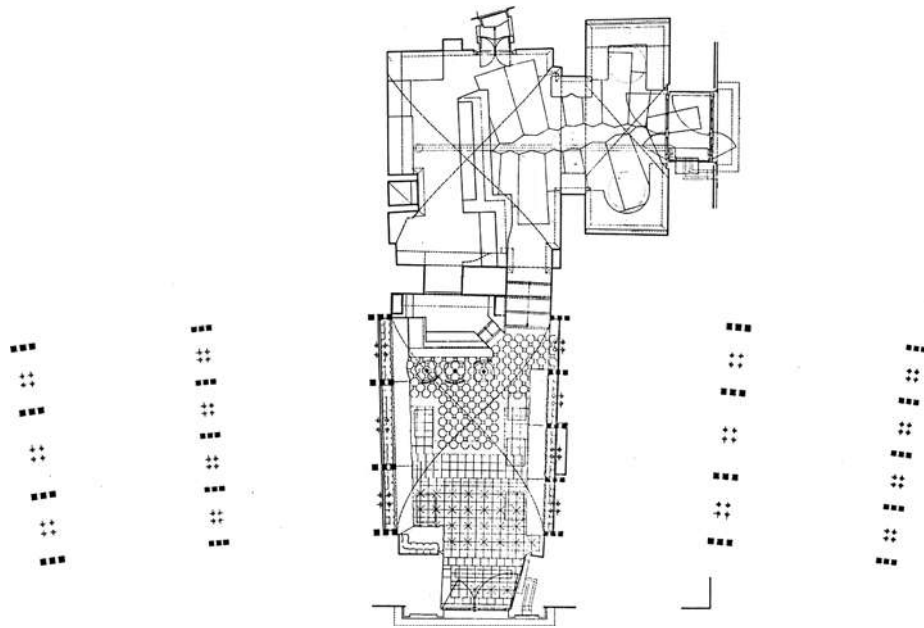
Например, взять любой кофейный столик — он всегда выступает как барьер, то есть создаёт вокруг себя пространство, как будто бы невидимой стеной отделённое от пространства соседнего стола. Даже если они стоят друг к другу очень близко, эта стена ощущается как реальная, изолирующая компанию в границах столика. Но вот что делает Чех: в верхней части Kleines Café, спроектированной в 1974 году, всего пять столиков и пространство вокруг барной стойки, а вдоль двух стен в линию стоят кожаные диванчики, где могут поместиться восемь человек, а если ужаться, то и побольше. Диваны разделены пилястрами так, чтобы каждый столик стоял как бы в своей ячейке. Чех рассчитывал здесь на большие компании молодых людей, которым хочется сидеть всем вместе. Они рассаживаются вдоль стены, практически друг на друге, и невидимый барьер между столиками исчезает, совершенно перестаёт ощущаться. Если же собеседникам требуется приватность, пилястры начинают работать как настоящие стены. Это переживание пространства — удивительная вещь, которую невозможно ни сфотографировать, ни снять в кино. Именно поэтому я не видел хороших фотографий этих интерьеров. Никакие из них не передают ощущение сверхмалого помещения, которое, когда ты тудаходишь, начинает расширяться в разные стороны. И того, как оно начинает трансформироваться, когда ты садишься и вместе с тобой на метр опускается точка обзора. В этом и состоит главное приложение усилий Чеха — он сам пишет, что изучает, как воспринимает пространство человек сидящий и человек стоящий; человек, идущий к столику; человек, взаимодействующий с соседями. Это абсолютно бытовая архитектурная терминология.

В этом смысле Чех, конечно, безумно современный архитектор, и вот почему. Сегодня много говорят о кризисе звёздной архитектуры, то есть в первую очередь такой, что создаётся специально, чтобы быть сфотографированной или снятой на видео. Та информация, которую мы раньше получали из печатных изданий или посредством

живого контакта с произведением, переключала на сайт ArchDaily, и само понятие тактильности архитектуры перестало быть релевантным. Даже рассматривая в Шанхае небоскрёбы Колхаса или Фостера, вы не можете их потрогать, воспринять телесно. Вы всегда видите звёздную архитектуру со стороны. Кроме того, барьером на пути к архитектурному аффекту, то есть к эмоциональному восприятию произведений, стала архитектурная теория. Дело в том, что когда люди, занимающиеся архитектурой, читают теоретические тексты, они полностью перестраивают своё восприятие. Рассматривая здания, мы начинаем непрерывно встраивать их в исторический контекст, объяснять себе швы в кирпичной кладке, просчитывать раскладку пола, мысленно строить оси. Из-за этого теряется непосредственный контакт с архитектурой. А вот работы Германа Чеха — тактильны. Они обеспечивают такой контакт в полной мере прежде всего потому, что не оставляют никакого пространства для теоретизирования. Мы попросту не можем отойти и посмотреть на построенное им со стороны, там просто нет такой возможности ни в теоретическом, ни в быденном смысле. Там даже места подумать нет. И это понимание ошарашило меня, когда я оказался сначала в Kleines Café, а затем в баре Wunder-Bar и ресторане Salzamt.

МАК CAFÉ И LÖCKER AND WÖGENSTEIN

Интересно, что многие интерьеры Чеха их владельцы со временем изменяют в худшую сторону, а некоторые просто уничтожают. Например, сейчас мы можем только на фотографиях увидеть оригинальный интерьер МАК Café в Музее декоративно-прикладного искусства, который был заказан во времена директорства Петера Нойвера и при нём же дважды полностью перестроен. Конкретно в случае МАК Café это было, скорее всего, сделано из коммерческих соображений. Дело в том, что проект Чеха предполагал отделение кафе от музея: он спроектировал для ресторана отдельный вход, ему было очень важно, что люди попадают туда с улицы. Чех создал очень скромный и демократичный интерьер, который был адекватен тому посылу открытости и доступности, который музей транслиро-



Вверху:
Герман Чех
 Планировка Kleines Café
 в Вене
 1970, 1973—74
 Чертеж. Изображение
 предоставлено автором
 © Hermann Czech

Герман Чех
 Эскиз интерьера Kleines
 Café в Вене
 1970, 1973—74
 Рисунок. Изображение
 предоставлено автором
 © Hermann Czech

вал в тот момент. Потом посыл изменился, музей рос, Нойвер превращал его в модное, статусное место, и интерьер Чеха стал слишком бедным для фешенебельного ресторана при таком заведении культуры. В итоге сейчас в ресторан проще всего попасть из музейного магазина, то есть обязательно пройдя через пространство музея. Остался только крошечный и незаметный вход с улицы, так что даже вечером, когда экспозиция закрыта, посетителю всё равно не миновать музейный вход, и воспринимается это пространство именно как музейное кафе. Теперь там очень много золота. Самое главное там то, что было ещё до Чеха, — роскошный барочный кессонированный потолок, с которым ничего нельзя сделать. Это тоже черта чеховской архитектуры.

Дело в том, что Kleines Café маленькое не потому, что Чех решил сделать его таким, а антикварная лавка Löcker and Wögenstein не потому размером со шкаф, что ему так хотелось. Самые известные детали в этом интерьере — это полки и витрина в откосе окна с обратной перспективой, особенно со стороны улицы они вызывают очень странное ощущение у зрителя. Он их сделал такими не потому, что хотел выпендриться, и уж точно не потому, что таким образом исправлял геометрию помещения. Это остроумный комментарий архитектора на тему того, что в этом помещении действительно очень мало места. Или знаменитый шкафчик для книг снаружи магазина, справа от входной двери, через который проходит водосток. Это место Чех выбрал для книжного шкафа не специально из-за водостока, а потому, что другого просто нет. Поэтому он выстроил вокруг него короб и сумел на него поставить книжки. Чеховское взаимодействие с пространством — очень феноменологическая штука, потому что он не меняет существующий контекст, а сосуществует с ним. Нет того, что было до Чеха, и того, что стало после, — они существуют одновременно. Нормальный модернистский подход заключался бы в следующем: был маленький неудобный подвал, где продавался антиквариат, а потом пришёл Герман Чех, и стал маленький удобный подвал. В рамках модернистской парадигмы мы непрерывно улучшаем доставшееся нам пространство, все наши действия нацелены на светлое будущее. А если нас кто-то не по-

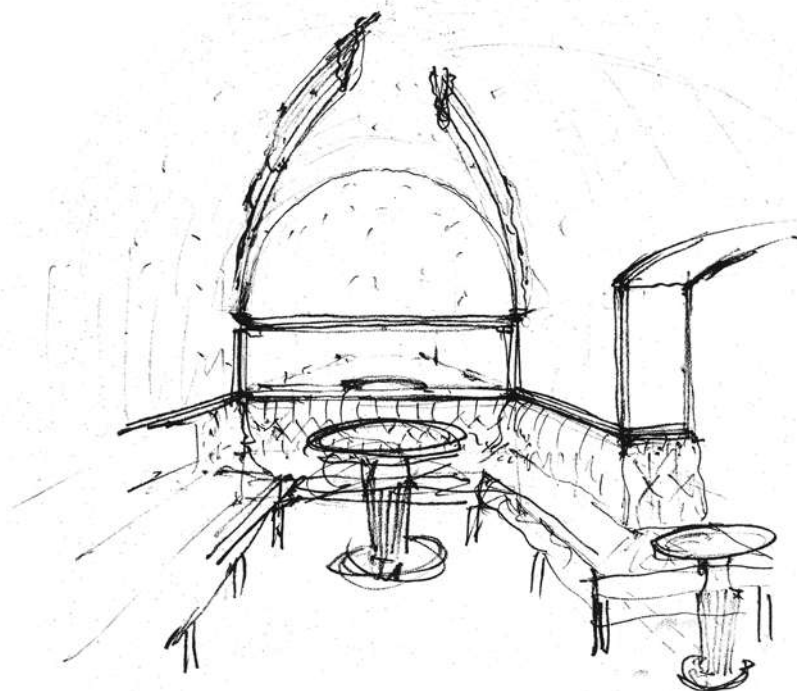
Чех приходит в грязный, тесный, душный подвал и говорит: какая же красота, как же здесь хорошо. И всё, что он делает потом, — это проекция его первого впечатления

нимает, то это их проблемы, потому что мы знаем, как лучше. У Чеха опять-таки нет никакого светлого будущего и никакого будущего времени вообще. Он приходит в грязный, тесный, душный подвал и говорит: какая же красота, как же здесь хорошо. И всё, что он делает потом, — это проекция его первого впечатления. Его подход состоит не в том, чтобы увидеть потенциал пространства, а в том, чтобы показать то, что здесь и так уже присутствует. Он рассказывает, о чём этот подвал. Быть может, кто-то не понял сразу, насколько он хорош, поэтому нам нужно приложить профессиональные усилия, чтобы все это увидели.

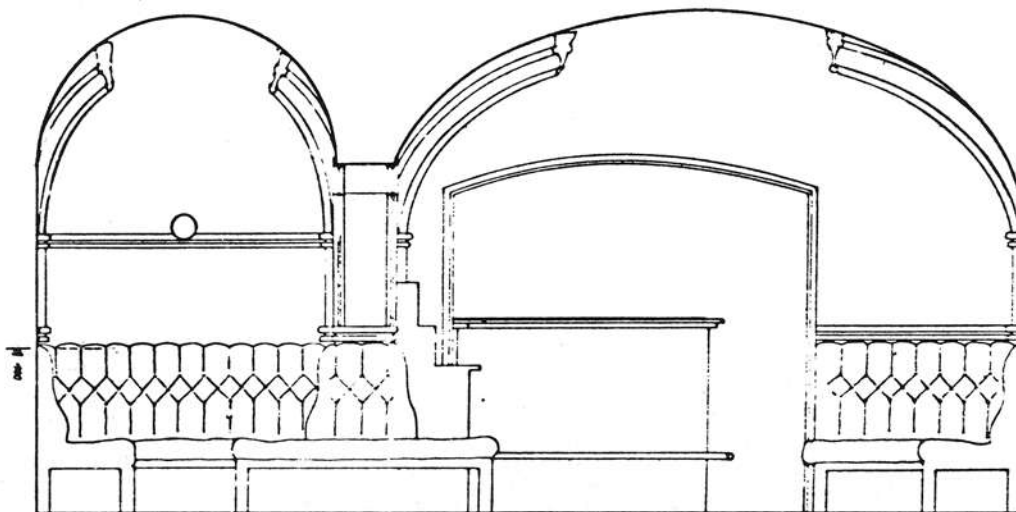
У австрийских модернистов вообще очень много архитектурных шкафов — скажем, American Bag Адольфа Лооса или свечной магазин Ретти Ганса Холляйна. Дело в том, что одна из важнейших констант австрийского модернизма — выворачивание себя наизнанку, так чтобы твоё внутреннее стало внешним, а внешнее внутренним. Отсюда рождается шкаф. Дом Витгенштейна — это ведь тоже шкаф, причём шкаф, из которого совершают камингауты, дом-диагноз. При этом в шкафу Лооса для меня невероятно много имперскости, а мегаломанские проекты Отто Вагнера, наоборот, хочется миниатюризировать: его Майолика-хаус очень хочется сжать и поставить в какой-нибудь шкафчик, ему там самое место.

