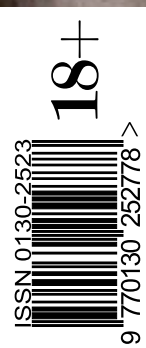


THE ART MAGAZINE

ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА



№ 1—2 (612—613) 2020

БЕРЛИН

WWW.GOETHE.DE/MOSKAU



ВЫСТАВКА

ЛЕНИНСКИЙ·95А

ДАТЫ ПРОВЕДЕНИЯ:
27.02 – 31.05.2020

АДРЕС:
ЛЕНИНСКИЙ 95А, ГЁТЕ-ИНСТИТУТ В МОСКВЕ

ВХОД СВОБОДНЫЙ! 0+

ИСКУССТВО
ДЛЯ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ
ПЛАНЕТЫ

SCIENCE^{ME}

Иллюстрация специально
для проекта ScienceMe.
Художник: Adele (@art.byadele)
«Человек — вымирающий вид!»

scienceme.ru

реклама

реклама

ИСКУССТВО

№ 1—2 (612—613) 2020

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

Реклама

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

Распространение

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

PR и специальные проекты

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

Подписные индексы

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

Подписка через агентства

По России: «Урал-Пресс», www.ural-press.ru
Санкт-Петербург: «Прессинформ»,
тел.: +7 (812) 337-16-27, podpiska@crp.spb.ru
По России и 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

© 2019 Журнал «Искусство»

Журнал «Искусство» — некоммерческий образова-
тельный проект, все материалы публикуются исключи-
тельно в научно-просветительских целях. Перепечатка
текстов, их фрагментов или изображений без разреше-
ния правообладателя преследуется по закону

При поддержке Федерального агентства по печати
и массовым коммуникациям



На обложке:
Общая почва
2014
Фотография и спектаклю
Режиссёр Яэль Ромен
Maxim Gorki Theater
© Esra Rotthoff

Организаторы:



Государственный музей
изобразительных искусств
имени А.С. Пушкина



Государственный центр
современного искусства



Правительство
Нижегородской
области

WWW.ARTINNOVATION.RU

ПРЕМИЯ
ИННОВАЦИЯ
2020

Партнеры:



INSTITUT
FRANÇAIS

AIRFRANCE



Скульптор Александр Рукавишников

Крымский Вал, 10 | Залы 80-82 | 16+ | www.tretyakov.ru

Реклама

Новая
Третьяковка
Крымский Вал



Информационная поддержка

27.02.2020 —
26.04.2020

РОССИЯ СЕГОДНЯ ТАСС РУССКОЕ ИСКУССТВО

Стратегический медиапартнер

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

~ СОДЕРЖАНИЕ ~

Мари-Терез Бруглакер ГОРОД ИСЧЕЗАЮЩЕЙ АРХИТЕКТУРЫ	8
ГРАЖДАНЕ ГОРОДА	24
СКВОЗЬ СТЕНЫ	38
АСТРИД ВЕГЕ: «БУДЬ Я ХУДОЖНИКОМ, Я ВЫ ДЕЙСТВОВАЛА ИНАЧЕ».....	52
ЦЕНТР ПОЛИТИЧЕСКОЙ КРАСОТЫ	62
RIMINI PROTOKOLL: 100% БЕРЛИН	76
Ника Пархомовская ПОСТМИГРАНТСКИЙ ТЕАТР В БЕРЛИНЕ	88
«ПОЧЕМУ МЫ ЗДЕСЬ»	100
ТЕМПЕЛЬХОФ Бен Уолтерс, Ирина Дальге	116
КОЛЛЕКЦИЯ FEUERLE Дезире Фойерль, Сино Кобаяси	132

~ ОБЗОРЫ ~..... 149

Художники и агенты: часто задаваемые вопросы Инке Арнс, Сильвия Зассе, Ката Краснахоркаи.....	150
Андрей Ерофеев Истоки русской инсталляции	160
Ника Пархомовская Царство концепции	164
Ербосын Мельдибеков: «Было много „лениных“, сейчас везде стоят „богатыри“»	166
«Мы храним наши белые сны». Другой Восток и сверхчувственное познание в русском искусстве. 1905—1969	168
Фотобиеннале-2020.....	171
Ансельм Кифер. Суперструны, руны, Норны, гордиев узел	174
Канада и импрессионизм. Новые горизонты	177

~ SUMMARY ~..... 180

*В городе живут и работают художники,
дипломаты и иммигранты со всех уголков планеты.
«Википедия», статья «Берлин»*

Как рассказывает один из героев этого номера, «большая часть сегодняшнего берлинского искусства создаётся приезжими, и абсолютно логично, что оно занимается их проблемами — вопросами миграции, сопоставлением своего и чужого, проблемой границ». Содружество берлинцев со всех концов света наряду с привычкой уважать границы друг друга и сформировало знаменитую берлинскую атмосферу взаимного приятия и свободы быть каким угодно. Нам же в этой ситуации интересны культурные механизмы, благодаря которым всё это стало возможным. У таких механизмов обычно две задачи. Первая — эмоционально вовлечь всех новых приезжих, от панков до беженцев, в жизнь города. Поэтому, например, Музейный остров привлекает сирийских мигрантов водить экскурсии по своим коллекциям, причём не столько по исламским, сколько по собранию европейского искусства. Вторая — сделать так, чтобы местным жителям стало не всё равно. Для этого театры Берлина готовят постановки, где собирают на сцене максимально

разных людей, которые учатся слушать друг друга и находить что-то общее. Всё это кажется мероприятиями какой-нибудь государственной социальной программы, однако особенность Берлина как раз в том, что эта культура сама вырабатывала механизмы включения всё новых и новых людей в свою среду начиная с 1989 года без участия государства, а иногда и вопреки ему. Больше того, здесь активно ведётся дискуссия о принципиальной разнице между проектами, которые делаются для себя, и теми, которые создаются под грантовое финансирование или в расчёте на спонсорские деньги. И хотя многие берлинские художники сейчас оплакивают свой привычный мир творческой свободы, который, как они считают, должен вот-вот рухнуть, эта дискуссия имеет явно не академический интерес — в том числе и для нас с вами.

