

THE ART MAGAZINE

# ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА

## ПОБЕГ

ISSN 0130-2523



16+

2 001651 451003 >

№ 1 (616) 2021

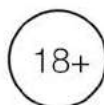




ИСКУССТВО  
THE ART MAGAZINE

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ  
**ДВИЖЕНИЕ  
КИНО**

КИНЕМАТОГРАФ X СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО  
куратор Карина Караева



билеты на [karofilm.ru/art](http://karofilm.ru/art)

реклама

Еврейский  
Музей  
и центр толерантности

ул. Образцова, 11, стр 1А

Выставка-инсталляция

03.03 — 30.04

# ШЕЙНШИС

- 1. Движение
- 2. НАБРОСОК
- 3. Движение

ВСЕ

В <sup>в 4х комплектах</sup> ~~моментах~~ 1234  
*(скачать)*

ЧЕТЫРЕХ <sup>IV</sup>  
КАРТИНАХ



реклама



СОЮЗ  
ТЕАТРАЛЬНЫХ  
ДЕЯТЕЛЕЙ  
РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ



ЗОЛОТАЯ  
МАСКА



**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 Болотина

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



Проект реализован при финансовой поддержке ООО «Российский фонд культуры»



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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

#### Адрес редакции

Москва, 123557, Электрический пер.,  
д. 1, стр. 12, оф. 718-2  
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@cp.spb.ru  
По России и зарубежью: «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-Периодика», 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

© 2021 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:  
**Бэнкси**  
Побег  
2021

Граффити на стене Реддингской тюрьмы, Великобритания  
Фотография: © clivea2z  
Предоставлено автором

# Роберт Фальк

Новая  
Третьяковка  
Крымский Вал

Генеральный спонсор



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Информационные партнеры



РОССИЯ СЕГОДНЯ

ИСКУССТВО

РУССКОЕ  
ИСКУССТВО

NOVIKOV TV

marie claire

Стратегический медиапартнер  
THE ART NEWSPAPER RUSSIA

25.12.2020 —  
23.05.2021

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

Реклама

ДАНИИ  
 МИБО  
 БАРБАРА ВАЙДЕНБОЕР

ФОНД ИСКУССТВА  
 «ГОЛУБИЦКОЕ»,  
 СТАНИЦА ГОЛУБИЦКАЯ,  
 УЛ. КРАСНАЯ, 299

НАСТЯ  
 ЖЕГАЛ  
 МИР

СР-ВС 11-18  
 ВХОД БЕСПЛАТНЫЙ  
 ПО ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЙ  
 ЗАПИСИ

ПЕРЕПОЛНЕНИЕ  
 МАРИА АЛЕКСАНДРОВА

МУСОРОМ,  
 «БУСИНКИ»

14.04 – 30.05.2021

МАЯНА  
 НАСЫБУЛЛОВА  
 МИБО

КУРАТОР: ВАРВАРА БУСОВА

АЛЕКСАНДР  
 + СВЕТЛАНА  
 РОЩЕНКО  
 НАИМИ  
 ВАЛЕРИЙ  
 ПЧЕЛИН

ВОСПОМИНИ  
 КАРОЛИНА  
 ДУТКА +  
 СИДОРЕНКО + ВАЛЕНТИН

НАНИЯМИ  
 ЯНА  
 ВАСИЛЬЕВА

- СОДЕРЖАНИЕ -

<b>ГОГЕН И ВАН ГОГ: ПУТИ ЭСКАПИЗМА</b> Сергей Попов, Алина Стрельцова, Кирилл Светляков, Дмитрий Гутов.....	<b>8</b>
<b>В СТРАНУ ВОСТОКА</b> Екатерина Иноземцева, Андрей Мизиано.....	<b>22</b>
<b>ПРАКТИКИ ЭСКАПИЗМА В ПОЗДНЕМ СССР</b> Кирилл Светляков, Ирина Нахова .....	<b>30</b>
Диана Видстром <b>ЗАБЫТЬСЯ В ПЕРЕВОДЕ: СТРАТЕГИИ ИСЧЕЗНОВЕНИЯ В ЯПОНИИ</b> .....	<b>46</b>
Андрей Ерофеев <b>БЕЗУЧАСТНОСТЬ</b> .....	<b>56</b>
<b>АНДРЕЙ КУЗЬКИН: «КОГДА ТЫ В ЛЕСУ, НЕТ У ТЕБЯ НИКАКОГО СТАТУСА»</b> .....	<b>66</b>
<b>АРТ-ГРУППИРОВКА «ЗИП»: «ЗДЕСЬ ПРОСТО СТРАННИКИ, ВОЗМОЖНО, СО СТРАННОСТЯМИ»</b> .....	<b>82</b>
<b>ГРЕНЛАНДИЯ. БЕЗ ЛЮДЕЙ. ФОТОПРОЕКТ МЮРРЕЯ ФРЕДЕРИКСА</b> .....	<b>92</b>
<b>- ОБЗОРЫ -</b> .....	<b>105</b>
<b>Владимир Мартынов о выставке Билла Виолы</b> .....	<b>106</b>
<b>Устина Яковлева: «Сейчас есть разделение на „технологичных“ и „архаичных“</b> .....	<b>110</b>
<b>Владимир Чернышёв: «Иногда я мысленно отправлял стрит-арт в чёрный список»</b> .....	<b>114</b>
<b>Полина Стрельцова о юбилее ВХУТЕМАС</b> .....	<b>120</b>
<b>Владимир Прохоров Некоторые пути преодоления трудностей в музейной жизни</b> .....	<b>123</b>
<b>- SUMMARY -</b> .....	<b>126</b>

6

Открывшаяся в январе 2020 года в музее «Гараж» выставка «Мы храним наши белые сны» была построена во многом вокруг темы эскапизма в среде российской интеллигенции начала XX века. Через полгода уже в Третьяковке открылась выставка о периоде застоя, и снова тема двойной жизни и эскапизма вышла на первый план. В начале 2021 года Пушкинский музей организовал дискуссию об эскапизме в эпоху Гогена и Ван Гога. Если учесть, сколько времени готовятся большие выставки, получается, что наш сюжет оказался важен задолго до вынужденного карантинного эскапизма электронных окошек на мониторе. Кроме того, большие выставки очень редко говорят с нами только лишь о прошлых эпохах. Скорее, они обсуждают то, чем мы дышим сегодня, давая нам больший контекст и более широкий горизонт видения. В истории монашеская *vita contemplativa*, то есть в нашем понимании уход от реальной жизни, считалась куда выше *vita activa*. А что сегодня? Сегодня мы скорее противопоставляем эскапизм активизму и воспри-

нимаем побег как поражение, как незначтённую, нереализованную жизнь. Критерием состоявшейся жизни оказывается самореализация, причём связанная с публичным её признанием. Свой жизненный экзамен мы сдаём уже не средневековому богу, а электронной аудитории. Другое дело, что даже самореализация — это, возможно, не объективно важная цель, а иллюзия, которая лишь кажется важной нашему времени.

7

Алина Стрельцова,  
шеф-редактор журнала «Искусство»

*P. S. Совсем недавно на стене Редингской тюрьмы появилась новая работа Бэнкси — заключённый, удирающий по верёвке из простыней, — и тут же стало ясно, что это идеальная обложка для номера про эскапизм. Тем более что из граффити следует, что для побега необходима верёвка и печатная машинка или любое другое орудие создания произведений искусства. Других вариантов, судя по всему, нет.*



8

## ГОГЕН И ВАН ГОГ: ПУТИ ЭСКАПИЗМА

9

С этой дискуссии, организованной ГМИИ им. А. С. Пушкина и проектом ScienceMe, по сути начался наш номер об эскапизме. Рассуждая о событиях конца XIX века, мы обнаружили, что эта тема прекрасно описывает сегодняшние процессы и настроения. Спрашивая себя, удалось ли Ван Гог и Гогену убежать от реальности, мы мучительно ищем ответы на животрепещущие вопросы и решения актуальных проблем



**Сергей Попов**  
Искусствовед,  
куратор, основатель  
галереи pop/off/art



10

**Алина Стрельцова**  
Кандидат науч.,  
искусствовед, шеф-  
редактор журнала  
«Искусство»



**Кирилл Светляков**  
Кандидат искусство-  
ведения, научный  
сотрудник Государ-  
ственной Третьяков-  
ской галереи



**Дмитрий Готов**  
Художник, теоретик  
искусства

**Сергей Попов:** Тема эскапизма мне представляется очень важной и созвучной времени, в котором мы сейчас живём. Когда меня попросили побыть модератором сегодняшней дискуссии, я подумал, ну да, одна из тем, о которых можно поговорить применительно к творчеству постимпрессионистов. Но когда стал вникать в неё, готовясь к круглому столу, то обнаружил, что из нашей темы вырастают вопросы, которые волнуют сегодняшнего зрителя и сегодняшнего художника. Поэтому мы поговорим о том, что нам в начале XXI века близко в этих великих живописцах.

Речь у нас пойдёт о человеке современном, то есть таком, который появляется в середине XIX века, поскольку именно с этого времени мы отсчитываем современный период нашей цивилизации, *modernité*. Именно в эту эпоху эскапизм становится привычным и вполне осознанным состоянием для многих, а Ван Гог и Гоген, как мне кажется, — одни из первых авторов, выразивших его программно в своём творчестве.

Очевидно, что тема движения крайне важна для них обоих — Гоген разъезжал по всему миру, Ван Гог — с севера на юг Европы и обратно. И очевидно, что их побег из привычной среды — это своего рода способ критики буржуазного состояния мира. Но помимо очевидных есть в их бегстве много других аспектов, в том числе жертвенность обоих художников, которая напрямую связана с эскапизмом: для того чтобы состояться для искусства, им пришлось отойти от всего привычного, принести себя в жертву. И они оба сделали это вполне осознанно. Я сейчас говорю не только о творчестве, но и о судьбах этих авторов.

Почему эти двое? Почему мы не говорим о ком-то ещё? До определённой степени Ван Гог и Гоген близки друг другу и стилистически, и содержательно, у них есть интересные биографические пересечения, связанные, кстати, с темой побега и попыткой вместе создать художественную колонию на юге Франции. Их сотрудниче-

## Однако чего же все эти художники пытались добиться, уезжая в рыбацкие и крестьянские деревни? Нам важно понять: они бежали от чего-то или к чему-то, чтобы приобрести что-то важное?

ство могло привести к грандиозным результатам, но на деле произошёл один из самых тяжёлых и острых конфликтов в истории искусства, ставший причиной душевных травм Ван Гога, да и Гогена тоже. Однако главное всего для нас то, что эти двое художников создали мощнейшую визуальную и поведенческую модель, принципиально важную для всего XX века. Я имею в виду даже не стилистические факторы. Действительно, много говорят о влиянии Ван Гога на экспрессионизм или Гогена на модернизм. Мы знаем, каким важным для российских зрителей и художников было открытие Гогена и Ван Гога, равно как и других постимпрессионистов, в середине XX века, когда они были снова показаны в экспозициях Пушкинского музея и Эрмитажа. Но на самом деле мы понимаем, что ни экспрессионизм напрямую не вытекает из творчества Ван Гога, ни синтетизм Гогена не может быть назван влиятельным направлением живописи XX века. Важно совсем другое — то, что эти художники описали сами себя, создали очень мощные нарративы, с которыми каждому новому поколению приходится себя соотносить, опровергать, подтверждать. И каждое новое поколение открывает их заново.

**Алина Стрельцова:** Если эскапизм — это конфликт с реальностью и попытка уйти в другую, выдуманную реальность,



На стр. 8  
**Винсент Ван Гог**  
Прогулка заключённых  
1890  
Холст, масло, 80 × 64 см  
Из собрания ГМИИ  
им. А. С. Пушкина  
© ГМИИ им. А. С. Пушкина

**Поль Гоген**  
Сиеста  
1892—1894  
Холст, масло, 88,9 × 116,2 см  
Из собрания Метрополитен-  
музея, Нью-Йорк

11

то у нас есть два варианта. Первый — убежать в реальность, выдуманную кем-то другим, в снятый кем-то ещё сериал об идеальной любви или написанную кем-то другим видеоигру про постапокалипсис. Второй — выдумать эту новую реальность самому, написать собственную игру про постапокалипсис, раскритиковать нынешний миропорядок, построить гораздо лучший и показать всем, как надо. И если первый вариант в нашей сегодняшней культуре воспринимается как поражение, как несданный экзамен, после которого твоя жизнь будет тебе не зачтена, то второй — работающая художественная стратегия. И мне бы хотелось посмотреть на социальный контекст эскапизма как художественной стратегии — что нужно, чтобы побег художника от реальности мог состояться?

Противостояние художника и толпы — основная коллизия эпохи романтизма. Именно тогда появилось представление о художнике-аскете, который сидит в своей уединённой келье, разговаривает с Богом и пишет шедевры. Однако в эпоху романтизма эта коллизия никак не была оформлена социально. Если вы, к примеру,

выгодно женатый аристократ и пресытились Лондоном, вы можете спокойно сбежать на Женевское озеро, любоваться грозой с друзьями и писать страшные истории на спор — вам не обязательно обосновывать своё место в мире. Однако если обосновывать своё место в мире вам всё же приходится, в том числе финансово, то вам совершенно необходима какая-то инфраструктура, которая смогла бы поддерживать ваш эскапизм. И пока вы сидите в Живерни подальше от невыносимого Парижа, нужно, чтобы в столице находился ваш галерист, который бы устраивал ваши дела и продавал присланные вами картины. Ещё хорошо бы, чтобы в столичных газетах трудились журналисты, которые не дадут публике о вас забыть. И вот эта новая инфраструктура оформилась как раз в середине XIX века. Например, интервью с художниками появляются как раз в период после отъезда Гогена на Таити. Ещё одной частью инфраструктуры стали так называемые колонии художников, которые множатся в разных уголках Европы. Они возникали так: например, студент Дюссельдорфской художествен-



Поль Гоген  
Собиратели водорослей  
1889  
Холст, масло, 123 × 87 см  
Из собрания музея Фольванг,  
Эссен

ной академии по имени Фриц Макензен проводит каникулы в Ворпсведе и пишет друзьям письма о том, как хорошо там работается, приглашает присоединиться. Друзья приезжают, обсуждают, что Академия плоха, художественный мир тщеславен, они туда больше не вернуться, а будут сидеть в этой деревушке и заниматься настоящим искусством: днём работать, а вечером творчески обсуждать всё, что наработали за день, — это и будет идеальный образ жизни. И таким образом художники по всей Европе начали перебираться в рыбацкие и крестьянские поселения. Всё это очень напоминает современные арт-резиденции, за исключением того, что жили художники там годами, заводили семьи, ходили вместе на пикники, общались с рыбаками и крестьянами, пытались стать для них своими. Так они утверждали этот новый эскапистский по сути образ жизни как нормальный, единственный из возможных для художника: художественные и общественные центры оставались позади, художники общались в основном друг с другом. При этом, когда вы скрываетесь от мира, у вас остаётся референтная среда, которая живёт рядом, с которой можно обсудить свои успе-

хи и неудачи, которая может дать обратную связь и замолвить о вас слово в случае чего. Чем и пользовался, например, тот же Гоген, когда ему понадобилось уехать на Таити и он собирал деньги, продавая свои картины на аукционе в Париже, — он попросил, и крайне настойчиво, помощи у всех друзей, с которыми общался в колонии в Понт-Авене, и получил её. Ему предоставили кто кров, кто мастерскую, кто рекомендательные письма, кто-то познакомил с влиятельными журналистами. Тем не менее такие колонии не формировали коллективизм, наоборот, они культивировали индивидуализм, свободу и дружбу. Что-то подобное Ван Гог предлагал создать Гогену, когда говорил об открытии «мастерской Юга» сначала в Арле, потом в тропиках: что они будут жить вместе, как монахи, работать весь день, раз в две недели посещая бордель. Ван Гог утверждал, что радикальное обновление искусства усилиями одного человека невозможно, что нужна целая группа художников, которая будет заниматься примерно одним и тем же, и что это радикальное обновление искусства возможно только в тропиках. Поскольку именно там есть

**О «Собирателях водорослей» Гризельда Поллок говорит, что мы имеем дело, скорее, с постановкой, только не для Гогена, а для туристов: «Люди на отдыхе очень любят смотреть, как другие занимаются какой-нибудь несовременной работой»**

те краски, которые требуются европейскому искусству, — и тогда оно сможет когда-нибудь сравниться с японским. Надо ли говорить, что Гоген вполне поддерживал идею тропиков и обновления искусства. И планируя собственный побег на Таити, уже после смерти Ван Гога, Гоген звал с собой многих друзей. Правда, любой ценой собирая деньги на путешествие, он повёл себя во многих отношениях недостойно, и друзьям уже хотелось поскорее его спровадить. В общем, никто с ним не поехал, но после отхода поезда, например, Морис Дени горестно восклицал: ну почему же мы остаёмся, ведь мы только теряем время в этом отвратительном Париже! Я хочу сказать, что подобные настроения были мейнстримом эпохи, а не чем-то, что было придумано двумя чудаками-художниками. Мейнстримом настолько, что понадобилась целая институциональная система, организующая всеобщий художественный эскапизм. Однако чего же все эти художники пытались добиться, уезжая в рыбацкие и крестьянские деревни? Нам важно здесь понять: они бежали от чего-то или к чему-то, чтобы приобрести что-то важное? Если раньше казалось, что в своих работах они демонстрируют нам простую крестьянскую жизнь, какой она была в конце XIX века, радости и тя-

готы труда, то сегодняшние исследователи указывают на целый ряд несоответствий. Они говорят, что наш период — это бурная индустриализация Европы, в том числе сельского хозяйства, но на картинах мы видим патриархальную, фактически средневековую деревню, где нет ни современных орудий труда, ни хозяйственных построек, ни туристов — а ведь это начало массового туризма, — ни самих художников и их парижских гостей. Нарядные рыбаки, любующиеся морскими пейзажами, — никто не занимается тяжёлым трудом. Даже пастухи становятся одним из самых популярных предметов изображения именно потому, что не работают. Они днём играют на свирели, а ночью смотрят на звёзды, их труд подчинён естественному циклу, они хранят мудрость природы. Или вот работа Гогена «Собиратели водорослей» — она тоже показывает нам несовременный труд. Я сошлюсь на Гризельду Поллок, которая говорит, что мы имеем дело, скорее, с постановкой, только не для Гогена, а для туристов, которые приезжают посмотреть на первозданный мир деревни: «Люди на отдыхе очень любят смотреть, как другие занимаются какой-нибудь несовременной работой». Со стороны кажется, что такая «естественная» работа не требует никаких усилий, она подчинена каким-то таинственным природным циклам. Почему Гоген не удовольствовался Бретанью, а поехал дальше — на Таити? Он писал, что жизнь в Бретани слишком цивилизована, и надеялся, что в Полинезии найдёт естественный порядок. В его записках мы читаем: «Вы ведь знаете, что на Таити самый здоровый климат на свете... В этой же прогнившей дрянной Европе будущее наших детей, даже при наличии каких-то денег, достаточно мрачно... Но таитянам, счастливым обитателям неисследованных райских уголков Океании, ведомы лишь радостные стороны жизни. Для них жить означает петь и любить». Но даже приехав на Таити,



он обнаруживает вокруг сплошную Европу: французские колониальные чиновники, жандармы, христианские миссионеры, воскресные школы. И он бежит вглубь острова, где для туземцев «труд — лишь повод, чтобы совершить прогулку в море или в горы, лишь тщеславная радость проявления своей силы или сладость дружеской услуги. Труд — удовольствие мужчин, разделённое с женщинами и вперёд оплаченное природой». Но если мы представим реальную колонию, где жизнь туземцев подчинена чужой администрации, мы увидим совсем другую картинку: тяжёлого труда и жестокого существования. Гоген не мог этого не видеть, как и не могли художники, живущие бок о бок с крестьянами, не заметить, что уход за скотиной — это не любовование звёздами, а тяжёлый труд. Почему же нам этого не показывают? Есть даже версия, что они намеренно отображали не то, что видели в путешествиях, а представления буржуазной аудитории Парижа. Например, Писсарро подозревал что его коллеги прямо поставляли столичной аудитории контент, на который был спрос, изображая и продавая то, что было идеалом для буржуа: «Испуганная буржуазия, растерявшись перед лицом могучего протеста обездоленных масс, перед настойчивыми требованиями народа, инстинктивно чувствует необходимость вернуть этот народ назад к суеверию. Вот почему подняли голову религиозные символисты, религиозные социалисты, идеалистическое искусство, оккультизм, буддизм и пр. Гоген нюхом учуял эту тенденцию». В письмах друзей Гоген предстаёт человеком себе на уме, он вроде и бежит из художественного центра, но сидя на своих островах, лихорадочно подсчитывает, кто за сколько продаёт работы и на какой доход вышел. Его мысли всё равно устремлены в Париж. Однако решить, что художники поставляли контент для буржуа, — слишком лёгкий путь. Есть и другой — предположить, что в облике несовременно трудящихся крестьян

**«Труд — лишь повод,  
чтобы совершить  
прогулку в море  
или в горы, лишь  
тщеславная радость  
проявления своей  
силы или сладость  
дружеской услуги.  
Труд — удовольствие  
мужчин, разделённое  
с женщинами и вперёд  
оплаченное природой»**

и не работающих туземцев художники изображали идеальных себя. Именно поэтому их нет на картинах рядом с рыбаками и селянами. Это не у туземцев, а у художников есть возможность любоваться звёздами и морскими пейзажами. И свой идеал они реализовывали не только своей жизнью, но и создавали его напрямую в своих работах, изображая не то, что есть, но то, каким оно должно быть. Да, Гоген не нашёл на островах того рая, который вроде бы описывал и проповедовал, но пытаясь его создать самостоятельно, он стал великим художником: «Этот мир, которого, быть может нельзя найти ни у Кювье, ни у ботаников, — тот рай, которого я сделал лишь эскизы. Но от эскиза до исполнения мечты далеко. Но всё же провидеть блаженство — лучше nirваны».

**Кирилл Светляков:** Я тоже хотел бы обозначить несколько аспектов, один из них Алина уже назвала — это романтический миф, который сидел в головах художников. Модель романтического бегства появляется в литературе немецкого и других романтизмов. Сама идея побега возникла именно в начале XIX века, утвердилась в человеческом сознании и актуальна до сих пор. Конечно, художники ощущали

свою исключительность и действительно ставили себя в исключительных условиях. «Человек в исключительных обстоятельствах» — клише, которое транслировалось и воспроизводилось в это время. Второй момент — естественность. Почему они все за неё борются? Дело в том, что идея естественного человека Жан-Жака Руссо расцветает уже в эпоху французского колониализма. И художники так или иначе оказываются носителями этой идеи, транслируют её и сами ищут естественного человека. Это и подталкивает их к эскапизму. Мы, будучи людьми постсоветской культуры, легко можем представить себе эту ситуацию по советским 60-м и 70-м, потому что французский сценарий был тогда воспроизведён у нас. В это время люди бежали из города в деревню, и этот побег был ответом на прежнюю индустриализацию и урбанизацию, когда города высосали из деревни всё. По фильмам и литературе того времени можно

проследить, как города наполнялись бывшими сельскими жителями, которые сходили там с ума. А через пятьдесят лет уже художники отправлялись в деревню в поисках духовности и обнаруживали там неких странных людей, которые далеко не всегда выражали умные мысли, чаще что-то нечленораздельное, но интеллигенты трепетно ловили эти сельские слоги. Третий момент — религиозное искусство. Мне хотелось бы обратить ваше внимание, что в музее д'Орсе его очень мало, французское религиозное искусство конца XIX — начала XX века следует искать в провинциальных городах. Однако это очень важная тема, поскольку это искусство отвечало общественному запросу на духовность. В результате художники искали ресурс духовности, например, в Бретани, которая вообще-то была не совсем Францией, и люди там не были похожи на типичных французов и, вероятно, французами себя не считали. И вот эта Бретань, где оставалось много



**Винсент Ван Гог**  
Сiesta (подражание  
Милле)  
1890—1891  
Холст, масло, 91 × 73 см  
Из собрания музея д'Орсе  
© Musée d'Orsay, dist. RMN

средневекового, много деревни, вдохновляла художников на поиски и естественного человека, и духовности, но то, что она могла предложить, не всегда их удовлетворяло. Поэтому художники отправляются в дальние путешествия, обусловленные возможностями колониализма. Искусство Гогена было религиозным ещё в Бретани, потом он эту религиозность пытается осмыслить на островах, хотя, конечно, там он не видит Рая, а, скорее, существует с образом Рая, считывая и воспроизводя характеристики естественного человека Руссо. Ещё один момент — мученичество. Судьба Ван Гога напрямую связана с христианской этикой и христианской жертвой. Однако и Гоген ведь тоже приносит себя в жертву, сгорев в болезни. Художник-мученик — это модель, которую они реализуют собственной жизнью и которая оказывается крайне актуальной для XX века. Причём Ван Гог чуть-чуть не дожид до того момента, когда его истерия становится популярной и востребованной обществом: буквально через

несколько лет начинается повальное увлечение сеансами доктора Шарко, образы истерии появляются в творчестве Лотрека, Родена, Мунка. И психические отклонения, девиации Ван Гога оказались востребованы городскими невротиками, которые смотрели его картины через десять лет после его смерти и восхищались ими. Тут надо оговориться, что ни Ван Гог, ни Гоген не были французами, они сторонние люди, и Франция для них родной никогда не была. Зато французом был ещё один великий эскапист — Поль Сезанн, который тоже уехал из Парижа, но к себе домой — в Экс-ан-Прованс. И уехал он, скорее, в Античность, сознательно выключив себя из каких-то актуальных художественных процессов. Каждый из этих троих художников реализует свой собственный миф, но все они связаны с моделью романтического бегства, и бегут эти художники всё же с оглядкой. Сейчас у нас есть фейсбук как средство коммуникации с миром, тогда были письма, но сколь огромно количество остав-

## Даже Монмартр, где селились художники, был в то время деревней для Парижа. Это был пригород, куда столичные жители приезжали попить молока. Ван Гог ещё видел там приметы деревенской жизни. Это потом Монмартр превратился в Содом и Гоморру

шихся нам от этих художников писем! Все трое общались очень активно. Все трое хотели продавать картины. Их связь с центром, безусловно, сохранялась, как бы они к нему ни относились. Добавлю, что в условиях колониальной империи периферия приобретает огромное значение как ресурс — оттуда выкачиваются средства на индустриализацию, эти экзотические богатства сначала становятся ресурсом для индустрии, а потом ресурсом для искусства. В этой ситуации Гоген оказывается художником, который связывает центр и периферию. Отношение города и деревни, центра и периферии — динамичны, что важно. И эта динамика реализуется через художников. Кстати, даже Монмартр, где селились художники, был в то время деревней для Парижа. Это был пригород, куда столичные жители приезжали попить молока. Ван Гог ещё видел там приметы деревенской жизни. Это потом Монмартр превратился в Содом и Гоморру, в индустрию развлечений, в обезумевший город, который осознаёт себя джунглями, где все вокруг — звери. Но это произойдёт чуть позже, когда Париж начнёт играть в дикость, ко-

торая когда-то приписывалась колониям. А пока я бы сказал, что и Гоген в результате всех своих поисков нашёл своего естественного человека, и даже Ван Гог — свою идиллию, свой психологический баланс, в Арле, где возникли его пейзажи.

**Сергей Попов:** Добавлю, что связывать творчество и поведение Гогена с идеей естественного человека Руссо стали сразу после смерти художника. Русский искусствовед Яков Тугендхольд первым привёл это сравнение, и это действительно важно. Ещё одной важной темой мне представляется попытка отхода от колониального мышления, то есть то, что мы называем постколониальными практиками. Мне кажется, Гоген может быть назван первым художником, отрицавшим колониальную практику не только своим искусством, но и всей своей жизнью.

**Дмитрий Гугон:** Мне показалось, что в докладах Алины и Кирилла прозвучали некоторые мотивы разоблачения художников. Гоген каким-то образом пытался приспособить вид таитянских дикарей ко вкусу французской буржуазии, которая хотела их таким образом видеть, чтобы продать работы. Ван Гог был востребован теми, кому требовался душ Шарко. Это любопытные наблюдения, но они не объясняют нам главного: почему эти художники оказались ключевыми для мировой истории искусства и вошли в его золотой фонд? Какая важная идея за ними стояла? В чём напряжение их искусства? Почему именно открытия Ван Гога, Гогена и Сезанна стали поворотным моментом в истории искусства? И как это связано с эскапизмом? Дело в том, что европейская цивилизация, по мнению очень многих мыслителей, к тому времени, когда работали эти художники, то есть в 80-е и 90-е годы XIX века, зашла в окончательный тупик. Гоген бежал не менее как от выродившейся расы — мы должны понимать масштаб постановки этих проблем. Задолго до Первой



Винсент Ван Гог  
Уличная сцена  
на Монмартре  
1887  
Холст, масло, 46,1 x 61,3 см  
© Sotheby's / ArtDigital Studio

мировой войны на Европу смотрели уже как на руину. Ещё не был написан «Закат Европы», но эти художники уже переживали закат западного мира. И, конечно, он не был их выдумкой, мир к этому и шёл. Ещё в 30-е годы XIX века, за 50—60 лет до этих живописных работ, Гегель сказал, что всё окончательно погибло, цивилизация себя исчерпала. Понимая масштаб всех этих проблем, художники ищут выхода. Алина задавала вопрос: от чего они бегут или куда бегут? Я смотрю на эту проблему глазами художника: что художнику нужно? Художник вкладывает определённую энергию в свои работы, у него должен быть предмет, им должно что-то двигать. Для него важно, что он изображает. Если средневековый художник изображает Христа, Богородицу, жития святых, то что же важно для этих новых художников? Им важно найти выразительное. Мир, который они видят вокруг, живописно тускл. Мир после Французской революции полностью переменяется. «Художник останавливается перед буржуа во фраке» — что здесь имеется в виду? Можно рисовать что угодно: нищих, королей, голых девочек, яблоки... но перед буржуа во фраке художник бессилен, там рисовать совершенно нечего. У людей, которые планируют по бульвару Капуцинов, пластика, на которую не хочется смотреть. А художникам нужен выразительный жест. Неслучайно Гоген обнаруживает в своих моделях другую пластику — таитянин двигается по-другому, у него плавные движения. Или посмотрите на «Пейзаж в Овере после дождя» Ван Гога: неслучайно там появляется человек, ковыряющийся в земле, — вот жест, который может вдохновить художника. Вдали идёт паровоз — символ новой цивилизации. И здесь заключён парадокс: именно новая индустриальная цивилизация дала возможность двигаться назад, к дикарям. По большому счёту, эти художники говорят: будьте дикарями и обретите новое дыхание. И мы знаем, что идея стать дикарём, варваром, в значитель-

**Посмотрите на «Пейзаж в Овере после дождя» Ван Гога: неслучайно там появляется человек, ковыряющийся в земле, — вот жест, способный вдохновить художника. Вдали паровоз — символ новой индустриальной цивилизации, но именно она дала возможность двигаться назад, к дикарям**

ной степени пронизывает всю культуру XX века. Кстати, паровоз, который несётся в пейзаже в Овере, позволил художникам, например, перемещаться со своими работами. До этого было физически трудно становиться эскапистами, перевозить холсты в телегах и других повозках было крайне неудобно. А на поезде можно поехать куда угодно. К тому же изобрели, что, вообще-то, важно, тюбики для масляной краски. Поменялось отношение к искусству — положил работы в этюдник, взял краски и понёс их в новый мир. Заканчивая своё выступление, я призываю не сравнивать художников с душем Шарко и не разоблачать их, потому что это дело нехитрое. Эти люди нашли визуальный образ как решение своей жизни в самых центральных проблемах европейской культуры. Все бежали куда-то: пре-рафаэлиты в Средневековье, даже академики бежали в разлагающийся Рим, Делакруа бежал в Марокко. Потому что рисовать «вот здесь» недолго попробовали один Курбе и ещё Мане — был период, когда современность стала главным словом, но потом оказалось, что справиться с ней практически невозможно.