Однако у Чеха шкафы другого рода. Здесь интересно то, что архитекторы чаще всего оперируют прямоугольными коробками. А вот Чех нет. Например, если посмотреть на раскладку пола в Löcker and Wögenstein, то окажется, что все прямоугольные плиты, из которых он составлен, сделаны размером 50 на 51 сантиметр, что даёт нерегулярный рисунок пола, и таким обра-

Aug. 75



111



Герман Чех
Эскизы интерьера
Wunder-Bar в Вене
1975—76
Рисунок. Изображение
предоставлено автором
© Hermann Czech

зом они реагируют на небольшие неровности стен. Это как раз маньеристский приём потому, что, казалось бы, чего проще — выровнять стены или подрезать плитку; это ведь то, что любой строительный рабочий делает с закрытыми глазами. Эта несостыковка не несёт ни конструктивной, ни содержательной нагрузки, но она уже есть в этом месте, и мы не будем её исправлять.

Именно таким способом Чех создаёт архитектурный эффект — абсолютно естественное чувство каждого человека, переживание собственной среды обитания. Нам известно множество попыток просчитать модели поведения и психофизического восприятия математически — однако все они в конечном итоге сводятся к желанию продать какие-либо дизайн-решения. У Чеха иначе: какие-то очень простые вещи он возводит в принцип своего дизайна, и получаются произведения, которые ты не можешь не только сфотографировать, но и описать. Тебе там просто хорошо. Когда произносишь эти слова, они становятся банальностью, но речь идёт не об удобных креслах, не о комфорте и не о хюге, а об очень сложном ощущении. Работы Чеха — это не маленькие уютные пространства, это интересные пространства, которые хочется исследовать. Ты идёшь из одной крохотной комнатки в другую, как будто ты Алиса в Стране чудес. Именно об этом в своё время писал Сергей Ситар: самое драгоценное в архитектуре — это то, что не говорится языком.

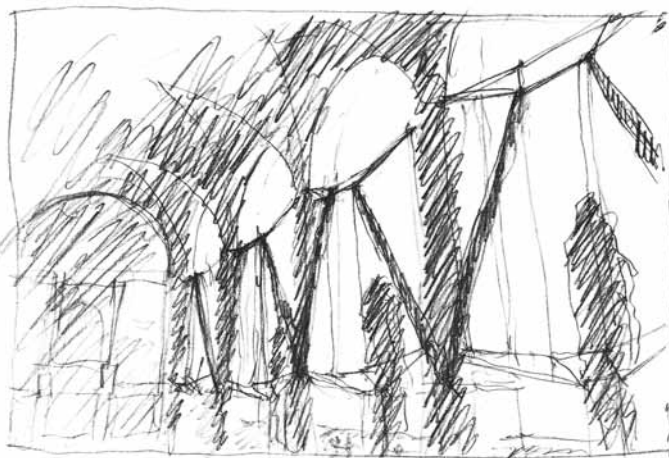
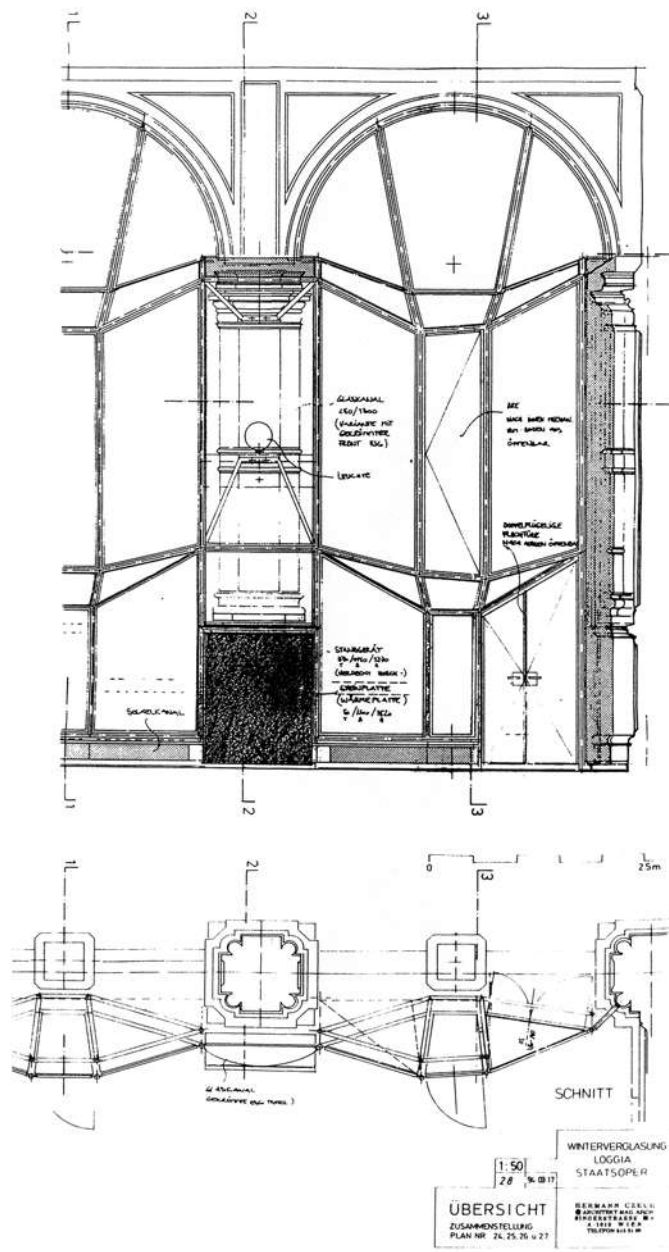
WUNDER-BAR И ЗИМНЕЕ ОСТЕКЛЕНИЕ ОПЕРЫ

Ещё один пример: Wunder-Bar. Он тоже находится в подвале, где изначально были своды. Чех добавляет им нервюры, готические рёбра, но не доводит их до замка, а обрывает на полпути и ничего не объясняет. Как исследователи мы можем предположить, что это типично постмодернистский жест — заявление архитектора, что нервюры, которые изначально являлись конструктивным элементом здания, на самом деле могут не нести никакой инженерной нагрузки, а быть просто средством артикуляции пространства. Но хоть ты и занимаешься архитектурной теорией или посвятил свою жизнь архитектурной фотографии, ты заходишь и думаешь совсем не об этом. Ты смо-

тришь и восклицаешь: ну ни фигя себе! А какие-то другие проекты Чеха вполне поддаются теоретическому осмыслению. Например, зимнее остекление Оперы — это архитектурный комментарий на тему Рингштрассе и Вены в целом. Чех стеклит проёмы между колоннами в открытой оперной лоджии, выходящей на Ринг, а на лето всю эту конструкцию снимают. Однако он не просто создаёт сплошную стеклянную стену, а аккуратно обходит колонны и статуи, чтобы каждая оказалась в собственной нише. Надо сказать, первое ощущение, которое возникает там у русских людей, следующее: это же он, небось, подемотрел, как в Москве балконы стеклят! Но сделать такой комментарий к одному из самых статусных зданий — это тоже жест. И тут ты понимаешь, что это возможно, только если у человека есть настоящий контакт с местом.

Хорошая аналогия здесь — это ещё один шкаф, только работы российского архитектора, «Павильон для водочных церемоний» Александра Бродского. У этой постройки простая идея — остроумное обыгрывание японской чайной церемонии в русском контексте: вот пространство, где два человека сидят с кружками у таза с водкой и по очереди выпивают. Павильон этот весь состоит из окон, но вставлены они обратной стороной, вывернуты: Бродскому обязательно нужно было, чтобы форточки открывались наружу. Именно из-за этого пространство выворачивается наизнанку: весь окружающий мир, пейзаж оказывается внутри павильона, а интерьер — снаружи. Интерьер водочного павильона — это на самом деле весь мир. Это знание важно, чтобы понять идею Бродского. Но гораздо важнее для понимания — живая эмоция: прийти и вскрикнуть: «Ну ни фигя себе!»

Чех регулярно повторял, что хорошая архитектура — та, которую не видно. На самом деле это высказывание очень манерно. Если бы кто-то из нынешних студентов-архитекторов начал говорить про незаметный дизайн и молчаливую архитектуру — слушатели бы скривились, потому что это общее место. Однако в контексте Вены это молчание совсем другого рода, венское молчание — это конец «Логико-философского трактата», и другого молчания они не знают.



Герман Чех
 План и перспективный набросок зимнего остекления Венской национальной оперы 1991—94
 Чертеж и рисунок. Изображение предоставлено автором
 © Hermann Czech

При поддержке



Эрик Мадиган Хек. Junya Watanabe (Соты). Вперед в прошлое. 2015. Пигментная печать. © Эрик Мадиган Хек / Предоставлено Галерей Christophe Guye РЕКЛАМА 6+

XI МОСКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ «МОДА И СТИЛЬ В ФОТОГРАФИИ-2019»

30 ЯНВАРЯ — 24 НОЯБРЯ

Стратегические партнёры музея



Корпоративный
попечитель музея

Партнёр
фестиваля

Инновационный
партнёр музея

WWW.MAMM.ART

МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА / ОСТОЖЕНКА, 16

~ ОБЗОРЫ ~

Обычно мы выделяем самые главные выставки и события арт-сезона, но этой весной замечательных проектов столько, что трудно сказать, какие из них важнее прочих. Во всяком случае, те, о которых мы пишем, — отличные.



115

Люсьен Фрейд
Девушка с котёнком
1947

Холст, масло
Галерея Тейт: завещано Саймоном
Сейнсбери в 2006 году, получено
в 2008-м. © Tate, London, 2019.
© The Lucian Freud Archive /
Vridgeman Images
Фотография: © Tate, London 2019



116

ТРИ ВЫСТАВКИ ЭГОНА ШИЛЕ

«Эгон Шиле. Перезагрузка»
Музей Леопольда, Вена
28.09.2018—10.03.2019

«Эгон Шиле. Путь собрания»
Бельведер, Вена
19.10.2018—17.02.2019

«Эгон Шиле (1890—1918) — Жан
Мишель Баския (1960—1988)»
Фонд Louis Vuitton. Париж
03.10.2018—14.01.2019

Веновой юбилей смерти Эгона Шиле музеи Европы отмечают масштабно — словно спохватившись за долгие годы умолчания. По словам арт-директора Фонда Louis Vuitton Сюзанн Паже, предыдущая монографическая выставка австрийского живописца проходила в Париже около четверти века назад. Теперь его показали там на пару с другим *enfant terrible* мирового искусства — черноногим ньюйоркцем Жаном-Мишелем Баскией.

Не только в Париже, но и в самой Вене Эгон Шиле в музейных и галерейных презентациях находился в тени своего любимого учителя Густава Климта. Возможно, сыграла роль необузданная откровенность его искусства, нарушавшего табу, демонстрировавшего телесность в самых рискованных моментах и ситуациях. В возрасте двадцати двух лет, в 1912 году, художник был приговорён к краткосрочному тюремному заключению. Его обвинили в растлении малолетних (причиной стала связь с тогда ещё несовершеннолетней моделью Валли Нойциль), а также в распространении порнографии. Именно этим словом добропорядочная австрийская буржуазия заклеила откровенные рисунки Шиле. Шлейф растлителя и порнографа будто бы тянулся за Шиле до конца миллениума.

Сегодня институции Европы вдруг извинились и предьявили все возможные способы реабилитации мастера. Венский Бельведер проделал огромную работу по исследованию архивов, рассказав нам о провенансе каждой картины и рисунка из своего собрания, а потом встроив эти истории в богатый исторический контекст. Парижский Фонд Louis Vuitton столкнул двух

жертвенных романтиков модернизма, Шиле и Баския, воспламенивших искусство и сгоревших дотла в 28 лет. А Музей Леопольда в Вене показал что-то вроде выставки-диссертации: она разбита на обстоятельные академические главы о творческом пути Эгона Шиле и дополнена сносками-примечаниями, в которых искусство Шиле комментируют художники *contemporary art*.

Как и следовало ожидать, больше всего вопросов к выставке-диссертации. Диссертация — благородный, конечно, жанр, но скучный. Академическая педантичность рискует заморозить в брикеты со льдом оголённые нервы и огненные страсти картин Шиле. В какой-то степени так и вышло. Разделы выставки в Музее Леопольда названы очень уж буквально и бунтарно: «Эго», «Мать», «Дети», «Спиритуальность», «Городские ландшафты», «Портреты», «Обнажённая женщина»... Каждый раздел стремится дать исчерпывающую информацию об этапах творчества Шиле. Презреть все домыслы и цензуру. Например, в залах, где ню, наряду с хрестоматийными графическими и живописными портретами любовниц и супруги Шиле показаны откровенные рисунки мастурбирующих девиц и сценки с лесбиянками. А в раз-

деле «Мать», конечно, вспомнили о непростых взаимоотношениях Эгона и Марие Шиле, которой художник не мог простить раннюю смерть отца. Не нравилась ему материнская опека, и потому он обращался к аллегориям: мать мёртвая и мать слепая. Немудрено, что в этих залах инсталлируется ответ художницы нашего времени Луиз Буржуа: в воздухе раскачивается подвешенная на нити розовая женская фигурна, сшитая из лоскутков. По-видимому, это эмблема травмы материнства, рождения и смерти.