Винсент Ван Гог  
Пейзаж в Овере  
после дождя (пейзаж  
с повозкой и поездом).  
1890  
Холст, масло, 72 × 90 см  
Из собрания ГМИИ  
им. А. С. Пушкина  
© ГМИИ им. А. С. Пушкина

**Сергей Попов:** Мне хотелось бы сказать пару слов в поддержку позиции Дмитрия. Гоген действительно постоянно называет себя «дикарём». Когда художник первый раз приезжает на Таити, он пишет в письме, что со всей своей цивилизованностью выглядит гораздо большим дикарём, чем все местные, потому что ничего не умеет, не знает, как устроена здесь жизнь. И оставался таковым, пока не понял местную динамику. И хочу спросить, обязаны ли мы собственным видением мира этим художникам, тому, что они поставили своей задачей найти противовес вырождающейся цивилизации? И тому, что этот противовес они искали посредством физического передвижения по миру, посредством бегства? Только представьте себе, движения Ван Гога с севера на юг Европы и движения Гогена из Перу во Францию, потом на Таити, обратно в Европу и снова на Таити — для того времени это невероятные расстояния! Обязаны ли мы собственным видением мира тем образом, что возникают в их творчестве благодаря этой невероятной динамике?

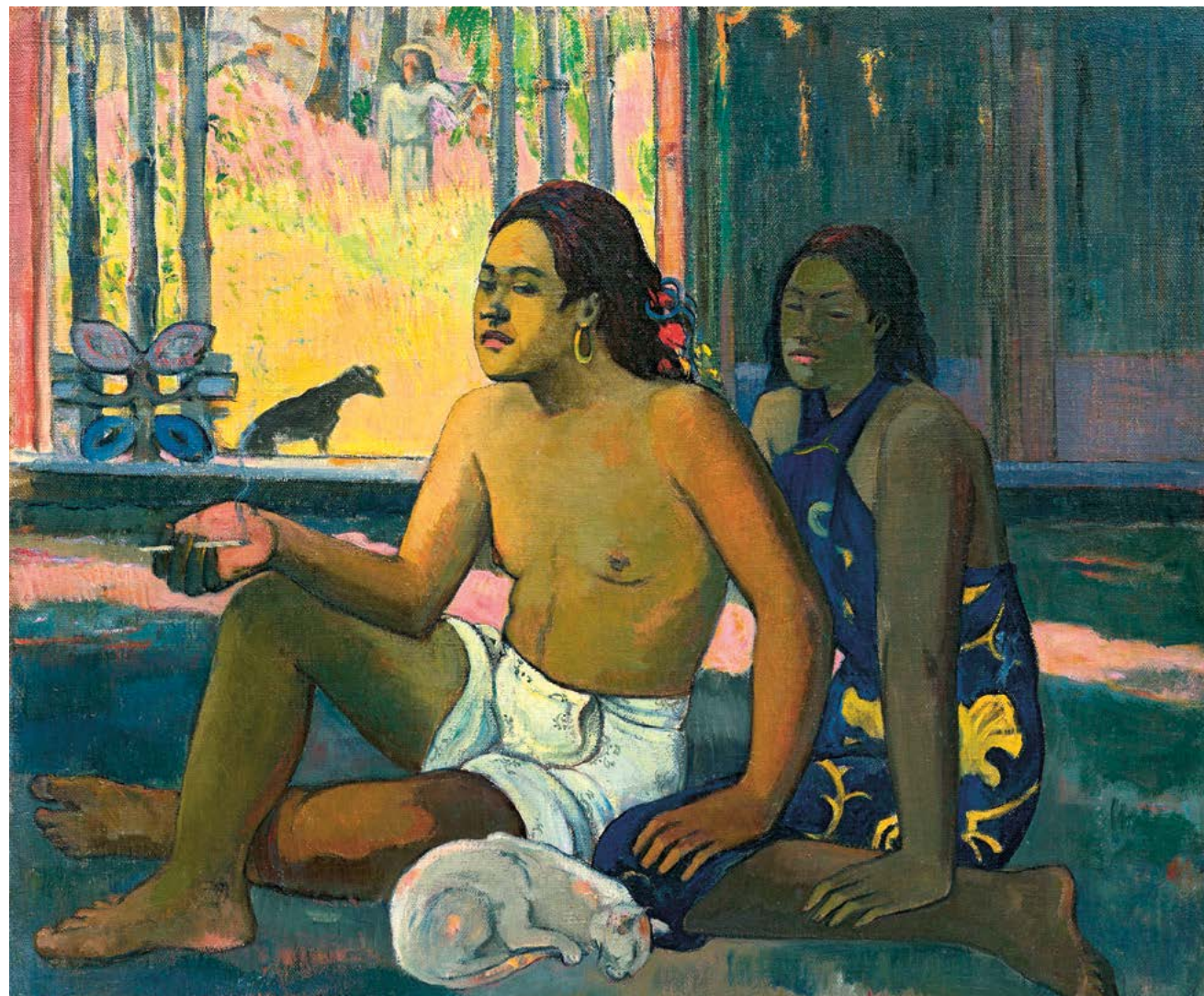
**Дмитрий Гугнов:** Безусловно. В поисках выразительного, того, что может быть запечатлено на холсте, художники готовы отправиться куда угодно. То, что могут выдержать другие люди, не могут выдержать художники. У людей глаза болеть не будут, а у художников будут. Так что поиск выразительности — это мощнейший мотор, художники доводят себя до пределов возможного. А дальше всё начинает рушиться.

**Сергей Попов:** Я бы вспомнил ещё Эмиля Нольде, который путешествует, продолжая странствия Гогена, через Сибирь, а потом ещё дальше — в Папуа — Новую Гвинею, где он возгоняет ещё мощнее гогеновскую тему уже в экспрессионистской стилистике. И, конечно же, нужно упомянуть Пикассо с его интересом к Африке и движение Матисса к образам Марокко. Это и есть динамика европейского искусства, динамика маргиналов, которыми были все эти великие художники в начале своего творчества, когда активировали опозицию периферии и центра, тем самым двигая искусство вперёд.

**Кирилл Светляков:** Я бы хотел вернуться к тому, о чём рассказывал Дмитрий, — что философы констатировали упадок и смерть западной цивилизации. Однако большинство людей эту цивилизацию славил, чувствовали её триумф на всемирных выставках, и возможность куда-либо уехать у художников появилась именно благодаря технике и этой самой цивилизации. Отношения упадка и прогресса здесь очень динамичны, и я бы не стал говорить, что Ван Гог и Гоген спасли цивилизацию, и не стал бы преувеличивать роль личности в истории. И, кстати, говоря о колониализме и поиске выразительности, ведь найденная художниками выразительность в итоге оказалась очень буржуазной: от тканых половичков до образов туземцев с их пластикой — всё это оказалось предметом потребления, всё можно выставить на выставке и всё

продать. В этом смысле художники открывают путь потребления очень разных колониальных товаров.

**Алина Стрельцова:** Перед дискуссией я размышляла, а кто нас будет сегодня слушать? Наверное, те, кому интересно узнать что-то новое про творчество Ван Гога и Гогена, но прежде всего, я предполагаю, что это могут быть люди, которым важно понять, насколько их собственные нынешние мысли соотносятся с теми проблемами, которые переживали художники в конце XIX века. Думаю, что сегодня многие очень остро переживают конфликт с действительностью. И уверена, что если ты нормальный живой человек, то в любую эпоху у тебя будет конфликт с действительностью. Будет мелькать мысль о том, чтобы бросить это всё ко всем чертям, раз оно настолько недотягивает не то что до идеала, но до сколько-нибудь



**Поль Гоген**  
Eiaha Opira (Таитяне  
в комнате. «Не работай»)  
1896  
Холст, масло, 65 × 75 см  
Из собрания ГМИИ  
им. А. С. Пушкина  
© ГМИИ им. А. С. Пушкина

## Художники перестали быть людьми, способными смоделировать будущее или предвосхитить его. Эта способность ушла к другим профессиям, поэтому у нас не может быть никаких новых Ван Гогов и Гогенов

приемлемого уровня. И поэтому мне хочется ещё раз подчеркнуть, что все наши сегодняшние герои бежали от цивилизации не для того, чтобы убежать, а ехали туда для того, чтобы потом что-то произошло здесь. Они не жгли мосты, они хотели поменять реальность, от которой якобы уходили. И этот посыл мне представляется важным не столько для истории искусства, сколько для нынешней ситуации.

**Сергей Попов:** А чей метод бегства от цивилизации, Ван Гога или Гогена, кажется вам продуктивнее в нынешней ситуации?

**Дмитрий Гутов:** Сейчас, на мой взгляд, бежать уже некуда. Везде отели и дороги. Весь мир в твоём кармане вместе с любимым гаджетом. Где бы ты ни оказался — тебя найдут. Все мы полностью погружены в безумную современность, живём её ритмом. От глупости вокруг можно убежать разве что в свой книжный шкаф или в собственные штудии.

**Сергей Попов:** То есть само искусство стало формой эскапизма?

**Дмитрий Гутов:** Наоборот. Оно слишком включено в реальность и во все её механизмы.

**Кирилл Светляков:** Зачем бегут люди — чтобы обрести себя. А сегодня у нас слишком мало приватности. Весь XX век

боролся за приватность, а потом слил её в социальные сети, и сейчас действительно некуда бежать, поскольку у тебя нет личного пространства, даже когда ты находишься наедине с собой. Если уж говорить о бегстве сегодня, то нужно отключить все электронные ресурсы и свою частную жизнь в сети не сливать — вот тогда ты эскапиет, тогда ты убежал от виртуальной реальности, которая и есть настоящая сегодняшняя реальность.

**Сергей Попов:** На мой взгляд, у Гогена, Ван Гога и других художников было будущее, поскольку у них были жизненные модели, за которые они могли и хотели бороться, и модели, от которых они убегали. Сегодня наше глобальное будущее не просматривается за избытком информации, мы вообще мало что о нём можем сказать. Именно переизбыток информации мне кажется ключевой проблемой. Художники перестали быть людьми, способными смоделировать будущее или предвосхитить его. Эта способность и это право ушли к другим профессиям, поэтому у нас не может быть и даже не ожидается никаких Ван Гогов и Гогенов. Их просто не стоит искать на территории искусства.



## В СТРАНУ ВОСТОКА

На рубеже позапрошлого и прошлого столетий российские художники в поисках духовного идеала уносились мечтами в воображаемую страну Востока, а затем, уже в советское время, присоединялись к научным экспедициям в Среднюю Азию. «Искусство» попросило порассуждать об эскапизме *Екатерину Иноземцеву* и *Андрея Мизиано*, кураторов выставки «Мы храним наши белые сны. Другой Восток», недавно проходившей в музее «Гараж». Однако они пришли к выводу, что побег на сказочный Восток кажется эскапизмом только с сегодняшней точки зрения, тогда как сами художники видели себя в центре культурных процессов своего времени

**Андрей Мизиано:** Тема эскапизма, безусловно, актуальна и сегодня. Правда, я думаю, она будет таковой оставаться на протяжении всей истории нашей страны, потому что конфликт между государством и обществом — вечная проблема стран с недемократичным представлением о политическом устройстве. Уместно ли сравнивать то, что сейчас происходит в российском обществе, сегодняшний консервативный поворот, с ситуацией начала XX века? Думаю, да, хотя важны нюансы. Уместно ли сравнивать сегодняшние события с революцией или, не знаю, со сталинскими репрессиями? Наверное, нет. Но и тогда, и сейчас общество стремительно движется к несвободе. А искусство и творчество в целом — это проект, в своей основе захватывающий всё новые и новые территории свободы, потому и складывается конфликт. При этом, конечно же, Андрей Белый или, например, Маргарита Волошина-Сабашникова не сталкивались с репрессивной машиной напрямую, их эскапизм был непосредственно связан с совершенно другой традицией, традицией духовной, что находило своё выражение в определённом типе времяпрепровождения, характерном для буржуазных салонов. Среди посетителей салонов было принято развивать духовную сторону личности, в моде были спиритические сеансы и различные оккультные практики — всё это характерная примета так называемой *Belle Époque*. Рубеж веков был счастливым, но тревожным временем неосознанного предчувствия двух мировых войн, когда под влиянием стремительного технологического прогресса ломалась привычная картина мира. Поэтому вполне логичным кажется, что люди отворачивались от внешнего и обращались к внутреннему. Другое дело, что художники, работавшие в советское время, снимались с мест уже по вполне конкретным причинам — скрываясь от политического преследования, например. Сергей Калмыков уехал в Казахстан, поскольку кто-то из друзей по своим каналам

**И тогда, и сейчас общество стремительно движется к несвободе. А искусство и творчество в целом — это проект, в своей основе захватывающий всё новые и новые территории свободы, потому и складывается конфликт**

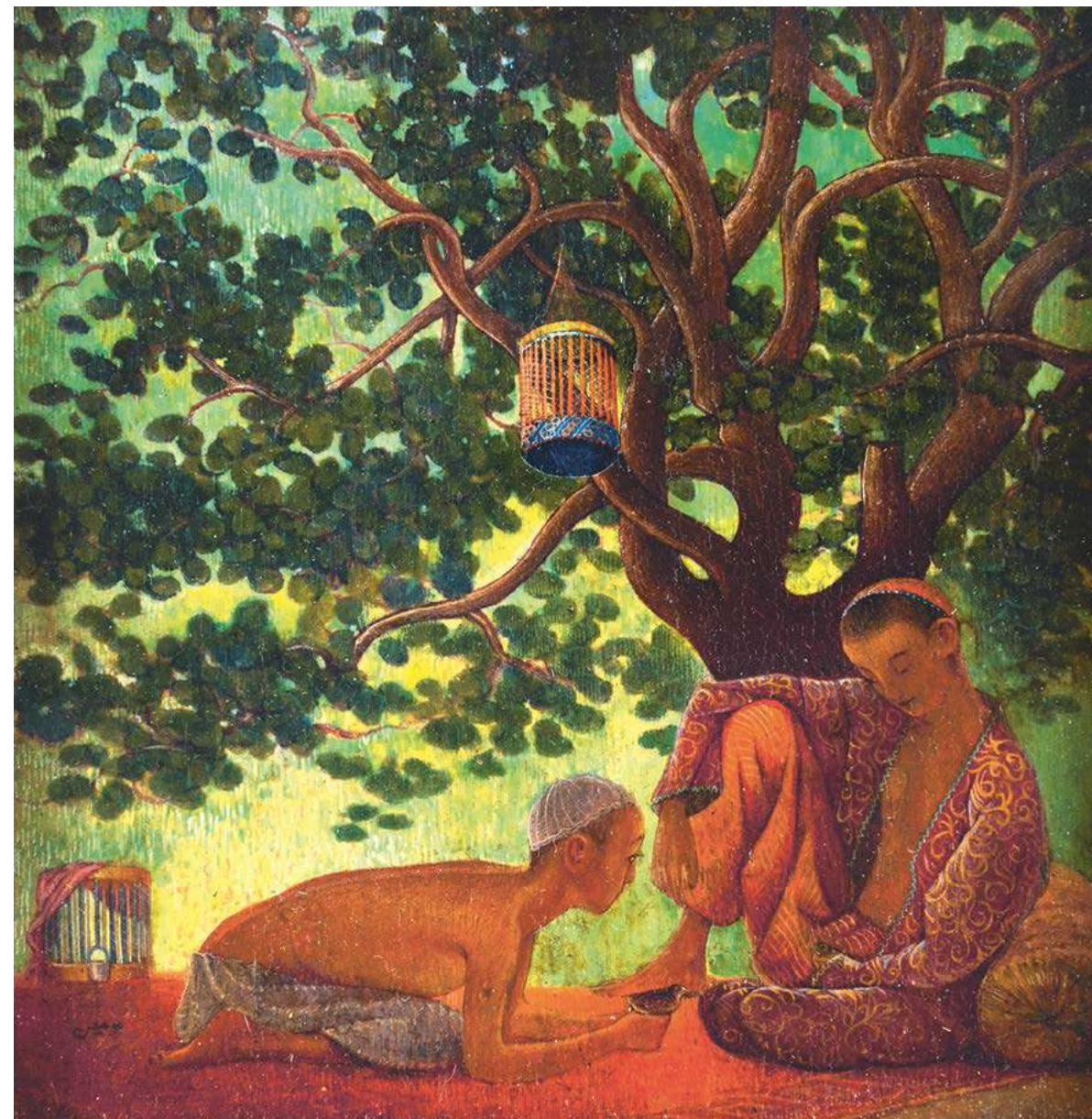
узнал, что органы Калмыковым интересуются. Речь идёт о начале 1930-х годов, совсем впереди был период Большого террора. Говоря об эскапизме, нельзя обойти вниманием личную историю Калмыкова. До сих пор биографы расходятся во мнении относительно его ментального состояния. Есть версия, что образ городского сумасшедшего, чудаковато ведущего себя и разодетого в почти клоунские наряды — это выдуманная идентичность, прячась за которую художник обретал свободу творчества. В общем, разнообразных причин для эскапизма в первой половине XX века было немало. Среди них, безусловно, стоит упомянуть поиск себя на Востоке, извечный гогенистский тип эскапизма. Неслучаен подзаголовок нашей выставки — «Другой Восток». В тот период, о котором мы говорим, западная визуальная культура начала всё активнее видеть в «восточной экзотике» некий ресурс высвобождения и выхода за пределы западного проекта. Для этого такие российские художники, как Василий Верещагин и Кузьма Петров-Водкин, поехали в Самарканд после его завоевания войсками Российской империи, а вслед за ними потянулись и другие, в том числе, уже в советский период, наши герои — Усто Мумин или Даниил Степанов.



**Екатерина Иноземцева**  
Кандидат филологических наук, старший куратор музея современного искусства «Гараж»



**Андрей Мизиано**  
Антрополог, куратор музея современного искусства «Гараж»



*Описывая переезд в Среднюю Азию, Александр Николаев замечал: «Известен мне был <...> классический случай с крупным французским художником Поль Гогеном, который семь лет прожил на острове Таити, живя как туземец, исполняя все их ритуалы и обычаи. <...> У меня явилась мысль повто-*

*рить этот опыт на себе. Такое поведение стало уникальным для сообщества русских художников в Самарканде. Следуя своему замыслу, Николаев поселился в мусульманском квартале — махалле, быстро овладел основами узбекского языка и, обратившись в ислам, принял имя Усто Мумин (Усто —*

*«мастер», Мумин — «правильный»), ставшее его творческим псевдонимом.*

*Из каталога выставки «Мы храним наши белые сны. Другой Восток и сверхчувственное познание в русском искусстве 1905—1969», Борис Чухович*

На стр. 22  
**Александр Николаев (Усто Мумин)**  
Дружба, любовь, вечность (Старая Бухара) 1928  
Дерево, темпера  
Фонд Марджани, Москва

**Александр Николаев (Усто Мумин)**  
Мальчики с перепёлкой 1921  
Холст на дереве, масло  
Из коллекции Государственного музея Востока, Москва  
© Государственный музей Востока



**Даниил Степанов**  
 Мальчик-бача  
 1923  
 Доска, масло  
 Собрание Татьяны и Георгия  
 Хаценовых

*Всё более и более удаляясь от столицы на восток, с 1920 по 1924 год Даниил Степанов стал председателем художественной секции Самкомстариса, комиссии по охране и реставрации средневековых памятников Самарканда. Именно под его*

*руководством в комиссии работали Алексей Исупов и Александр Николаев (Усто Мумин), а также Кузьма Петров-Водкин <...> В саду самаркандской дачи Степанова художники собирались вечерами, образовав кружок с отчётливо распознаваемой*

*«прерафаэлитской» эстетической программой.*

*Из каталога выставки «Мы храним наши белые сны. Другой Восток и сверхчувственное познание в русском искусстве 1905—1969», Борис Чухович*

## Шпиономания была направлена, в том числе, на людей, которые в рамках своих профессиональных задач отправлялись в научные экспедиции на Восток

**Екатерина Иноземцева:** Однако изучая тему, мы довольно быстро и сознательно отказались от этого гогеновского типа паломничества. Да, Павел Кузнецов и Петров-Водкин совершали путешествия на условный Восток в поисках новой натуры в стремлении разнообразить свой художественный язык, но этот путь уже хорошо изучен историками российского искусства. Так что мы всей командой исследователей обратились, например, к масштабным экспедициям на заре советской власти, когда археологи, инженеры и художники отправлялись в Центральную Азию, чтобы восстанавливать памятники исламской культуры, фиксировать текущее состояние мечетей и медресе, и художники участвовали в этих экспедициях как раз для того, чтобы делать натурные зарисовки. У советской власти тогда был довольно амбициозный проект по восстановлению и реставрации медресе в Центральной Азии. И в эти караваны российских исследователей включали многих довольно заметных персонажей — например, руководителем комиссии по реставрации памятников Самарканда как раз и был Даниил Степанов. Это было одно из направлений нашего поиска. Другое — репрессированное востоковедение, а это целая плеяда ярких, выдающихся людей. В частности, наша выставка завершалась музыкальным финалом, интервенцией, связанной с именем крупнейшего советского китаиста, переводчика «Книги перемен» Юлиана Константиновича Щуцкого. В отделе восточных рукописей РАН мы обнаружили партитуры музыкальных

произведений, написанных Щуцким, для выставки эти произведения были впервые исполнены. К сожалению, на выставке этот вектор исследований не получилось развить, поскольку он всё-таки не очень связан с визуальностью. Однако мы порядка двух месяцев занимались этой темой, нам в руки даже попал справочник репрессированных востоковедов, стало понятно, что целая профессиональная среда была начисто уничтожена в конце 30-х. Как все мы помним, шпионаж в пользу Японии был одной из популярных в преддверии войны статей, и тот же самый Щуцкий был расстрелян как японский шпион. Вся эта шпиономания была направлена, в том числе, на людей, которые в рамках своих профессиональных задач отправлялись в научные экспедиции на Восток. Щуцкий, например, в Осаку — значит, точно японский шпион. Таким образом советское профессиональное востоковедение обретает дополнительные смыслы как род деятельности, представители которого были физически уничтожены.

**Андрей Мизиано:** Если возвращаться к вопросу о точках притяжения художников, нужно упомянуть Гётеанум — всемирный центр антропософского движения в швейцарском городе Дорнах, основанный Рудольфом Штайнером. Однако туда не бежали, туда приезжали как паломники, причём не только художники, но люди очень разных творческих профессий, которые в итоге приходили к визуальному искусству. Например, Андрей Белый нами был представлен как художник — на сегодняшний день в Гётеануме есть достаточно плотный корпус его визуального наследия. Он, на наш взгляд, делал вполне достойного уровня эзотерическую абстракцию.

**Екатерина Иноземцева:** Эскапизм — это ведь не только физический исход, удаление от центров общественной и политической жизни. Эскапизм может быть моделью художественного

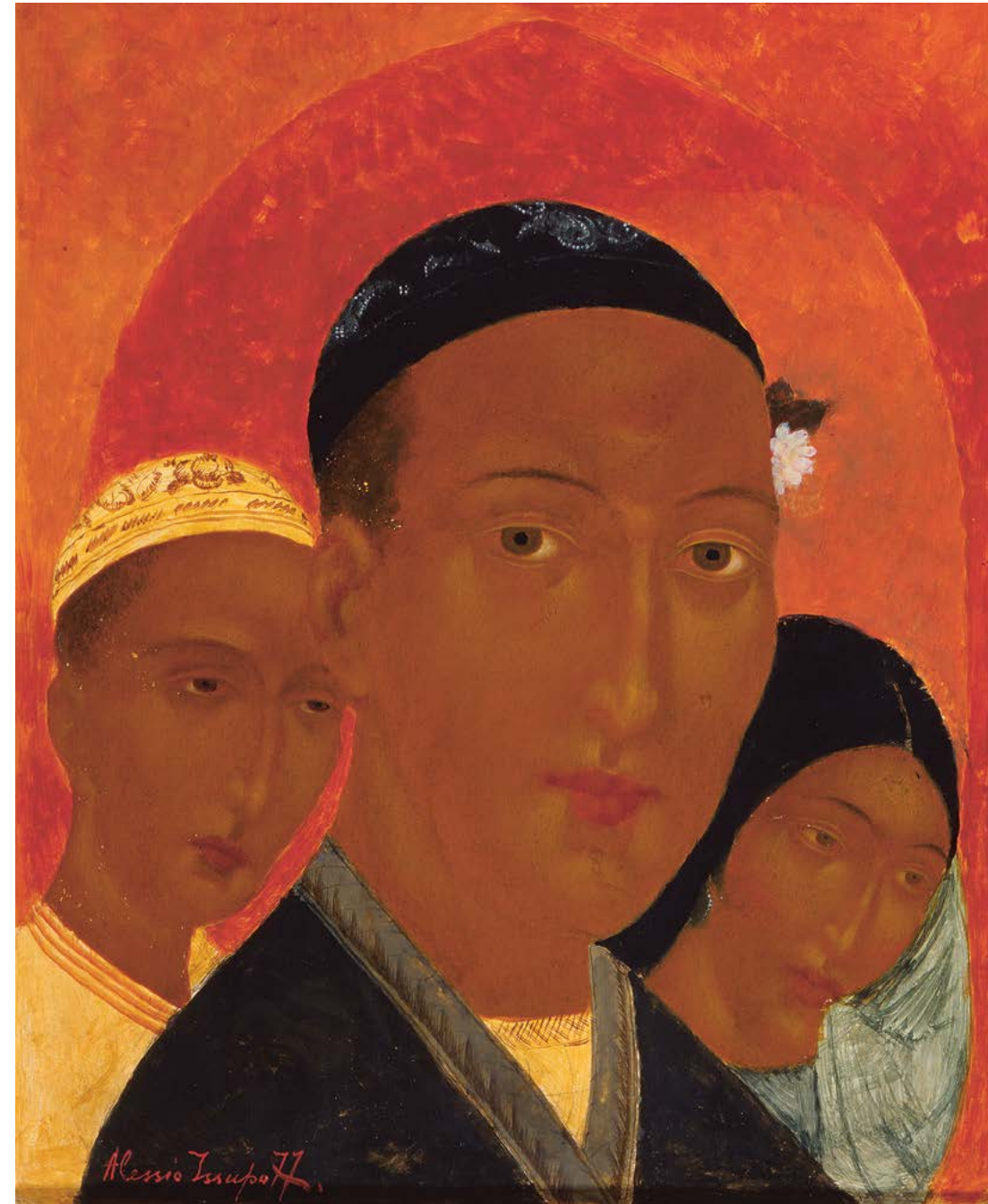
поведения. Было бы странно в системе, например, Гётеанума говорить, что представители антропософского круга Андрей Белый, Маргарита Сабашникова, Ася Тургенева занимались каким-то эскапизмом. Нет, они были в центре духовной культуры и духовной жизни, в непосредственной близости к Штайнеру. Другое дело, что наш разговор об эскапизме определяется нашей сегодняшней оптикой. Именно в соответствии с ней мы думаем, что было некое магистральное лево-авангардное течение, которое сегодня признано западным искусствоведением и музейным миром, и было нечто от него отличное, маргинальное. Мы понимаем, что на полях мощного авангардного течения происходили не менее увлекательные вещи — и именно их наша оптика определяет как эскапистские художественные стратегии. Повторюсь, что антропософское сообщество определяло себя как центр духовной жизни, было крайне интегрировано в европейскую политическую действительность первой половины века, и для его представителей это был сознательный выбор. Например, Ася Тургенева вообще всю жизнь провела в Гётеануме.

Пожалуй, я бы сказала, что эскапистскую риторику правильнее всего было бы применять к группе Даниила Степанова и примкнувших к нему художников — Усто Мумина, Алексея Исупова. Наследуя модель поведения «оригинальных» английских прерафаэлитов, самаркандские прерафаэлиты, по меткому определению Бориса Чуховича, вполне сознательно совершили побег от революционного центра, удалились на окраины и только потом превратились в профессиональное сообщество, которое строило свою художественную систему, явно противостоящую официальной повестке. Но это, может быть, единственный пример.

Что касается, например, группы «Амаравелла», которую мы, кажется, первыми показали в адекватном музейном контексте, благодаря, в том числе, Музею органической культу-

## Наследуя модель поведения английских прерафаэлитов, наши самаркандские прерафаэлиты вполне сознательно совершили побег от революционного центра, удалились на окраины

ры и лично Ирине Михайловне Аликиной, — это уже, можно сказать, привычный нам внутренний эскапизм, если угодно, бегство от безумия политической и социальной действительности. Опять же, эскапистская логика «в чистом виде», по моим ощущениям, не распространяется на участников этого объединения. Они словно удалились в свою башню из слоновой кости, не попав ни в одну художественную повестку от авангарда до нонконформизма. Они как бы изначально были *ad marginem* и в этом режиме, собственно, и существовали долгое время, ставя перед собой сугубо внутренние задачи.