В залах развешаны экспликации, где рассказывается, что многие сюжеты Шиле вдохновлены искусствоведом Артуром Росслером, увлекавшимся спиритизмом и оккультизмом. Всё так. Вроде бы все тексты правильные. Характеристики уместные. Оценки неглупые. Однако возникает ощущение, что материал запирается в какой-то тяжёлый футляр клише и общих мест, при всей отваге предъявления самых откровенных опусов художника. Сегодня рассказывать в общих чертах про фрейдизм, детскую сексуальность и экзальтированный мистицизм — это, увы, идти по накатанной в создании портрета некоего типичного художника, жившего на сломе эпох, во время социально-политических потрясений и массовых психических недугов. Вместо откровения выходит трафарет. Строгий,

нарочито академический стиль презентации картин и рисунков — на серых стенах, в ряд, с экспликациями на сером пластике — добавляет дидактичности, но отнимает кураж. Вдобавок, не все комментарии из сегодняшнего искусства выдерживают уровень виртуозного и страстного Шиле. В зале, где висят аллегорические композиции Шиле с тёмными большими фигурами и стоят современные инсталляции с некой неоархаичной, я вдруг подумал, что это очень похоже на выставку советских художников сурового стиля. Новое монументальное искусство, пленённое сумрачной традицией.

Более отзывчивой оказалась выставка в Бельведере. На ней посредством документов, графики и полотен рассказаны истории совсем знаточеские, не претендующие на диссертационные обобщения: как создавались и комплектовались коллекции работ Шиле в Вене, кто делал закупки, какова биография той или иной картины. Эти заметки на полях получились живее и интереснее больших нарративов, предсказуемых своими общими местами. О несвободе в умах людей после Первой мировой войны куда как красноречиво свидетельствует, скажем, конкретный фант, ставший маленькой новеллой выставки. В 1918 году австрийские музеи приобрели портрет жены художника Эдит. Однако

директору показалась неуважительно пёстрой по отношению к респектабельной атмосфере музея юбка, раскрашенная ярко и лоскутно, на манер Климта. Юбку закрасили нейтральным цветом, и лишь сегодня техническая экспертиза помогла сгенерировать первоначальный колорит картины. Так и висят рядом два портрета Эдит Шиле: подлинник, жертва цензуры, и принт — запоздалая реабилитация.

И всё же самой запоминающейся оказалась выставка в Париже. В ней искусство двух юных хулиганов, Баския и Шиле, сшибается в яростном баттле. Это дерзкий и не мотивированный академической традицией шаг. Однако он даёт возможность воочию убедиться в непрерывной живой пульсации традиции экспрессионизма, протянувшейся от ар-нуво через 1910-е годы, ар-брют, Дюбюффе, Раушенберга и поп-артистов к Баския и миру стрит-артистских граффити. Это восхитительное открытие. Графика, ритм, цвет, фактура тому свидетельством. Разметавшиеся фигуры сумасшедшего танца в работах Шиле и Баския доподлинно подтверждают, что в отличном искусстве необузданного нрава нервы оглолены, а сердце колотится с бешеной силой.

Сергей Хачатуров

117



На стр. 116
Эгон Шиле
 Мать с двумя детьми III
 1915—17
 Холст, масло, 150 × 159,8 см
 © 2019 Österreichische Galerie
 Belvedere, Wien. Изображение
 предоставлено пресс-службой
 музея Belvedere

Эгон Шиле
 Пригнувшаяся
 обнажённая девушка
 1914
 Чёрный мел, гуашь на бумаге,
 31,3 × 48,2 см
 Из коллекции Музея Леопольда,
 Вена. Фотография: © Leopold Mu-
 seum, Wien / Manfred Thumberger

58-Я ВЕНЕЦИАНСКАЯ БИЕННАЛЕ

Различные площадки в Венеции
11 мая — 13 ноября 2019 года

Венецианская биеннале — это всегда негласное соревнование основного проекта и национальных павильонов. Именно этим уникальна и интересна старейшая в мире «мостра». На 58-й Биеннале победил Ральф Ругофф, англо-американский куратор основного проекта. И, пожалуй, это произошло впервые после Массимилиано Джони на 55-й биенале в 2013 году.

Джони покорила всех «Энциклопедическим музеем», соединившим звёзд и забытые имена, профи и никогда не изучавших ремесло маргиналов. Ругофф идёт от обратного. Ему не требуется 150 художников. Такое разнообразие невозможно удержать в голове даже куратору, не говоря уже о зрителях. Он останавливается на количестве почти в два раза меньшем и, что ещё важнее, не претендует как заметил Виктор Мизиано, на вселенский охват.

Например, восточноевропейские сюжеты, да и европейские вообще, остаются за снобками. В центре кураторского внимания — расовые, социальные, наркотические,

экологические конфликты и противоречия Африки, Азии и Америки.

Ещё в качестве куратора 13-й Лионской биеннале 2015 года Ругофф показал, что умеет делать зрелища. А тут он ещё и девиз придумал абсолютно провокационный: *May you live in interesting times* («Чтобы вы жили в интересные времена»). Ещё задолго до открытия все решили, что Ругофф этим сообщает «не дай вам бог жить в эпоху перемен», и выставка будет именно про перемены. И ошиблись. Куратор подробно объяснил свою позицию в интервью разным изданиям, а также написал для журналистов 4-страничный текст, объясняющий его девиз. И это сильный ход: обычно кураторский стейтмент состоит в основном из благодарностей и общих мест.

На самом же деле Ругофф называет наши времена «интересными» потому, что вскоре после инаугурации Дональда Трампа у нас появились «альтернативные факты», а также «фейковые новости». Они стали порождением интернета и социальных сетей, которые не просвещают, а врут и обманывают. Художники, субъективно отобранные Ругоффом, борются с фейками всеми доступными им средствами — рисунками, картинами, объектами, голограммами, видео. Последнего в основном проекте немного, а работ, которые требуют прочтения большого количества

текста, почти нет. Главное место, особенно в Арсенале, занимают крупные объекты, иногда в духе «арте повера», хотя понятно, что за их «бедностью» могут прятаться высокие технологии. Важно, что они запоминаются, и зрителю, даже не привычному к марафонским забегам биеннале, удаётся удерживать в голове общий сюжет.

Ругофф предлагает ещё один новый интересный ход. Он создаёт две выставки: «А» для Арсенале и «В» для Джардини, показывая в обоих пространствах одних и тех же авторов. Но если в экспозицию «А» вошла инсталляция художника, то для «В» куратор выбирает его же видеоработу. И наоборот. Признанный лучшим художником основного проекта Артур Джафа представлен в Джардини длинным антирасистским фильмом, а в Арсенале — огромными покрывками, обвязанными ажурными металлическими сетями: получается красиво и страшно. Кристиан Марклай в Джардини — ксилографиями, напоминающими «Крин» Мунка, а в Арсенале — видеоинсталляцией «48 фильмов о войне», где разноформатные видео накладываются друг на друга на основном экране. Ни одной конкретной картинке не различить, видны только края рамки и фрагменты перемещающихся мундиров, но от этого только ярче ощущение жестокости и неразберихи военных действий.

118



Сунь Юань и Пэн Юй
Ничем не можешь
2016

Смешанная техника
58th International Art Exhibition —
La Biennale di Venezia, May You
Live In Interesting Times
Фотография: © 2019 Francesco
Galli. © La Biennale di Venezia
Изображение предоставлено
организаторами биеннале



Ругиле Барзджюнайте, Лина Лапелите, Вайва Грайните

Опера «Солнце и море (Марина)» в павильоне Литвы на 58-й Венецианской биеннале 2019

58th International Art Exhibition — La Biennale di Venezia, May
You Live In Interesting Times.
Фотография: © 2019 Andrea Avezzù. © La Biennale di Venezia
Изображение предоставлено организаторами биеннале

Ещё два принципа отбора художников — исключительно живые авторы и минимальное количество звёзд. Тяжеловесом можно назвать, пожалуй, только Маркляя. Ругофф не только заявляет, что любит и уважает современных авторов, но и делает биеннале художников. Это проект про то, как они работают в разных техниках, с разными идеями. А уже потом — про всё остальное, про мировые проблемы в том числе. В итоге Ругофф добился важного эффекта — он провоцирует зрителя размышлять в обоих пространствах работы одного автора и сопоставлять, в какой ипостаси тот убедительнее. «Зритель становится партнёром», — заметил в своём приветствии президент биеннале Паоло Баратта.

Выставка в Джардини начинается с объекта «Всё ОК» Антуан Катала: буквы то появляются, то исчезают. Понятно, что далеко не всё ОК. Его же голограмма в Арсенале с бьющимся больным сердцем рифмуется с голограммой «Демон домашнего очага» Киприена Галларда в Джардини, который, в свою очередь, использовал знаменитую одноимённую картину Макса Эрнста.

Центральный зал в Джардини всегда важен для основного проекта. Прежде там выставлял свои гигантские объекты Эрнесто Нето, проводил перформансы Тино Сегаль, читали «Капитал» Карла Маркса.

Ругофф же отдаёт его китайскому дуэту Сунь Юань и Пэн Юй — название их объекта в вольном переводе звучит как «Ничем не поможешь». Огромное механическое чудовище обучено трём десяткам манипуля-

ций, что позволяет ему рисовать на полу «кровавой» краской, попутно забрызгивая прозрачные стены. В самом деле, надо ли помогать монстру?

В основном проекте много других визуальных удач: чёрные человеческие тела Александры Биркен, висащие, как использованные пластиковые мешки, под сводами Арсенале, соседствуют с розовой абстрактной скульптурой Кэрол Бове. Фотографические автопортреты лишившейся в детстве ног бесстрашной японки Мари Катаяма помещены рядом с пышнотельными красотками на снимках Занеле Махоли. В рамках проекта Жанны Кадыровой Second Hand за окном главного павильона Джардини на бельевых верёвках развесили одежду из нафеля: чтобы зритель смог увидеть эту инсталляцию, пришлось раздвинуть обычно закрытые ставни — и за ними обнаружился вид на Венецию.

Однако мои симпатии принадлежат аудиоинсталляции Шилпы Гупта «Не могу говорить на вашем языке». В тёмном пространстве нанизаны на штыки тексты ста репрессированных за последние полтора тысячелетия поэтов. Среди них — Лермонтов, Хармс, Введенский, Бродский, Чичибабин, Некипелов. Над каждым листом бумаги размещён динамик, который шепчет стихи, однако звук всегда приходит неожиданно, как арест.

Ко всему прочему, Ругофф придумал ещё и специальный проект: объекты Людовики Карботты размещены в форте Маргеры, который находится уже в Местре, на большой земле. Само это пространство с валами и ста-

рыми военными постройками просто создано для биеннале, что заметили ещё архитекторы на собственной биеннале в 2018 году.

«Золотой лев» национальному павильону достался Литве, точнее — Лине Лапелите, Вайве Грайните и Ругиле Барзджюнайте за оперу «Солнце и море (Марина)». Строго говоря, это произведение должно бы проходить по разделу «театр», и такой фестиваль тоже есть под зонтичным брендом биеннале. Но литовская команда рискнула, нашла пространство в военной части Арсенале и показывает там спектакль, где актёры изображают пляжную публику и поют о бережном отношении к природе.

А что же российский павильон? Его можно рассматривать долго и с пользой, но при выполнении некоторых условий. Зрителю должен быть интересен Рембрандт, его «Возвращение блудного сына» и Эрмитаж (выполняющий тут роль куратора) в качестве законодателя вкусов и мод. Только тогда его увлекут реминисценции команды Александра Сокурова в технике скульптуры, живописи и видео, а также механический театр Александра Шишкина-Хокусяя, где подпрыгивают от восторга фанерные «нуклы», глядящие на такие же фанерные картины. Но и в этом случае нужно сильно уважать фламандскую школу и присоединённого к ней амстердамского художника Бартоломеуса ван дер Хелста.

Дмитрий Новик

ФРЭНСИС БЭКОН, ЛЮСЬЕН ФРЕЙД И ЛОНДОНСКАЯ ШКОЛА

ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва
5 марта — 19 мая 2019 года

Выставка в Пушкинском — новая версия путешествующего проекта галереи Тейт, уже показанного в нескольких странах. Работы большинства художников Лондонской школы впервые доехали до Москвы. За исключением 13 картин Бэкона, показанных на прошедшей четыре года назад выставке в Эрмитаже, и единичных работ Бэкона и Фрейда, попадавших в сборные проекты российских музеев, искусство это сюда не привозили. Тем приятнее было убедиться в небывалой щедрости англичан, выбравших для гастролей эталонные вещи. «Мы привезли наши главные драгоценности», — признаётся Елена Криппа, куратор современного и новейшего искусства галереи Тейт, сочинившая эту выставку вместе с Данилой Булатовым из ГМИИ, и это не просто красивые слова.

Помимо созданного 25-летним Фрейдом прославленного портрета Китти («Девушка с котёнком», 1947) и его же легко

опознаваемых натуралистичных ню (среди них «Отдыхающая социальная работница» (1994) — один из хрестоматийных портретов толстушки Сью Тайлли, весившей на момент знакомства с художником 127 кило), в Москву привезли прославленный триптих Фрэнсиса Бэкона «Три фигуры у подножия распятия». Это подаренная автором галерее Тейт поздняя версия «Трёх фигур...» (1944), висевших в 1976-м на выставке Human Clay («Человеческая глина»), в контексте которой, собственно, и был сформулирован термин «Лондонская школа».