*Творчество Алексея Исупова развивалось в стилизованном интервале между академизмом и импрессионизмом. Лишь однажды случился резкий вираж — самаркандская серия 1921 года. <...> Художник отошёл не только от своей прежней манеры, но и от всего, что разрабатывала европейская живо-*

*пись со времён изобретения воздушной перспективы. В темперной серии очевиден возврат к стилистике икон и ранневозрожденческой живописи, когда предметы не отбрасывали теней, а световые отношения воспринимались внутренними свойствами изображённых предметов», <...> фигуры*

*самаркандской жизни были укрупнены до уровня персонажей библейской или церковной истории.*

*Из каталога выставки «Мы храним наши белые сны. Другой Восток и сверхчувственное познание в русском искусстве 1905—1969», Борис Чухович*

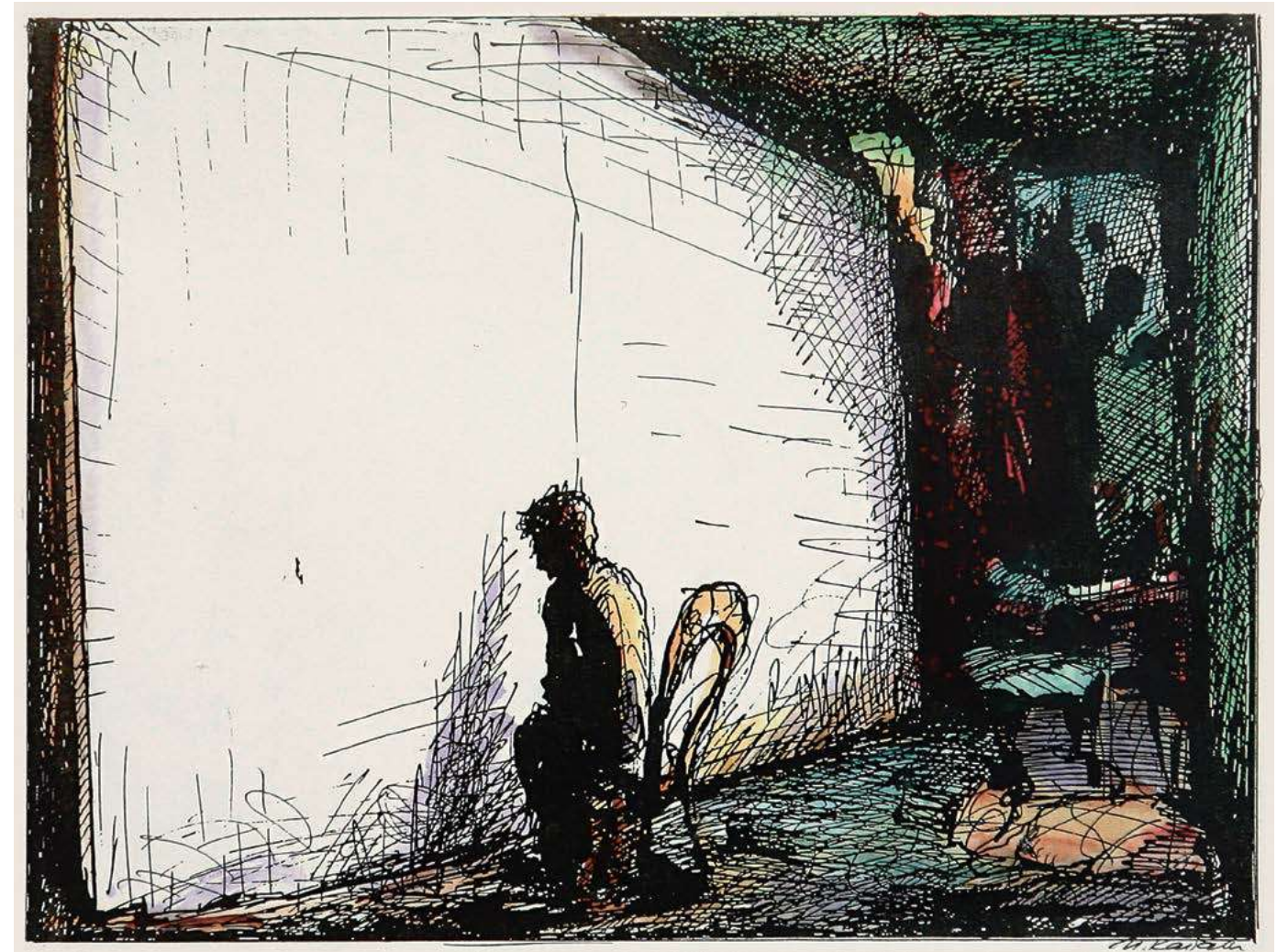
**Алексей Исупов**  
Старший брат  
(Три лица. Узбени)  
1921  
Фанера, темпера. 60 × 50 см  
© Вятский художественный музей  
им. В. М. и А. М. Васнецовых,  
Ижевск



## ПРАКТИКИ ЭСКАПИЗМА В ПОЗДНЕМ СССР

«Практики эскапизма» — дискуссия, состоявшаяся в рамках образовательной программы выставки «НЕНАВСЕГДА. 1968—1985» в Третьяковской галерее.

Мы публикуем её фрагмент, где участники обсуждают, что такое советский эскапизм, что в нём вообще советского, как он возник и почему оказался очень продуктивным для официального, неофициального и всего последующего российского искусства. У участников этой дискуссии разное видение, и дело, видимо, в том, что искусствовед *Кирилл Светляков* берёт в качестве отправной точки официальную советскую реальность и говорит о массовом побеге из неё, а художник *Ирина Нахова* явно воспринимает как подлинную ту реальность, которую своими силами создавали неофициальные художники, в то время как советская картинка кажется ей вторичной



**Кирилл Светляков:** Наша тема приобретает важность именно в 70-е годы, когда эскапизм становится массовым. Ещё один массовый феномен той эпохи — сериалы, и одним из первых стали «Семнадцать мгновений весны» 1973 года — фильм, который собрал у телеэкранов всю страну и парализовал её. Когда шли показы, улицы пустели, люди смотрели «Штирлица» и, конечно, идентифицировали себя с главным героем. Идентифицировали потому, что «Семнадцать мгновений весны» — это фильм вовсе не о Второй мировой войне, это фильм об эпохе застоя. Это фильм о двойной жизни и о двойном сознании. Я очень люблю этот сериал, и режиссёр Татьяна Лиознова подробно в нём показывает именно повседневность главного героя: он гладит собаку, он общается с друзьями по работе, которые на самом деле его враги — в самом высоком смысле. Мы знаем, что Штирлиц хороший работник, хотя до конца не понимаем, чем он вообще занимается на своей работе, разве что ходит по кабинетам. И именно этот герой задаёт определённый модус советского существования, потому что тысячи людей ощущали себя такими же штирлицами в советской реальности, только ими это существование уже не воспринималось как подвиг.

Можно долго рассуждать, откуда у человека в ту эпоху возникает ощущение пустоты. Вроде бы его жизнь налаживается, вокруг вещают о космосе, о гигантах индустрии, о БАМе, — а ему кажется, что с ним это уже никак не связано, что всё живёт какой-то отдельной жизнью. Человек 70-х и 80-х не может выстроить баланс между приватным и публичным. Так возникает эскапизм: каждый строит свои миры. Одни уходят в престижное потребление, разыскивают, например, редкие виниловые пластинки. Другие занимаются безумным коллекционированием — собирают обёртки от жвачки, деревянные коряги... чего только не было в советских квартирах. Кто-то придумал замечательную метафору — пещера Аладдина,

**«Семнадцать мгновений весны» — это фильм вовсе не о Второй мировой войне, это фильм об эпохе застоя. Это фильм о двойной жизни и о двойном сознании. Мы знаем, что Штирлиц хороший работник, хотя не понимаем, чем он вообще занимается на своей работе, разве что ходит по кабинетам**

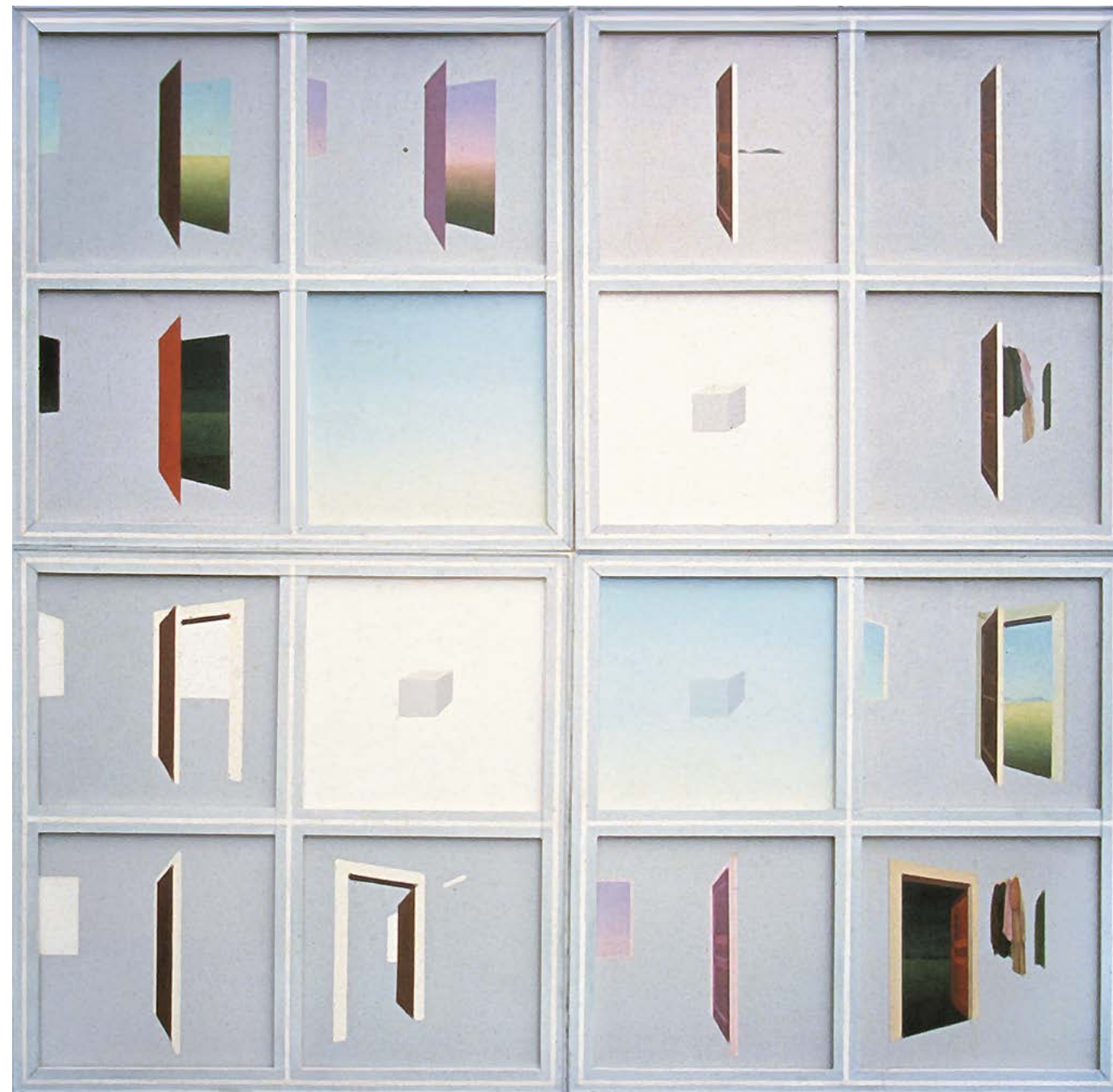
которую каждый создавал из всего, что было ему доступно. Отсюда, кстати, образ безумного коллекционера у Ильи Кабакова. Коллекционирование — это следствие культа приватности, который и сам следствие эскапизма, того, что люди не находили себя в реальной жизни. В это же время останавливаются социальные лифты, работавшие в 60-е, происходит массовое бегство в маленький ближний круг, в фантастические миры, которые придумывают себе люди. Очень важно, кстати, что каждый в это время хотел быть интересным человеком, и очень жаль, что эту потребность мы утратили сегодня. Но тогда каждый дворник мечтал быть философом, каждый хотел быть интересен и хотел придумать себя. Этот момент придумывания себя очень важен для 70-х, поскольку в 60-е люди знали, кто они, — фронтовики, молодёжь, будущие космонавты, — они ощущали себя представителями определённой социальной группы. А в 70-е ты уже не понимаешь, кто ты. Стирание идентичности и приводит к придумыванию собственного образа и мира, в котором ты на самом деле живёшь. И на самом деле этот опыт был очень интересным.



**Кирилл Светляков**  
Искусствовед,  
куратор выставки  
«Ненавсегда.  
1968—1985» (2020)  
в Государственной  
Третьяковской  
галерее.



**Ирина Нахова**  
Живописец, графин,  
художник книги,  
автор инсталляций  
и представитель  
мосновского  
концептуализма.

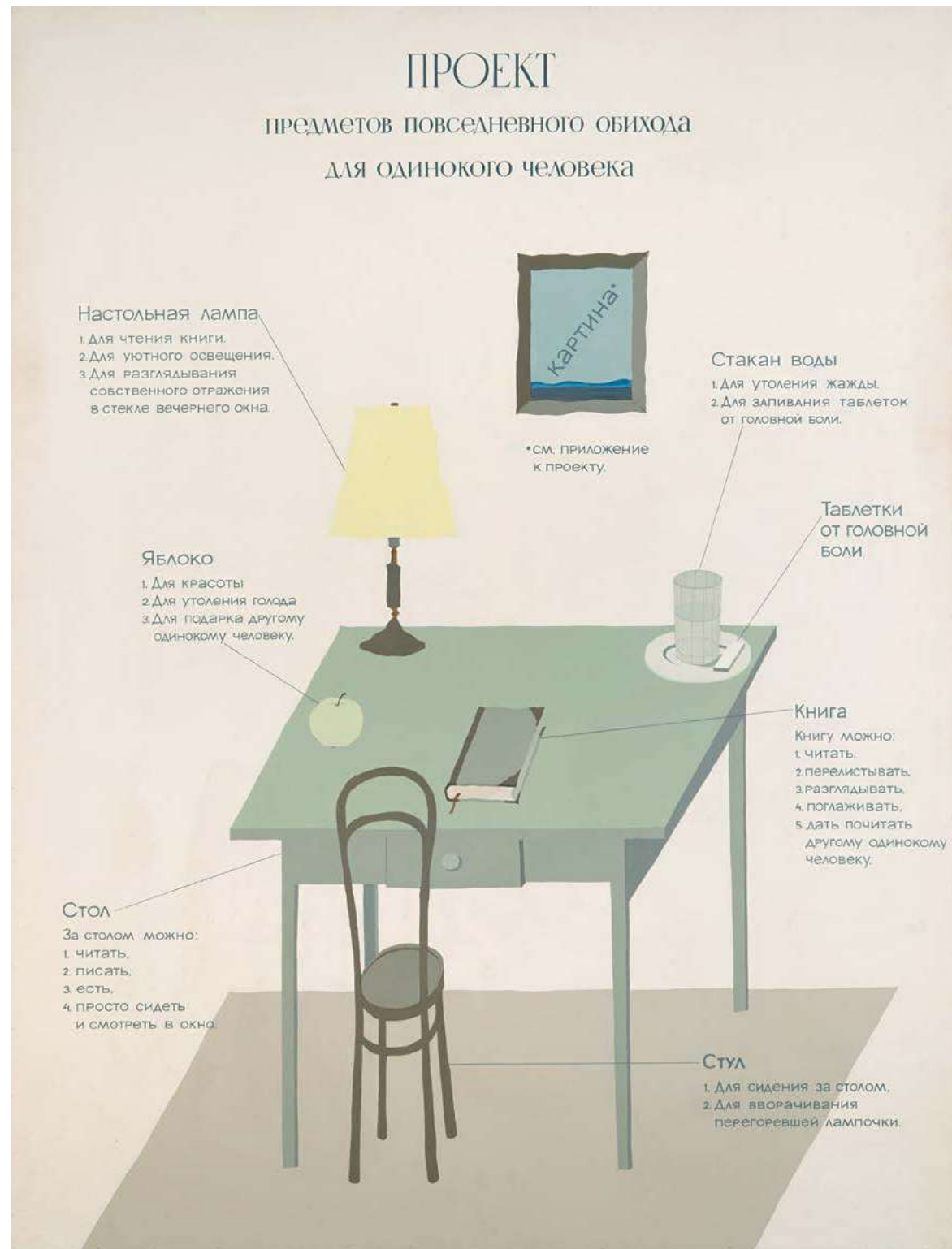


*Этот материал мы проиллюстрировали не только работами российских художников советского периода, но и теми, что были сделаны уже после распада СССР, когда многие наши авторы переехали в Париж, Нью-Йорк или Кёльн.*

*Эпоха застоя закончилась, а желание вырваться из душной реальности у художников сохранилось, приобрести уже экзистенциальный характер.*

На стр. 31  
**Илья Кабаков**  
Человек, улетающий  
в картину  
1998  
Эскиз инсталляции, б/г.  
Шариновая ручка, акварель,  
цветные карандаши, фломастер  
© Ilya & Emilia Kabakov  
Собрание Ильи и Эмили  
Кабаковых

**Ирина Нахова**  
Алфавит  
1981  
Оргалит, дерево, масло  
© Ирина Нахова



**Виктор Пивоваров**  
Проект предметов повседневного обихода для одинокого человека 1975  
Оргалит, эмаль. 170 × 130 см  
Nancy and Norton Dodge collection, Zimmerly Art Museum, Rutgers University, Нью-Брансуик, США

**Если человек ведёт двойное существование, оказывается, что рано или поздно его семейная жизнь тоже разделится на официоз и на приватность: у человека появится семья как некая обязаловка и что-то другое — для души**

Ещё один важный аспект эпохи — нарциссизм. Конечно, ещё Фрейд в 1917 году писал о нарциссической травме современного человека. Однако именно в 70-е эта травма становится отчётливо видна: люди любят себя, они себя любят. Может быть, сегодняшние мы такие неинтересные, потому что мы себя не любим. А вот семидесятники любят себя, например, через шедевры мирового искусства. Это хорошо видно, например, у Тарковского. Даже в официальной живописи возникают отражения в зеркалах, какие-то постоянные проекции, любование собой, скажем, через шедевры Леонардо. Ещё советский человек может любоваться собой через друзей. Ведь с нарциссизмом связан ещё один момент, которого не было в 60-е, — элитарность. Все чувствовали себя представителями элитарной группы единомышленников, но не как социальной категории, например, номенклатурных работников или дипломатов. Это была игра в элитарность интеллектуалов или групп, связанных с престижным потреблением. Она оказалась разлагающей для демократического общества, я имею в виду демократию общения между разными людьми, которая существовала в 60-е и была утрачена потом. Впоследствии элитарность только нарастала, и сейчас мы видим гигантское расслоение

между узкой привилегированной группой и всем остальным обществом. Но в 70-е элиты могли если не конкурировать, то по крайней мере позиционировать себя по-разному. Уже в перестройку был снят очень важный фильм, который всех зацепил, — «Собачье сердце». Владимир Бортко в нём нащупал определённый нерв, поскольку массовый зритель у экранов почему-то идентифицирует себя не с Шариковым, а с профессором Преображенским. Это свидетельствует не только о том, что люди забыли, откуда взялись, но что изменился общий культурный уровень. Так вот, эта эволюция советского общества от идеологии коммуны к новой элитарности произошла через феномен застоя. И эскапизм отчасти всё-таки сопряжён с нарциссической проблемой, просто потому, что если человек не хочет влипать в какую-то историю, чаще всего он считает себя выше её. Если рассматривать ещё образцы массового кино, то, например, «Служебный роман» соцреалиста Рязанова — это прония над проблемой публичного человека в частной жизни, конфликт между публичным и приватным. Работники НИИ статистики на службе красят губы, занимаются домашними делами — у них полностью стёрты границы между публичным и приватным. Единственный человек, который по-настоящему работал в этом учреждении, — директор. И то, найдя любовь, она всё забросила. И этому фильму почему-то дали госпремию. Ещё важна тема измены и второй жизни, потому что человек, который ведёт двойную социальную жизнь, вероятнее всего, будет вести и двойную личную жизнь, как в «Осеннем марафоне» Данелии. Измены главного героя, придумывание им историй — это кажется абсолютным продуктом своего времени. Оказывается, что даже в своей приватной жизни ты можешь умудриться вести вторую жизнь. Интересным мне видится здесь то, что если человек ведёт двойное существование,

оказывается, рано или поздно его семейная жизнь тоже разделится на официоз и на приватность. Рано или поздно вот так же он эту же систему отношений принесёт в свою семью, и у человека появится семья как некая обязаловка и что-то другое — для души. То есть это дробление бесконечно, даже свою квартиру он рано или поздно будет воспринимать как публичное пространство и будет бежать и оттуда. Поэтому эскапизм — это не естественная форма существования, она экстремальная. Не пытайтесь повторить это, иначе увидите Вавилон у себя дома, вы принесёте его домой.

36

**Ирина Нахова:** Кирилл описал ситуацию с культурологической перспективой. И я в этом ракурсе вынужденно оказываюсь в позиции препарированного кролика, то есть позднесоветского человека, поскольку эти годы были временем моей молодости. А, как вы знаете, время твоей юности всегда прекрасно, независимо от эпохи. Так и для меня годы учёбы, освоения новых практик, открытия мира, были вполне счастливыми. Застой наступил для меня уже в поздний брежневский период, в начале 80-х, когда я уже что-то знала и понимала. Однако я зайду немного с другой стороны. Действительность, как и сказал Кирилл, была достаточно жёсткой, и в то же время экономически все были в более-менее равном положении, всё стоило дёшево и сама жизнь была довольно дешёвой. У всех были возможности поступить в институт, и если ты знал, чем хочешь заниматься, ты мог это осуществить. И мы не уходили от действительности, мы совершали совершенно сознательный выбор того, чем хотим заниматься. Например, я быстро поняла, что не могу участвовать в общественной жизни и не хочу поступать в институт, чтобы изучать марксизм-ленинизм. Я довольно рано нашла свой путь, решила, что стану художником, и стала искать единомышленников. В это время единомышленников находили довольно легко.

**Слово «эскапизм» обычно несёт в себе негативные коннотации, но мы не совершали побега: художники, поэты, музыканты, философы, интеллектуалы вели очень насыщенную жизнь на своих кухнях. Это был способ выживания в распадающемся обществе**

Те маленькие группы, о которых рассказывал Кирилл, конечно, можно называть эскапистскими, но в то же время это были группы людей, которые хорошо понимают, чем они занимаются. Кирилл описывал неосознанный эскапизм советских людей, который заключался в просмотре сериалов, может быть, сюда же относятся алкоголизм. Но есть и другая, активная форма эскапизма — когда человек сознательно занимает такую позицию, он любит свою профессию, своё занятие, уходит в него и позиционирует себя через него. Но, конечно, то, что при этом человек не принимает участия в социальной жизни, воспринималось советскими властями как диссидентство. И вот странная вещь — вроде бы ты занимаешься своим делом, но в частной квартире, в своём собственном пространстве, ты не выходишь с этим к людям. С одной стороны, это вынужденная позиция, чтобы сохранить себя как человека или как художника, но с другой, внешней стороны, она представлялась позицией противостояния: ты не маршируешь вместе с нами — значит, ты против нас. Ты не состоишь в МОСХ, ты неизвестно чем занимаешься в своей квартире,



37

**Иван Чуйков**  
Окно LXIV. Из цикла  
«Окна»  
2002  
Оргалит, масло, 110 × 90 × 12 см  
Из коллекции Московского музея  
современного искусства



**Илья Кабаков**  
Я вернусь 12 апреля  
1990  
Проект инсталляции, б/г  
Анварель, карандаши, фломастер  
и корректор, 27,9 x 39 см  
© Илья & Эмилия Кабаков  
Собрание Илья и Эмилия  
Кабаковых

**Казалось, что застой  
будет длиться всегда,  
бесконечна эта  
чудовищная серость,  
на улице всегда шёл снег  
или дождь. Я не могу  
уехать за границу, не могу  
увидеть что-то новое.  
Я могу сделать только то,  
что я могу сделать у себя  
на кухне или в квартире**

к тебе приходят друзья, может быть, вы что-то там обсуждаете на кухне, — всё это уже подозрительно. Вы не на виду, не поднадзорны — а это очень подозрительно. И, конечно, поэтому кухни становятся оазисами культуры и того самого элитизма, о котором говорил Кирилл. При этом слово «эскапизм» обычно несёт в себе негативные коннотации, но здесь не было побега: художники, поэты, музыканты, философы, интеллектуалы вели очень насыщенную жизнь на этих кухнях. Это был способ выживания в распадающемся обществе. Это было огромное, бесконечно тянущееся время, когда мы могли читать не отрываясь «В поисках утраченного времени» или всего Томаса Манна, слушать с утра до ночи целиком все баховские кантаты и, как говорил Кирилл, гордиться собой, поскольку мы это делаем. Не гордиться деньгами, которые зарабатываем, а гордиться собственными знаниями, собственными возможностями. В этом смысле время было благодатным, поскольку если в семье кто-то получал 40—60 рублей, он уже мог кормить других, и многие художники счастливо не работали. Или же занимались, как я и как все подпольные художники, книжной иллюстрацией. Тогда можно было делать одну книжку в год, работа над которой занимала, предположим,

два месяца, а остальное время — заниматься творчеством и, кстати говоря, готовить перестройку.

**Кирилл Светляков:** Как вы ее готовили? Вы её на кухне готовили?

**Ирина Нахова:** Знаете, мы её на самом деле на кухне готовили. Да, никто не знал, что она произойдет. Никто и не думал, что скоро конец Советского Союза. И тем не менее каким-то образом вся эта интеллектуальная жизнь, которая осмыслила происходящее даже в очень, может быть, неадекватных формах, всё равно готовила то, что произошло после. Я, например, проводила неосознанную перестройку в собственном доме. Что я могла тогда сделать? Ничего. Казалось, что застой будет длиться всегда, бесконечна эта чудовищная серость, на улице всегда шёл снег или дождь. Я что-то знаю, но сижу дома. Я не могу уехать за границу, не могу увидеть что-то новое. Я могу сделать только то, что я могу сделать у себя на кухне или в квартире. Это было абсолютно естественным желанием энергичного человека — переделать собственное пространство, жест, абсолютно необходимый для меня. Моя депрессия лечилась перемещением мебели в доме, я могла убрать из комнаты всё, сделать пространство совершенно другим. Это было желанием переделать жизнь, построить новое даже в таких невозможных условиях.

**Кирилл Светляков:** Мне кажется, что это всё-таки не переделка жизни, это именно создание своего альтернативного Алисиного пространства, этакое кроличьей норы, как в «Алисе в Стране чудес». Это и есть бегство, и оно не предполагает, что трансформация собственной норы будет как-то транслироваться в реальность, это построение иного фантастического мира, источником которого, я бы сказал, был Рене Магритт. Его картины стали моделью сознания, превращения живописной плоскости в энвайронмент. Это был уход в картины Магритта.

**Ирина Нахова:** Я с вами не соглашусь, Кирилл, поскольку для меня это создание реального альтернативного пространства, в которое я могу путешествовать. Конечно, Рене Магритт был одним из наших любимых художников, но у него создание пространства посредством предметов было иллюстрацией определённых идей. Так и потом Илья Кабаков своими замечательными инсталляциями иллюстрировал идеи. Я же создавала пространство для моих собственных путешествий, энвайронмент, под который я могу выделить одну комнату в своей двухкомнатной квартире и в котором я могу побыть хотя бы пару недель. В своей студии размером четыре на четыре метра я собирала работы, которые не могли туда поместиться, из кусочков, поскольку чем больше работа, тем больше ты соотносишь собственное тело с тем, что делаешь. Так что это не маленькая умозрительная вещь Рене Магрита, это желание другого пространства, того, чего нет, выход куда-то.

**Кирилл Светляков:** Ирина, такие работы всегда вызывают у меня ощущение, как будто бы художник вот в глухой плоскости картины нащупывает какую-то дверку. Это как раз симптом 70-х годов — поиск заветной дверки, окошка, дырки в картине, куда можно уйти. Это есть у вас, у Виктора Пивоварова, у Ивана Чуйкова. Как у Буратино за маленькой дверцей скрывается волшебный театр. Другое дело, что за одной дверкой может оказаться другая, эти дверки можно открывать и открывать и никогда не прийти, потому что нет волшебного театра, только дверки.

**Ирина Нахова:** То, что вы описываете, — это работа с поверхностью холста, анализ того, как строится классическая и неклассическая картина, попытка разобрать её на элементы, причём вполне отрефлексированная и самоироничная. По-моему, это не романтическое представление о реальности и уход от неё — это работа топором и мотыгой.

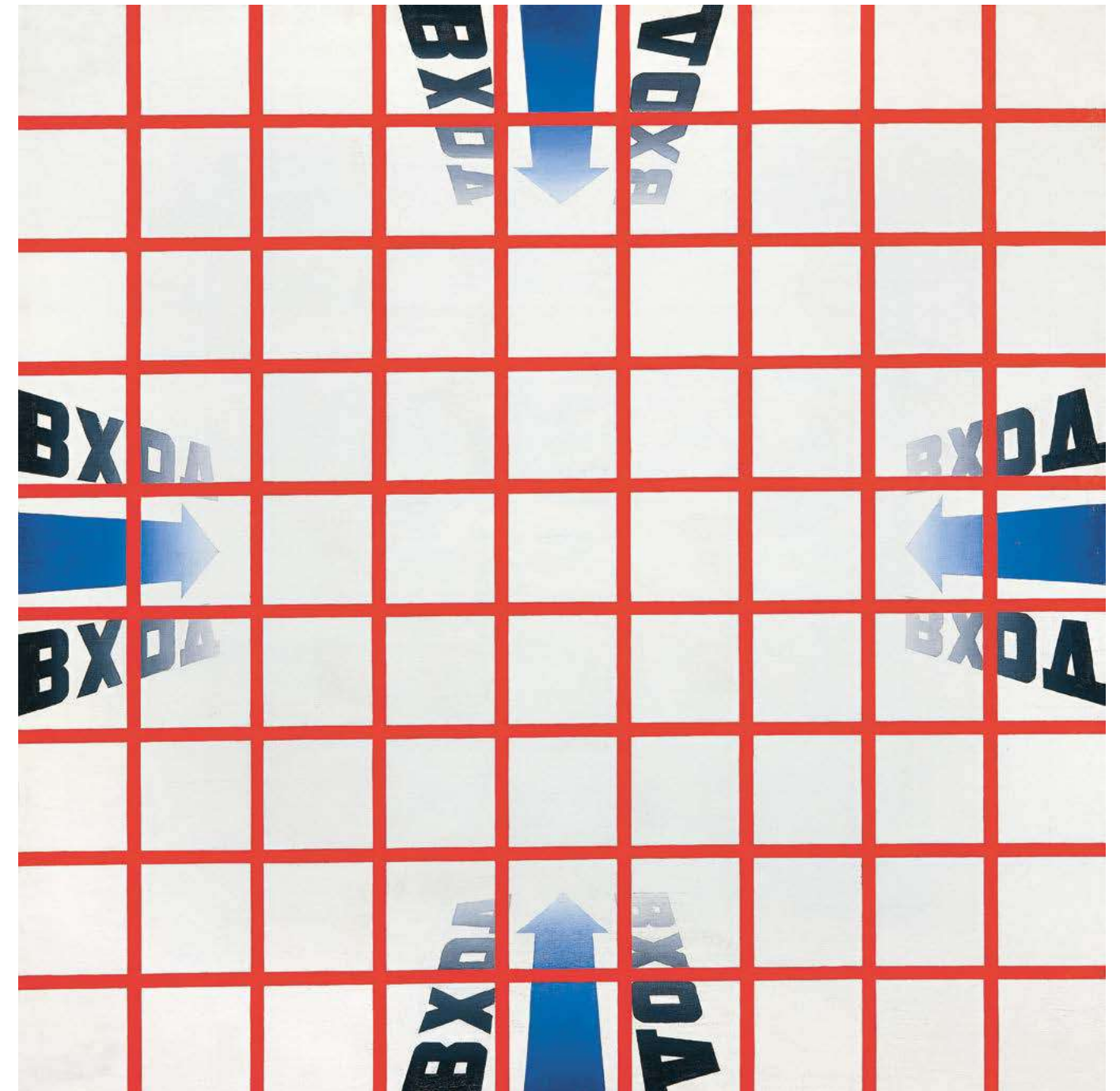
**Олег Янковский создал целую галерею героев эпохи застоя, включая барона Мюнхгаузена, который придумывает свой мир, но жить с ним никому не удобно, а сделать из него эстрадного фрика как-то не получается**

**Кирилл Светляков:** Я бы не сказал, что топором. Там отмычки, вы их скальпелем открываете.

**Ирина Нахова:** Как вы понимаете, мне по-прежнему не хочется выступать в качестве подопытного кролика из 70—80-х, а наше обсуждение почему-то всё время в это скатывается. Возможно, я сделала что-то важное в это время, но я живой художник и продолжаю заниматься искусством, и для меня оно сегодня такой же эскапизм, каким было и тогда. Например, сегодня мы с вами находимся в совершенно эскапистской ситуации, сидим в своих...

**Кирилл Светляков:** Окошках и комнатах.

**Ирина Нахова:** И представляем собой говорящие головы. Что это, если не эскапизм? Эскапизм, я бы сказала, вынужденный, как было и тогда. Знаете, я почему-то вспоминаю «Клетки» Луиз Буржуа. Как раз в связи с этими работами можно было бы поговорить об эскапизме: что значит быть внутри клетки и вне клетки, где зритель, где тюремщик, где автор, где пролегают границы и что есть границы. Сегодня у нас всё закрыто, невозможно куда поехать — это границы. Говорят, что когда заболеваешь, лишаешься вкуса и обоняния, — это ещё одно ограничение. Так что такое граница — это предел или это повод для размышления, для осмысления пространства, которое может



**Эрик Булатов**  
Вход  
1971  
Холст, масло, 120 × 120 см  
Частная коллекция

ощущаться тактильно? Я бы сказала, что ощущение пространства очень важно сейчас, и оно будет всё больше и больше занимать остатки наших чувств.

**Кирилл Светляков:** Я бы сказал, что тогдашнее сидение в квартирах было очень продуктивным.

**Ирина Нахова:** Да, безусловно.

**Кирилл Светляков:** И переживание границ в СССР тоже было продуктивным, поскольку границ было много, например, границ того, о чём нельзя говорить на публике. За этим переживанием стояла экзистенциальная философия, Кафка и Сартр. Так что ощущение себя в замкнутом пространстве приводило к очень серьёзным результатам, едва ли сегодня возможна такая продуктивность. Причём сегодня, в условиях политизированного мышления, легко описать через эскапизм всё, что противоречило Советскому Союзу. Но, мне кажется, это было бы упрощением, поскольку именно советская цивилизация дала людям элементарное образование, приватность и время для того, чтобы заниматься самореализацией. Правда, к этой самореализации советская цивилизация действительно была не готова. Иногда происходившее сравнивают с развитием теневой экономики, которая в какой-то момент стала такой огромной, что начала влиять на экономику реальную. И да, СССР уже не мог контролировать ситуацию, не отвечал возросшим культурным потребностям. Капитализм мог бы их индустриализировать. Возьмём Дэвида Боуи, с его масками, психозами, множественными личностями, казалось бы, появление такого персонажа противоречит системе, но выяснилось, что его персонажей тоже можно продавать и тем самым вписать в систему. В Советском же Союзе новые герои себя не находили, их воспринимали как чужаков, они жили в своём параллельном мире. Запрос на них возник только в перестройку. Тот же Олег

**Вы можете сейчас  
представить себе  
художника, который  
откажется от присутствия  
СМИ на открытии?  
Даже Бэнкси работает  
с медиа — другим,  
изощёренным способом,  
но работает. А Уолтер  
Де Мария говорил,  
что ни одной камеры  
у него не будет, потому  
что иначе не родится  
произведение**

Янковский создал целую галерею героев эпохи застоя, включая барона Мюнхгаузена, который непонятен окружающим, который придумывает свой мир и пытается предложить его реальности, но жить с ним никому не удобно, а сделать из него эстрадного фрика как-то не получается. Это был и результат развития советского общества, и его тупик, поскольку оно оказалось неспособным сделать хотя бы шаг навстречу этим новым странным людям.

**Ирина Нахова:** Мне немного смешно так говорить о публике. Конечно, подпольные художники и правда варились в собственном соку, их общество было очень замкнутым. Но вот представление публики о том, что было скрытым за занавесками, о происходящем на этих кухнях, было совсем другим. Публика ждала откровений, открытия чего-то запрещённого, художники были для неё героями, демиургами, поэтому огромные очереди стояли на ту же Малую Грузинскую. И эскаписты, которые неизвестно чем занимались, становились очень важными фигурами. Это положение



**Иван Чуйков**  
Без названия. Из серии  
«Знаки б/у»  
2014  
Изображение предоставлено  
галереей OVCHARENKO



Эрик Булатов  
Дверь  
2009—2011  
Холст, масло, 210 x 150 см  
© Эрик Булатов

**Даже саморазрушение  
совершалось во имя  
высокой цели. Надо  
было не просто сказать:  
«Я в этом не участвую»  
и отойти в сторону, надо  
было противопоставить  
себя этому миру**

сохранялось до перестройки, когда всё открылось и стало схлопываться. Ожидания публики от художника были гораздо выше, чем та реальность, которую она увидела. И в западной культуре, мне кажется, происходило то же самое: эскаписты, которые замкнуто занимались своим творчеством, стали культовыми фигурами. По-моему, это очень позитивные практики эскапизма.

**Кирилл Светляков:** Круг художников, который формировался вокруг галереи Лео Кастелли, не был эскапистским, они были в привилегированном положении, ориентировались на индустриальную культуру и были прекрасно социализированы. Но, действительно, были и другие авторы — Роберт Смитсон, Уолтер Де Мария, Роберт Моррис, — своего рода отщепенцы. Их, кстати, не сразу взяли в музеи. Когда наши нонконформисты общались с сотрудниками МоМА, рассказывали, как в 70-е их не брали в музеи, американцы их утешали: «Вы знаете, у нас ваших современников тоже не брали. Так что не волнуйтесь, рано или поздно берут обычно».

**Ирина Нахова:** Хороший художник — мёртвый художник, как известно.

**Кирилл Светляков:** Но среди тех, кто потом попал в музеи, были эскаписты, отщепенцы, люди, которые принципиально не хотели участвовать в арт-индустрии. Уже потом эта индустрия сама начала за ними гоняться. Уолтер Де Мария вообще не пускал на свои объекты журналистов, хотя

они готовы были платить ему деньги. Вы можете сейчас представить себе художника, который откажется от присутствия СМИ на открытии? Ни один не откажется. Даже Бэнкси работает с медиа — другим, изощрённым способом, но работает. А Уолтер Де Мария говорил, что ни одной камеры у него не будет, потому что иначе не родится произведение. Так что и на Западе был последовательный эскапизм, который хорошо конвертировался во что-то... Но в этой ситуации логичен вопрос, так что же тогда советского в советском эскапизме? И мне кажется, что советского здесь — сама романтическая форма, которая предполагает, что виноват не я, а виновато общество. Это знал каждый советский школьник: если не учил, можно произнести эту мантру. Мантра задавала определённую модель мышления, молодые люди знали, что виновато общество, а они себя с этим обществом, как Печорин, как Чацкий, как герои Толстого, конечно, не идентифицируют. Это удивительный парадокс советской образовательной системы, под этим был серьёзный идеологический фундамент. Даже саморазрушение совершалось во имя высокой цели. Надо было не просто сказать: «Я в этом не участвую» и отойти в сторону, надо было противопоставить себя этому миру. Этот пафос и был советским.

**Ирина Нахова:** Эскапизму нас учили, мне кажется, с самого детства: родители предупреждали, что можно говорить в школе, а что нет. Когда мы читали газеты, то знали, что написано между строк и как себя в связи с этим нужно вести. Советской была именно эта обучающая составляющая, замешанная на идеологии: как не попасть в ловушку, как выбраться из клетки, как быть Зайцем из «Ну, погоди!». Не думаю, что на Западе родители учат ребёнка, как ему не попасться. А то, к чему готовили нас старшие в Советском Союзе, — уникальный опыт.



Диана Видстром

## ЗАБЫТЬСЯ В ПЕРЕВОДЕ: СТРАТЕГИИ ИСЧЕЗНОВЕНИЯ В ЯПОНИИ

Когда занимаешься темой эскапизма, Япония — чуть ли не первое, что приходит в голову, с её затворниками хикикомори, анимешным инфантилизмом и похожими на морги капсульными отелями, где ночуют офисные работники, чтобы завтра поскорее вернуться на службу. Этот текст япониста *Дианы Видстром* — о разнице между реальным, укоренённым в культурной традиции переживанием и мифом о японском эскапизме



Если выбирать лишь одно слово для представления традиционной эстетики и культуры Японии, то не найти ничего лучше, чем «созерцательность». Именно это свойство национального характера помогало японцам переживать погодные и техногенные катаклизмы, выживать в холодные зимы в неотапливаемых домах и выдерживать душные летние периоды засухи и дождей. Осознавать себя частью циклических природных процессов, не пытаться себя им противопоставить, а жить согласно их ритмам японцев научил даже не буддизм, пришедший на архипелаг в VI веке, а древняя религия синто, надеяющаяся душой природные явления и вещи. И всё же именно буддизм привнёс в японскую созерцательность элемент аскетизма и стремление отрешиться от этого мира.

Эпоха Хэйан (794—1185) стала временем грандиозного расцвета аристократических искусств, литературы, архитектуры и живописи. И если говорить об эскапизме как о свойстве национального характера, то именно в эту эпоху можно обнаружить его формирование. Именно тогда императорский двор переезжает из старой Нары в новую столицу Киото, но и государь, и его приближённые, весь чиновничий круг начинают весьма прохладно относиться к политическим делам, уделяя всё своё время поэтическим состязаниям, любованию меняющимися сезонами, составлению букетов и изысканных посланий друг другу. В конце эпохи Хэйан реальная политическая власть в стране переходит к военным феодалам, и происходит это именно потому, что аристократии было не до управления страной, более того, не до реальности вообще.

Аристократический эскапизм также способствует появлению уникальной литературной традиции Хэйан — «дзухийцу» (буквально «вслед за кистью»). Главными авторами этого направления оказались женщины, а мужчины подражали им, как способным на более эмоциональное повествование, что высоко ценилось в культуре, и даже писали под женскими псевдонимами. Автор «Повести о Гэндзи» придворная дама Мурасаки Сикибу описывает придворное общество своего времени, и мы обнаруживаем, что речь идёт не о реальных делах властных мужей, а об интимном и лиричном мире женских чувств. А между тем это главный текст не только эпохи, но, может быть, и всей японской

## В конце эпохи Хэйан реальная политическая власть в стране переходит к военным феодалам именно потому, что аристократии было не до управления страной, более того, не до реальности вообще

литературы. И исследователи находят в нём попытку выбраться из мира ограничений, налагаемых обществом на автора и как на женщину, и как на придворную даму, — посредством воображаемого мира: «Мурасаки очаровывает современного читателя, позволяет нам войти в её собственный, частный мир и отождествиться с рассказчицей, которой удаётся в своей воображаемой жизни вырваться из наложенных на неё уз»<sup>1</sup>, — пишет Кристина Хауэн в статье «Суррогатность и симулякративность желания в женской литературе эпохи Хэйан».

Стремление вырваться за пределы мира социальных ограничений в Японии — явление гораздо более старое, чем сам термин «эскапизм». И, кстати, проявлялось оно также через созерцательные практики: даже в эпоху наивысшего расцвета самураев действовал кодекс, требующий от любого входящего в чайный домик гостя оставить на пороге свой социальный статус, холодное оружие и обувь.

Как и любая островная культура, японская испокон веков развивалась в рамках концепции «своё-чужое». Японец будет использовать даже разные глаголы для описания одного и того же действия в зависимости от того, к кому обращается — к человеку из своего круга или вне его. Эта концепция органично ветроилась в национальную корпоративную культуру, можно сказать, из-за неё во второй половине XX века в стране не случилось никакой демократизации в общении между людьми или утверждения свободы личности, притом что Япония находилась под долгим и сильным влиянием США. Так что для молодого поколения японцев

(1) Houen, Christina. *Surrogacy and the Simulacra of Desire in Heian Japanese Women's Life Writing. Telling Pacific Lives: Prisms of Process.* ANU E Press, 2008.



Когда в Нью-Йорке объявили локдаун, Сё Сибуйа, художник японского происхождения, запертый в своей американской студии, начал писать рассветы и закаты поверх передовиц газеты *The New York*

*Times*. Он обнаружил, что вместо сигналов машин теперь слышит пение птиц и звуки ветра, и увидел небо, такое же прекрасное, как и всегда.

1970—1980-х годов одним из немногих шансов вырваться из оков повседневности была именно эмиграция в Америку. Строгая корпоративная культура, в свою очередь, стала важнейшим условием для невероятного экономического подъёма и быстрого технологического развития бедной и оккупированной страны. Один из примеров этой строгости — гарантия пожизненной занятости человека на одном предприятии, так что он фактически на всю жизнь сливается со своей должностью и ничего не может поменять в своей судьбе. Даже близкие знакомые десятилетиями обращались друг к другу по должности, например, «юбинья-сан», господин почтальон<sup>2</sup>. Однако после периода экономического роста наступил застой — «потерянное десятилетие» начиная с 1991 года, — и компании пошли на резкое сокращение своих некогда обширных штатов и перенос всех дополнительных задач на тех работников, кто остался. Японцы столкнулись с огромными нагрузками, постоянными переработками и высоким уровнем стресса, за ними последовал рост сердечно-сосудистых заболеваний и суицидов. И если впервые пресса заговорила о феномене 過労死 — «кароси», смерти от переработок, — в 70-е, то к 90-м годам для предотвращения самоубийств правительству даже пришлось организовать специальную горячую линию. За два первых года на неё поступило 1806 звонков<sup>3</sup>, причём не только от самих сотрудников, но и от их ближайших родственников. Несмотря на введённые вскоре правила, фиксирующие максимальную продолжительность рабочего дня, нормы корпоративной этики сохраняются до сих пор. Например, в пятницу после работы сотрудник не может отправиться домой, поскольку ему предстоит «неформальный» совместный обед с коллегами. При этом надо понимать, что внутренний кодекс любого японца ставит договорённость — 約束, «якусоку» — превыше любого незапланированного обстоятельства, то есть он сделает и невозможное, чтобы исполнить обещанное или порученное ему.

Все перечисленные условия труда — благодатная почва для развития социального эскапизма, особенно среди молодого поколения, которое прекрасно осознаёт свои перспективы пожизненного восхождения по карьерной лестнице, но при этом вовсе не жаждет взваливать на себя эту ношу. Многие исследователи видят именно в этом причину «инфантилизации» японского общества,

желания вернуться или задержаться навсегда в том состоянии, когда тебе не нужно нести груз ответственности, социальных обязательств и норм, а можно задержаться внутри любимого аниме. Хотя в Японии даже тинейджеры подвергаются столь же серьёзному социальному давлению, как и старшие родственники: они вынуждены соответствовать суровым школьным рейтингам, воспринимать корпоративную культуру с юности. Так рождается обширная культура взрослых людей, которым присущи детские ценности.

Дело даже не в том, что косплеи любимых аниме-персонажей выглядит значительно безобиднее, чем эскапизм западных контркультур, а в том, что этот массовый эскапизм в Японии обслуживает целая индустрия с вполне реальными миллиардными оборотами, он прекрасно встроено в экономику и способствует развитию международного туризма. Рынок эскапистских развлечений в стране развит настолько, что сложно найти человека, который никогда не косплеил Дзунко Эносиму (героиню видеоигры «Данганронпа») и не ходил на аниме-конвенции. Здесь же необычайно развита *adult*-индустрия со свиданиями с AI-партнёрами вместо реальных брачных обязательств и чат-ботами вместо тиндера.

Термин «отаку», обозначающий фанатов, самозабвенно инвестирующих деньги и время в странные хобби, только в конце 1980-х звучал негативно. В наше время отаку можно назвать кого угодно: от блогерши-косплеера или игромана-гика, имеющего свой канал на YouTube, до увлечённого коллекционированием ретроэлектроники одноклассника, — и они не обидятся. Если ещё 25 лет назад эти странные ребята были где-то внизу социальной лестницы, то сейчас очевидно, что ресурсы отаку-культуры позволяют её адептам добиваться мирового успеха. Очевидный пример — Мари Кондо, женщина, маниакально заикленная на уборке, даже в детстве выбрасывавшая «лишние», как ей казалось, вещи родителей, выпустила четыре книги о своём методе наведения порядка, которые разошлись по миру миллионными тиражами и стали основой для сериала на платформе Netflix<sup>4</sup>.

Мы, конечно, можем искать корни нынешней массовой культуры в японском XVII веке, когда начало формироваться сословие горожан и появилась необходимость организовывать его досуг. Вполне

(2) Об этом пишет Всеволод Овчинников в своей классической книге «Ветка сануры» (глава «Всему своё место»).

(3) <https://en.wikipedia.org/wiki/Karoshi>

(4) <https://www.forbes.com/sites/amyschoenberger/2020/08/30/mariekondo/#4c69dc3c4500>



вероятно, косплеи — это просто вышедшие за пределы профессиональной среды традиции театра кабуки, а так называемый «кросплеи», перевоплощение мужских косплееров в женские образы, — общепринятая театральная практика, которой можно найти подтверждения в гравюре укиё-э, где актёры-юноши изображались в женских ролях. Многочисленные игровые автоматы и патинок, столь популярные в Японии, где действует запрет на азартные игры, также основаны на традиционных развлечениях Эдо — картах ханафуда и игральных костях. Эскапистские практики можно считать даже мифологизированными, поскольку японские сверхъестественные существа ёкаи — в большинстве своём перевоплощения людей и животных, чья судьба была трагична и которые отказались от своего предназначения. Во всём этом нам важно то, что речь идёт о давным-давно встроённых в культуру практиках эскапизма, которые не считаются разрушительными для этой культуры, как в случае западных. Наоборот, они составляют её, продуцируют новые культурные формы, то есть по сути своей становятся чем-то противоположным европейскому пониманию эскапизма.

Есть, конечно, и радикальная форма эскапизма — «хикикомори»: так в Японии называют людей, полностью отказавшихся от социальной жизни и не выходящих из дома в течение длительного времени. Как и отаку, хикки проводят большую часть своей жизни онлайн или в компьютерных играх, но особенности их поведения считаются психиатрическим отклонением. По оценкам журналистов, 24% населения Японии страдают психическими заболеваниями, но за медицинской помощью обращается всего 30% из них<sup>5</sup>. Эти цифры не сильно отличаются от среднемировых, и, возможно, миф о японском эскапизме привлекает именно западный взгляд, взгляд сторонних наблюдателей, которые ищут в японской действительности зеркало собственных проблем.

В этом смысле показательно киноэссе Мишеля Гондри «Дизайн интерьера», которое вошло в трилогию «Токио!»: подруга непризнанного гения пытается справиться с ощущением собственной ненужности и превращается в стул. Его забирает незнакомец, и по прошествии времени героиня пишет письмо оставленному любовнику, что никогда не чувствовала себя полезнее, чем в качестве

## Демоны ёкаи — в большинстве своём перевоплощения людей и животных, чья судьба была трагична и которые отказались от своего предназначения

мебели. А вот японский взгляд — в фильме Хирокадзу Корээды «Надувная кукла» всё наоборот: устав и убегая от собственного призвания быть эротической игрушкой, героиня выходит в большой мир и становится обычной девушкой. Получается, посредством эскапизма кукла оказывается человеком.

В Японии даже существует специальный «сервис по исчезновению людей», помогающий людям без вести «пропасть» и начать жизнь с нуля в новом месте. Таких людей называют «дзёхацу» — 蒸発, буквально «испарение». Из-за сложности бракоразводного процесса, традиционной системы наследования дел и профессий, а также финансового давления в Японии такие люди готовы бесследно исчезнуть из собственной жизни, лишь бы избавиться от социального бремени. Кроме того, если нет оснований для заведения уголовного дела, японское законодательство защищает персональную информацию граждан даже от ближайших родственников и не разглашает данные банковских счетов и местоположения человека.

Швейцарский философ и психолог Карл Густав Юнг обосновывал мифологически желание покинуть родные места: «С этим мифологическим основанием связан тот парадокс, что человек, который погружается в себя, в то же время открывает себя»<sup>6</sup>. Возможно, связывать японский эскапизм исключительно с социальным давлением — слишком лёгкий путь, и стоит говорить, скорее, о желании самопознания.

Видимо, именно желание заново понять свою культуру, японскость, объясняет популярность идей эскапизма у авангардных токийских художников середины 60-х, когда большинство экспериментальных работ оказались построены на оппозиции «обыденное — вызывающее», «традиционное — бросающее вызов общественным нормам». В частности, с 1949 года в Токио проходил ежегодный смотр нового

(5) <https://www.japantimes.co.jp/news/2008/04/22/national/24-suffer-some-form-of-mental-ills/>

(6) Юнг, Карл Густав. Душа и миф. Шесть архетипов. М.: 1997. с. 384.



искусства — выставка «Ёмиури Индепендент», ставшая скандально знаменитой, когда члены группы «Кюсю» принесли в залы гору мусора, предварительно на него помочившись. После подобных акций в 1963 году выставку закрыли по настоянию Токийского городского музея. Однако бывшие её участники Дзиро Такамацу, Гэмпей Акасэгава и Нацуюки Наканиси в противовес создали группу Hi-Red Center и провели собственную «выставку» прямо напротив музея на железнодорожной станции Уэно. Свою акцию художники назвали «Инцидент на линии Яманотэ» — это кольцевая, самая загруженная ветка токийского метро. В то время искусство действия ещё только предпринимало робкие шаги выхода из специализированных арт-пространств на улицу — в Нью-Йорке, например, этим занималась группа Fluxus, так что работы японских художников были более чем авангардны. Hi-Red Center провели сразу несколько акций: Такамацу протянул верёвку из парка Уэно на железнодорожную станцию, буквально связав ею Городской музей искусств с пространством повседневной жизни токийцев. Наканиси прогуливался по вагону поезда в белом гриме и подвешивал на поручни свои «компактные объекты», небольшие скульптуры из каучука с завязанными в нём предметами повседневного обихода — наручными часами, расчёсками, крышками от бутылок. Желание покончить со строгими нормами не только художественной, но и жизненной практики у японских художников было выражено даже сильнее, чем у европейцев, покидающих музейные залы. Ещё несколько акций Hi-Red Center были связаны с темой эскапизма непосредственно: её участники измеряли коллег для разработки «идеального бомбоубежища» («План убежища», 1964), а также драили улицы Токио зубными щётками («Операция „Чистка“», 1964) во время проведения Олимпийских игр в японской столице.

Центральной тема побега от реальности стала для всего творчества Гэмпея Акасэгавы, который в 1966 году привлекался к административной ответственности за фальшивомонетничество, поскольку интерпретировал в своих работах 1000-йеновую купюру. Длительный судебный процесс, который ему пришлось пройти, сам по себе стал перформансом противостояния современного искусства и обывательства. Последующие годы Акасэгава посвятил созданию серии «Томас-

соны», в которой фотографировал абсурдные и бесполезные предметы городской среды, например лестницы, которые вели в никуда.

Стремительное развитие технологий стало причиной развития целого направления в японском искусстве 60-х — создания воображаемых пространств. Один из первых подобных примеров — павильон Pepsi на всемирной выставке «Экспо-70» в Осаке. Его придумала скульптор Фудзико Накая вместе с творческим коллективом Experiments in Art and Technology (E. A. T.). Павильон представлял собой сооружение, буквально тонущее в тумане. Подобный же подход применяет современный скульптор и световой дизайнер Токудзин Ёсиока, работающий со снегом, водой, туманом и кристалльными светоотражающими конструкциями. Большой вклад в природное направление архитектуры внесли и японские метаболисты, в частности Кикутаке Киёнори, которого считают основателем метаболизма. В романтические 60-е он проектировал утопические морские города. В конце концов круг замыкается на японской созерцательности и близости к природе. Лучший способ убежать от реальности — пойти любоваться луной.

И всё же для стороннего исследователя остаётся много неразгаданного: где в сегодняшней Японии заканчивается эскапизм и начинается миф об эскапизме? Как в фильме «Куклы» Такеши Китано, каждая история норовит превратиться в пьесу кабуки, а тема любви неразрывно связана с побегом от реальности. Истинно японский эскапизм остаётся где-то между строк, в неуловимом пространстве.

Иной раз кажется, что японская культура и искусство так долго вкладывали силы в построение воображаемой реальности, что западный человек теперь стремится попасть не в реальную страну, а в фантастический мир — именно в тот, что придумали эскаписты. Это и вселенная Миядзаки с зелёной травой и краснеющими клёнами. И «суперплоские», яркие, радостные и абсолютно нереальные миры Такаси Мураками. И постапокалиптические видеоигры, пейзажи из которых мы потом и находим, и не находим в реальном Токио. И окончательно перестаём понимать, где выдуманный мир, куда бегут японцы, а где тот, из которого они убежали.





—  
Андрей Ерофеев

## БЕЗУЧАСТНОСТЬ

Куратор и арт-критик *Андрей Ерофеев* утверждает, что слово «эскапизм» лучше всего описывает ситуацию в современном российском искусстве: когда художник лишён своего законного права быть культурным арбитром, ему остаётся только максимально дистанцироваться от этой культуры

Кто только не использует сегодня слово «эскапизм». Оно в последнее время превратилось в одну из главных описательных и оценочных культурологических категорий. Причём, несмотря на англицизм слова, это одно из немногих «местных» понятий, рождённых российской культурой и к ней же и обращённых. Сегодня оно выступает чуть ли не главной характеристикой современного отечественного искусства.

Итак, бывает остросоциальное искусство, не всегда снабжённое политической программой, но всегда яркое, актуальное, раскрытое на происходящие вокруг события, отличающее творящиеся вокруг безобразия. А бывает его противоположность — безразличное к социально-политическому контексту, к вызовам эпохи, замкнувшееся в себе, в домашнем «мелкотемье», закопавшееся вглубь языка, вглубь истории искусства, творчество одиночек-эгоцентриков. Его всегда недолюбливала советская критика. Разоблачала такое творчество взятыми напрокат у декадентов выражениями типа «искусство для искусства», «башня из слоновой кости» и ещё авангардным словечком «формализм». Такому искусству приписывался один общий порыв — «бегство от реальности». В советские времена такого диагноза было достаточно, чтобы испортить нормальную профессиональную жизнь и работу любого художника. Сегодня административно-репрессивная функция подобной критики исчезла, но налёт морального осуждения остался. «Бегство от реальности», или, иными словами, «эскапизм», считается проявлением трусости и пассивного конформизма. Слаб художник! Далеко ему до фигуры правозащитника, блогера, репортёра и журналиста, которые вступают в открытую схватку с режимом, бичуют его недостатки, высмеивают правительство и разоблачают преступления его клеветников. Хватило нескольких вызовов на допросы, ряд ночных обысков и уличных нападений «ряженных» казаков, чтобы оборвать цепочку «пересмешнической» традиции и начисто подавить уличный арт-активизм. Нет больше спектакулярных выходов «Войны», закончились видеоперформансы Pussy Riot. Умолкли шумные «монстрации». Где пародийные скетчи «Синих носов», где анархистские плакаты группы «ПГ»? А «Бомбилы», а «Протез»? Всем заткнули глотки. Все «обезврежены». Признавая эффективность центра «Э»,

**«Бегство от реальности»,  
или, иными словами,  
«эскапизм», считается  
проявлением  
трусости и пассивного  
конформизма. Слаб  
художник! Далеко  
ему до фигуры  
правозащитника,  
блогера, репортёра  
и журналиста, которые  
вступают в открытую  
схватку с режимом**

я, однако, не думаю, что конец протестного искусства вызван одной лишь деятельностью спецслужб. Хотя спецоперации ускорили, конечно, процесс перерождения протестного искусства. Потому что, как известно, искусство, обращённое к массам, развивается в мягком социальном климате, при котором политическое противостояние не исключает дистанции его эстетического описания и разглядывания. Когда же экспонирование протестного искусства на улице было отменено дубинкой, а в музее — самоцензурой институции, протестное искусство начало чахнуть. Но есть и внутренние причины. Вектор творчества группы «Война», а потом и Павленского наглядно показывает нарастание кризиса по мере радикализации художественного акта. Из постановки символического сюрприз-спектакля для случайных зрителей он постепенно превратился в настоящую партизанскую диверсию, в нанесение материального ущерба врагу с жертвенной готовностью поплатиться головой за такого рода подвиг. Но художник не рождён быть Зоей Космодемьянской. Функция реального физического противостояния неприятелю не входит в круг его профессиональной этики даже во времена военных действий. Малевич не пошёл воевать с белыми, как и Пикассо — с фашистами. Профессиональная этика художника сориентирована на активность глаза — присущую



На стр. 56—64  
**Эрик Булатов**  
Из серии «Насрать»  
2019  
Предоставлено BPS22, Музеум  
современного искусства  
провинции Эно (Бельгия)  
с разрешения художника  
© BPS22 — Fabien De Reymaeker,  
Эрик Булатов



## Когда экспонирование протестного искусства на улице было отменено дубинкой, а в музее — самоцензурой институции, протестное искусство начало чахнуть

ему способность по-разному воспринимать, дифференцировать, анализировать, оценивать визуальную реальность, а также рефлексировать о способах её пластического выражения. Когда внешняя реальность до краёв напичкана визуальной пропагандой (как в советское время, когда всё небо было в красных лозунгах и портретах вождей), художник, как мы знаем по соц-арту, вынужден на неё реагировать. Здесь мы имеем дело с искусством деконструкции образа, опасного для ментального здоровья. Похожим обстоятельством объясняется долгожительство поп-арта. Его практика переиначивания рекламы жива в творчестве художников всего мира, поскольку визуальная агрессия рекламной индустрии проявляется до сих пор и повсеместно.

Но в сегодняшнем российском искусстве исчез не только политический активизм. Исчез и соц-арт, хотя налицо аномальная политическая реальность с усиленным идеологическим давлением режима на общество. И вот здесь нельзя не отметить любопытную особенность путинского режима. Его идеологическая пропаганда слабо подкреплена визуальными маркерами. Всё, что связано с новым идеологическим курсом власти, поворотом к неоимперскости, изоляционизму, антизападничеству, милитаризму, гомофобии и авторитаризму, почти не получило знаковой материализации в визуальных образах. Более того, основные визуальные сдвиги, произошедшие в постсоветской реальности, никак не поддерживают установок путинской пропаганды, а порой даже и опровергают их. Я имею, прежде всего, в виду «дружественную» среду обновлённого русского города с многочисленными местами и каналами социального общения и независимого от власти информирования. Чисто визуально «картинка» Москвы и многих других городов страны всё более и более становится похожей на современную Европу.

Даже омовские цепи и автозаки по картинке совпадают с аналогичным оснащением борцов с «жёлтыми жилетами». Конечно, нашлись художники (Павел Отдельнов, Данила Ткаченко, Виталий Пушницкий, Виктория Ломаско), оспорившие этот прозападный, отмытый от разрухи, нищеты и полицейщины визуальный образ современной России и изобличившие его лживость. Однако таких художников крайне мало и не они определяют облик новейшего российского искусства. Функция обличителя-репортёра безраздельно захвачена специализирующимися на этих сюжетах кинодокументалистами и фотографами. Художник, некогда контролировавший эту «передвижническую» социальную и культурную миссию, сегодня от неё оттеснён куда более проворными медиа-агентами. Возвращаясь к «картинке» современного города с знаменитыми плиточными тротуарами, зонами рекреации, смотровыми площадками, парками и прочим благоустройством, следует признать, что от этой реальности художник не менее отчуждён, чем от политической жизни. Если в политику он как-то ещё успел поиграть, то к градостроительным проектам он вообще никогда не был допущен. Не будучи включённым в основные социально-политические и развлекательные повестки, художник не является в новом российском обществе «тузом», «культовой фигурой», «кумиром». Но нельзя сказать в то же время, что он загнан в угол. Посмотрите, как развиваются и повсеместно возникают институции современного искусства. Художник не отрезан от зрителей, у него свой домашний круг читателей в фейсбуке, кружок почитателей и коллекционеров.