С выставки Human Clay Лондонская школа отсчитывает свою формальную историю, хотя искусство это появилось много раньше и давно к тому времени было прославлено. Бэкон, который был там старше многих, стал популярен сразу после войны. При всех различиях манеры и языка, принадлежащих к Лондонской школе художников объединяло фигуративное искусство — даже Фрэнк Ауэрбах, писавший многослойные, фактурные холсты, часто кажущиеся абстрактными, признавал, что не может создать чистую абстракцию. Но именно школой, в традиционном смысле этого слова, или даже объединением — несмотря на близкие отношения отдельных художников — Лондонская школа не была никогда.

С Парижской школой — эта аналогия напрашивается — её роднит разве что обилие иностранцев и инородцев, внедрившихся в городскую жизнь и присвоивших себе город. Так присвоили себе Лондон Леон Кософф и Франк Ауэрбах, сделавшие его одной из тем своего творчества. Кософф и Ауэрбах, кстати, живы, как и родившаяся в Португалии Паула Регу (род. 1935) — ещё одна участница проекта, который нажётся благодаря этому мостом, перенинутым из послевоенной эпохи в современность. Чужаком был изначально и Люсьен Фрейд (1922—2011) — его отец-архитектор был младшим сыном Зигмунда Фрейда, досидевшего в Вене до Аншлюса и чудом спасшегося. Люсьен же с родителями, благо мать его была дочерью очень богатого лесоторговца, поторопились оставить Германию уже в 1933 году. А Франка Ауэрбаха (род. 1931) вывезли из Берлина восьмилетним ребёнком благодаря «Киндертранспорту» — спасательной операции, в ходе которой в самом конце 30-х из Германии, Австрии и Восточной Европы было переправлено в Англию около 10 000 детей. Леон Кософф (род. 1926) был иммигрантом во втором поколении — в Лондон из Российской империи бежали от погромов 1905—1907 годов его родители. Запрет на изображение людей в еврейской

120

Паула Регу
Невеста
1994
Бумага, пастель
© Tate: приобретено в 1995 году
© Paula Rego / Courtesy
Marlborough Fine Art
Фотография: © Tate, London 2019

На стр. 121
Люсьен Фрейд
Девушка с белой собакой
1950—1951
Холст, масло
Галерея Тейт: приобретено
в 1952 году. © Tate, London, 2019
© The Lucian Freud Archive /
Bridgeman Images
Фотография: © Tate, London 2019





традиции на его судьбе сказался самым решительным образом — Кософф признавался, что бумагу и карандаш ему впервые дали во время войны, в семье, приютившей мальчика в деревне во время бомбёжек Лондона.

Родители Дэвида Бомберга (1890—1957), общего учителя Кософфа и Ауэрбаха (помимо Школы искусств Святого Мартина, они посещали его вечерние занятия в Политехническом институте Боро) прошли тот же эмигрантский путь из России в 1880-е годы. Мрачные, со стёртыми лицами и намёками на кубизм портреты Бомберга и его лишённая эротического содержания «Обнажённая» (отсыл к будущим обнажённым Фрейда?) явно повлияли на видение его учеников. Бомберг, несомненно, опередил эпоху и в наше время (в отличие от своего) заслуженно считается одним из важнейших британских художников XX века.

Редкими в этой компании британцами по происхождению были Юэн Аглоу (1932—2000), Майл Эндрюс (1928—1995) и Уильям Колдстрим (1908—1987), учивший Аглоу с Эндрюсом в Школе искусств Феликса Слейда — вместе с Бомбергом Колдстрим принадлежит здесь к поколению учителей. Первым из юных коллег, кого он позвал туда преподавать, был Люсьен Фрейд. Даже Бэкон был, по большому счёту, иммигрантом: родился в Дублине, в 17 лет оказался

в Берлине, где увидел «Метрополис» Фрица Ланга и «Броненосец Потёмкин» Эйзенштейна — впоследствии он будет говорить, что всю жизнь испытывает их влияние. В отличие от почти всех художников Лондонской школы, изводивших своих моделей многими десятками сеансов на протяжении и года, и двух (отсюда этот замерший взгляд героев Фрейда и его досконально прописанные, в духе Северного Возрождения, детали), Бэкон никого не писал с натуры. Это было для него принципиально: он демонстрировал уже написанные лица, выворачивал их наизнанку, чтобы, по его словам, «выйти за пределы внешнего облика, но затем в этом искажении вновь вернуться к фиксации внешнего образа». Бэкон признавался, что неспособен продельвать такое с живыми людьми, поэтому имел дело с фотографиями. Но темой его творчества оставался человек — его лицо, тело и душа, изуродованные войной, после которой искусство не могло оставаться прежним. Та самая «человеческая глина», как назвал упомянутую выше выставку 1976 года ещё один художник, принадлежавший к это плеяде, но стоящий в ней, как и Бэкон, особняком, — Рональд Брукс Китай (1932—2007).

Китай — тоже потомок еврейских беженцев из Российской империи (оттуда была его мать) и Венгрии. В Англию он

отправился учиться, а потом жил в разных странах, соединяя в своих работах разные стили и средства, от экспрессионистской живописи до шелкографии и коллажа. Как многие интеллектуалы своего времени, Китай был увлечён левой идеей — отсюда такие работы, как «Исаак Бабель скачет с Будённым» (1962). Дело, однако, не только в этом. В 1960-м прошёл процесс над Адольфом Эйхманом, отвечавшим за «окончательное решение еврейского вопроса», и многие работы Китая, включая «Убийство Розы Люксембург» (1960), «Die gute alte Zeit» (1969—1970; в переводе «Старые добрые времена», но не зря оригинальное название — на немецком) или «Подъём фашизма» (1975—1979), с развалившимися на пляже брунгильдами, есть переработка этого события. Китай, всю жизнь копавшийся в собственной еврейской идентичности, писал: «Я был невротичным отщепенцем, своего рода Бабелем в очках». Придуманная им «Человеческая глина» стала точной метафорой творчества его и его единомышленников — искусства, созданного после того, как людей превращали в глину, когда перед художниками встала задача адекватно это изобразить.

Ирина Мак



Павел Пепперштейн
Zeitgeist. Из серии
«Философские
категории»
2018
Холст, масло
© Павел Пепперштейн
Изображение предоставлено
организаторами выставки

На стр. 123
Павел Пепперштейн
Девушка как рама
ландшафта
2018
Холст, акрил. 100 × 150 см
© Павел Пепперштейн
Изображение предоставлено
организаторами выставки

Павел Пепперштейн ЧЕЛОВЕК КАК РАМКА ДЛЯ ЛАНДШАФТА

Музей современного искусства
«Гараж», Москва
28 февраля — 2 июня 2019 года

Открывшаяся в «Гараже» выставка Павла Пепперштейна — не только художника, но и писателя, теоретика искусства и музыкального исполнителя, — на первый взгляд более всего напоминает ретроспективу. Но это не она.

На самом деле, как объясняет суть проекта его куратор Екатерина Иноземцева, «это попытка полноценной инспекции самых заметных и влиятельных мифов, созданных Пепперштейном в разное время, с 70-х и до сегодняшнего дня». Мифов тут много и разных, но всегда жизнеутверждающе-оптимистичных: изобретение новых стран, небывалых культов и несуществующих книг. Проект называется так же, как один из залов выставки, где автор выворачивает наизнанку традицию, согласно которой центром любого пейзажа оказывался человек. У Пеппер-

штейна процесс идёт в другую сторону — перестав быть центром Вселенной, человек растворяется в ландшафте. Это тоже миф.

История изобретательских устремлений Павла Викторовича Пивоварова — назовём для порядка настоящее имя автора — началась в детстве, проведённом в кругу московских концептуалистов. К этому кругу принадлежали и его отец Виктор Пивоваров, и друг отца Илья Кабаков. От отца (и ещё от матери, замечательной детской писательницы Ирины Пивоваровой) Павел унаследовал неугомонный литературно-художественный талант и ещё более редкий дар всё обращать в приятное, смеяться в каждой работе так заразительно, что последний скептик отринет сомнения и засмётся вместе с ним.

Непостижимая арт-группа «Инспекция «Медицинская герменевтика»», одним из учредителей которой, вместе с Сергеем Ануфриевым и Юрием Лейдерманом, стал Пепперштейн, — ещё одно смешное изобретение автора. На выставке, впрочем, его нет: реконструировать выставку «Медгерменевтики», по словам Пепперштейна, — гораздо более ответственная задача, чем устроить его персональную выставку.

Притом что ретроспектива явно полагается Пепперштейну по рангу — лауреат премии Кандинского, участник биеннале в Венеции и Сан-Паулу, Бергенской триеннале, попал в число экспонентов престижнейшей выставки «Коллекция», показанной в 2016-м в Центре Помпиду, — со вторым привычным критерием, возрастом, дело обстоит сложнее. Дело в том, что родившийся в 1966-м художник своему формальному возрасту противоречит во всём — и в поведении, и в творчестве, да и в имени, хочется сказать, сценическом, придуманном им в 12 лет после прочтения романа Томаса Манна «Волшебная гора». Вдохновлённый загадочным манновским героем Пепперкорном, он изобрел себе совершенно тинейджерский, по его собственному определению, псевдоним, да так с ним и живёт.

Сам Пепперштейн тоже настаивает на том, что выставка — не ретроспектива: «Она охватывает самые разные периоды жизни, но при этом у неё нет претензии показать осмысленный биографический разворот от детства до юности, от юности до старости, от старости до растворения в биосфере». Но здесь демонстрируется многое из того, чего не видел ещё никто, вплоть до создан-

ных автором в семь лет рисунков — моментально изображённых на книжных страницах, прямо ручкой, гангстеров с пистолетами в руках. Причём только проставленные к выставке даты позволяют вычислить, что было сделано ребёнком, что — подростком, а что — взрослым человеком.

Посмотрим правде в глаза — юношеские, явно вдохновлённые манерой отца альбомы Пепперштейна, сделанные в «психоделическую эпоху» 80—90-х годов, в нынешней экспозиции и есть главные хиты. Новые же работы, вроде карты мира, поделённой неопознаваемыми государствами с весёлыми, в ситцевый рисунок, флагами («Саммит»), или Ленина в гробу рука об руку с блондинкой (название «Лиственный зал в колхозе „Календарный“» отсылает к отделанному лиственницей залу Мавзолея) оттеняют старые произведения, как гарнир оттеняет на тарелке куски мяса.

Выставка, распределённая по специально устроенной анфиладе комнат «Гаража», воспринимается как зеркало реальной жизни невероятного Пепперштейна. В этом зернале — или зазерналье? — видно ощущение абсолютной свободы, которое есть необходимое условие для сочинительства мифов. Но Пашиным мифам хочется верить — и верить им легко, потому что в основе каждого из них,

будь то детские «Гангстеры» или «Тайные рисунки Джени О», лежит если не рациональное зерно, то как минимум честная, пусть и абсурдная, мечта.

Джени О — это, естественно, Жаклин Кеннеди-Онассис, объект платонической «предподростковой» любви автора. История в «Тайных рисунках» рассказана от лица и самой героини, и эксперта — то есть самого Пепперштейна, якобы приглашённого в числе других авторитетных персон для атрибуции неких рисунков и коллажей. По легенде, они были найдены в Минске, в доме, где жила до отъезда в США Марина Освальд, жена будущего убийцы Джона Кеннеди. Вместе с рисунками в папке обнаруживается письмо, написанное Джени в 1975 году на греческом острове Скорпиос. В нём она признаётся, что после смерти второго мужа не могла избавиться от кошмаров с навязчивыми образами, и врачи, рассчитывая таким образом её излечить, рекомендовали эти образы зарисовывать. Потом выясняется, что врачи эти — чистые фантазмы, и что Джени занималась самолечением. Сюжет этот может показаться слишком бесконечным — но не слишком беспечным для альбомного рассказа. Однако тем Пепперштейн и отличается от поколения концептуалистов-основателей, что поводов сдерживать себя у него нет,

что абсолютная отвязность у этого «принца московского концептуализма», как определила художника куратор, в крови.

Зов этой крови проявляется в последнем, 11-м зале, где в тёмном сферическом помещении болтается подвешенное в центре и мерцающее в темноте золотое дитя. Невольно возникающие ассоциации с алхимией тут оправданны, но в данном случае бессмысленны, потому что инсталляция посвящена родителям художника. Они «...взошли надо мной двумя солнцами, — говорит Пепперштейн, — ярко освещающими безмолвную планету моего детства. При этом я почти не мог обнаружить границу между ними и собой: мне казалось, что я целиком состою из того света, который они излучают». Так и получаются счастливые художники. Пепперштейна часто попрекают тем, что он слишком похож на отца. Но он этому только рад и в одном интервью признавался, что нынешняя выставка его как бы родилась из папиной, прошедшей в Москве зимой. Ему, Павлу Пепперштейну, всегда нравилось влачить по стопам отца, за что Кабаков прозвал его Хвостом. А теперь Хвост повзрослел.

Ирина Мак



КИРИЛЛ АДИБЕКОВ: «ЛУЧШЕ РАЙОННОГО КИНОТЕАТРА НИЧЕГО НЕ МОЖЕТ БЫТЬ»



Программа фонда V-A-C «Расширение пространства. Из центра» включает целый ряд долгосрочных проектов, которые в 2019 году реализуются в Щукино, Лефортово, Филах, Крылатском, Хорошёво-Мнёвниках и других районах Москвы на базе различных муниципальных сетей — кинотеатров, библиотек, рынков, домов культуры. Профессиональные музыканты собирают на рынках импровизированные оркестры из их сотрудников. Художники приходят в районные ДК и начинают учить детей электронной музыке. Посетители библиотеки им. Анны Ахматовой в Крылатском ставят мюзикл по Ги Дебору. Вся эта масштабная деятельность призвана стать подготовкой и отработкой форматов, которые затем будут продолжены на ГЭС-2, будущей основной площадке фонда. Куратор кино V-A-C Кирилл Адиеков подробно разбирает для «Искусства» форум «От себя», который проходит в кинотеатре «Юность» в Щукино, и на его примере — устройство всей программы.

У нас в России очень централизованное мышление, наш менталитет подразумевает, что любая идея должна прийти из центра, а горизонтальные связи не развиваются. Мы же хотим понять динамику районных институций и местных сообществ, предложить им поработать вместе, интегрироваться в общее пространство. Основная задача состоит в исследовании. Если бы мы хотели представить громкую кинопрограмму, то работали бы с «Пионером» или «Октябрём». Например, я понимаю, что нужно людям

в большом кинотеатре — премьера с фестивальной историей, скажем, победитель Каннского фестиваля. Однако заходить с подобным предложением в районы не нужно, это и без нас реализуется. Мы же хотели задействовать городские сети, связи и каналы распространения информации: в наших изначальных обсуждениях фигурировали и такси, и станции метро, и библиотеки. Задумна трансформировалась, но осталась идея с сетью кинотеатров, и поэтому мы пришли в «Москино».

Я поехал по районным кинотеатрам, вспомнил, например, что мои родители живут рядом с кинотеатром «Салют», но никогда там не были. А я приехал туда, посмотрел, как строится программа, и увидел, что «Москино» действительно развивается. Они нашли, что предложить местному сообществу: хорошие фильмы на языке оригинала с субтитрами, отсутствие магазинов и продолжительной рекламы, хипстерский кофе. И жители вдруг откликнулись — оказалось, что не всем хочется ехать в центр, чтобы посмотреть фильм, и лучше районного кинотеатра ничего не может быть.

Нам захотелось поддержать эту аудиторию, как минимум, исследовать её и взаимодействовать с ней. Потому что, когда мы откроем ГЭС-2, нам хотелось бы продолжать работать именно с ней, развивая те же самые форматы в партнёрстве с теми же сетями, с которыми мы сейчас работаем. То, о чём я сейчас рассказываю, — это наброски, идеи, как может функционировать культурное производство. И весь этот год мы пробуем и объясняем людям свою методологию, чтобы им потом было проще интегрироваться в то, что будет происходить на ГЭС.

На мой взгляд, люди устали. Им нужна какая-то энергия, и вместо того чтобы вся эта энергия концентрировалась в центре, им хочется, чтобы она перемещалась по городу вместе с ними. Интересно было бы понять, что вообще за город Москва, где какой ритм, какая пульсация. История, которую мы затеяли, рассказывает о создании разных аудиторий, а в перспективе — о создании разных сообществ и о том, как они могут пересекаться. В идеале районный кинотеатр — это *community centre*. Нашей самой амбициозной задачей было бы поддержать жизнь уже существующих сообществ и, возможно, дать импульс к образованию новых. Мы,

конечно, не формулируем свою цель таким образом — это было бы безумием, — но она есть в основании того, что мы делаем. При этом, конечно, мы не приходим и не пытаемся создать общность с нуля, но предлагаем какой-то базовый сценарий. Например, показываем десять фильмов и просим — выберите из них те, которые вы хотите видеть в московских кинотеатрах. Эти фильмы представляют очень разные жанры и подходы к кинематографу, есть среди них и документальные фильмы, и авторские. Однако, может, те фильмы, которые нравятся нам, совсем не нужны районному кинотеатру. Может, «Последний фильм» Денниса Хоппера вообще никому не интересен. С моей точки зрения, Хоппер снял мощный шедевр, и если бы на него никто не пришёл — для меня это был бы профессиональный вызов. Я бы понял: ага, надо показывать что-то совсем другое. Или если люди не хотят смотреть «Шерлока-младшего» Бастера Китона, значит немое кино не идёт, хотя это абсолютная классика сюрреализма, притом весёлая, жанровая, со стрельбой и погонями.

А ещё в нашей программе есть фильм, который, как мне видится, очень соответствует тому, что происходит сейчас в России. Это фильм «Подселенцы» изра-

ильского режиссёра Айрис Заки — очень интересная работа, основанная на её диссертации, которая называется «Открытый диалог в закрытых сообществах». Это не фильм ради фильма, а *research-based practice*. Заки на месяц обустривает студию в кафе на Западном берегу реки Иордан и говорит: первые десять дней вы не будете меня замечать, потом привыкнете, а потом, возможно, начнётся диалог. Ей удаётся разговаривать предельно закрытое сообщество обитателей еврейских поселений, и в результате их диалога мы узнаём множество совершенно разных людей, у которых нет единой политической позиции. Так вот, мне интересно, затрагивает ли что-нибудь здесь этот фильм, одновременно очень артистичный и социальный. В Лондоне, например, он собрал полный зал. То есть мы не пытались сделать программу хитов, а хотели разобраться, что людям интересно. Важнее всего в этом проекте не набор фильмов, а зрительское голосование. На входе мы раздавали всем маленькие бумажки и спрашивали: рекомендуете ли вы этот фильм к дальнейшим показам? Какие наберут больше голосов — тание пойдут по всей сети «Москино». Так что когда мы говорили, что в «Юности» у нас проходил кинофорум, — это не совсем так. Здесь



Открытие кинофорума «От себя» в кинотеатре «Юность» 2019
Изображение предоставлено пресс-службой V-A-C

у нас был *show case*, где можно было узнать, какие фильмы будут идти в кинотеатрах в дальнейшем, — что гораздо важнее и интереснее, чем маленькая программа. В итоге у нас победили «Последний фильм», «Страшная мать» и «Крупный план». Кроме «Юности», мы будем их крутить в «Салюте», «Фанеле», «Звезде» и «Космосе» — у этих кинотеатров потрясающие названия! Может быть, ещё покажем «Клык», но это зависит от стоимости прав.

Ещё одна часть этого проекта также реализуется в районе Щукино. Когда мы начали придумывать, что можно сделать под вывеской «Расширение пространства», встал вопрос, как нам включить в происходящее жителей. Только показов и голосования недостаточно, и мы нашли очень правильного человека для ещё одного эксперимента. Это Андрей Сильвестров — основатель экспериментального кинофестиваля в городе Канске. По моему, очень круто говорить: «Мой фильм был показан на Канском фестивале». Долгие годы Андрей был связан с «Сине-Фантомом», и последние 10—15 лет он поддерживает, с одной стороны, очень фестивальное, а с другой, очень зрительское кино. В 2016 году он и его коллеги предложили гостям фестиваля в Канске снять

фильм на тему «Россия как сон». Среди гостей были и актёры, и художники, и операторы, и звукорежиссёры, и критики — и можно было воспользоваться умениями каждого. Тогда они сняли отдельные фрагменты, а затем отдали их Даниилу Зинченко, режиссёру и монтажёру, который собрал из них единое полотно. Этот эксперимент оказался очень успешным, мы показывали на кинофоруме и надеюсь, он был интересен зрителям.

В общем, мы позвали Андрея Сильвестрова и предложили всем, кто хочет попробовать снимать кино, прислать свою заявку на участие в его открытой мастерской. Пришло около 160 заявок. Андрей их прочитал, а на следующий день заявил, что хочет позвать на интервью абсолютно всех. При этом мы знали, что у нас всего двадцать мест. Часть заявок мы отклонили по формальным признакам, но остальные сто человек были приглашены на встречу. Двое суток мы проводили собеседование: рассаживали людей попарно, они рассказывали друг другу о себе, а мы снимали их диалог на две камеры. И тогда я понял, что неподдельный интерес к людям, который есть у Сильвестрова, — качество уникальное и ключевое для нашего проекта. Мне нравится в этой истории, что Андрей пришёл к участникам мастерской





не как большой профессионал, который сейчас их научит быть кинематографистами. Он пришёл как человек, который предложил им сделать что-то сообща. Да, у них будет классный оператор, звукорежиссёр, сценарист, но они не учат, а помогают людям реализовывать их идеи. То есть мы просто соединяем людей и даём им инструменты.

В итоговую группу попали порядка тридцати человек. В первый месяц у них идут теоретические занятия, обсуждения, питчинги веб-сериалов. Веб-сериал — короткая история из 7—8 эпизодов по две-три минуты. Это очень дешёвый в производстве формат, вызывающий моментальный интерес. Вместе с участниками мастерской Сильвестров будет снимать фильм о районе. У нас даже запланирована прогулка с краеведом как возможность поработать с пространством: Щукино — это старый советский район с планировкой, соответствующей представлениям о прекрасном урбанистов 50-х годов. Нам было интересно прийти в район, который был создан в другом государстве, в другой реальности, но для тех же людей, которые до сих пор в нём живут, и посмотреть на сценарий его жизни. Первое время Андрей был скептически настроен, не понимая, почему вдруг

Щукино, но потом он начал раскапывать разные пласты истории, связанной с Ходынским полем, Курчатовским институтом и так далее, и это его вдохновило. Сначала будут сделаны индивидуальные работы (их представят в «Юности» в июне), а потом мы постараемся собрать из них целостное аудиовизуальное произведение. Конечно, оно может не получиться, но я всё же надеюсь на лучшее, и по предварительной договорённости с «Москино» мы собираемся показывать этот будущий фильм по всей сети. Однако главное, что мы делаем, — это не итоговый фильм. Мы знакомим людей: эти тридцать человек в мастерской иначе бы не встретились. Так же происходит и с институциями: между кинотеатром «Юность» и местными галереями, которые находятся в пятнадцати минутах ходьбы, никогда не было контакта. Они не знали друг о друге, а мы пытаемся посмотреть на район и город как на единое целое, потому что без этого нет будущего.

ТАТЬЯНА КАРПОВА: «Я ДУМАЮ, ЧТО ЭТА ВЫСТАВКА В ПЕРВУЮ ОЧЕ- РЕДЬ ДЛЯ ХУДОЖНИКОВ»



Пока в Третьяковку стоит очередь на Мунка, куратор этой выставки Татьяна Карпова рассказала «Искусству» об общих страстях Мунка и Достоевского, о том, что позднее творчество художника не уступает его звёздному периоду, и о том, как во время оккупации Норвегии его картины чудом не попали в разряд дегенеративного искусства.

Первые графические выставки Мунка в России состоялись в 1960-м и в 1977-м в ГМИИ, а затем в 1982 году в Эрмитаже открылась выставка живописи и графики. К ним были выпущены лишь крошечные чёрно-белые каталоги, и с тех пор уже успело вырасти целое поколение, которое не имеет объёмного представления о творчестве Мунка и знает только его знамени-

тый «Крин». Это произведение заслонило в сознании наших людей и остальные его работы и, зачастую, самого художника. Они знают картину, но не имя её автора. В такой ситуации важнейшая задача выставки в Третьяковской галерее состояла в том, чтобы дать публике представление о художнике как об одном из ярких представителей символизма и предтече экспрессионизма. Мунк создал экстремальные формы выражения чувств человека и человечества накануне и после Первой мировой войны.

Смысловым центром экспозиции является «Фриз жизни» — цикл картин, над которыми Мунк работал на протяжении 1890-х годов, а в 1902-м показал на Берлинском сецессионе. «Фриз жизни» — своеобразный живописный рассказ о бытии человека, включающий рождение, взросление, влюблённость, душевные муки, отторжение, ревность, одиночество, болезнь, смерть. Ранние версии картин «Фриза жизни» находятся в Национальной галерее Норвегии, а мы показываем более поздние вариации этих сюжетов из коллекции Музея Мунка — нашего главного партнёра в этом выставочном проекте. «Крин», входящий в цикл «Фриз жизни», представлен в оригинальной графической технике, это восковая пастель, а «Мадонну» мы сознательно решили показать в технике цветной литографии.

«Поздний Мунк» совершенно не известен в России, даже сам Музей Мунка относительно недавно стал показывать на выставках работы этого периода. Работы «позднего Мунка» наполнены солнцем, энергией и радостью. Мне кажется, что, излечившись в 1908 году от пристрастия к алкоголю, табану и азартным играм, от внутренней агрессии, он обретает внутреннюю гармонию и возвращается к жизненным принципам, заложенным семейным воспитанием. Его родителей соединило глубокое любовное чувство и общность религиозного мировоззрения. Мать принадлежала к пиетистской общине. Личное благочестие, живое общение с Богом, аскетизм в быту, трудолюбие — этический кодекс семьи Мунка. В юности Мунк соприкоснулся с богемой Кристиании и Берлина, эти контакты раскрепостили творческую энергию Мунка, помогли вырваться из оков провинциальной Кристиании, но по своей сути он не был человеком богемы. Мунк победил своих демонов и свои страсти: все в его семье умирали от болез-





ней в раннем возрасте, а он дожил до восьмидесяти лет и оставил такое потрясающее огромное наследие.