Однако же художник лишён дела. Есть такое французское понятие *desoeuvrement*, которое можно перевести как «отключение от делания» или как вынужденное безделье. Я имею в виду, конечно, не заказы на монументы героям, мозаики в храмах и росписи залов ожидания. Этого русский художник тоже, как правило, лишён, но по сравнению с главной его миссией это пустяки. Речь идёт об исключительном праве общекультурного арбитража, которое было осознано и всесторонне обсуждено, а потом теоретически прописано в концептуальный период развития российской культуры. Напомню, что Дмитрий Пригов определял эту задачу как «экспертно-критическую функцию», которую художник готов, способен



и должен исполнять в связи с тем, что в процессе культурной эволюции он преодолел рамки профессиональных обязанностей и ограничений. Воспарение над профессионально дифференцированными, усечёнными ценностями позволяет художнику производить суждения от лица и с верхнего этажа всей культуры в целом. Примером подобного суждения может служить блестящее предсказание Владимира Сорокина, данное в его романах, о характере развития русской цивилизации. А какое предсказание продемонстрировал нам Олег Кулик, когда в образе дикой собаки отчаянно кидался на волкодавов, которых едва удерживали на цепи европейские полицейские? Разве это не напоминает отважно-инфантильное поведение наших мидовцев? Как не вспомнить также пророческую работу группы «АЕС+Ф» — «мусульманский проект», представляющий захват центров европейской цивилизации исламистами. Подобного же плана роман «Покорность» сделал его автора Мишеля Уэльбека первым писателем и главным «спикером» современной французской культуры. Но в «русском мире» художник не создаёт события и его «пророческая» (на самом деле художественно-аналитическая) деятельность не востребована и не оказывает благотворного воздействия на общественную жизнь. Именно этим объясняется безраздельное господство у нас доморожденных творцов низшего уровня. В Европе деяния и идеи писателей Проханова, Прилепина, Суркова, художников Сафронова и Шилова, скульпторов Щербачева и Бурганова были бы сразу опознаны как наивные порывы, как симптомы популистского, общественно опасного типа сознания и вовремя нейтрализованы совместными усилиями авторитетных акторов — философов, а также художников современного искусства, в том числе карикатуристов.

Сегодня в России художник-философ, «деятель культуры» загнан обратно в профессиональное стойло. Кое-кому удалось задержаться на промежуточном этаже локальных исследований, создать «лаборатории» городской фауны, пригородной флоры, жизни «на районе» и т. п. Но многие вернулись на стартовую площадку, к станку и мольберту. Как себя чувствует плотник, который, скажем, спустя годы после наладки фабричного производства мебели вновь вынужден взяться за ручную выточку стульев?

**В общем гомоне криков,  
стонов, хохота и свиста,  
сотрясающем подмостки  
российских медиа,  
голос художников  
отсутствует. Им «насрать».  
Так недавно ёмко, кратко  
и точно высказался  
Эрик Булатов, сделав  
это слово слоганом целой  
серии своих работ**

Что переживает настройщик IT-аппаратуры, когда его ставят на ремонт старых печатных машинок? После главного дела, соответствующего нормам и запросам времени, возврат к прошлым условиям и целям труда выглядит как развлечение и хобби, нечто заведомо несерьёзное, пусть даже и приносящее неплохую прибыль. В лучшем случае — как прикладная деятельность этнографического «реконструктора». Вот так, примерно, смотрится большая часть сегодняшнего русского искусства, даже если оно выходит из-под рук выдающихся живописцев типа Владимира Дубосарского или Егора Кошелева. Некоторые оставшиеся «не у дел» художники по этому поводу испытывают муки и, чтобы подчеркнуть обиду от невостребованности, создают заведомо скучные, однообразные и бессмысленные картины. Но большинство спокойно переносят это испытание преждевременной пенсии — пускаются в путешествия, погружаются в семейную жизнь или предаются уютному прозябанию в кругу любимых друзей и домашних животных. Общее отношение художников к обществу и власти, которые отказались от их услуг, я бы определил словом «безучастность». «Не хотите — не надо».

Среди разных профессиональных групп нашего общества художники наименее втянуты в эмоциональные реакции по поводу приобретения новых земель, космических провалов и катастроф, падения уровня пенсий, появления новых партий и введения очередных санкций. В общем гомоне криков, стонов, хохота и свиста,





## Художники не бегут от реальности. Они ею не востребованы. Лёжа на пригорке, с травинкой в зубах, они безучастно наблюдают исторический побег российского общества под девизом «Назад в СССР!»

сотрясающем подмостки российских медиа, голос художников отсутствует. Им «наерать». Так недавно ёмко, кратко и точно высказался Эрик Булатов, сделав это слово слоганом целой серии своих работ. Вспоминаются французские импрессионисты, невозмутимо писавшие свои солнечные прогулочные пейзажные этюды под канонаду Парижской коммуны, под кровавые битвы Франко-Прусской войны, повлѣкшей гибель монархии и позорное пленение Наполеона III, в период скандала вокруг Дрейфуса и дикого грабежа африканских колоний.

Позиция безучастности и стратегия «бегства от реальности» принципиально различны даже тогда, когда по художественным результатам они почти совпадают, как, например, в случае похожести картин Ани Жёлудь и Дмитрия Краснопевцева. Это различие заложено в побудительных мотивах. В одном случае речь идёт о смирении, отказе от бунта и согласии принять условия, которые предлагает современное общество. А в другом — о страхе. Советские нонконформисты 1960-х годов (не только художники, но и литераторы) во многом были движимы этим чувством. Идеологические структуры обязывали их к следованию детализированным нормам и пугали неотвратимым наказанием вследствие их нарушения. Эстетическое инакомыслие приравнивалось к политическому. А потому всякий, кто желал говорить своим голосом и смотреть на современный мир своими глазами, готовился к ответной агрессии власти. Угроза редко приводилась в исполнение. Но постоянный страх людей, не желавших иметь дело с советской действительностью и не имевших сил ей противостоять, толкал их на путь «эскапизма», отправляя в ретроспективное

плавание по прошлым, а потому безопасным культурам. Кто-то мнил себя учеником Дюрера, кто-то «малым голландцем», иной — соратником Оскара Уайльда и т. д. Дело не ограничивалось стилизацией. Обретение второго, ретроспективного «Я» в качестве посла своей личности открывало возможность первому «Я» быть свободным от нравственных страданий, обманывать, хитрить, формально и механистически исполнять все требуемые коммунистами предписания. Эскапизм был не только личной программой, но даже и узаконенной практикой советской жизни. Я, например, столкнулся в аспирантуре МГУ с форменным запретом заниматься современным искусством. «Только до символизма и модерна — дальше нельзя», — сказал мне Д. В. Сарабьянов при обсуждении темы диссертации. Сегодня мелочная опека художников закончилась. Они предоставлены сами себе и не ощущают ни гонений, ни поддержки. Жизнь социума для них как гул соседей, но не за стенкой коммуналки с общими для всех ванной и кухней, с неизбежными встречами в коридоре. Нет, они словно бы живут в другой квартире. И бывает, что с родным социумом они годами не сталкиваются, а уже тем более — не радуют за него душой.

Возвращаясь к популярности термина «эскапизм», её следует объяснять, мне кажется, симптомами, которые проступают на теле не искусства, а самого нашего общества. Ибо некомпетентность, недостаточная образованность, неверие в собственные силы, отсутствие пассионарности порождают и поддерживают в душах наших правителей и в массе бюрократического класса ощущение паники. Нет возможности не то что обогнать, даже следовать в общем фарватере движения мира. Нет сил соответствовать нормам и вызовам времени. Отсюда бесконечный обман, притворство, воровство ресурсов и достижений и — как радикальная мера — попытка выстроить современную жизнь по лекалам и законам канувшего в историю советского режима. Художники не бегут от реальности. Они ею не востребованы. Лёжа на пригорке, с травинкой в зубах, они безучастно наблюдают исторический побег российского общества под девизом «Назад в СССР!».



## АНДРЕЙ КУЗЬКИН: «КОГДА ТЫ В ЛЕСУ, НЕТ У ТЕБЯ НИКАКОГО СТАТУСА»

Сегодня бытует представление, что самореализация возможна, только если она подтверждена одобрением как можно более широкой аудитории, а бессмертие — это публичный акт, которого без публики просто не бывает. Художник *Андрей Кузькин*, убегая в лес и проводя свои акции без зрителей, кажется, опровергает эти воззрения

---

вопросы: Аля Тесис



### Андрей Кузькин

Российский художник, лауреат премии «Инновация» (2008), лауреат премии Кандинского (2016), участник 2-й Триеннале российского современного искусства в музее «Гараж», VIII Московской биеннале современного искусства в Новой Третьяковке, персональные выставки в Московском музее современного искусства, в ЦСИ «Фабрика».

**В одном из интервью вы упоминали, что самое сильное ощущение от перформанса «Постельный режим» — это убежание, исчезновение из поля зрительского внимания. Вы тогда спали на дачном участке Ани Жёлудь, все ждали 8 часов, пока проснётесь, чтобы задать вопросы, а вы убежали после акции, чтобы не разрушить её герметичность. Почему это для вас важно?**

То, что произошло в этом перформансе, — фактически повторение одного из эпизодов моего детства. Мне тогда было шесть лет, и я жил у бабушки с дедушкой в посёлке Нахабино под Москвой. Мой отец умер, когда мне было три года. А мама к нам приезжала. Мы часто гуляли в лесу. И в какой-то момент, не знаю, может, мне показалось, что мне уделяют мало внимания, но я почему-то решил не идти со всеми, сильно отстал и убежал в лес. Это очень сильное детское переживание. Меня тогда по следам нашёл дед, а я сидел под ёлкой и плакал — как сейчас это помню. Меня переполняли разные эмоции, но желание побега было очень сильным. Суть эскапизма в том, что ты ищешь что-то настоящее, что-то стоящее. Меня это правда волнует, и поэтому то, чем я в последнее время больше всего занимаюсь, и есть некие эскапистские практики, акции и пер-

формансы на природе без зрителей или очень небольшой компанией. Я никого туда специально не зову. Всё это документируется, но крайне редко показывается. Меня так занимает эта тема, поскольку в подобных практиках ты вступаешь в коммуникацию не с людьми, а с самим собой и окружающим миром природных явлений. И мне это гораздо интереснее, чем выстраивать коммуникацию с большим количеством зрителей. Видимо, это свойство характера.

**Сознательное выпадение из разного рода институциональных систем — это же тоже побег?**

Естественно. Может, это поиск психологического комфорта или особенности моего воспитания. Мы же все понимаем, что арт-рынок и цены на работы художников — это не совсем правда или даже совсем не правда. Нам всем приходится жить в этой системе координат, но это значит, что мы сами сужаем своё сознание. Поэтому я нашёл свой способ делать акции — в никуда и в нигде. Это своего рода манифест. Ты заранее принимаешь то, что твоя работа погибнет в лесу.

**Как мне кажется, вы работаете с нынешним представлением, что бессмертие — это публичный акт,**



*Один человек обтянул весь участок белым полотном, а концы ткани заправил в кровать, вставленную перпендикулярно в дыру в заборе. Затем он улёгся на эту кровать и проспал там целый день. — А. К.*

На стр. 66  
**Андрей Кузькин**  
Мольщики и герои  
2016—2019  
Хлеб, соль, клей ПВА, металл, кровь, MDF. Фрагмент инсталляции на 2-й Триеннале российского современного искусства. Изображение предоставлено музеем современного искусства «Гараж»

**Андрей Кузькин**  
Постельный режим  
2012  
Документация перформанса в галерее «Обочина» Ани Жёлудь, Московская область, деревня Аринино. Фотография: © Оля Кройтор  
Предоставлено художником



70

*Один человек вышел на улицу с огромной кипой листовок — на каждой крупно было напечатано одно слово «УСТАЛ». Он положил листовки на землю, развернул над собой транспарант с тем же словом и так стоял некоторое время. — А. К.*

Андрей Кузьмин  
Усталость, вынос масс  
2008  
Документация акции на пустыре  
под ЛЭП в районе метро  
«Нагатиновская», Москва  
Фотография: © Андрей Кузьмин  
Предоставлено художником

## Суть эскапизма

**в том, что ты ищешь**

**что-то настоящее,**

**что-то стоящее.**

**Меня и правда это**

**волнует, и поэтому**

**то, чем я в последнее**

**время больше всего**

**занимаюсь, и есть некие**

**эскапистские практики,**

**акции и перформансы**

**на природе без зрителей**

**что без публики бессмертия не бывает.**

**А вы это опровергаете.**

То есть если ты не публичен, тебя не существует? Сложный вопрос, я об этом особенно не думал. Когда меня спрашивали, что меня интересует в смысле продвижения, я говорил, что меня интересуют лес и музей. Среднее звено в виде галерей — нет. Только в состоянии продолжительного одиночества, а для меня оно может наступить только на природе, я могу почувствовать что-то, в чём вижу смысл. И мне бы, конечно, хотелось сохранить эти мысли, чувства и эмоции, в конечном итоге передать кому-то и тем самым сохранить. Другое дело, что когда ты вечно находишься в публичном информационном потоке, эти мысли не возникают и сохранять нечего. Отличие сегодняшней ситуации от прошлых эпох как раз и заключается в девальвации высказываний. Раньше не было социальных сетей и активного общения людей друг с другом, они замыкались в своих, быть может, ошибочных суждениях и тем самым развивали какие-то собственные взгляды, придумывали что-то, что потом становилось интересным другим. Люди отличались друг от друга и в конечном итоге были интересны друг другу. Сейчас мысль или проект не вынашиваются.

Как только малейшая мысль возникает, человек делится ею со всем миром. Запостил в фейсбук — получил мгновенную реакцию. В обилии этих мелких мыслей и мыслишек крупного ничего и не рождается. И я такой же, никуда от этого не могу деться. Но всё же стараюсь. Сейчас провёл в деревне месяц, выключив телефон, чтобы не засорять мозг. И пока мозг находится вне информационного шума, он начинает что-то вырабатывать, куда более ценное, чем то, что генерит, отзвываясь на запросы каких-то внешних раздражителей. Только это меня и интересует. А вот что касается бессмертия, мой ответ такой: то, что люди хотят сохранить, они сохраняют. Например, коллекционеры сомневаются, что мои работы из хлеба будут храниться, думают, что они развалятся, сгниют. На это я отвечаю, что если люди будут чувствовать в них какую-то ценность, они найдут способ эти работы сохранить.

71

**У Ильи Кабанова много убегающих и улетающих персонажей. А у Пивоварова важный персонаж — одинокий человек. Мне кажется, они вам внутренне близки.**

Кабаков с Пивоваровым мне, конечно, близки. Но Кабаков, и в какой-то степени Пивоваров, используют персонажей, то есть это больше литература. Я же по сути сам являюсь таким персонажем. Если вы про «Памятник одинокому наблюдателю», то он появился потому, что я сам ходил ночью по Каширскому шоссе, сидел в этом самом месте и смотрел на дорогу — ощущал себя наблюдателем. Вокруг тебя шумят машины, а ты сидишь и смотришь на них со стороны. И эти эмоции и ощущения оказываются для тебя важным и истинным. Когда ты сам едешь в этом потоке машин на шоссе, и ты сам, и всё вокруг — бессмысленная суета. А на обочине ты сам выбрал место, ты пришёл и что-то здесь почувствовал, и тебе важно сохранить эту чувство, которое показалось тебе ценным. И ты придумываешь форму, чтобы его сохранить.



Андрей Кузьнин  
Операция «Лес»  
2012  
Документация акции в Битцевском  
парке, Москва. Фотография:  
© Андрей Кузьнин  
Предоставлено художником

*Один человек с группой товарищей отправился в зимний лес, где предложил собравшимся забраться на стволы деревьев и повисеть там какое-то время. — А. К.*



Андрей Кузьнин  
Зелёные качели  
2013  
Документация акции, проведённой совместно с Марией Суминой и Владимиром Мачинским в лесу рядом с посёлком Анииевка Московской области  
Фотография: © Андрей Кузьнин  
Предоставлено художником

*Один человек попросил друзей разложить на снегу найденные им вещи, а сам, нарядившись в специальную одежду, закрепил между двух ёлок зелёные качели и качался на них. — А. К.*



Андрей Нузькин  
Другой берег  
2008  
Инсталляция в арт-лагере  
«Веретьево» в округе Дубна  
Московской области.  
Фотография:  
© Андрей Нузькин  
Предоставлено художником

*Один человек на противоположном от людей берегу реки установил надпись: «ЗДЕСЬ ГОРАЗДО ЛУЧШЕ». — А. К.*



Андрей Нузькин  
Путешествие с белой  
нитью  
2020  
Документация акции между  
посёлками Аниеевна и Нахабино  
в Подмосковье. Фотография:  
© Андрей Нузькин  
Предоставлено художником

*Один человек пошёл в лес с большой катушкой верёвки. В лесу он привязал конец верёвки к дереву и после долго гулял, разматывая за собой нить, пока не вернулся к тому месту, откуда начал движение. — А. К.*



76

**Андрей Кузькин**

Силуэт  
2020

Документация акции между  
посёлками Анииевна и Нахабино  
в Подмосноье. Фотография:

© Андрей Кузькин

Предоставлено художником

*Один человек изготовил зеркальный силуэт человека. Он нарядил его в чёрный комбинезон, пронёс через весь город и в конце концов вывез его в лес, где раздел и оставил. — А. К.*



77

*Один человек установил на перекрёстке дорог старый стул, на спинку которого была прикреплена свинцовая табличка с надписью «Одинокому наблюдателю». — А. К.*

**Андрей Кузькин**

Установна памятник  
одинокому наблюдателю  
2008

Документация акции  
на пересечении Нахимовского  
проспекта и Наширского шоссе,  
Москва. Фотография:

© Андрей Кузькин

Предоставлено художником





78

Андрей Кузьмин  
Перформанс с деревом  
2013  
Документация акции в деревне  
Пустынь, Южский район,  
Ивановская область  
Фотография: © Андрей Кузьмин  
Предоставлено художником

*Один человек спилил дерево, лёг на спину, устал, положил дерево себе на грудь и так лежал какое-то время. — А. К.*

## От представлений о человеке как о венце творения, разговаривающем с Богом, я переместился вот в эту парадигму лжи, страха, забвения

В ретроспективном проекте «Право на жизнь» фотографии на планшетах я сначала хотел подписывать «Один художник...» или просто «Художник...». Потом подумал, что в массовом сознании художник — это человек, который рисует, а я — не художник, потому что почти не рисую. И я назначил себя «одним человеком» — так на планшетах появилась подпись — «Один человек сделал то-то и то-то...».

**Если честно, мне кажется, что с приходом успеха тема побега для вас стала менее значимой. Статус вас успокаивает?**

Нет, это не так. Сказать, что не успокаивает, тоже нельзя. Это было бы неправдой. Меня всегда волновала тема, что если от меня ничего не останется в жизни, она будет совершенно бессмысленной. Из-за этого я начал заниматься искусством и говорить о том, что меня волнует. Мой отец, тоже художник, умер, немного не дожив до 33 лет, и до этого рокового возраста я очень торопился и старался как можно больше сделать и о себе заявить. После этого пришёл какой-никакой успех, но я сейчас понимаю, что ничего это не значит. Конечно, заниматься тем, чем хочешь, когда есть деньги, проще, чем делать то, что тебе не нравится, когда денег нет. Но даже в этом делании того, что не нравится, в сопротивлении ему, могут открыться вещи, которые иначе тебе не откроются. Другими словами, нет у меня никакого статуса. И долгое пребывание в социуме меня тяготит, я чувствую себя неестественно. Вроде мне и приятно, а с другой стороны, я испытываю чувство стыда от того, что мои работы выставляются. Мне кажется, многие вообще не понимают, о чём я говорю.

Можно подумать, что мои слова — это дань какой-то моде. Но находясь далеко от всей этой арт-системы, я разговариваю, условно говоря, с Богом. Нет, я не считаю себя правильно верующим, но всё же — это разговор с чем-то большим. Когда ты в лесу, нет у тебя никакого статуса. И там я ощущаю себя куда более нормально.

**Раньше вы говорили, что не хотите быть внутри системы современного искусства, а сейчас что-то изменилось?**

У меня есть несколько близких друзей, с которыми я общаюсь, и мне более чем достаточно. Из тусовочного общения я не черпаю вдохновения, оно ничего мне не даёт, наоборот, угнетает. Но в каком-то смысле я, конечно, социализирован. Ничего другого я делать не умею, и я рад, что то, что я делаю, нравится кому-то ещё, это даёт мне возможность жить в материальном смысле, не заниматься другой работой. Но при этом я думаю, что совсем уйти — это тоже не выход. Должно быть синусоидальное движение: ты уходишь, набираешь опыт, потом возвращаешься. Долго жить без этих эскапистских практик для меня невозможно. Совсем уйти — тоже нет. Получается, одной ногой здесь, другой там.

**И после всех перформансов, что вы провели, вам стало легче?**

Да, однозначно. Ты чувствуешь, что чего-то достиг, что-то успел. Однако каждый раз после возникает мучительный вопрос: а что дальше-то? Вроде я всё уже сделал, всё сказал, ничего более сильного я сделать не могу — зачем дальше что-то делать? У меня раньше было романтическое понимание художника как персонажа, который должен дойти до предела и, достигнув его, либо покончить с собой, либо умереть от наркотиков. Поэтому меня немного смущает судьба Марины Абрамович, которая сравнивает сейчас себя с кока-колой, открывает школы перформанса и прочее. Я могу откровенно рассказать историю, связанную с последней инсталляцией — хлебными человечками. Я её

79

делал три года и загнал себя в очень тяжёлое психологическое состояние, потому что работа посвящена людским страданиям. В ней есть также политическая составляющая, речь идёт о людях как о винтиках некой системы, когда в каждый момент тебя могут раздавить и ты уйдёшь без следа. От представлений о человеке как о венце творения, разговаривающем с Богом, я переместился вот в эту парадигму лжи, страха, забвения. Ты раскручиваешь себя на эмпатию, переживаешь все ужасы, с которыми сталкиваются люди, у которых нет выхода, и в жизни тоже нет выхода. В какой-то момент это становится невыносимым. Впервые в жизни мне понадобилась медицинская помощь, какое-то время я сидел на антидепрессантах, провёл несколько недель в больнице, и вопрос, куда и зачем дальше — был для меня крайне острым тогда.

**Кажется, это Бьорк сказала, что без депрессии не напишешь песню.**

Моё искусство в целом рождается не из радости жизни. Искусство — это выход и побег: когда ты что-то высказываешь, ты освобождаешься. Но суть депрессии в том, что ты теряешь смысл этого высказывания, не понимаешь, зачем это — то, что тебя кто-то услышит, поймёт, полюбит. На самом деле, когда я начинал заниматься искусством, истоком было тоже депрессивное состояние — невозможность получить любовь или понимание в семейном кругу. Осознавая это, ты обращаешься со своими проблемами, мыслями, часто негативными, ко всему миру в надежде, что тебя услышат и что ты не один. Но в какой-то момент ты теряешь доверие. Слушателей становится слишком много, ты получаешь первый заряд любви, всеобщего внимания, вроде всё хорошо, но ты начинаешь к этому присматриваться и не понимаешь, можно ли этому доверять. Ты теряешь ценность, остаёшься у разбитого корыта, теряешь близких друзей. Я даже начал делать для друзей что-то в надежде наладить

**Раньше на вопрос, что ценнее — жизнь или искусство, — я бы однозначно ответил «искусство», жизнь это лишь сопутствующее. А вот сейчас мои приоритеты другие**

контакт, который был в студенчестве, потому что связь с ними может быть важнее, чем связь с сотнями зрителей. Однако на самом деле инсталляция про хлебных человечков в меньшей степени личная. Многие мои работы основаны на личном опыте, а эта — нет. Эта работа по русский народ, психотиц, сложившийся под влиянием православия, который подразумевает, что мы не боремся, мы страдаем и умираем. Я это много раз писал и говорил, поскольку работа выставлялась на Московской биеннале и в «Гараже», но после всего этого больнично-депрессивного опыта какие-то приоритеты в моей голове сместились. Раньше на вопрос, что ценнее — жизнь или искусство, — я бы однозначно ответил «искусство», жизнь это лишь сопутствующее. А вот сейчас мои приоритеты другие. Жизнь важна, в том числе повседневная, а моя максималистская установка подразумевает, что я должен был умереть, как только закончил работу. С этой работой было много проблем — и с площадкой, и с деньгами, чтобы её закончить. И благодаря моим близким эти проблемы были решены. То, что я её закончил, в каком-то смысле победа. Но из этой победы я вынес опыт, что загнавшись, твой мозг способен убить твоё тело. Если ты не готов к этому — а я, как выяснилось, был не готов, — лучше тебе понимать, куда можно ходить, а куда не надо. Есть в этом определённая слабость, но вот, жив.



*Один человек сколотил деревянный чемодан, внутри которого была сделана объёмная надпись «ВСЁ ХОРОШО». Он отвёз чемодан в то место, которое любил, и там гулял с ним. — А. К.*

**Андрей Нузьнин**  
Путешествие  
деревянного чемодана  
2008  
Документация акции в деревне  
Пустынь, Южный район,  
Ивановская область  
Фотография: © Андрей Нузьнин  
Предоставлено художником

## АРТ-ГРУППИРОВКА «ЗИП»: «ЗДЕСЬ ПРОСТО СТРАННИКИ, ВОЗМОЖНО, СО СТРАННОСТЯМИ»

Недавний проект *арт-группы* «ЗИП» рассказывал о таинственных технокрестьянах, живших на Кубани в начале XX века и исчезнувших оттуда вместе с тремястами гектарами плодородной земли. По версии художников, крестьяне покинули нашу реальность на волшебном технологическом острове, наподобие Лапуты, потому что не могли жить здесь так, как считают правильным. По нашей просьбе с участниками группы поговорила куратор *Алиса Багдонайте*, работавшая с ними в ЦСИ «Заря» и в фонде «Голубицкое». Готовясь к интервью, она осознала, что и те проекты были так или иначе связаны с темой эскапизма

вопросы: Алиса Багдонайте





## Арт-группировка «ЗИП»

Российская художественная группа (участники — Евгений Римкевич, Василий и Степан Субботины), созданная в 2009 году в Краснодаре. Группировка «ЗИП» является основателем Краснодарского института современного искусства (НИСИ), независимого фестиваля уличного искусства «Может», арт-резиденции «Пятихатни» и сооснователем Краснодарского центра современного искусства «Типография». В 2017 году группировка «ЗИП» стала победителем премии Кандинского в номинации «Проект года».

84

Полагаю, что меня попросили сделать интервью с вами, поскольку у нас есть общая история, которую мы вместе прожили, работая над выставками «Хрустальный тигр» во Владивостоке и «Таманский декамерон» в фонде искусства «Голубицкое» в Краснодарском крае. Готовясь к интервью об эскапизме, я посмотрела ретроспективно на вещи, которые были созданы в рамках этих проектов, и поняла, что все они связаны с темами уединения, изоляции, трансгрессивного перехода, бегства от реальности. Это и комната хикикомори, и тюрьма, которая стала ключевым образом «Хрустального тигра». Так что же для вас значит тема уединения и ухода от реальности?

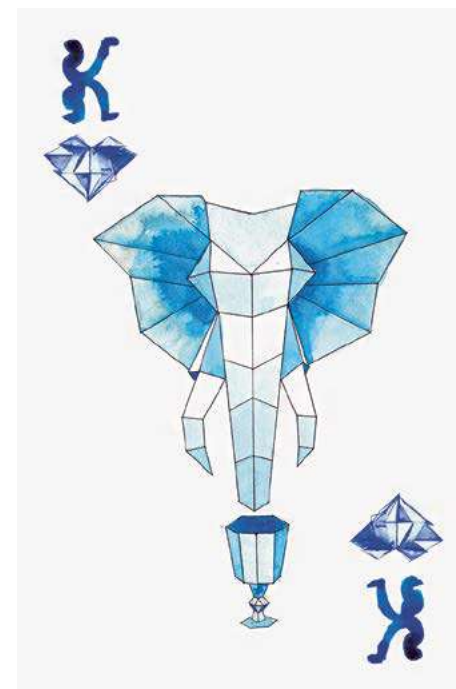
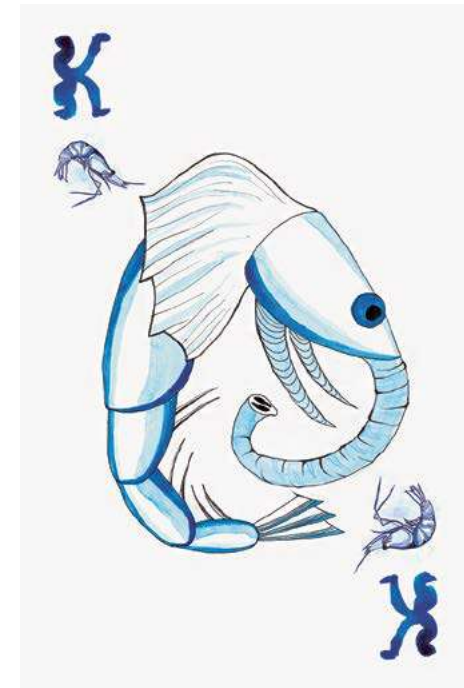
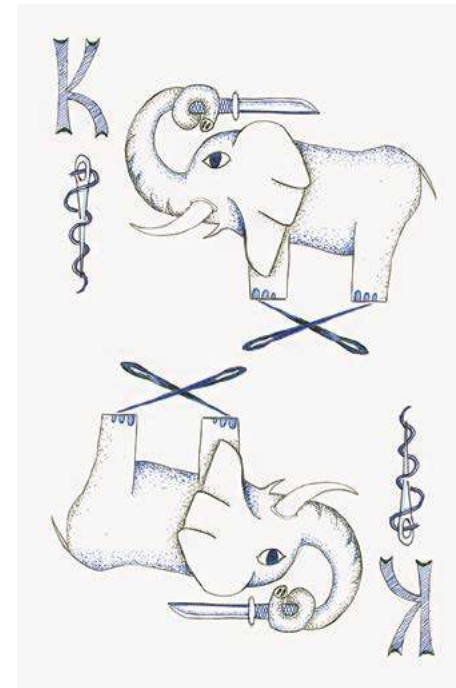
**Евгений Римкевич:** Речь в этих проектах шла не совсем о сознательном желании отделиться от общества или бежать от реальности. Просто существуют объективные факторы: Владивосток находится далеко от европейской части России, он чувствует себя оторванным от происходящего в Москве не только за счёт расстояния, но и из-за разницы часовых поясов, сложно с кем-то созваниваться или в зум выходить, когда между вами восемь часов. Владивосток сложно интегрировать в какую-то московскую или условно исходящую из цен-

тра историю, хотя он принадлежит тому же государству. Также и комната хикикомори — это же не темница, а добровольное уединение с целью обустроить всё как ты хочешь, в том месте, где находишься. Так что здесь не совершается побег, ты в этом положении изначально находишься, это твоя данность, поскольку ты далеко от центра, но даже это дистанцирование — очень условно, оно работает, только если соизмерять свои действия с тем, что происходит в столице.