В творчестве позднего Мунна появляются новые жанры и темы. Так, пейзажем в ранний период он мало увлекся, а в 1910—1930-е раскрывается как пейзажист и создаёт эмоциональные образы пробуждающейся весенней природы, таинственных светлых северных ночей, снежных девственных полей. Пейзажи складываются в циклы: «Под яблонями», «Звёздные ночи», «Вязовый лес», «Залив и камни». Мунк также был склонен к литературному творчеству, все его картины так или иначе связаны между собой внутренними сюжетными линиями. Его портреты — это герои его вселенной, у каждого из них своя роль: самодовольный бизнесмен и государственный чиновник, сомневающийся интеллигент, «готическая девушка». Каждому человеческому типу соответствует определённый цветовой камертон. Он называл эти портреты «мои телохранилища» и не расставался с ними.

Важная тема в творчестве Мунна в этот период — отношения художника и модели. Мунк полагал, что в последней пьесе Ибсена «Когда мы, мёртвые, пробуждаемся» нашли отражения биографические обстоятельства жизни художника. Все коллизии, которые происходят между главными героями пьесы — скульптором и его моделью, — актуальны для Мунна: модель — вдохновение художника и его жертва; художник, жертвующий жизнью ради искусства; цена, которую

платит человек, чтобы стать художником. Многократно перепетом на разные лады жанре ню в искусстве XIX—XX веков Мунк сумел сказать своё слово. Он не столько любит свои модели, сколько показывает их страдающую, уязвимую, ранящую женственность. Ибсен — это одна из линз, через которые можно многое понять в творчестве Мунка. Ещё одна — Достоевский. Этих двух писателей художник почитал наравне. Неслучайно одна из его обнажённых названа «Кроткой», как повесть Достоевского, и эту же работу он изображает в своём последнем автопортрете «Между часами и кроватью». Достоевский был одним из любимых писателей Мунка, в его библиотеке можно найти все важнейшие его произведения в переводах и на норвежский, и на немецкий, и на датский языки, а также издания, посвящённые анализу творчества писателя, некоторые из этих изданий мы показываем на выставке. Тема «Мунк и Достоевский» — своего рода контрапункт, внутренняя тема, на которую мы ориентировались при отборе произведений для первой масштабной выставки Мунка в Москве, имея в виду явную общность двух больших художников, объединяющие их творчество темы, мотивы и выразительные средства.

Был ли Мунк известен в России при жизни? На выставке скандинавского искусства Сергей Дягилев в 1897 году показывал «Автопортрет с сигаретой» из Национальной галереи в Осло (в то время Кристиани). Её директор Йенс Тиис

На стр. 128
Эдвард Мунк
Ревность I
1896

Литография, доработанная
вручную гуашью и акварелью
Из коллекции Музея Мунна
(Осло, Норвегия). Изображение
предоставлено Государственной
Третьяковской галереей

Эдвард Мунк
Вампир
1895

Холст, масло
Из коллекции Музея Мунна
(Осло, Норвегия). Изображение
предоставлено Государственной
Третьяковской галереей

в 1911 году читал в Санкт-Петербурге и Хельсинки лекции, посвящённые норвежскому искусству и творчеству Мунка. Картина Мунка «Девушки на мосту» (ГМИИ) была приобретена московским коллекционером Михаилом Морозовым и в 1910-м передана по завещанию в Третьяковскую галерею, где экспонировалась до 1924 года. Мария Якуничева в 1893—1895 годах создаёт цветной офорт «Страх», который перекликается композиционно и тематически с «Крик» Мунка. Реакция на Мунка видна в некоторых эпизодах отечественного немого кино. При жизни Мунка его творчество было мало известно в России, поэтому не приходится говорить о прямом влиянии норвежского гения на русское искусство, но можно обнаружить пересечения в завроженности темами страха, болезни и смерти, эсхатологических настроениях, владевших умами творцов на рубеже XIX и XX веков. Тема «Мунк и русское искусство» гораздо более зыбкая, чем, например, «Андреас Цорн и Россия» или «Ансели Галлен-Наллела и Россия». Эти три автора станут центральными фигурами нашего выставочного триптиха, посвящённого искусству Северной Европы, который мы открываем сейчас выставкой Эдварда Мунка. Его задача — показать, что помимо Парижа, Мюнхена и Вены были и другие центры модернизма и они не менее важны.

В поздние годы, когда Гитлер оккупировал Норвегию, Мунк был уже очень пожилым человеком. Он смог уклониться от сотрудничества с нацистами и, к счастью, не подвергся репрессиям. Ещё в конце 1930-х он помог некоторым немецким художникам перебраться в Норвегию, покупал у них работы, чтобы их поддержать. У Мунка была последовательно пацифистская позиция, он считал Первую мировую войну гражданской и не понимал, как могут столь близкие по духу и корням народы воевать друг с другом. На нашей выставке есть работа из большой серии «Под яблонями», начатой им ещё в Первую мировую и посвящённой теме искушения. Первая работа этой серии называлась «Нейтралия» (1915). Мунк полагал, что только страны и люди, которые смогут остаться нейтральными, выберут правильный путь. Конечно, он очень боялся за свои работы. Одинокий пожилой человек, в очень тяжёлом психологическом состоянии, живущий в комнатах, полностью заставленных картинами, прятаясь от налётов авиации в сыром подвале, не представлял для нацистов интереса и опасности. Они сначала спрятали те его картины, которые находились в Мюнхене, в запасники, а потом продали их. Нам очень повезло, что наследие Мунка сохранилось.



Эдвард Мунк
Танец жизни
1925
Холст, масло
Из коллекции Музея Мунка
(Осло, Норвегия). Изображение
предоставлено Государственной
Третьяковской галереей

Академия Платона
I в. н. э.
Помпеи. Мозаика
© Museo Archeologico Nazionale di
Napoli. Изображение предоставлено
организаторами выставки



БОГИ, ЛЮДИ, ГЕРОИ. ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО МУЗЕЯ НЕАПОЛЯ И АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО ПАРКА ПОМПЕИ

Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург
19 апреля — 23 июня 2019 года

Выставка «Боги, люди, герои. Из собрания Национального археологического музея Неаполя и Археологического парка Помпей» открылась в Манеже Малого Эрмитажа. Представители музея на все лады повторяют, сколь беспрецедентно это событие (никогда такое количество хрестоматийных работ не выезжало за пределы Италии), сколь символично выбрана дата (экспозиция открылась в день столетия отечественной археологии) и как повезло Эрмитажу — причём повезло заслуженно. Дело в том, что именно с Эрмитажа началась российская помпеология: в августе 1834 года знаменитая картина Брюллова была перевезена из Рима в Петербург и выставлена в этих стенах. Так широкая отечественная публика впервые узнала об извержении Везувия: с восторженными отзывами на выставку выступили Пушкин и Гоголь, залы Зимнего дворца начали расписывать в помпеянских стилях, брату Карла Брюллова заказали тематическую мебель, а члены императорской фамилии

во время гранд-тура стали в обязательном порядке посещать раскопки. Как раз в те годы установилась традиция, по которой первые лица государства во время променадов случайно находят древние амфоры, которые торжественно передаются им в дар. Так сформировалась собственная эрмитажная коллекция помпеянских древностей. Она составляет одну из секций нынешней экспозиции, но выглядит, разумеется, скромнее тех сокровищ, что привезли итальянцы. Главные из них — это фрески, которые редко покидают стены музея, а здесь их более сорока: Юпитер на троне, свадьба с Юноной, Александр и Ронсана, раненый Эдип, из которого врач извлекает обломок стрелы, nereida, соблазнительно изогнувшаяся на морской пантере, и так далее. Представлен тут и предмет особой гордости неаполитанского музея — посвящённая Бахусу «Синяя ваза», которая изготовлена в технике двухслойного камейного стекла и иллюстрирует весь процесс изготовления вина.

По задумке кураторов, выставка должна представлять три уровня: богов, то есть ценности и идеалы, героев, то есть образцы поведения, и людей, то есть материальную культуру. Однако последний пункт эмоционально перевешивает всё остальное, поскольку Юпитеры и Геркулесы — это явно что-то из хрестоматии, тогда как подробности античной жизни делают её очень близкой и понятной. Вот фрески, подробно иллюстрирующие бурление на форуме — продажу тканей, рынок рабочих инструментов, наказание провинившегося ученика, чтение

эдикта. Рядом с ними целый ряд сковородок и противней, горшок для яиц с обломками скорлупы, а ещё глиралий — округлый сосуд с внутренними перегородками, где выращивали мышек-сонь, которых потом готовили со специями. У этих витрин толпятся не с почтительным благоговением, а с каким-то радостным чувством обнаружения одновременно и своей близости древним, и временной дистанции. Кажется, это переживание и есть основа всей экспозиции, которая построена на мелких деталях: путти суёт флейту в ухо обалдевшему Геркулесу, философ Питтак Милетский демонстрирует свой висящий волосатый живот, весь верхний регистр рельефа с гладиаторами занимает длинная похоронная процессия, Вулкан сидит за гончарным кругом, а рядом так же споро работает ремесленник. Все тут очень живые, все близкие и понятные, как будто бы и не прошло двух тысяч лет. И тут, конечно, стоит вспомнить, что на образ Вулкана молятся уже многие поколения искусствоведов, поскольку, если бы не извержение Везувия, законсервировавшее Геркуланум и Помпеи, у нас бы не осталось образцов античной живописи и мы почти ничего не знали бы о повседневной культуре древности.

Выставка реализована при поддержке итальянской кофейной компании Lavazza в рамках многолетнего сотрудничества с Государственным Эрмитажем.

Алина Стрельцова



1.
Myne&Yours
Мы дышим морем
Граффити в квартале D3, Дубай
Фотография: © 2019 Журнал
«Искусство»

2—3.
Граффити в квартале
La Mer, Дубай
Фотография: © 2019 Журнал
«Искусство»

1

132

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО АРТ-ПРОСТРАНСТВАМ ДУБАЯ. СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО»

Гид для тех, кто приехал в страну, когда ярмарка-выставка Art Dubai уже закончилась, а современного искусства и дизайна всё же хочется.

D3 Dubai Design District

www.dubaidesigndistrict.com

Дубай можно воспринимать как реализованный посреди пустыни почти с нуля ренессансный идеал города, где все профессии сосредоточены каждая в пределах своего района: вот здесь — *media district*, где находятся редакции различных СМИ, здесь — учреждения здравоохранения, здесь — *science district*: Dubai Science Park с исследовательскими центрами. Тем, кто работает в отведённых им пределах, полагаются льготная аренда или даже бесплатные помещения, упрощённый документооборот, поддержка в организации профильных мероприятий. Цель этой политики — построение профессиональных сообществ, где все члены поддерживают друг друга. Аналогичным образом Dubai Design District (он же D3) отдан

в распоряжение дизайнеров, архитекторов и работников моды, в основном под офисы и студии. Купить авторские кроссовки здесь тоже можно, но это не главная задача пространства, главная — быть лабораторией для создания идей, формирования у аудитории стиля и современных взглядов на экологию, здоровье и социальные проблемы. В районе три сектора — во-первых, люксовые марки, во-вторых, местные и начинающие дизайнеры и в-третьих, университет с администрацией. Здесь же находятся офисы Zaha Hadid Architects, Foster + Partners и других гигантов. Здесь же — центральная площадка Dubai Design Week. Тем, кто приезжает просто погулять, интереснее всего покажутся шоурумы и арт-объекты, раскиданные по всей территории, большинство — с модным социально-экологическим уклоном. Расписанные космонавтами и водолазами парковки привлекают внимание к проблемам окружающей среды. Пасущиеся повсюду каменные овцы помогают собирать деньги для детского образовательного центра. Ткущие на улицах девушки поддерживают производство ковров, а также женское образование в Афганистане. 3D-портрет шейха Мохаммеда, премьер-министра Дубая, превращается в лицо его наследника, символизируя общность лидерских качеств и ценностей. Символичный объект в одном из офисов — парящий в воз-

духе на тонких лесках остров, почти Лапута: художники попросили жителей и приезжих рассказать о Дубае, и рисунок звуковых волн их голосов составил рельеф этого острова, а их же рассуждения о собственных идеалах и ценностях — его фундамент.

Археологический музей Сарук Аль-Хадид
Al Shindagha — 311
Сб, Чт: 8:00—14:00
Ве—Ср: 8:00—20:00
www.saruqalhadid.ae

В 70-е годы в песках Руб-эль-Хали обнаружили несколько тысяч железных предметов, которые не принадлежали ни одной известной культуре. С тех пор стало известно, что в этих местах был расположен крупный центр производства металлических изделий, но до сих пор не установлено, кем были работавшие там кузнецы. Находка легла в основу новой концепции «железного пути», напоминающего Шёлковый, только функционировавшего три тысячи лет назад. Раскопки ведутся по сей день, и все найденные объекты поступают в коллекцию буквально через пару месяцев после обнаружения. Образовавшийся музей — маленький и не особенно зрелищный; там нет ни гигантских статуй, ни рос-



2



3

сыпей драгоценностей, ни фрагментов архитектуры. Пожалуй, без экскурсии сложно разобраться, зачем смотреть на все эти наконечники стрел и обломки мечей. Собрание интересно другим. Дело в том, что обычно музеи преподносят нам свои коллекции как некую сумму знаний о древних цивилизациях. Все объекты изучены многими поколениями исследователей, а нам остаётся только трепетать перед чужой мудростью. Здесь всё не так. Сарук Аль-Хадид (в переводе с арабского — «Железный путь») — это музей вопросов, а не ответов, где физически переживаешь процесс раскопок: вот археологи обнаруживают посреди пустыни нигде не упоминающийся город, а вот они извлекают на свет невиданные предметы, не зная, для чего они нужны. Версии простого посетителя могут оказаться не менее пронзительными, чем предположения учёных. Поклонялись ли эти люди змеям, раз их изображения украшена посуда и пояса? Почему тут нашли множество костей животных и ни одной человеческой? Следует ли из изобилия египетских и месопотамских печатей, что на этом месте находился важный центр торговли? В итоге внимательного посетителя ждёт настоящее погружение в профессию охотника за древностями.