**Помимо комнаты хикки, на выставке была ещё тюрьма, казино, казённый дом, комната татуировщика, то есть налицо явное выяснение отношений с социальным.**

**Степан Субботин:** Тюрьма тоже была связана с местным контекстом. Когда мы изучали историю Владивостока, то узнали, что через город провозили заключённых. Либо их оттуда дальше отправляли, либо они оставались во Владивостоке, то есть тема тюрьмы вплетена в прошлое города. Кроме того, нас очень интересует тема сообществ, разного рода анархических, синдикалистских объединений, коопераций — как они возникают? И когда человек попадает в тюрьму, он часто оказывается частью определённой

85



*Тотальная инсталляция «Хрустальный тигр» отсылает к названию единственного казино во Владивостоке. Для этого проекта художники*

*арт-группировки «ЗИП» даже нарисовали собственную колоду карт — ими мы и иллюстрируем этот материал.*

На стр. 83—91  
**Арт-группировка «ЗИП»**  
Колода карт  
2018  
Игральные карты для тотальной инсталляции «Хрустальный тигр» в центре современного искусства «Заря», Владивосток  
Изображения предоставлены ЦСИ «Заря»

социальной группы, к которой продолжает принадлежать и после окончания срока. «Хрустальный тигр» — как раз обозначение некоего воображаемого сообщества, для которого нам нужно было придумать знаковую систему. Ты приходишь на выставку и через туалет попадаешь в анфиладу комнат. Там у тебя два варианта: либо повернуть назад, либо пройти её до конца. И вот ты уже набил себе татуировку, поиграл в казино, отсиделся в комнате хикикомори. Но ты выходишь и видишь, что это была грубо сложенная из досок, фанеры и гипсокартона конструкция. Пока находишься внутри, ты думаешь, что это нечто реальное, целый мир со своими законами и порядком его прохождения, а когда выходишь, понимаешь, что это всего-навсего хлипкий сарайчик.

**Евгений Римкевич:** Это самодельная постройка. Не зря важным символом в этом проекте становится одна из татуировок Мишеля Фуко. Это прямая отсылка к его работам. Тем самым подчеркивается, что образ тюрьмы у нас — это не просто исправительное учреждение судебной системы, колония, где отбывают свой срок преступники. Тюрьма — это в принципе любой свод правил и законов. Фуко рассматривает в качестве тюрьмы детский сад и школу, армия — это тоже тюрьма. То есть тюрьма — это конструктор, который ты формируешь внутри себя или кто-то его формирует для тебя.

**Василий Субботин:** Владивосток — это место, где можно по-разному до голой жизни дойти, а потом, например, ощутить под ногами трамплин и оказаться уже в Америке. Мы работаем с местом, и оно нам диктует, что делать. Во Владивостоке мы показывали движение, где через комнату хикикомори, то есть через уединение, можно выйти за пределы реальности, понять её структуру, как она работает, выйти за её границы.

**То есть ты прошёл всю инсталляцию, смог увидеть её как ненастоящее пространство, что-то сделанное из бумажек и тряпочек, и понять, что мог выйти**

## Пока находишься внутри, ты думаешь, что это целый мир со своими законами, а когда выходишь, понимаешь, что это всего-навсего хлипкий сарайчик

**в любой момент, но почему-то этого не делал, а подчинялся каким-то навязанным тебе правилам. А тогда давайте ещё расскажем про «Курилку»<sup>1</sup> (объект «Место для курения», 2018. — Прим. ред.). Она для чего?**

**Евгений Римкевич:** Она для пользы, потому что во Владивостоке ветра сильные, и если курить зимой, то можно простудиться.

**Мне рассказывали, что в ней кто-то поселился. Видимо, кто-то замёрзший и голодный прятался там и намусорил внутри. Пару недель назад из-за этого её заколотили. Забавно, что какое бы ты пространство ни создал, оно сразу же обживается.**

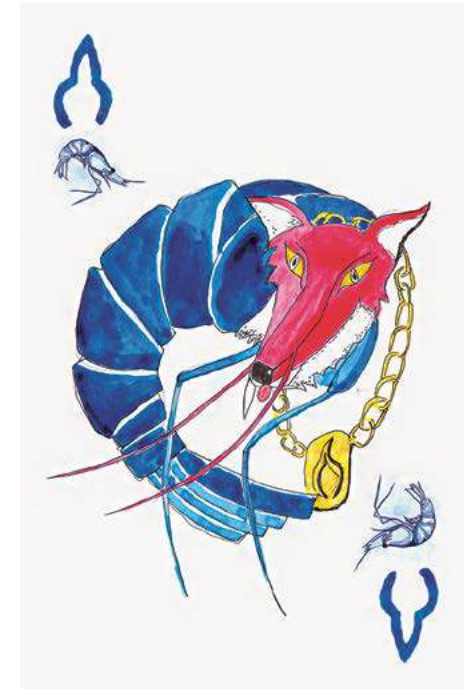
**Степан Субботин:** Нам хотелось сделать пространство, отсылающее к сегодняшней временной архитектуре, пластиковым вентилируемым фасадам, которые так любят в России, владивостокским рынкам, местам встречи разных культур, поскольку Владивосток притягивает много иностранцев.

**Давайте теперь переместимся в Краснодарский край. А кого он притягивает?**

**Евгений Римкевич:** Странцев он притягивает. Иностранцы — это люди откуда-то извне, иноземные, а здесь просто странники, возможно, со странностями.

**Степан Субботин:** Мы изучали историю крестьянства в Краснодарском крае, и нас очень впечатлила история отряда казаков, которые ушли со своим атаманом Игнатом Некрасовым искать собственный рай. После того как в начале XVIII века царские войска подавили булавинское восстание,

(1) Для территории фабрики «Заря» «ЗИПы» спроектировали открытую уличную скульптуру-беседку, которая служит местом для курения и защищает от приморского ветра. Эстетика беседки отсылает к китайским павильонам с их яркими неоновыми огнями, а на каждой из восьми граней на разных языках написано «Место для курения», что указывает на открытость Владивостока и его расположение на пересечении территорий. — Из гйда по арт-объектам фабрики «Заря»



эти люди ушли на Кубань, не желая подчиняться царской власти, и не подчинились ей никогда. И это совсем не те наряженные казаки, которых мы сегодня здесь видим, и не те, которых мы проходили в школьной программе и которые пришли прогонять адыгов, абхазов и крымских татар. Это казаки, которые пришли жить вместе с ними, и жить ради свободы.

Нас эта история очень вдохновила, и мы придумали технокрестьян, которые жили в районе колхоза «Маяк революции» где-то между 1917-м и 1920-м годами и которые внезапно исчезли, прихватив с собой больше трёхсот гектаров земли. Как мы думаем, они взмыли в небо посредством технологического острова, который работает на энергии одуванчиков, наподобие Лапуты, — и это был такой акт эскапизма. Они исчезают из истории, чтобы им не мешали практиковать то, что им кажется важным. Они понимают технологию не как индустриализацию и внедрение машин в сельское хозяйство, они стремятся к поиску общих технологий совместного сосуществования с растительным и животным миром. Данные о них сгорели во Вторую мировую, и вот мы по крупицам собираем все свидетельства. Мы даже стали издавать газету «Маруся-казачка», и сейчас во втором номере у нас очень много про перемещения народов, вольные и невольные. Людям часто приходится заниматься вынужденным эскапизмом. Например, адыго-абхазские народы вынуждены были перебраться в Турцию после Кавказской войны в конце XIX века. Те же казаки-некрасовцы были вынуждены уйти из родных мест, чтобы сохранить свою свободу и свои принципы. С Дона они переместились на Кубань и вошли в подчинение к Крымскому ханству, с которым враждовала Россия, но которое позволило казакам создать свою республику, исповедовать свою религию и сохранить свои вольности. Потом они много странствовали в поисках собственного рая, вроде бы вернулись из Турции в начале XX века на территорию России. И вот наш проект

«Сень Игната» — это способ деконструировать историю этого края, он про память места.

**Почему ваше исследование постепенно перетекает в фикшн и, даже читая газету, ты в какой-то момент не очень можешь понять, правда это или вымысел?**

**Степан Субботин:** Идея технокрестьян у нас возникла в разговоре с Надей Стрига, это кураторка из Екатеринбурга, с которой мы тогда работали. Мы размышляли о кубановедении, ходили в Пушкинскую библиотеку, наткнулись там на статьи о забастовках 1905 года в Новокубанске, обнаружили, что здесь развивалось очень мощное анархо-коммунистическое движение. В начале XX века здесь было много анархистов: ячейки были в Новороссийске, в Краснодаре. В Армавире состоялись первые забастовки на спиртзаводе, и как раз оттуда, по нашей легенде, и вышли технокрестьяне. Чтобы рассказать о них, мы и придумали газету, поскольку газета была главным медиумом тех лет.

**Евгений Римкевич:** Газета — это самое мощное орудие просвещения и агитации, которое только существовало в начале XX века. Она дешёвая и быстро печатается, поэтому газета «Маруся-казачка» отчасти агитпросвет, отчасти — пояснения ко всему проекту в целом.

**Степан Субботин:** В этом сюжете очень важна тема раскола: казаки раскололись на тех, кто за царя и кто против. Потом был этап жёсткого расселения, даже геноцида адыго-абхазских народов, — и это травма, которая до сих пор не проработана. И нам кажется, что последствия всех этих расколов, непроговорённость прошлого — это основа тех проблем, которые есть у края сегодня. С этим можно работать, только изучая прошлое, рассказывая разные истории, или находя, или придумывая их.

**Евгений Римкевич:** По сути, технокрестьяне — это инструмент нашего краеведческого исследования. Решив поработать



с историческим контекстом, расколами, непроговорёнными травмами, мы могли бы писать статьи и рассылать их в научные издания. Но мы же художники, поэтому нашли другой способ поговорить о волнующей нас проблеме: собрав конкретные исторические факты, заполнить пустоты между ними художественным вымыслом и посредством метафоры, придуманных персонажей донести до аудитории наши идеи. В газете есть ссылки на то, откуда мы берём информацию — это из архива, это из книжки, а здесь цитата из научной статьи. Если читателя она заинтересует, он может почитать ещё что-то на эту тему. Наша задача зацепить человека, а потом запустить процесс обсуждения того, что не проговаривается.

**Если что-то нас не устраивает в реальности, можно сбежать от неё в созданную другими реальность, а можно выдумать свою, со своими правилами. Вот вы не уехали из Краснодара в другое место, где молочные реки и кисельные берега современного искусства, а превратили свой город в один из центров художественной жизни в России, и, надо признать, теперь благодаря вашей работе на нашей арт-сцене сияете не только вы. Как получилось, что для того, чтобы поменять жизнь к лучшему, вы выбрали язык искусства?**

**Степан Субботин:** Когда мы оказались в Москве в 2009 году, первые выставки, которые мы увидели, были «Машина и Наташа» Арсения Жилиева на «Фабрике», в бывших заводских помещениях, и выставка Ани Титовой у неё дома. После них мы поняли, что нам не обязательно стремиться к музейным залам, мы и в своих пространствах можем делать то, что нам близко. Нам стало обидно, что мы приезжаем в Москву, хотим туда, встречаем интересных людей. А у нас в городе, где мы родились, не может, что ли, быть среды? На тот момент нас было шесть человек. Были в Краснодаре и художники старшего поколения — Владимир Мигачёв, Вова Колесников. Мы подумали, что в Краснодаре нам хоро-

шо, тепло и есть друзья — почему бы нам не остаться? Тогдашняя музейная среда не отвечала каким-то современным потребностям и поэтому подталкивала к тому, чтобы представлять себя иным способом.

**Василий Субботин:** Это был своего рода протест.

**Степан Субботин:** У меня всегда было чувство, что есть музеи и выставочные залы, которые законсервировались, и есть что-то другое, что можно делать. Сопротивление этой системе было для меня очень важным.

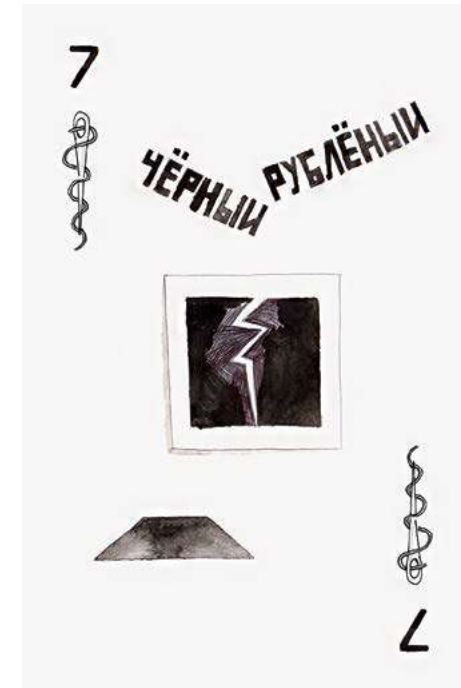
**Евгений Римкевич:** Ну да, мы не особенно сотрудничали с музеями, и мастерская стала пространством, где можно выставляться, не договариваясь с дядями-тётями бюрократами в музеях, которые потом, может, выкинут твои работы. В общем, получается, что импульсом к движению всегда становится отсутствие ресурса: у нас не было ресурсов ни чтобы выставляться в музеях, ни чтобы переехать в Москву и снимать там жильё. Но мы могли жить у себя дома в Краснодаре и снимать мастерскую на заводе, не уезжая далеко от своих котиков.

**Вымысел художника и интерес художника зачастую определяет, куда мы смотрим и куда идём. Художник идёт первым, а мы за ним. Поэтому последний вопрос: как вы думаете, куда мы отправимся, когда выйдем из комнаты?**

**Степан Субботин:** Когда выходишь из комнаты и встречаешь кого-то, чувствуешь радость от этой встречи. Мне кажется, что мы уже накопили силы в своих комнатах, чтобы снова встречаться.

**Евгений Римкевич:** Главное, чтобы появились силы открыть дверь.

**Степан Субботин:** Видно же по разным политическим событиям, что люди начали чаще собираться вместе. Мы должны выйти, чтобы стать коллективным политическим телом.



# ГРЕНЛАНДИЯ. БЕЗ ЛЮДЕЙ. ФОТОПРОЕКТ МЮРРЕЯ ФРЕДЕРИКСА

Однажды австралиец *Мюррей Фредерикс* понял, что его специальность — пейзажная фотография — превратилась в изготовление красивых открыток, которые может снять каждый, и поэтому ему срочно нужно в Гренландию. Однако оказавшись один среди ледяной пустыни, фотограф был вынужден постоянно откапывать свою палатку из-под снега и почти ничего не успевал снимать. Когда мы его спросили, зачем он ехал так далеко, ведь бесконечные снега можно найти не только на гренландском ледяном щите, он ответил, что, быть может, им и двигало желание побега и одиночества, но самое главное — это идеально прямая линия горизонта, которую не увидишь больше почти нигде





**Мюррей Фредерикс**  
Гренландский ледяной  
щит  
2013  
Цифровой отпечаток, 120 × 160 см  
© Murray Fredericks  
Предоставлено автором



**Мюррей Фредерикс**  
Гренландский ледяной  
щит  
2013  
Цифровой отпечаток, 120 × 150 см  
© Murray Fredericks  
Предоставлено автором



**Мюррей Фредерикс**  
Гренландский ледяной  
щит  
2013  
Цифровой отпечаток, 120 × 160 см  
© Murray Fredericks  
Предоставлено автором



**Мюррей Фредерикс**  
Гренландский ледяной  
щит  
2013  
Цифровой отпечаток, 120 × 150 см  
© Murray Fredericks  
Предоставлено автором



**Мюррей Фредерикс**  
Гренландский ледяной  
щит  
2013  
Цифровой отпечаток, 120 × 150 см  
© Murray Fredericks  
Предоставлено автором



Сэнди Скогланд. Миробы, посылку © 1984 Sandy Skogland / Courtesy: Raci contemporary gallery (Brescia) — Porto Cervino, IT. РЕКЛАМА 12+

# СЭНДИ СКОГЛАНД

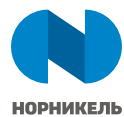
## МЕЖДУ ВООБРАЖЕНИЕМ И РЕАЛЬНОСТЬЮ

реклама

Стратегические партнёры музея



Корпоративный попечитель музея



Инновационный партнёр музея



МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА / ОСТОЖЕНКА, 16

[WWW.MAMM.ART](http://WWW.MAMM.ART), [WWW.MAMM-MDF.RU](http://WWW.MAMM-MDF.RU)

[mamm\\_mdf](https://www.vk.com/mamm_mdf)

[@mamm.mdf](https://www.facebook.com/mamm.mdf)

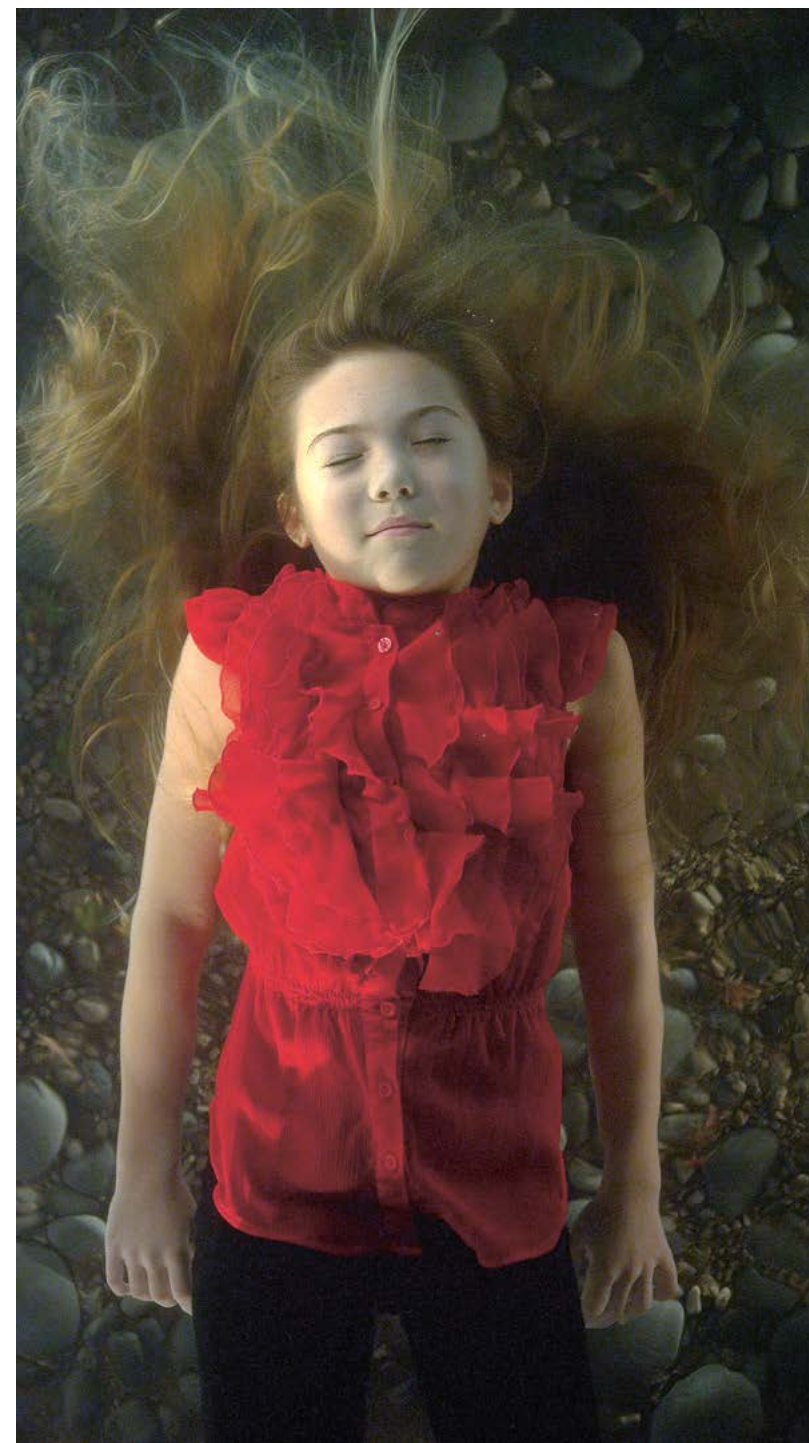
[mamm\\_mdf](https://www.instagram.com/mamm_mdf)

[@mamm\\_mdf](https://www.tiktok.com/@mamm_mdf)

[videomamm](https://www.youtube.com/channel/UC...)

## ~ ОБЗОРЫ ~

Московский арт-мир потихоньку оживает после карантинов, ну а художники и кураторы рассказывают нам про новые проекты — свои и чужие.



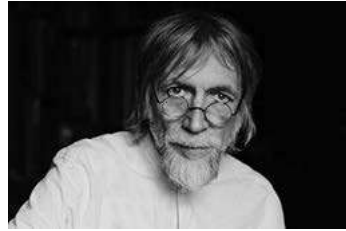
Билл Виола  
Мэдисон  
2013

Цветное HD-видео, стереозвук,  
92 x 53,6 x 3 см, непрерывное  
воспроизведение

Исполнитель: Мэдисон Норм  
Фотография: © Kira Perov  
© Bill Viola Studio

Изображение предоставлено  
ГМИИ им. А. С. Пушкина  
в рамках выставки «Билл Виола.  
Путешествие души»

## ВЛАДИМИР МАРТЫНОВ О ВЫСТАВКЕ БИЛЛА ВЬОЛЫ



У композитора *Владимира Мартынова* недавно открылась собственная выставка в галерее Нади Брыкиной, однако мы попросили рассказать его о другой экспозиции — *Билла Виолы* «Путешествие души» в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Дело в том, что Виола для Мартынова очень важный автор — настолько, что композитор посещал его зарубежные выставки по 15–20 раз и потому способен понять его, может быть, лучше, чем иные арт-критики.

ческа. Глядя на его работы, не помнишь, что мы живём в эпоху постфордизма и постискусства, а ведь он не намного старше меня. Если искать параллели в музыкальном мире, то это будет творчество Арво Пярта, Валентина Сильвестрова, Стива Райха — люди, которые безо всякой иронии относятся к высокому, прекрасному, к эстетическому переживанию, о чём даже думать странно после Энди Уорхола и Роя Лихтенштейна. И моё расхождение с Пяртом или Сильвестровым проистекает не оттого, что они мне чем-то не нравятся, а оттого, что я уже не могу всерьёз относиться к тому, к чему они относятся со всей серьёзностью. Для меня Билл Виола — из этого же поколения последних великих, чьи работы дают зрителю глубочайшее эстетическое переживание. Для меня сегодня такое переживание уже странно, даже хочется его как-то запрячь, обыграть. А он не стесняется — и это потрясает.

Вот говорят, что замедление — это и есть самое важное у Виолы. На самом деле оно повсеместно самое важное.

вой стрелки. Даже если ты специально будешь всматриваться, в какой-то момент обнаружишь, что она уже в другом месте. Это основной принцип минимализма, и не только музыкального. Я бы даже сказал, что речь идёт не совсем о замедлении. Например, в музыке мы привыкли к сжатым драматургическим конструкциям: когда мы слушаем сонату Бетховена, то переживаем целую жизнь от рождения и до смерти. Даже если мы читаем «Войну и мир» неделю, то всё равно переживаем за это небольшое время всю жизнь героев. Всё западноевропейское искусство, начиная с барокко, и особенно XIX вв., работает с сжатым временем. А минимализм возвращается к реальному. И так же у Виолы — не замедление, а нормальное течение времени. Кроме того, у него есть изобразительная скупость, проистекающая, опять же, из проторенессансной живописи, к которой у Виолы есть конкретные отсылки. И если мы возьмём того же Пьеро делла Франческа — и у него есть та же скупость в деталях. Именно эта минимальность деталей воспринимается нами как замедление, но это не замедление, это реальность.

Считается, что работы Виолы — медитации, но само это слово нужно понимать двояко. Например, когда я исполняю свои музыкальные медитации, они подразумевают, что основная часть медитации должна начаться после того, как музыка перестанет звучать. То есть звучащая медитация — это как бы предисловие к тишине, которая наступит после, и то, что после, — и есть самое главное. Я был на выставке Виолы в Лондоне, что-то из работ выставлялось у нас в «Гараже», и когда была возможность, я раз по пятнадцать-двадцать ходил его смотреть по целым дням. Видео всегда закольцованы — понятно, что для потребления этих вещей иначе нельзя: если ты не попал на начало, у тебя должна быть возможность потом досмотреть. Но здесь парадокс: работы Виолы зачастую сюжетны, все эти воскресения, вознесения. И когда завершается история, подразумевается, что должна начинаться внутренняя работа зрителя, гораздо более важная. Медитативный ритм визуального произведения должен породить уже внутренний ритм в физиологии человека, а он не рождается.



Разумеется, всегда можно выйти из зала, но тем не менее сама закольцованная форма экспонирования этих вещей разрушает их медитативность.

Что касается физиологии — она, конечно, связана с различными религиозными практиками, которыми увлекался Билл Виола, которыми увлекались творческие люди в Америке, но и у нас тоже. В Штатах вся эта восточная революция произошла чуть раньше, чем у нас, и затронула не только его и, например, Кейджа, но уже в 60-е годы и я, и все мои знакомые были паломниками в страну Востока, все начали с индуизма, Рамакришны и Вивекананды, потом пошёл Дайсэцу Судзуки, потом Тибет и Непал. По большому счёту, в начале



То, что делает Билл Виола, настолько красиво, что даже не верится, что это наш современник. По своей сути он даже не ренессансный, а проторенессансный художник, своего рода Пьеро делла Фран-

С идеей замедления напрямую связан весь минимализм. Это хорошо формулирует Стив Райх: изменения, внутренние процессы в музыке должны быть практически незаметны, как незаметно движение часо-

На стр. 106  
**Билл Виола**  
Хождение по краю  
2012  
Цветное HD-видео, 92,5 × 155,5 × 12,7 см, 12' 33". Исполнители: Нуэзи Дэй, Дарроу Игус  
Фотография: © Kira Perov  
© Bill Viola Studio  
Изображение предоставлено ГМИИ им. А. С. Пушкина

**Билл Виола**  
Огненная женщина  
2005  
Видеозвуковая инсталляция  
Цветная HD-проеция;  
4-канальный звук с сабвуфером  
(4.1), 5,8 × 3,25 м, 11' 12"  
Исполнитель: Робин Бонавентура  
Фотография: © Kira Perov  
© Bill Viola Studio  
Изображение предоставлено ГМИИ им. А. С. Пушкина



Слева:  
**Билл Виола**  
Вознесение Изольды  
(Форма света  
в пространстве  
после смерти)  
2005

Цветное HD-видео, стереозвук,  
155,5 × 92,5 × 12,7 см, 10' 30".  
Исполнитель: Сара Штебен  
Фотография: © Kira Perov  
© Bill Viola Studio  
Изображение предоставлено  
ГМИИ им. А. С. Пушкина

Справа:  
**Билл Виола**  
Обращаясь в свет  
2005

Цветное HD-видео,  
120,7 × 72,4 × 10,2 см, 8' 29".  
Исполнители: Джон Хэй, Сара  
Штебен. Фотография: © Kira Perov  
© Bill Viola Studio  
Изображение предоставлено  
ГМИИ им. А. С. Пушкина

70-х годов западноевропейская культура для нас не существовала, можно было упоминать разве что Майстера Эххарта или Франциска Ассизского. Потом это всё естественным образом привело нас к христианству. Насколько мне известно, тот же путь прошёл и Билл Виола. Но понимаете, если всеми этими вещами заниматься по-настоящему, то искусством уже заниматься невозможно. Я исхожу из собственного опыта: когда я пришёл к православию, то понял, что больше композитором быть невозможно, и перестал что-либо писать. Но потом, когда приходишь в себя после всего этого религиозного потрясения, понимаешь, что надо жить, чем живёшь. Ты уходишь от религиозного ригоризма, но пережитый опыт с тобой остаётся. И думаю, что так же было и у Виолы.

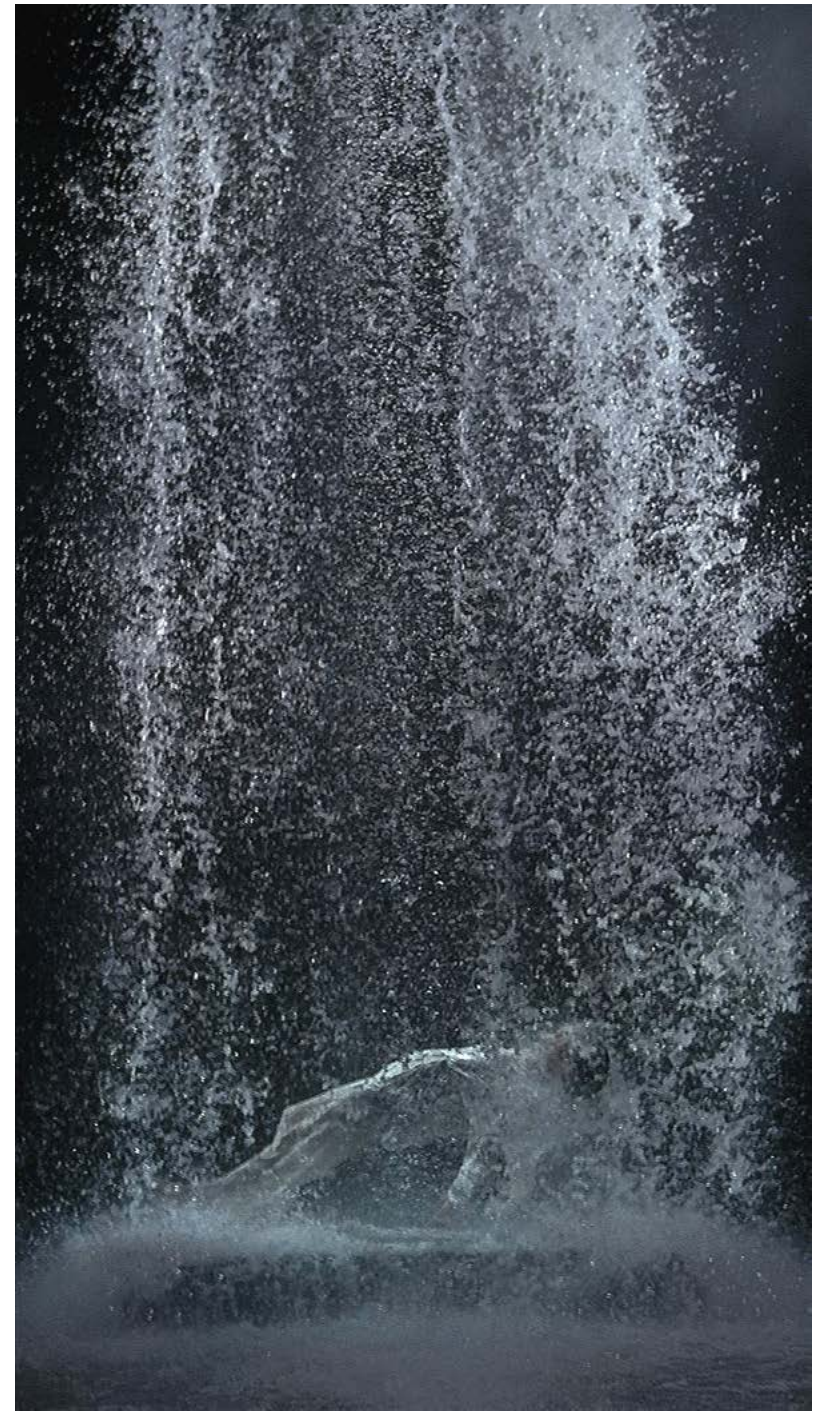
Все эти великие метафизические религиозные системы в своей вариатив-

ности едины, в частности, и суфистская, и исихастская, и даосистская — всё это физиологические практики. И все эти вещи остаются с тобой в поднорне. Этот опыт есть и у Билла Виолы, и он у него выливается в высокое эстетическое переживание. Поэтому он и игнорирует опыт актуального искусства, уорхоловского или того, что было после, акционизма, например, после которого говорить об эстетическом опыте уже даже неудобно. А у Виолы очень видно, что его эстетические переживания замешаны на опыте не просто изучения, но физиологического погружения в религиозные практики. Очевидно, что он человек огромного опыта, но при этом в контексте его выставки не стоит говорить о религиозности, потому что это сужает и упрощает то, что он делает. Поэтому меня очень смущает название выставки, «Путешествие

души», — оно неверно ориентирует зрителя, понуждает его идти путём метафизики, нью-эйджа или даже оккультизма. На этом материале есть очень большой риск пуститься в метафизические размышления, говорить о пути души после смерти. Но, как ни странно, религиозная метафизика лишает эти вещи глубины — потому что они гораздо глубже, и они не о путешествии души, а о некотором порядке вещей, который наступает после апокалиптического разрушения.