Dubai Museum, Al Fahidi Fort

Al Fahidi area — Bur Dubai

Сб—Чт: 8:30—20:30, Пт: 14:30—20:30

www.dubaiculture.gov.ae

Desert Heritage Safari

Ежедневно: 8:00—21:00

+97144409827

www.platinum-heritage.com

После археологического музея логично продолжить знакомство с местной традиционной культурой, и сделать это можно либо в музее — крепости Аль-Фахида, где кроме манененов в костюмах бедуинов можно рассмотреть утварь, оружие и музыкальные инструменты и прочитать про обычаи, либо увидеть то же самое, но с участием живых людей, собравшись на сафари по пустыне Аль-Мармум. Поездка к бедуинам — это, конечно, классическое развлечение для туристов, поскольку настоящие давно живут в городах и уже не разводят кур и овец, но её можно воспринять и наподобие прогулки по тематическим паркам, реконструирующим историю, в Великобритании и Северной Европе. Реконструируют аккуратно, ориентируясь на двадцатые годы XX века, — от производства тканых изделий, благовоний и блюд местной кухни до танцев с тростью и соколиной охоты.

Мероприятие гораздо более затратное, чем поход в традиционный музей, но и впечатление складывается гораздо более насыщенное эмоциями.

Alserkal Cultural Foundation

Heritage House No. 13

Al Fahidi Historical Neighbourhood,

Al Musalla Rd. Corner Al Fahidi St.

Ежедневно: 9:00—19:00

www.alserkalculturalfoundation.com

Эта институция находится в самом центре старого города Аль-Фахида, так что, изучив устройство традиционных домов с ветровыми башнями, сюда стоит зайти, например, за сувенирами, отличающимися от базарных. Сам фонд был основан членами семьи Альсеркаль, владельцами группы компаний, заведующих водными ресурсами Дубая и электричеством, они же главные местные покровители искусств, неоднократно премированные за свою благотворительную деятельность, члены региональных советов British Museum, Solomon R. Guggenheim и Tate. Фонд Alserkal поддерживает больше пятисот местных художников, в том числе выставляя их работы в пяти собственных пространствах. Покупают искусство тут в основном приезжие,

1.
**Дизайнерское бюро
Kart, Khamash**
Шейх Хамдан бин
Мохаммед бин Рашид аль
Мантум
2013
3D-портреты правителей Дубая
Инсталляция в квартале D3, Дубай
Фотография: © 2019 Журнал
«Искусство»

2.
Мадхусудханан
Atmapadesa Satakam
(«Сто стихов
самообучения»)
2017
Инсталляция в галерее 1+1 Art
Gallery, арт-квартал Alserkal Avenue,
Дубай. Пластик, металл, стекло.
83,8 × 81,2 × 20,3 см
Фотография: © 2019 Журнал
«Искусство»



1



2

а потому большинство объектов имеет характер турпродукции, но чуть более сложной и ироничной по отношению к национальному контексту: теневые скульптуры с пустынными пейзажами, фотографии местных строительных рабочих в цветах, саркастичная псевдореклама достопримечательностей и обычаев Дубая. Здесь же отличное кафе, книжный магазин и лавка дизайнерской одежды.

La Mer

2 A Street

Вт—Чт: 10:00—22:00

Пт—Сб: 10:00—24:00

www.lamerdubai.ae

Формально квартал не имеет никакой связи с искусством — это расположенное у самого моря относительно расслабленное пространство с пальмами, гастропабами, магазинами неожиданных для мусульманской страны купальников и лавками с японским мороженым, от которого изо рта и носа идёт дым. Однако именно здесь случился расцвет местного стрит-арта: стены домов из коричневого кирпича украсились эффектными фресками, а канализационные трубы превратились в гигантские контейльные трубочки. Кажется, что находишься совсем в другой стране, и только

закутанные в чёрное женщины напоминают, что ты на арабском Востоке.

Галерейный квартал Alserkal Avenue

Street 17, Al Quoz 1

Вт—Чт: 10:00—19:00

*Расписание работы галерей
лучше уточнять на сайте:*

www.alserkalavenue.ae

Половину зданий галерейного квартала составляют склады и производственные цеха бывшей мраморной фабрики, вторую — специально построенные имитации складских помещений. По этому пути пошёл даже Рем Колхас (Office for Metropolitan Architecture), которого попросили спроектировать отдельное пространство для больших мероприятий, и он точно повторил структуру местных складов, но использовал вместо пластика чёрный бетон с вкраплениями стекла, а одну из стен составил из вращающихся панелей, чтобы внутрь можно было легко занести объекты любого размера. В этом году проект попал в шорт-лист премии Ага Хана — главной награды в области мусульманской архитектуры. Инициатором создания квартала в 2008 году выступил владелец той самой мраморной фабрики, тоже из семьи Альсеркаль, и сейчас

тут работают главный художественный центр ОАЭ, первый в стране арт-хаусный кинотеатр и детский центр Wisdom Warehouse. Здесь же реализуются грантовые программы для всех, кто имеет хоть какое-то отношение к искусству, — от художников до режиссёров и исследователей, впрочем, для получения поддержки художникам желательно всё же родиться на Ближнем Востоке, в Северной Африке или Южной Азии. В складских же зданиях располагаются коммерческие и некоммерческие галереи, например Carbon 12 Dubai, 1+1 Art Gallery, Isabelle Van den Eynde Gallery, Green, а также магазины и кафе, чтобы приходиться в себя после искусства. Не обязательно приезжать сюда с целью покупки произведений; если побродить, здесь вполне можно наткнуться на ретроспективы хороших азиатских художников и полноценные кураторские проекты. А если искусства покажется слишком много, сходите на медитацию к местным хиппи или на шоколадную мануфактуру Mirzam к местным хипстерам.

Алина Стрельцова

Илья Репин



Крымский Вал, 10 | Залы 60-61, 80-82 | 6+ | www.tretyakov.ru

Реклама

Новая
Третьяковка

Крымский Вал

Генеральный спонсор

 **ВТБ**

16.03 —
18.08.2019

Информационные партнеры

 **РОССИЯ**
ТЕЛЕВИДЕНИЕ И РАДИО

 **РОССИЯ СЕГОДНЯ**

 **ИЗВЕСТИЯ**

 **ИСКУССТВО**
ИЗДАНИЕ ДЛЯ СПЕЦИАЛИСТОВ

 **РУССКОЕ
ИСКУССТВО**

 **100.1**
РАДИО



Радиопартнер

Стратегический медиapartner

 **THE ART NEWSPAPER RUSSIA**

~ SUMMARY ~

~ EDITORIAL ~

136

Many of those visiting Vienna may get the impression that the Austrians have carefully kept the traditions and atmosphere of the 19th century until today. However, it is not entirely so. Some American publications on the so-called “Habsburg myth” first appeared in the 1960s. They explained that such a national narrative was born in Austria after the First World War and became even more popular after the Second World War. Homeless and starving people had nothing to rely on morally. They were not sure if they could consider themselves victims of war since their friends and family, or possibly themselves had supported the policy of Germany. Moreover, the Austrian official policy was to avoid discussing the recent past. In order to bring together the disorientated nation, there had to be an event or a phenomenon, which possessed a positive appeal for the country’s citizens. The invented golden century of Habsburg Empire became such a phenomenon: a happy and peaceful time when artists and musicians used to gather in cafés to discuss a new setting of the Burgtheater, and you could hear music by the Strausses from every house.

In reality the Habsburg era was not that harmonious. There were, of course, the Strausses and cafés, but alongside flourished anti-Semitism, censorship and bureaucracy. At the same time the Viennese intellectuals, who assembled at these cafés, complained that no gleam of Parisian culture was reaching Vienna. However, the peaceful Vienna, which had never existed, became real thanks to the efforts of the Austrians, and even nowadays the whole national touristic industry is based on the Habsburg myth.

All the above is not fresh news for specialists, as well as the fact that until recent decades it was quite hard to find events in Vienna, connected to the names of Wagner, Wittgenstein or Schiele. Only now there are exhibitions dedicated to the

artists of the Viennese Modernism. They show how the innovative artists reproduced the mimics and gestures of mentally ill people, trying to define their own times, the way their methods were taken advantage of by the Viennese Actionists, who created one of the most radical and shocking versions of postmodern art.

In this issue we want to discuss how the artists, writers and philosophers of Vienna had been fighting with the traumas of history, refusing to simulate the imaginary “golden century”. On the contrary, they worked with real pain, fear and despair. The issue is about authentic Viennese modernism, the story of which is quite dramatic. However we learn anew to love the Austrian capital as the breeding ground for the culture, the fragility of which we recognize.

~ MYTH OF VIENNA ~

WOLFGANG MADERTHANER: “VIENNESE MODERNISM IS A LARGE PROJECT OF LIBERATING PERSON’S INDIVIDUALITY”

The Wiener Moderne was a flourishing period of Austrian culture between the Austro-Prussian War (1866) and the end of the First World War, when the Habsburg Empire collapsed. Everything happening at that moment in art, literature, music, medicine and philosophy ought to be explained not only by the inner events, but also by political upheavals, generation breakdowns and financial crises. According to Dr Wolfgang Maderthaner, Director of the Austrian State Archives, the goal of the Modernist project was to save humans drowning in the maelstrom of events.

Questions: Darya Kurdyukova

SALON OF BERTA ZUCKERKANDL

Almost every guidebook mentions the fact that at the beginning of the 20th century Viennese writers, musicians and artists gathered in cafés and salons to discuss new ideas. However, it is usually unclear who exactly was there, what was discussed and whether it produced any influence. The two Austrian researchers come up with generalization of the history of Austrian culture over the past hundred years. They base their arguments on the story of the Salon of Berta Zuckerkandl — the most prominent at the time of the Wiener Moderne.

*Speakers: Eva Stresnak, Ernst Fuchs Museum;
Dr. Bernhard Fetz, Literature Museum
of the Austrian National Library*

Radmila Schweitzer WITTGENSTEIN HOUSE

Ludwig Wittgenstein is a philosophy superstar of the 20th century. Nevertheless, the last years of the Habsburg Empire witnessed rising fame of his relatives — rich, stubborn, arrogant, generous benefactors as well as the most educated people of that time. The lifestyle of this family perfectly illustrates that historical period, especially since their names are connected to a number of important works of the Modernism. Here is a perspective on their history by Radmila Schweitzer, the founder of the Wittgenstein Initiative — an Austrian organization, thoroughly researching the work of the famous philosopher in the Viennese context.

Anna Bronovitskaya REAL SOCIALISM OF RED VIENNA

After the end of the First World War, the Austro-Hungarian Empire broke apart and the

socialists came to power after the first elections. “Red Vienna” became another way for the Austrians to deal with the historical trauma. Its construction programme, which had been carried out during fifteen years, is still a unique social and architectural experiment.

**NIKA
PARKHOMOVSKAYA:
“FRANKLY SPEAKING,
I THINK THAT MORENO
WAS A GENIUS”**

One of the key figures in Vienna in the 1910s and 1920s was the doctor Jacob Levy Moreno, the founder of psychodrama as a method of group psychotherapy, as well as an eccentric man in a gown, who considered himself as God, who could stand up in the middle of a theatre performance and start explaining to the actors that they were doing everything wrong. Unsurprisingly, he mostly influenced the spheres of theatre and performance. We spoke to the theatre critic Nika Parhomovskaya about the context, in which Moreno was creating his method, about his links to the Wiener Moderne, and the way he influenced the subsequent cultural tradition.

Questions: Alina Streltsova

**Rosemarie Brucher
CLINICAL PICTURES.
ON THE RELATIONSHIP
OF ART AND MADNESS
IN THE WORKS
OF EGON SCHIELE
AND GÜNTER BRUS**

At the turn of the 19th and 20th centuries, not only the Austrian art but also the Viennese medical school had been flourishing. Dozens of articles and books are dedicated to its influence on the

modernists. The artists attended lectures on anatomy and obstetrics, examined blood cells under a microscope, used psychiatric manuals in their works, and exceeded psychotherapists and neurologists in their discoveries. Later on, their initiative was taken up by the Viennese Actionists. Using examples of two key artists of different periods, the art historian Rosemarie Brucher shows how the medical component had become a leit-motif of entire Austrian art of the 20th century.

**MODERNISTS
VS. ACTIONISTS
Curatorial project
by Danila Bulatov**

When comparing the periods of the Austrian art, a viewer often cannot understand how the refined ornamentation of the Secession was followed by the Viennese Actionism, possibly, one of the cruellest art movements of the 20th century. Meanwhile, the artists of the second half of the century were truly the direct heirs of Klimt and his circle. Where Klimt, Schiele, Gerstl and Kokoshka had expressed the innovative understanding of the human body in painting; Nitsch, Brus, Muehl, Schwarzkogler translated it into a language of performance. Danila Bulatov, art historian, curator at the Pushkin Museum of Fine Arts, identifies key principles of both of the movements and compares how they were realized in particular political conditions of the first and second halves of the century.

**Yury Palmin
HERMANN CZECH**

When our permanent contributor photographer Yury Palmin learned about the forthcoming issue on Austria, he volunteered to write about Hermann Czech — an architect, who among many

other projects designed a number of Viennese cafés between 1970 and 2000. That was the time when the locals who had no idea how to adapt to the changed world began restoring and reinventing the cultural institutions of the Habsburg Empire, looking back on the 19th century. The Viennese café became a symbol of the foregone lifestyle. However, many people understood that the “golden age”, when everyone used to dance at the balls and eat cakes, could not be returned — as it had never existed. Hermann Czech became the very architect who refused to pretend and simulate the beautiful epoch. Instead he created completely different spaces and a new culture.

The Editorial Board of “Iskusstvo” magazine expresses gratitude for the assistance in preparing the issue to the Austrian Cultural Forum and, in particular, to Simon Mraz; the Austrian National Tourist Office in Russia and, in particular, to Herald Böhm and Barbara Benedik; to the Vienna Tourist Board and, in particular, to Verena Hable.

Образовательный
центр

ММОМА
ММОМА

Education
Center



ЕРМОЛАЕВСКИЙ 17

Тел.: +7 495 690 6870
E-mail: edu@mmoma.ru

edu.mmoma.ru/lectures/
#лекторийммом
#mmomaedu

Лекторий Lectures

Абонементы
на 5, 10, 20 занятий
или на год

**Персональная
образовательная
траектория**

Вы можете посещать весь курс, только интересные тематические модули или отдельные лекции

**Занятия не требуют
специальной подготовки**

Вам не нужно сдавать никаких вступительных испытаний, чтобы стать слушателем Лектория

НОВЫЙ СЕЗОН
перформанс,
фотография, дизайн,
архитектура,
музыка, мода

2—6
'19



Расписание и регистрация:

scienceme.ru

Сканируйте QR-код
для быстрого доступа

(НЕ)РЕАЛЬНЫЙ РАЗГОВОР

Цикл дискуссий **Science.me**

«Философская школа к выставке Репина»
в Новой Третьяковской галерее

8, 22 июня
6, 20 июля (сб)

17:00

Адрес:
Крымский Вал, 10.

Спикеры:
Юрий Сапрыкин,
Андрей Сарабьянов,
Алексей Расторгуев,
Кирилл Светляков
и другие

Science.me это:

23 реализованных программы в 2018 году
168 спикеров
111 офлайн-мероприятий
19 онлайн-интервью с деятелями культуры
11 площадок (сотрудничество с Третьяковской галереей, Музеем Москвы и др.)
1 образовательный онлайн-марафон
12 500 слушателей
7 специалистов, которые делают науку популярной.

Мы открыты к сотрудничеству.

info@scienceme.ru

МУЗЕЙ МОСКВЫ



Департамент
культуры
города Москвы



ВЫСТАВКА

РайОН.0

С

6 июня

ДО

25 августа

Зубовский б-р, 2
mosmuseum.ru



реклама

**Еврейский
музей**
и центр толерантности

ВООМ! ВАМ!

ВЫСТАВКА ДЛЯ
ВСЕЙ СЕМЬИ

ИГРА С ШЕДЕВРАМИ: ОТ АНРИ МАТИССА ДО МАРИНЫ АБРАМОВИЧ

0+

14.02 — 14.04.19

КАНДИНСКИЙ ПИКАССО МАТИСС БЭКОН ДЖАКОМЕТТИ
ПИВОВАРОВ ДЕЙНЕКА МАЛЕВИЧ АБРАМОВИЧ БРОДСКИЙ
РАЙЛИ ГОНЧАРОВ КИФЕР ПИРОСМАНИ ЯКОВЛЕВ ЛИХТЕНШТЕЙН
КЛЯЙН МАКЛАРЕН ФИЛОНОВ КАТЕЛЛАН КАМНИЦЕР

реклама

при поддержке: партнер:



МАНЕЖ

УЛ. ОБРАЗЦОВА, 11, СТР. 1А +7 495 645 05 50 JEWISH-MUSEUM.RU

проект
ВЗЛЁТ



ПРОЕКТ ВЗЛЕТ НА ВДНХ

ОБЪЯВЛЯЕТ ВСЕРОССИЙСКИЙ
ТВОРЧЕСКИЙ КОНКУРС

МОДА Андрей Якоби
заявка до 18 марта

ФОТОГРАФИЯ Игорь Мухин

ИСКУССТВО Михаил Сидлин

ART&SCIENCE Дмитрий Булатов

ВИДЕОАРТ Ольга Шишко
заявка до 30 апреля

ПОДАЙ заявку на vzlet.vdnh.ru
СДЕЛАЙ выставку в павильоне «КОСМОС»

НЭБ НАЦИОНАЛЬНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА

ОЦИФРОВАННЫЕ ФОНДЫ РОССИЙСКИХ БИБЛИОТЕК НА ОДНОМ ПОРТАЛЕ



<http://нэб.рф>
<http://rusneb.ru>



НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЛАССИКА
НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ
КАРТОГРАФИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ
ПАТЕНТНЫЕ ДОКУМЕНТЫ
ПЕРИОДИКА

ШИРОКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПОИСКА
ЗАКЛАДКИ
ЛИЧНЫЕ ПОДБОРКИ
ЦИТАТЫ
ЗАМЕТКИ
ИСТОРИЯ ПОИСКА

ЭЛЕКТРОННЫЕ ЧИТАЛЬНЫЕ ЗАЛЫ НЭБ ВО ВСЕХ
РЕГИОНАХ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

МУ
АР

ВЫСТАВКА

ЭПОХА МОДЕРНА

ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ

С 26
2019 АПРЕЛЯ

Музей
архитектуры

Москва
Воздвиженка, 5

www.muar.ru

#эпохамодерна



Генеральный партнёр

INGRAD

реклама





ЧЕТЫРНАДЦАТЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ
ИМ. А.П. ЧЕХОВА



14 мая – 21 июля 2019

14, 15 мая Ботанический сад МГУ «Аптекарский огород»	ПИОНОВАЯ БЕСЕДКА По мотивам одноименной драмы Тан Сяньцзю Шанхайский центр оперы Куньцзюй п/р Чжан Цзюня	12+	Постановка – ТАНЬ ДУНЬ, ЧЖАН ЦЗЮНЬ, ЛИ СЯО ПИНЬ
15, 16 мая Музыкальный театр им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко	ЭХО ВЕЧНОСТИ Шанхайский балет	12+	Хореограф – ПАТРИК ДЕ БАНА Музыка – Арман Амар, Равид Гольдшмидт, Кодо, Генрик Гурецкий & Филипп Гласс
20, 21, 23, 24 мая Театр им. Моссовета	по мотивам пьесы Уильяма Шекспира БУРЯ. КОЛЫБЕЛЬНАЯ ДЛЯ СТРАДУЮЩИХ Театр Талия (Гамбург)	16+	Режиссер – ЙЕТТЕ ШТЕКЕЛЬ
26, 27, 28, 29, 30, 31 мая Театр им. Моссовета	ДОНКА. ПОСЛАНИЕ ЧЕХОВУ Компания Финци Паска (Лугано), МТФ им. А.П. Чехова при участии Театра «Види-Лозанн»	12+	Автор, режиссер, художник по свету и хореограф – ДАНИЭЛЕ ФИНЦИ ПАСКА
27, 28 мая Театр Наций (Основная сцена)	Генрик Ибсен, Саймон Стоун ЙУН ГАБРИЭЛЬ БОРКМАН Бургтеатр Вена в сотрудничестве с Венским фестивалем и Театром Базеля	16+	Режиссер – САЙМОН СТОУН
29, 30, 31 мая Театр «Геликон-опера»	Жорж Бизе КАРМЕН Компания «Ноизм» (Ниигата)	16+	Постановка и хореография – ДЗЁ КАНАМОРИ
2, 3, 4, 5, 6 июня Театр им. Моссовета	КОЛОКОЛЬЧИКИ И ЗАКЛИНАНИЯ Компания Bells & Spells (Париж)	16+	Концепция, постановка, сценография – ВИКТОРИЯ ТЬЕРЕ-ЧАПЛИН
8, 9 июня Театр им. Моссовета	по рассказам Эрлома Ахвледиани ВАНО И НИКО Государственный драматический театр им. Шота Руставели (Тбилиси)	16+	Автор пьесы и режиссер – РОБЕРТ СТУРУА
12, 13, 14 июня Театр им. Моссовета	ВЕЧНОЕ ДВИЖЕНИЕ ЖИЗНИ Театр танца Ледженд Лин (Тайбэй)	16+	Художественный руководитель, хореограф, автор визуальной концепции – ЛИН ЛИ-ЧЕН
13, 14, 15 июня (в 19.00) 15 июня (в 14.00) Театр «Школа драматического искусства»	по мотивам романов Ромена Гари R.A.G.E. Компания «Ангелы на потолке» (Париж)	16+	Режиссер – КАМИЙ ТРУВЕ
17, 18 июня Театр им. Моссовета	ФОРМОЗА Театр танца Тайваня «Клауд Гейт» (Тайбэй)	12+	Концепция и хореография – ЛИН ХВАЙ-МИН
18, 19, 20 июня Театр «Мастерская Петра Фоменко»	ОДНОАКТНЫЕ БЛЕТЫ 4 & 8 Театр Танца ТАО (Пекин)	12+	Хореограф – ТАО ЙЕ Музыка – СЯО ХЭ
20, 21, 22 июня Театр им. Моссовета	SCALA Компания «Маленькие часы», Театр Ла Скала (Париж)	16+	Автор концепции и режиссер – ЙОАНН БУРЖУА
24, 25, 26 июня Центр драматургии и режиссуры (Сцена на Соколе)	по мотивам одноименной пьесы-шутки А.П. Чехова МЕДВЕДЬ МТФ им. А.П. Чехова, Центр драматургии и режиссуры	16+	Режиссер-постановщик – ВЛАДИМИР ПАНКОВ
25, 26, 27, 28, 29 июня Театр им. Моссовета	11 ВОИНОВ Труппа Лон Юнь Кунг-Фу Джеки Чана (Пекин)	12+	Режиссер – ХУ МИН ВУ Руководитель компании – ХУ ВЭЙ Художественный руководитель – ЧЖАН БО
26, 27 июня Театр Наций (Основная сцена)	ПРИНЦ ЛАНЬ ЛИН Национальный театр Китая (Пекин)	12+	Драматург – ЛО ХУАЙ-ЖЕНЬ Режиссер – ВАН СЯО ИН
27, 28 июня Театр им. Вл. Маяковского (Филиал на Сретенке)	по пьесе Танкреда Дорста «Я, Фейербах» Я ЗДЕСЬ Ереванский государственный театр кукол им. Ов. Туманяна	16+	Постановка и сценография – ТАТЕВ МЕЛКОНЯН
1, 2, 3 июля Театр им. Вл. Маяковского (Филиал на Сретенке)	Джефф Барон ВИЗИТЫ К МИСТЕРУ ГРИНУ Мамберти Продакшн (Сан-Паулу)	18+	Режиссер – КАССИО СКАПИН
3, 4, 5, 6, 7 июля Театр им. Моссовета	ТАЙГЕР ЛЛЛИЗ ИГРАЮТ «ГАМЛЕТА» Театр Републик (Копенгаген)	12+	Постановка и сценография – МАРТИН ТУЛИНИУС Стихи и музыка – МАРТИН ЖАК
9, 10, 11 июля Театр им. Моссовета	ТИХИЙ ВЕЧЕР ТАНЦА Театр «Сэдлерс Уэллс» Лондон	12+	Хореограф – УИЛЬЯМ ФОРСАЙТ
11, 12, 13, 14 июля (в 19.00) 13, 14 июля (в 13.00) Большой театр (Новая сцена)	Музыка Винченцо Ламани по балету Адольфа Адана ЖИЗЕЛЬ Английский национальный балет (Лондон)	12+	Режиссер и хореограф – АКРАМ ХАН
19, 20, 21 июля (в 14.00) Театр «Геликон-опера»	Мировая премьера СЕМЬ ПРИТОКОВ РЕКИ ОТА Компания «Экс Макина» (Квебек)	18+	Постановка – РОБЕР ЛЕПАЖ

FRIENDS OF

М М ОМА

ДРУЗЬЯ

Неограниченное бесплатное посещение выставок на всех площадках ММОМА в течение года со дня покупки карты

Скидка 10% на абонемент и разовое посещение образовательной программы Лектория

Скидка 5% на покупки в ММОМА ART BOOK SHOP

Скидка 5% в кафе МАРТ

Регулярное оповещение о предстоящих событиях

FRIEN

М М ОМА

ДРУЗ

Подробную информацию о Smart карте клуба «Друзья ММОМА» вы можете получить по телефону +7 495 691 3171 и электронной почте development@mmoma.ru