Весь эстетический пафос у Виолы во многом от Вагнера, неслучайно он создал удивительную визуальную параллель вагнеровской партитуре «Тристан и Изольда». Эта немецкая опера, конечно, великое произведение, всеобъемлющее, настоящий гезамткунстверт, тотальная форма. Ближайшие современники Вагнера, Шёнберг и Веберн, понимали, что после такого уже невозможно ничего сказать, но в то же время мы должны пытаться. А как продолжить то, что нельзя продолжить? Надо мной эта задача тоже довлеет. Билл Виола смог передать вагнеровский гезамткунстверт как чудо, которого в наше время уже не может быть. А ведь спор с Вагнером — это важная часть культуры XX века. Когда Бретон сказал: «Пускай гробовая крышка захлопнется над орнестровой ямой», он имел в виду — над вагнеризмом. Тот же антивагнеровский дух пронизывает «Победу над солнцем», из которой родился «Чёрный квадрат». Но красноречивее всего это у Дюшана, потому что его писсуар — это и есть гезамткунстверт, его следующая модель. Всё это продолжение спора с Вагнером.

Другое дело, что у Билла Виолы ренессансная изобразительная традиция, конечно, обогащена Голливудом. Но давайте посмотрим: на самом деле Голливуд — это и есть вагнерианство, возьмём ли мы «Властелин колец», «Звёздные войны» или даже «Игру престолов». Сколько бы попсовыми они ни были, вагнеровская идея там прослеживается. Они суетливы, там очень много содержания, но если мы растянем «Властелин колец» во времени — то получим пятичасовые оперы Вагнера в ритме Билла Виолы. Ближе всего Виола подходит даже не к «Тристану и Изольде», а к «Парсифалю» — на мой взгляд, это самая великая вещь Вагнера, и там мало



что происходит, он менее всех остальных его опер драматургически наполнен. Там эта замедленность становится уже космической — копьё буквально зависает в воздухе. И посреди неё вдруг происходят какие-то драматические всплески. И у Виолы так же: статика, статика, а потом в один момент что-то происходит, утопленник вдруг возносится. И потом опять воцаряется тишина.

*Записала Аля Тесис*

**Билл Виола**  
Вознесение Тристана  
(Звук горы  
под водопадом)  
2005

Видеозвуковая инсталляция  
Цветная HD-проеция;  
4-канальный звук с сабвуфером  
(4.1), 5,8 × 3,25 м, 10' 16".  
Исполнитель: Джон Хэй  
Фотография: © Kira Perov  
© Bill Viola Studio  
Изображение предоставлено  
ГМИИ им. А. С. Пушкина



УСТИНА ЯКОВЛЕВА:  
«СЕЙЧАС ЕСТЬ РАЗДЕЛЕНИЕ НА „ТЕХНОЛОГИЧНЫХ“ И „АРХАИЧНЫХ“»



В галерее Artwin открылась выставка «В тени ландшафта», которую курирует наш автор Дарья Кравчук. Поговорив с художниками Устиной Яковлевой и Владимиром Чертышёвым, она обнаружила, что они оба могли бы стать героями и нашего основного раздела, поскольку однозначно предпочитают деревню мегаполису, а уединение — бурной социальной жизни.



Как началось твоё становление как художника? Откуда всё пришло? Наверняка это случилось до Института проблем современного искусства.

Я училась в Педагогическом институте на худграфе, и в какой-то момент я поняла, что была плохим студентом и мне нужно начать заниматься живописью. И тут мой друг пригласил меня в Музей современного искусства на лекцию «Свободных мастерских». Я была в шоке от контраста с тем, что происходило в институте. Я проходила туда год, ни в чём не участвовала, просто слушала и открывала для себя новый мир. Это было примерно в 2007 году. Потом я стала ходить в типографию в Хохловском переулке. Тимофей Караффа-Корбут, Алина Гудкина, Арсений Жилиев и другие молодые художники делали там выставки, я познакомилась с ними и поняла, что там происходят интересные вещи, приходят интересные люди. Мы подружились, и на лекцию в ИПСИ меня впервые привёл Арсений Жилиев — послушать Стаса Шурипу. Было так интересно, что я решила поступить в ИПСИ на следующий год. Стала учиться там в 2008-м, когда был последний дипломный год в университете.

У тебя много ритмичности в работах, которая достигается методикой штриха, вышивания. Откуда, как ты думаешь, пошла такая практика? Мне это напоминает что-то очень медитативное.

У меня было желание сделать сложный проект, но потом я поняла, что нужно начать с того, что у меня есть, — с бумаги и чёрной ручки. Я решила с этого начать и в общем-то так и не закончила. Я осознала бесконечные возможности этих материалов и решила ими пользоваться. Мне это было очень близко. Даже в школьные времена, когда дома стоял стационарный телефон, я обычно разговаривала по нему и чиркала ручкой по бумаге. О современном искусстве часто говорят «я тоже так могу» — я хотела сделать то, что умеют все, и возвести это в степень невозможного.

А вышивание?

В моей семье шили и бабушка, и мама. Будучи подростком, я хотела идти против



традиций, стать настоящим художником — создавать графику, картины. Потом я стала взрослеть и принимать эту часть моей истории, к тому же у меня есть способности. Поначалу мои штрихи действительно напоминали стежни, и я решила усложнить процесс. Это физическое действие стало поглощать больше моего внимания: протыкание плоскости текстиля или бумаги. Я приоровилась и быстро сделала большие картины, но потом у меня начался кризис. Я почти год не могла ничего делать, не видела смысла в перепроизводстве. Затем я пришла к вышивке, к объектам, которые занимают больше времени и становятся своеобразным тотемным существом. Мне стало тесно в плоскости, и я решила переходить к объёму, захотелось сделать что-то более материальное.

В твоих произведениях чёрточки и штрихи складываются в пейзажи. Чув-

ствуется тесная взаимосвязь с природой, природными ландшафтами, и возможно, даже конкретными географическими локациями в России.

Да, это связано с местами, которые я посещаю. Я растворяюсь в пространстве, как губка, собираю всю информацию, а потом закрываю свои щупальца и пропускаю всё через собственную призму восприятия.

У тебя много site-specific проектов. Это потому, что ты часто посещаешь резиденции? Ты могла бы рассказать о последнем проекте, созданном в резиденции в Нью-Йорке? Ты работала с материалом, который бы отснят на севере России, но ты работала с ним в Штатах.

Я работала с собранным материалом и на Севере, и после приезда, в Москве. В Нью-Йорке для меня это оказалось,

На стр. 110  
Устина Яковлева  
Прототип I  
2021  
Бусины, хлопчатобумажные,  
нейлоновые и синтетические нити,  
40 × 30 × 20 см  
Изображение предоставлено  
художником

Вид экспозиции  
«В тени ландшафта»  
Москва, 13.03—9.05.2021,  
Artwin Gallery, Cube  
Фотография: © Иван Ерофеев  
Изображение предоставлено  
Artwin Gallery

скорее, новой формой: я никогда раньше не работала с печатью фотографий на большом текстиле. Эта идея ко мне пришла уже в Нью-Йорке. Там я снучала по природе, и мне хотелось в лес, парк, поэтому я отправила себе из Москвы фотографии северного леса — чтобы успокоить себя. Эти работы оказались очень



логичными для восстановления баланса в нью-йоркском ритме. Когда я была в Америке, я показывала эти работы коллегам, и они получили дальнейшее развитие, так как оказались интересны людям. В Штатах в целом ощущается общность современного искусства и декоративно-прикладного, нет такого чёткого разделения, как у нас. У нас здесь разные лагеря. Я же себя ощущаю мостиком — мне интересно и то и другое, я себя не ограничиваю.

*Наше поколение абсолютно утратило связь с ручным трудом. Иногда смотришь на подобные объекты и совсем не понимаешь, сколько на это уходит труда и времени, кропотливости, фокуса.*

Фокус — это большая проблема современности, в том числе и моя проблема. Постоянные сообщения, новости. У всех тревожное расстройство. Мое занятие меня расслабляет, а зрителя — завораживает и затягивает.

*Абсолютно. Поэтому я и начала этот разговор с того, что это действительно практика, в том числе и духовная. Серия работ, которую мы показываем на выставке «В тени ландшафта» в Cube.Moscow, — горные пейзажи. Это какая-то конкретная местность?*

Я оказалась в резиденции в Сочи, «Цветные горы», у меня была мастерская с видом на эти горы, я их и вышивала. Всё это местные горы, которые мне попадались, цепляли мой взгляд, мои разные состояния. Я приехала в марте и застала разные моменты, весенние и зимние. Горы стали для меня большим открытием, вся эта невероятная красота, как застывшие волны. Тема гор присутствовала и раньше в моих работах, но очень точно. На создание работ вдохновлял вид из моего окна. Это уникальная возможность сидеть в закрытом городке и смотреть на горы. Я оказалась вне времени и документировала это.

*А серия работ на плексигласе? Я до этого не видела у тебя подобных вышивок. Плексиглас достаточно воздушный и прозрачный материал, но при этом ненатуральный. Как так вышло, что твой выбор пал именно на него?*

Мне хотелось поработать с новыми материалами и технологиями. Чтобы создать лазерную резку, нужно было делать эскизы — а это новый опыт для меня, так как обычно я работаю без эскизов. Я часто вышиваю белым на белом, мне нравится что-то кропотливое и незаметное. Его вроде бы видно и не видно, есть какая-то эфемерность, но при этом существует спорная ситуация с пластиком, что меня и привлекло. Я думала о пейза-

жах, о собирательном образе, который превратился в росу на паутине.

*Белое на белом — это наследие Русского Севера?*

Да, оттуда мои корни. Первая выставка называлась «Усть-Цильма», это место, где жила моя прабабушка Устина. И эта тема формируется с самого начала моей художественной деятельности. Сейчас больше возможностей коммуникации с кураторами с Севера. У меня не было чёткой связи изначально. Арсений Жилиев, когда нурировал выставку, рассказывал, как он почувствовал правильный вектор. А я только через пару лет дозрела до осознания, что все мои проекты про Север. Меня поддержала куратор Катя Шарова, которая меня часто приглашает в Архангельск. А ещё мы ездили в Лапландию. Она тоже с Севера и увидела некий язык тела в моих работах, как нестандартный взгляд на Север. Есть ассоциации декоративно-прикладного искусства с яркими объектами, а у меня всё больше про натуру севера — снег, тишину, уединение.

*В твоих работах часто встречаются спиралевидные фигуры и другие орнаменты, типичные для Русского Севера. Можешь рассказать об этом поподробнее?*

Я отсматриваю различные материалы. Мне интересно это единение корневых архаичных культур — практически все они об одном. Нынешняя разрозненность тоже наталкивает на мысль о необходимости прийти к своим корням, вспомнить, что мы пришли из единого места. И майянские знаки, и северные, и тема лабиринта, круга — символ совершенства, духа, солнца, или зигзаг — змея, прямая линия — горизонт. Все символы абсолютно узнаваемые, при этом в разных культурах. Мне кажется важным найти не то, что разъединяет людей, но то, что их объединяет.

*Есть много тем, объединяющих твою практику и практику Вовы Чернышёва. Простая символика, которая может быть узнаваемой повсеместно в различные периоды, — например, звезда у Вовы, арка. Как тебе кажется, что вас роднит?*



Хрупкость и тяготение к старым натуральным материалам. В каждом домотканном полотне есть история, которая задаёт контекст. Я не хочу ничего разрушать, но хочу мимикрировать и развиваться. Мне кажется, у Вовы схожая история с арками, с древесными объектами. Звёзды, графина, травление — всё это тонкое, хрупкое, может, незаметное, но оно есть и привлекает. Сейчас, кажется, есть разделение на «технологичных» и «архаичных». Чем больше становится одного, тем больше проявляется противоположное. Я за противоположное. При безграничном доступе к технологиям все начинают снучать по живой природе, материалам. Даже в медицине, мне кажется, круто разбираться в травах, заниматься профилактикой, знать, что и где растёт. Во время изоляции я была в горах и поняла, что в такой период, когда ты можешь не попасть в больницу, ты должен взять ответственность на себя. Когда я первый раз оказалась в деревне на Севере, я осознала, что в Москве присутствовало ощущение ненатуральности, будто вся еда была пластиновой, как и люди. А в деревне всё такое настоящее. Я никогда не жила в деревне, но смогла почувствовать, как всё это важно.

*Вопросы: Дарья Кравчук*

На стр. 112  
**Устина Яновлева**  
Без названия  
2014  
Бумага, бусины, шёлковые нити,  
16,5 × 23,5 см  
(в раме 46,5 × 36,6 см)  
Изображение предоставлено  
художником

**Устина Яновлева**  
Без названия  
2021  
Чернила на холсте, в 20 см  
Изображение предоставлено  
художником

## ВЛАДИМИР ЧЕРНЫШЁВ: «ИНОГДА Я МЫСЛЕННО ОТПРАВЛЯЛ СТРИТ-АРТ В ЧЁРНЫЙ СПИСОК»



*Расскажи о своей практике в целом. Как ты к этому пришёл, как стал художником?*

Изначально, как и многие художники из Нижнего Новгорода, я начинал работать на улице. В 2010-х годах это было граффити, годами позже всё переросло в историю, связанную со стрит-артом, со множеством особенностей, присущих именно нижегородскому уличному искусству. В 2019 году Артём Филатов с Алисой Савицкой при поддержке музея «Гаран»

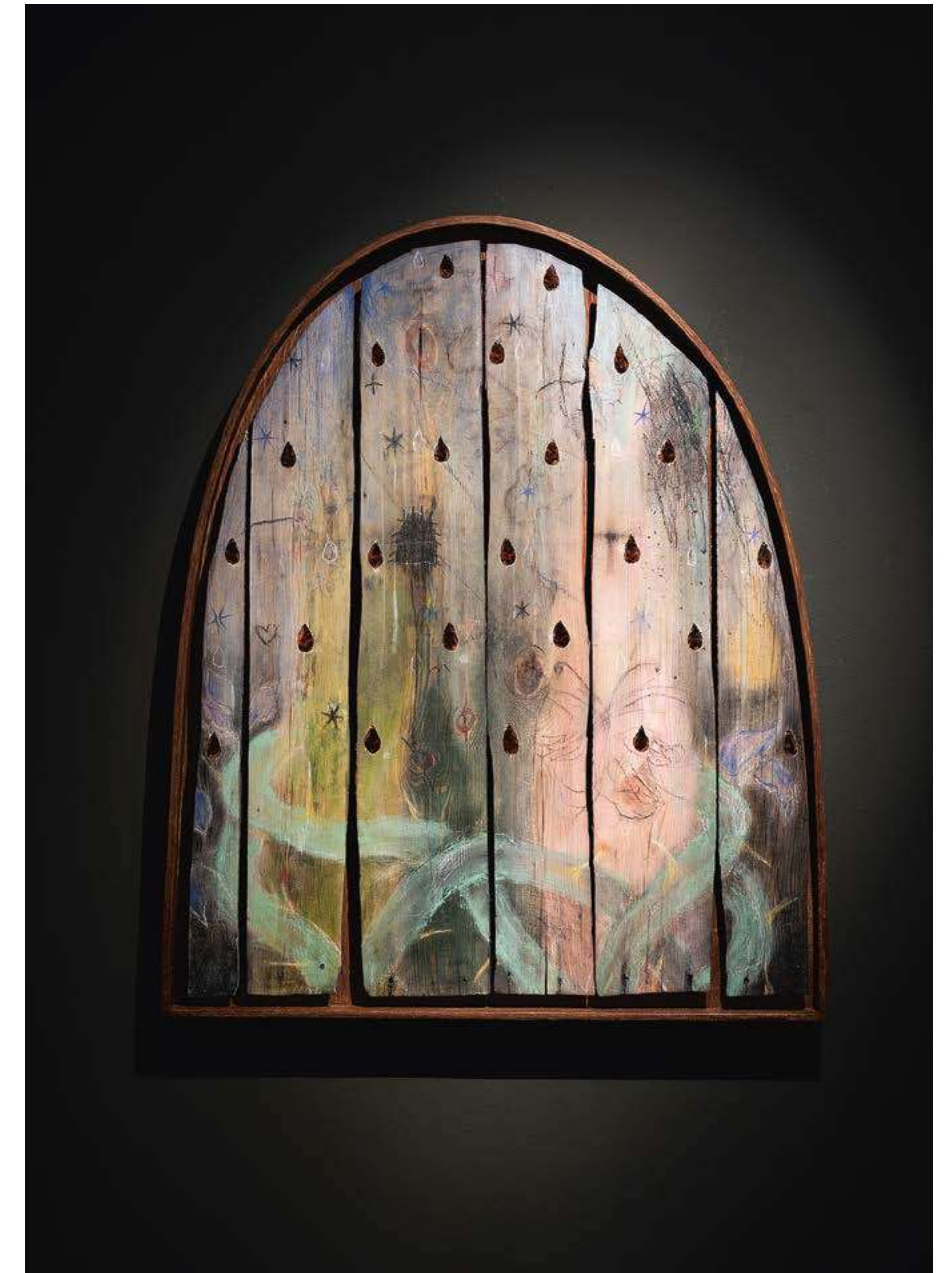
написали книгу — «Краткая история нижегородского уличного искусства», в которой подробно рассказывается об этих самых особенностях и объясняется, почему феномен уличного искусства в Нижнем Новгороде не вполне подпадает под привычное определение стрит-арта. Для меня это была в первую очередь работа с открытым пространством, с материалом внутри коллектива близких мне художников. Дело в том, что у нас центр города, как и окрестности, местами деревянный. Это архитектурное деревянное наследие. Дерево — материал, с которым художники, в том числе и я, стали работать до сих пор. Это важный медиум, с которым сложно работать, потому что он несёт в себе следы памяти, следы прошлого, следы истории. В то время я впервые начал задаваться не только вопросом, что я делаю, но и как я хочу это делать.

Следующий условный этап — это время, когда стрит-арт стал стремительно популяризоваться, им начали интересоваться, на улице стали появляться целые серии работ разных художников. В интер-

нете, в социальной среде начал расти тренд на стрит-арт, на уличное искусство, на большие фрески, так называемые муралы. В общем контексте мне казалось, что стрит-арт очень близок к рекламе. Быстрая спекуляция разными темами — политика, социальная повестка. Всё это превращало стрит-арт в разменную информационную монету, которую ты можешь в нужный момент подбросить и поймать какой-то эффект. Он как хлопок — очень быстрый и очень похожий на эффект рекламы. К нему подходит слово «спекуляция», которое можно воспринимать и с положительной точки зрения, и с отрицательной.

Мне хотелось делать более отстранённое искусство, и, честно говоря, иногда я мысленно отправлял стрит-арт и всё, что с ним связано, в чёрный список. В этот момент появилась потребность найти более спокойное место, открытое пространство, где можно экспериментировать и что-то производить. Так в 2013 году я выбрал заброшенные сады в пригороде Нижнего Новгорода, в которых до сих пор работаю. Это место, как сказал Сергей Хачатуров, «которого нет». Такое ничто, на самом деле. Вся локальная архитектура — это какие-то невзрачные полусараи, полудачи, полуохотничьи домики, тропы и смешанный природный ландшафт. До конца непонятно, какая история за всем этим стоит. Это такое забытое пространство без определённой исторической нагрузки: какая-то тень истории, тень культуры, очень неопределённая вещь. Здесь я стал применять навыки, приобретённые во время работы на улице: начали появляться рисунки, изображения, которые потом сложились в систему символов и знаков — тень, арка, бабочка, радуга и звёзды, которые я постоянно изображал. Очень наивные, простые рисунки. В тот момент появился один из основных принципов, которым я до сих пор руководствуюсь, принцип работы через ошибки — когда ты не просто планируешь и приходишь к результату, а работаешь с материалом и идеей, которые сопротивляются и искажаются. С деревом я работаю с тех самых пор. Это очень важный для меня материал.

Кроме того, мне всегда была интересна традиционная культура, деревенская культура, что привело к возникновению проекта под названием «Заброшенная деревня»,



в рамках которого я предпринял несколько экспедиций по заброшенным деревням средней полосы России. Это были и северные регионы, такие как Архангельская область и Карелия, и юг страны. В то время меня сильно увлекали руины деревенских построек, трудночитаемый культурный ландшафт, следы наивного народного творчества. Я много документировал и продолжал рисовать свои картинку на сараях. Чуть позже контекст заброшенной деревни снова привёл меня к тому, что нужно мыслить очень мультидисциплинарно и превращать проект в серьёзное исследование, где есть представители смежных дисциплин, точки синхронизации и результат. Сама тема заброшенной деревни очень самодостаточна. Тогда я вернулся к локациям, в которой работаю до сих пор, — заброшенный садовый

На стр. 114  
**Владимир Чернышёв**  
Бассейн  
2019  
Гудрон, дерево, пенобетонные  
блоки, металлический профиль,  
лестница из нержавеющей стали,  
буй из ПВХ, 14 × 1010 × 560 см  
Изображение предоставлено  
художником

**Владимир Чернышёв**  
Без названия  
(Связанная радуга)  
2021  
Смешанная техника, 87 × 73 см  
Выставка «В тени ландшафта»,  
Москва, 13.03—9.05.2021, Artwin  
Gallery, Cube. Фотография:  
© Иван Ерофеев. Изображение  
предоставлено Artwin Gallery





**Владимир Чернышёв**  
Монумент  
2019

Инсталляция в Нижегородской области. Дерево, гудрон, кирпич, бетон, 770 × 46 × 46 см  
Изображение предоставлено художником

На стр. 117

**Владимир Чернышёв**  
Омут  
2018

Инсталляция в Нижегородской области. Гудрон, кирпич, цемент, металл, баннеры, 330 × 270 × 340 см  
Изображение предоставлено художником

массив в пригороде Нижнего Новгорода. В 2018 году «Заброшенная деревня» трансформировалась в «Загородные практики». Это сильно упростило мне жизнь. Стало необязательным готовить итоговую выставку, публиковать итоговую книжку, итоговый видеофильм и т. д. Ты просто работаешь, экспериментируешь, переносишь результаты в студийную практику или выставочную историю — это такая открытая мастерская, поле экспериментов, и просто спокойное, тихое место за городом, с приятным природным ландшафтом. Последние пару лет я езжу туда с закрытыми небольшими группами с кураторами, искусствоведами, художниками, интересующимися людьми. Всё в закрытом формате, потому что мне не хочется превращать это в туристическую историю. Когда я стал публиковать работы в интернете, многие стали мне писать, предлагать организовать экскурсии, но я каждый раз отказывался, чтобы это оставалось в категории «нигде», куда просто так не попасть. Сейчас за городом находятся три инстал-

ляции, первая из них — это чёрный дом. Инсталляция называется «Омут». Создана в 2018 году, отчасти благодаря стипендии «Гаража», которую я получал в то время. Название отсылает к формату произведения, который не раскрывает локальный контекст, а скорее поглощает его. Чёрный дом, покрытый гудроном, — как чёрная дыра в лесу. Работа не подразумевает финальной версии. Вторая работа, «Монумент», — про память, точнее, десакрализацию идеи памяти, которая направлена не в прошлое, а в настоящее, в изменяющийся природный ландшафт. Монумент ничему не посвящён. Он тоже покрыт гудроном, который в зависимости от времени года меняет оттенок от глянцевого чёрного до матового коричневого. Гудрон — это вообще отдельная история, один из основных материалов, которые я использую в том числе в музейных проектах. Последняя инсталляция, «Остановка», — это, кроме прочего, про определение того, что для меня искусство. Это в каком-то смысле бесполезная вещь, ловушка, которая маскируется

под что-то знакомое, но, как правило, разочаровывает, оборачиваясь чем-то иным. Инсталляция представляет собой остановку с асфальтом, которая находится в глуши леса. Мы специально привозили туда технику, раскатывали асфальт по принципу того, как это делается в городе. Построили из блоков остановку с бетонным основанием, которая напоминает классическую модернистскую советскую автобусную остановку, покрытую паттерном из звёзд. Все три инсталляции сложно отнести к одному жанру — ленд-арт или паблик-арт. Наверно, это ближе к ленд-арту, но мне не близко это определение. Это больше экспериментальная, *site-specific* история. Пожалуй, термин *site-specific* мне ближе всего. Объект и процесс, который мыслится только в этом месте и во взаимодействии с ним.

*Я бы хотела поговорить про символы: откуда они пришли и почему именно эта символика. Ты задумывался о том, что именно они для тебя значат?*

Эти символы архетипичны и мультикультурны. Их можно встретить в экслибрисах в старых книжных изданиях или гравюрах, алхимических трактатах. Какие-то средневековые или ранние наивные изображения, которые сопровождали тексты, они как будто на что-то намекают, но не подразумевают чётких трактовок. Поиск этих смыслов граничит с наивной семиологией, чего я стараюсь избегать. Для меня это прежде всего вторичные знаки, тени смыслов, трудночитаемые истории. Это также отсылка к традиционной культуре в широком смысле, когда человек наделял окружающие явления смыслами, которые позже стали утрачиваться.

*Иногда, когда я слышу про что-то природное в данном ключе, я сразу думаю про что-то языческое.*

Сложно сказать, это точно не про научное знание, а про инструментарий, существующий в такой системе координат, когда



человек, скорее, домысливает. Понятно, что это вымысел, фикция, может быть, совершенно не научное мышление, но в нём есть своя логика, свои законы, которые никто не подтверждал, но и не отменял.

*Давай поговорим про отдельные работы, которые будут представлены на выставке «В тени ландшафта» в Cube.Moscow.*



118

*Например, лодка, которую ты делаешь, как она будет называться?*

«Лодна» — это работа, которая в изначальном виде была показана на выставке в «Арсенале» в 2017 году, выставка называлась «Свежий слой», курировала её Анна Нистратова, исследователь уличного искусства. Эта выставка отражала связь фольклора, нижегородского наследия и современного искусства. На тот момент меня интересовала тема речного ландшафта и рыбного промысла. В широком смысле я задавался вопросом, как изменилось понятие природы в условиях, когда влияние человека на окружающую среду стало необратимым. Лодна была сделана из гудронового основания — «тёмной материи», в которой она тонула. Канифоль, хвойная смола, была растоплена до такого состояния, что часть лодки просто растворилась в гудроне, и остался лишь силуэт тонущей лодки. Канифоль, в противовес гудрону, материал естественный. Гудрон — производное переработанной нефти, материал, родственник пластину. «Лодна» — это работа про сопротивление материалов, которые несут разные смыслы, разные отношения к сложному понятию природы.

*А какой сюжет у новой арки?*

Это продолжение серии работ о невозможных природных явлениях. Здесь я хотел изобразить сюжет пойманной или связанной радуги, где радуга в своём основании опутывается корнями. Это в каком-то смысле двойная комбинация супервременного и суперзакостенелого. Мне нравится сочетание и контраст, который должен быть в этой работе. Надо понимать, что сюжет часто для меня вторичен, мне нравится выбирать наивный нарратив. В первую очередь я работаю с формой и методом создания изображения. «Связанная радуга» состоит примерно из 6 слоев различных изображений, которые местами полностью стёрты, местами просвечивают друг через друга.

*А новая серия офортов?*

Новая серия офортов «Камень» связана с попыткой изобразить странную звуковую систему. Есть такая категория



119

звуков, которые всегда существуют на фоне — они есть, но ты их не замечаешь. В офортах изображён источник звука — это камень в виде арки с отверстием посередине. Также невозможная история. И сам звуковой ландшафт в виде случайных линий, точек, силуэтов. В итоговых версиях присутствуют наложения разных изображений, потому что офорт я печатал с пяти медных пластин, на каждой из которых по-своему изображена звуковая схема. Где-то в этом ландшафте появляются птицы, где-то появляются растения, где-то шум и грязь. В итоге получилось, что почти каждый экземпляр в серии имеет одну версию, потому что эта история наложения пластин — она очень сложно повторяема, это сложный технический процесс печати. Эта серия про метод, технический эксперимент с печатью, бумагой, медью, кислотой.

*Ты работаешь над новым проектом с канифолью, верно?*

Да, это будет такая арна с камышом. Это работа про арку саму по себе. Арна как символ-трансцендент, проще говоря, граница между тем, что ты понимаешь

и не сможешь понять. Арна часто встречается в храмовой архитектуре как символ границы между мирами, переход. Конечно, это в каком-то смысле сакральная форма. Новая арна с камышом передаёт ощущение, связанное со страхом и тайной, когда ты идёшь через камыш и не видишь, что будет дальше. Ты пытаешься раздвинуть его руками, он издаёт шорох, странный, мрачный, немного призрачный. Камыш застынет в канифоли, как в вакууме, в безвременности.

*Вопросы: Дарья Кравчук*

На стр. 118  
**Владимир Чернышёв**  
Без названия  
2021  
Смешанная техника, 105 × 50 см  
Изображение предоставлено художником

**Владимир Чернышёв**  
Лодна  
2021  
Смешанная техника, 65 × 125 × 10 см. Выставка «В тени ландшафта», Москва, 13.03—9.05.2021, Artwin Gallery, Cube  
Фотография: © Иван Ерофеев  
Изображение предоставлено Artwin Gallery

## ПОЛИНА СТРЕЛЬЦОВА О ЮБИЛЕЕ ВХУТЕМАС



Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС) отмечали в прошлом году своё столетие, но все выставки, запланированные к круглой дате, по всем известной причине перенеслись на 2021 год. Большие выставки — это, в первую очередь, исследовательские проекты, и они становятся источником новых знаний и для зрителей, и для специалистов. Куратор «ВХУТЕМАС — 100. Иллюминаторы завтрашних городов. Архитектурный факультет» *Полина Стрельцова* подводит в разговоре с «Искусством» итоги юбилея.

*100 лет со дня создания Высших художественно-технических мастерских — круглая дата, века, и поэтому наверняка выставка планировалась очень заранее. О чём вы первым делом подумали, когда решили готовить проект?*

Когда я поняла, что мне предстоит работа над этим проектом, первое, о чём я подумала, — как же показать авангард и не повторять уже много раз сказанное? Дело в том, что одна из самых больших коллекций в нашем музее — это как раз архитектурная графика этого периода, очень яркого и насыщенного для отечественной архитектурной жизни десятилетия, связанного как раз с существованием ВХУТЕМАС. Больше того: у нас одна из самых обширных коллекций касается непосредственно ВХУТЕМАС, и мы каждый юбилей стараемся участвовать в праздновании и делаем выставочные проекты. Вот как их не повторить, что нового можно сказать?

*И как вы в итоге поступили?*

Мы поняли, конечно, что ВХУТЕМАС — очень сложное явление, в нём сложно разобраться. Поэтому начали выставку с таймлайна, или хронографа, в котором поэтапно представили события внутри ВХУТЕМАС и за его пределами, архитектурный контекст, к которому ВХУТЕМАС имел непосредственное отношение. Дело в том, что вся эта архитектурная жизнь, весь этот мир был очень тесно переплетён — ученики наравне с педагогами участвовали в конкурсах, даже занимали призовые места, что, безусловно, говорит о качестве преподавания. Так же активно ВХУТЕМАС участвовал в международной жизни — получил множество наград и гран-при за новую систему образования на Международной выставке в Париже в 1925 году. И этим не заканчиваются достижения.

У нас есть интересный приём на выставке — посередине мы разместили подиум, на котором расставили своего рода «артефакты». Это, конечно, условное название: от каждой ВХУТЕМАСовской инновации мы взяли то, что было новым изобретено в конкретно этой институции, что нового было привнесено в художественную жизнь, педагогическую практику. А вокруг этого подиума — более



детальное раскрытие тем. Мы описываем мастерские ведущих педагогов, у которых были самые многочисленные группы. Мы постарались показать очень важный для нас архитектурный момент — это введение в архитектурное образование некоторых новых элементов, которых не было раньше. Например, архитектурная пропедевтика, дисциплина пространства Николая Ладовского — это как раз ветвь, связанная с авангардом. И ещё очень важно и неожиданно для такой выставки, которая, в общем-то, про 1920-е годы, — у нас на подиуме стоит манет деревянного храма, это вызывает вопросы и удивление. Дело в том, что многие преподаватели были опытными реставраторами, в том числе Иван Васильевич Рыльский — декан архитектурного факультета с 1923-го до 1930 года. Он брал своих учеников «в поля», на реставрационные работы, и тем самым они проходили серьёзную практику глубинного понимания траектории развития отечественной архитектуры. И ещё важный момент — введение специализаций. Впервые во ВХУТЕМАС начали готовить градостроителей. Лекции по градостроительству велись Владимиром Николаевичем Семёновым — одним

из пионеров нашего градостроительства. До этого ведь такой отдельной специальности не было. Это разделение на разные кафедры — жилищное строительство, общественно-промышленные здания, градостроительство — было изобретено во ВХУТЕМАС и работает по сей день. В экскурсионных группах много людей, которые получали архитектурное образование, им особенно это интересно, они выстраивают параллели с собственным опытом.

*Параллельно с вами идёт большая выставка в Музее Москвы, там тоже есть архитектурный раздел. Вы как-то согласовывали проекты, распределяли экспонаты?*

Мы советовались с коллегами из других культурных институций, которые тоже хотели что-то сделать к этой дате, и развели темы, которые представлены в наших выставочных проектах: в Музее Москвы говорится о студентах и студенческих работах, мы же решили говорить о преподавателях. О тех людях, благодаря которым родилась эта художественная педагогика, благодаря которым формировался сам новый стилиевый каркас 20-х годов, столь отличный от пре-



На стр. 120  
**Н. А. Ладовский**  
План реконструкции  
Москвы («Парабола»).  
Генплан  
1932

Изображение предоставлено  
Государственным музеем  
архитектуры им. А. В. Щусова

**А. А. Веснин**  
Проект оформления  
здания ВХУТЕМАСа  
к X годовщине  
Октябрьской революции  
(эскиз)  
1927

Изображение предоставлено  
Государственным музеем  
архитектуры им. А. В. Щусова

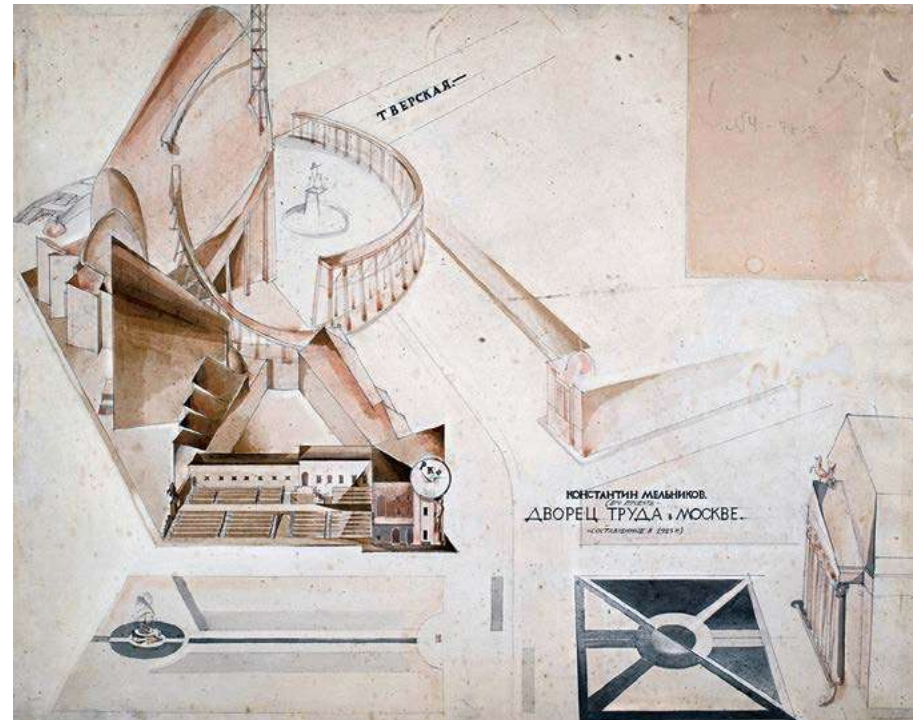
дыдущих периодов и по сути феноменальный. Это случилось благодаря симбиозу традиций и авангардного импульса периода. Архитектура — один из тех видов искусств, который невозможен без преемственности. Все знания о постройках, о системе проектирования передаются от поколения к поколению; за плечами мастеров, которые преподавали во ВХУТЕМАС, была серьёз-

Несмотря на такое серьёзное временное расстояние, боюсь, что сейчас речь не идёт о каком-то новом встраивании в контекст. Я думаю, что речь идёт об изучении, понимании и узнавании. Это очень важно, мы поняли это опять же в работе над выставкой, потому что многие годы ВХУТЕМАС был забыт и его наследие пытались стереть из памяти. Даже архитекторы боялись вспоминать об этих годах. В какой-то момент историческая ниточка, которая могла бы соединить людей-свидетелей и ныне живущих, практически оборвалась. Но некоторые люди успели захватить кусочек того времени. Например, благодаря Селиму Омаровичу Хан-Магомедову, благодаря его колоссальной работе мы знаем сейчас так много фактов о ВХУТЕМАС и об архитектурном авангарде в целом — он буквально ухватился за последнюю возможность собрать по крупицам все эти знания. Наша задача сейчас — выстроить как можно более целостную картину происшедшего во ВХУТЕМАС, так что нам, сотрудникам музея, есть чем заняться. Селим Омарович интересовался в основном авангардной ветвью этой истории, а вот сейчас мы впервые заговорили о том, что, оказывается, кроме авангарда там было что-то ещё. И эти ростки традиционного академического обучения — они никогда полностью не увядали. Те новые подходы к формообразованию, которые были выработаны благодаря и вместе с ВХУТЕМАС, рождались в симбиозе. Так что наша основная задача — говорить об этом как можно больше, привлекать как можно больше молодых исследователей, работать с архивами, источниками. Надеюсь, мы займёмся этим прямо в этом году и по итогам выставки сделаем большую книгу про ВХУТЕМАС. Это я сейчас, конечно, загадываю на будущее, но в целом направление очень правильное.

Вопросы: Жанна Старицына

ная подготовка, они все заначивали классические высшие учебные заведения. Им, безусловно, было на чём строить эту новую систему преподавания. Мы были заинтересованы в том, чтобы показать нашу роскошную коллекцию. Надо отметить, что в Музее Москвы архитектурный раздел сделан целиком на наших вещах, но поскольку концепция выставок отличалась, в принципе, у нас не было никаких пересечений. Мы сознательно себя от этого обезопасили, чтобы не получилось, что что-то похуже мы отдаём им, а получше оставляем нам.

*Что юбилейные годы дают нам для нового понимания этого явления в искусстве? Такая дата — целый век — это ведь достаточный промежуток времени, чтобы посмотреть на ВХУТЕМАС по-новому, может быть, как-то по-другому вписать его в исторический контекст.*



К. С. Мельников  
Дворец труда в Охотном ряду, Москва.  
Конкурсный проект.  
Перспектива  
1923  
Изображение предоставлено Государственным музеем архитектуры им. А. В. Щусева



Владимир Прохоров

## НЕКОТОРЫЕ ПУТИ ПРЕОДОЛЕНИЯ ТРУДНОСТЕЙ В МУЗЕЙНОЙ ЖИЗНИ

Ситуация прошлого года, заставившая нас меньше времени проводить в интенсивном общении, на людях, с её неминуемым погружением в «книжность» и различного рода тексты, снова открыла возможность оценить властительную взаимосвязь слова и образа в культуре. «Не выходи из комнаты, не совершай ошибку» — строки Иосифа Бродского превратились в своеобразный мем, мелькая в социальных сетях и публикациях СМИ. Стало казаться, что мы снова повторяем пройденные уроки, подобно нашему молодому поколению в условиях дистанта. Тем временем для экспозиционеров и кураторов наступила пора анализировать накопленный опыт за период интенсивной деятельности в «доковидную» эпоху.

Размышлению об этом поспособствовали два события в Московском музее современного искусства, которые произошли в разное время: одно недавно, а другое больше двух лет назад. Речь пойдёт о выставке «Территория слова» в Южно-Сахалинске и работе художника Александра Айзенштата, переданной автором в дар музею.

Большинство выставок отечественного современного искусства так или иначе оказываются основаны на текстовом материале. Если раньше бунва шла приложением к визуальному ряду, служила вспомогательным дополнением, то теперь текст в значительной степени опережает всё остальное. Моментом истины для ММОМА стала возможность организовать показ произведений из своей коллекции в Южно-Сахалинске, в рамках театрального фестиваля «Территория». Произошло это в декабре 2018 года в залах Литературно-художественного музея книги А. П. Чехова «Остров Сахалин».

Отдалённая часть Российской империи, служившая землёй изгнания — местом ссылки каторжан, благодаря гражданскому подвигу Антона Павловича Чехова и его очерку получила «крещение» литературной темой. И, что интересно, этот факт вполне соотносится с современным видением задач художника — стремлением менять общество примером своих поступков, являющихся одновременно актом творчества.

Кураторы выставки — Оксана Воронина и автор этих строк — проделали работу по отбору наиболее интересных и значимых экспонатов. Концепция выстраивалась сама собой — она оказалась связана с переплетением текста и образа в пространстве произведения. Личности выдающихся мастеров слова, бывших одновременно и художниками, определили структуру экспозиции. Фигуры Велимира Хлебникова, Андрея Вознесенского, Дмитрия Пригова относятся к разным временным фазам развития искусства, но все вместе находятся в русле экспериментальных поисков в отечественной культуре.



Александр Айзенштат  
Ф. Нафна. Процесс.  
Арест  
2007  
Холст, масло, 100 × 70 см  
Изображение предоставлено Московским музеем современного искусства

От рисунков Велимира Хлебникова в рукописях поэмы «Зангези», объективированных в самостоятельную графическую серию его внучатой племянницей Верой Хлебниковой (Альбом «ПтиЦЫ и ЦЫфры», 2015), был выстроена линия «романтического» авангарда. На выставке этому направлению контрастировали опыты советских конструктивистов, взявших шрифтовые композиции как инструмент для рекламы и лозунгов. Здесь же, ближе к ним — андеграундный соц-арт в лице Александра Косолапова с его лайтбоксом «Malevich sold here» (2001). А вот романтический вектор в послевоенном искусстве был продолжен



графикой Андрея Вознесенского — его изопами 1970-х (производное от словосочетания «изобразительная поэзия»).

Удивительно, но в этом насыщенном пространстве водораздел между нонконформным и условно «официальным» (Вознесенский) не являлся столь очевидным, что обусловлено общей любовью авторов к словесности, узами языковой традиции. Творчество московских концептуалистов, в частности, Дмитрия Александровича Пригова, находится ныне в стадии осмысления, так как в наши дни этот пласт оформляется уже как исторический — неслучайно для выставки был выбрана серия работ Пригова «Памятники» (2006), созданная им в соавторстве с Винентием Нилиным. Как тут не вспомнить пушкинское: «Я памятник себе воздвиг...».

Слова, фразы, строки... Очевидным исключением в экспозиции выступили работы Виктора Пивоварова — из-за отсутствия в них каких бы то ни было шрифтовых элементов, в отличие от остальных работ. Его абсурдистские ландшафты — это практически рассказ, нарратив, где образ абсолютно текстуален и от этого напрямую связан с темой выставки.

Остался ли услышан зрителем в Южно-Сахалинске этот затейливый кураторский мотив? Думается — да, исходя из отзывов и интереса посетителей к экспозиции. Однако совсем недавние выставочные события уже стали прошлым — сменились другой повесткой.

Ограничения пандемии — ситуация трудная, но жизнь музея не прекращается. В этом году коллекция ММОМА пополнилась ещё одним произведением — факт, который логически встраивается в тему слова и образа, в контекст «книжности», упомянутый выше. И это тот случай, когда куратор жалеет, что работу нельзя включить в уже состоявшийся проект.

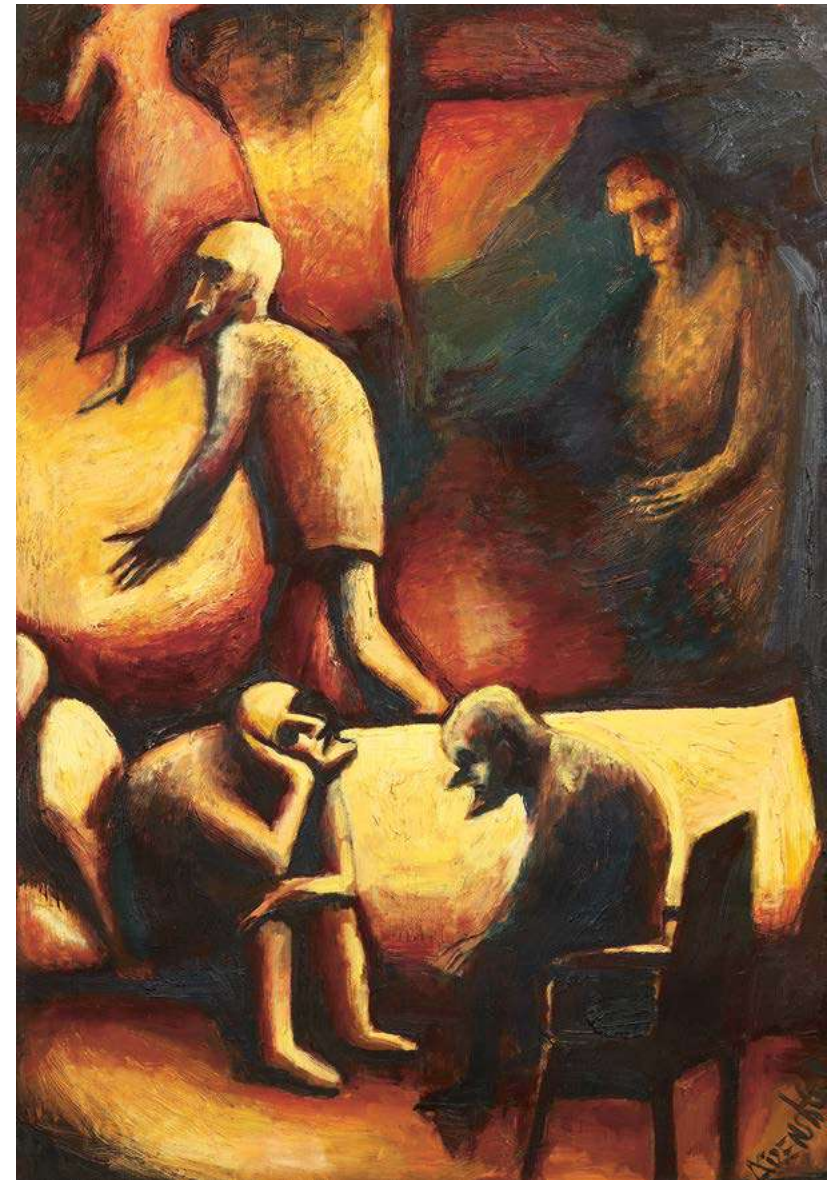
В коллекцию живописного фонда вошло полотно художника Александра Айзенштата, переданное автором в дар музею. Александр Айзенштат хорошо известен в Москве не только как живописец, но и как основатель и руководитель Центра изучения Торы. Изобразительное творчество является не менее важной стороной его деятельности, дополняющей служение в духовной сфере. Сам художник любит подчёркивать, что его живопись,

при всей очевидной дани традиции, выходит за рамки национальной школы. Действительно, те образы, которые волнуют живописца, имеют общечеловеческое значение, концентрируют в себе мировую философию в целом.

Дружеские связи Александра Айзенштата и ММОМА берут начало в 2010 году — тогда в здании музея на Тверском бульваре, 9, была подготовлена выставка «Спектр жизни», с успехом проходившая в январе-феврале того же года. Среди работ художника выделялась серия полотен, посвящённая книгам Франца Кафки. Упомянутый дар музею как раз входит в эту серию и даже логически открывает её. Композиция под названием «Описание одной схватки» (2007) связана с ранним рассказом Кафки, который в русских переводах назван «Историей одной борьбы». Художник подчёркивает словом «схватка» динамику основного образа Кафки в этом литературном произведении. Как знатона религиозной мысли, Айзенштата привлекает ключевой символизм борения материального и духовного начал, выраженного антропоморфно — как поединок двух персон. Близок художнику и образ большого города, погружённого в полутьму. Мистический свет, выхватывающий на тёмном фоне пространство для фигур, напоминает о сумраке ночной Праги — родного города Франца Кафки, — места, где пересекаются различные эпохи, религии и культуры. Позднее, в 2016 году, монографические выставки художника состоялись в ГМИИ им. Пушкина, где куратором экспозиции выступила Ирина Александровна Антонова, и в Третьяковской галерее на Крымском валу.

Времена меняются. Музей как институция ныне утрачивает своё консервативное свойство, становясь местом динамичным и событийным. Даже «нафкианские», к слову, события пандемии не смогли помешать делу. Пополнение музейных фондов, как и выездная деятельность, — примеры неустанной работы, на которую не влияют и экстраординарные обстоятельства. Принятие в фонды полотна Александра Айзенштата — лишь один из эпизодов в ряду этих процессов.

У исследователей впереди важная задача: за последнее время в коллекцию ММОМА поступило внушительное число



произведений молодых авторов, относящихся к новому поколению, для которого тема литературы и «литературности» находится не на последнем месте. Сфера интересов этих художников — различные «архивные» интерпретации, новая археология, цифровые инвазии — всё это так или иначе связано со словом и его метаморфозами. Хочется быть оптимистами и надеяться, что очень скоро мы сможем оперировать этим материалом столь же свободно, как и до судьбоносного 2020 года.

На стр. 124  
Александр Айзенштат  
Франц Кафка. Описание  
одной схватки  
2007  
Холст, масло, 100 × 70 см  
Изображение предоставлено  
Московским музеем современного  
искусства

Александр Айзенштат  
Ф. Кафка. Процесс.  
У адвоната  
2007  
Холст, масло, 100 × 70 см  
Изображение предоставлено  
Московским музеем современного  
искусства



## ~ EDITORIAL ~

The exhibition “We Treasure Our Lucid Dreams”, held at the Garage museum of contemporary art, was mostly built around the theme of escapism among Russian intelligence at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Six months later the Tretyakov Gallery hosted a show dedicated to the period of cultural stagnation, and the themes of double life and escapism came forward again. At the beginning of 2021 the Pushkin Museum of Fine Arts held a discussion of escapism at the time of Gauguin and Van Gogh. Given how long it takes to organise a large exhibition, it turns out that our topic had been important long before the mandatory quarantine lockdown in the digital world. Besides, big shows hardly ever refer solely to past eras. More often, they discuss our current situation, demonstrating a vaster context and wider vision. Historically, monastic *vita contemplativa*, aka retiring from real life, was appreciated much higher than *vita activa*. And what is happening today? Today we rather oppose escapism to activism and think of escape as a defeat, as a lost and unrealised life. The main benchmark of a successful life is self-achievement, of course publicly recognized. We get our life assessed not by god, but by an online audience. However, even the very self-achievement is perhaps only an illusion, which seems important solely to our generation, and is not objectively a key goal.

*Alina Streltsova,*  
Chief Editor of “Iskusstvo” Magazine

*P. S. Recently a new work by Banksy has appeared on Prison Reading wall. It immediately became clear to us that a prisoner fleeing on a rope made of bed sheets tied to a typewriter, is a perfect cover image for this issue. The graffiti is titled “Create escape” and shows that to escape you need a rope and a typewriter or any other tool for making art. To all appearances there are no other options left.*

## ~ ESCAPISM ~

### GAUGUIN AND VAN GOGH: ROADS OF ESCAPISM

This issue about escapism was in fact inspired by a discussion organised at the Pushkin Museum of Fine Arts and the project ScienceMe. Discussing events of the late 19<sup>th</sup> century, we discovered that this theme perfectly describes actual processes and sentiments. When asking ourselves if Van Gogh and Gauguin managed to escape reality, we search for answers to life-defining questions and for ways to solve current problems.

*Speakers: Sergey Popov, Alina Streltsova, Kirill Svetlyakov, Dmitriy Gutov*

### JOURNEY TO THE EAST

At the turn of the 19<sup>th</sup> century, Russian artists in search of the spiritual ideal dreamed about

an imaginary country of the East. Afterwards, in Soviet times, they joined scientific expeditions to Central Asia. “Iskusstvo” asked *Ekaterina Inozemtseva* and *Andrey Misiano* to talk about escapism, as they were curators of the exhibition “We Treasure Our Lucid Dreams. The Other East”, recently held at the Garage Museum of Contemporary Art. However, they came to a conclusion that such escape to the fairytale East looks like such only from today’s point of view, as the artists of the past saw themselves in the centre of cultural processes of their time.

### PRACTICES OF ESCAPISM IN LATE USSR

“Practices of escapism” is a discussion held as part of the educational programme of the exhibition “NotForever. 1978—1985” at the Tretyakov Gallery. We publish its fragment, in which the participants are discussing what the Soviet escapism was like, how much Soviet it was, how it emerged and why it turned out to be very productive for official, unofficial and all the following Russian art. Participants of the discussion have different views. The art historian *Kirill Svetlyakov* considers the official Soviet reality as a departing point and speaks about mass escape from it. However, the artist *Irina Nakhova* regards the reality, created by the unofficial artists, as the only true, whereas the Soviet imagery seems secondary to her.

### Diana Widström LOST IN TRANSLATION: ESCAPISM IN JAPAN

When exploring the theme of escapism, one immediately thinks about Japan — its locked hikikomori, infantilism of anime and capsule hotels, resembling mortuaries, where office workers sleep in order to return to work first thing in the morning. This text by the Japanologist *Diana Widström* is about the difference between the real culturally acceptable feelings and mythology of Japanese escapism.

### Andrey Erofeev INDIFFERENCE

Curator and art critic *Andrey Erofeev* says that the word “escapism” best describes the situation in contemporary Russian art. When an artist is deprived of their natural right to be a culture arbiter, nothing is left but move away from this culture to the maximum.

### ANDREY KUZKIN: “WHEN YOU ARE IN THE WOODS, YOU HAVE NO STATUS”

Nowadays, there exists an idea that self-realization is possible only if confirmed by approval of as large an audience as possible, and eternity is a public act, which cannot happen without spec-

tators. The artist *Andrey Kuzkin* seems to deny such statements by running away to the wood and by staging his actions without any viewers.

### ART-GROUP ZIP: “THESE ARE JUST STRANGERS, AND THEY ARE POSSIBLY SOMEWHAT STRANGE”

A recent project by the *art-group ZIP* talked about mysterious techno-peasants, who lived in Kuban at the beginning of the 20<sup>th</sup> century and disappeared one day together with three hundred hectares of rich soil. According to the artists, the peasants left our reality on a magical technocratic island, like Laputa, because they could not live there as it seemed right to them. Upon our request, curator *Alisa Bagdonaitė* spoke to the members of the group, as she had worked with them at Zarya CCA and the Golubitskoe Art Foundation. When preparing for the interview, she realized that both of the projects were somehow associated with the theme of escapism.

### GREENLAND. WITHOUT PEOPLE. PHOTO PROJECT BY MURRAY FREDERICKS

One day *Murray Fredericks* from Australia realized that his speciality — landscape photogra-

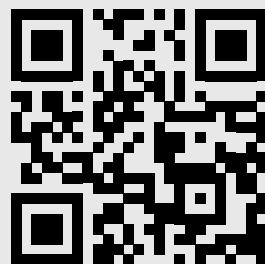
phy — had turned into the making of beautiful postcards, which could be done by anyone, and so he was to visit Greenland immediately. However, when he found himself alone in the middle of the ice desert, the photographer had to constantly dig out his tent from under the snow and did not have any time left for the pictures. We asked him why he had travelled so far away while he could find endless snowfields not only in Greenland. He explained that he originally intended to escape and to find solitude, but the most important revelation of the journey was a perfectly straight horizon line you could not see anywhere else.

# 365 дней с классической музыкой

Василий Петренко, Никита Борисоглебский, София Фомина и другие музыканты отвечают на ваши вопросы в камерной обстановке

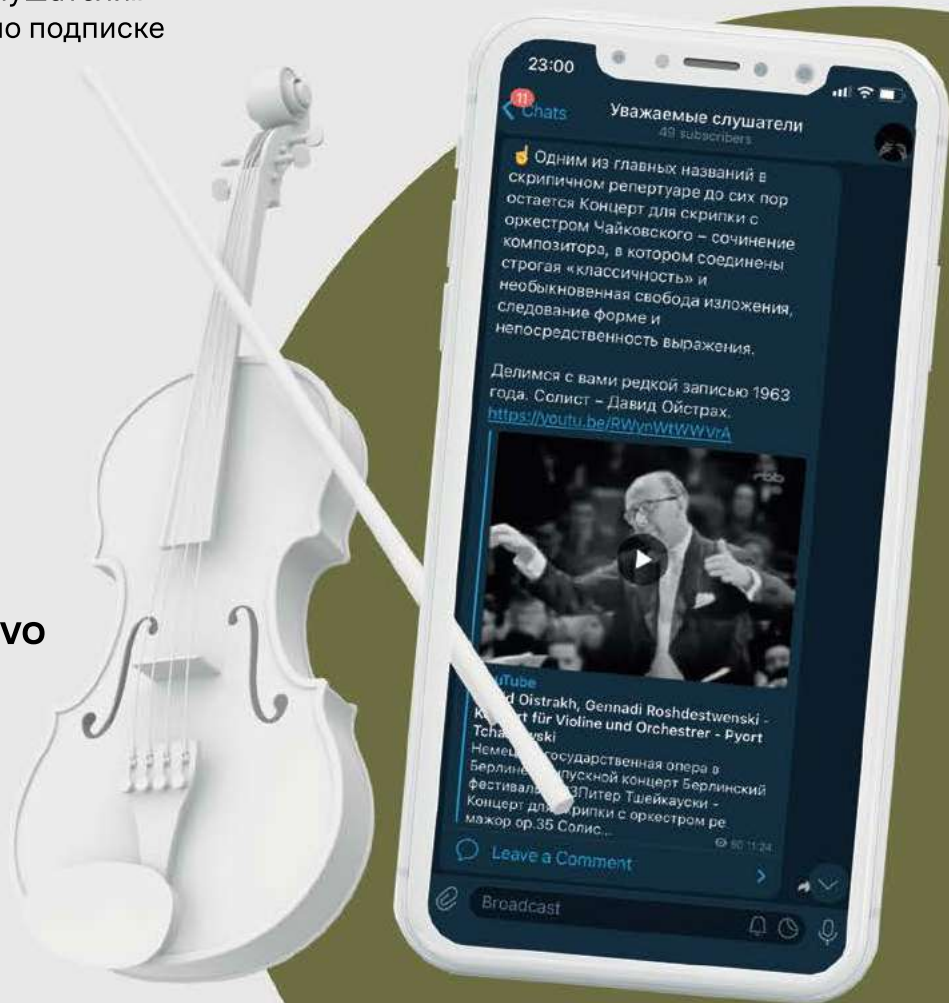


**Закрытый телеграм-канал** «Уважаемые слушатели» с экспертами по подписке



Бесплатный доступ на две недели по промокоду **ISKUSSTVO**

Подробнее о проекте на сайте [scienceme.ru](http://scienceme.ru)



## В новом меню Город-Сад АЛЬТЕРНАТИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ БЕЛКА



12+

ВЫБИРАЯ ДИСТАНЦИЮ ВЫБИРАЯ ДИСТАНЦИЮ ВЫБИРАЯ ДИСТАНЦИЮ ВЫБИРАЯ ДИСТАНЦИЮ

# СПЕКУЛЯЦИИ

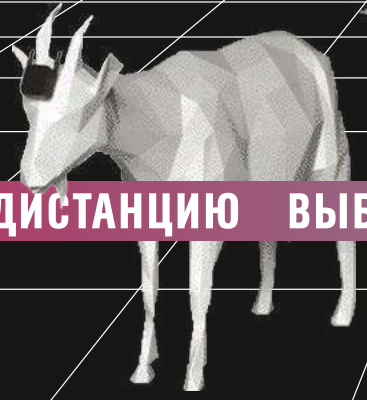
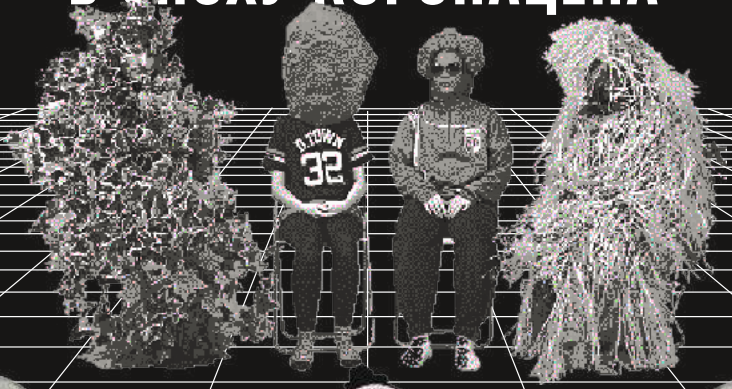
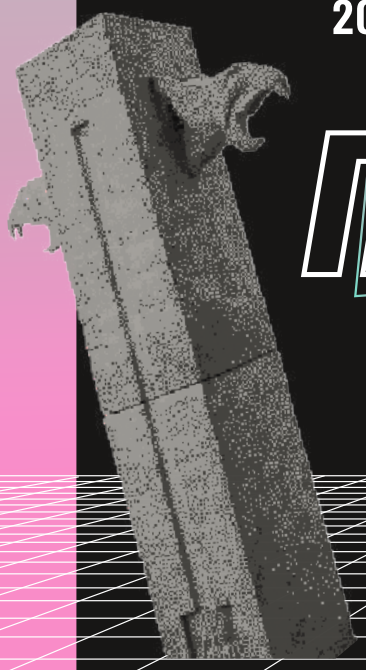
26.03  
2021

# ФЕЙКИ

04.07  
2021

# ПРОГНОЗЫ

В ЭПОХУ КОРОНАЦЕНА



ВЫБИРАЯ ДИСТАНЦИЮ ВЫБИРАЯ ДИСТАНЦИЮ ВЫБИРАЯ ДИСТАНЦИЮ ВЫБИРАЯ ДИСТАНЦИЮ

Реклама

Музей современного искусства «Гараж»  
ул. Крымский Вал, д. 9, стр. 32  
@garagemca  
www.garagemca.org

# GARAGE