Номер реализован при поддержке программы «Культура в движении: региональный мобильный фонд в регионе Восточная Европа и Центральная Азия». Мы благодарим Гёте-Институт и лично Астрид Веге за помощь.

Редакция журнала «Искусство»

Мари-Терез Бруглахер

ГОРОД ИСЧЕЗАЮЩЕЙ АРХИТЕКТУРЫ

8 Уже много лет Берлин похож на большую строительную площадку, чьи жители не успевают ни осознать, ни эмоционально пережить перемены в городе, разве что когда их выселяют из домов, поскольку арендная плата повысилась в несколько раз, — проблема, о которой говорят все в немецкой столице. Организаторы программы «Исчезающий Берлин» решили проводить перформансы, музыкальные и танцевальные вечера в зданиях, которые вот-вот будут снесены или изменены до неузнаваемости.

Эфемерное, недолговечное искусство в домах, которых очень скоро не станет, едва ли сможет остановить перемены, — считает куратор программы *Мари-Терез Бруглахер*. Зато оно может помочь берлинцам почувствовать свой город как живой организм, с которым прямо сейчас происходит нечто важное



Одна из самых актуальных для нас сейчас тем — это нынешняя городская политика и вопрос, чем может и не может быть искусство в этой ситуации. Процесс джен-трификации везде идёт одинаково, однако Берлин отличается от других городов тем, что здесь создаётся искусство, что именно оно привлекает сюда людей со всего мира. Все 90-е и 2000-е годы в столицу приезжали художники, которые занимали пустующие пространства и радовались открывающимся возможностям, однако в последние десять лет цены на недвижимость резко пошли вверх. С каждым годом становится всё сложнее арендовать мастерскую, все переезжают на окраины — это обычное дело. Однако здесь есть парадокс — Берлин по-прежнему пытается продавать себя как творческое пространство, где живут и работают художники. Город борется с нынешним положением, поскольку он никогда не был финансовой столицей и экономическим центром Германии, как Франкфурт. Самым привлекательным в Берлине всегда было искусство, которое лучше всего рекламировало и продвигало его, но вот теперь оно изгоняется из центра, становится меньше мест, где искусство создаётся, и ещё меньше, где оно экспонируется. Распространение знаний о происходящем и о том, что это значит для города, который мы любим, и есть исходная точка нашего проекта.

Второй важный вопрос — это архитектура: Берлин — полностью разрушенный и фактически построенный заново город. Это и делает его таким интересным. Все последние десятилетия Берлин непрерывно менялся, менялась его структура. За сто лет неоднократно переделывалась планировка города. Например, старые дома и даже целые районы, которые не были разрушены в войну, могли быть снесены в 60—70-е годы ради постройки дорог и заменены на уродливые сборные здания, которых до сих множество. В 90-е, после падения Стены, в город потекли иностранные инвестиции, началась большая стройка. Все крупные компании, открывающие представительства в городе, возводили свои офисные высотки. Только сейчас город начал понимать, что ему срочно требуется новое, доступное жильё, что ему нужно сохранить общественные пространства в своих руках. А чтобы сохранить существующую здесь свободу — мы должны взять дело в свои руки.

Самым привлекательным в Берлине всегда было искусство, которое лучше всего рекламировало и продвигало город, но вот теперь оно изгоняется из центра, становится меньше мест, где искусство создаётся, и ещё меньше, где оно экспонируется

В этой ситуации мы начали искать пространства, которые мы могли бы занять на короткое время. Мы хотим, чтобы там рождалось эфемерное, недолговечное искусство — перформансы, музыка, танец. Мы хотим привнести туда жизнь и ненадолго переопределить функцию этих пространств, ничего не меняя в них и не перестраивая. Мы начали общаться с художниками и на данный момент сделали одиннадцать событий, которые ставят вопрос о роли этих пространств в ткани города, о том, каким образом они включены в общественную жизнь. Таким образом в игру вовлечено само пространство, художники и, конечно, зрители, которым приходится отвечать себе на вопрос, кто они и что здесь делают.

Получать разрешение поработать в таких пространствах — это большая-пребольшая работа. Конечно, всё зависит о места. Например, завтрашний перформанс будет происходить в действующем караоке-баре. Я пригласила квир-коллектив из Мюнхена Kammerqueers, а они в свою очередь — два ВРОС¹-коллектива из Берлина, один арабский, другой чёрный, и уже вместе с ними мы искали максимально неподходящее место — такое, которое обычно предназначается для белых. При этом нам нужен был караоке-бар, поскольку караоке — это практика с очень глубокими корнями в квир-культуре. И мы нашли Green Mango Karaoke Bar в Шёнеберге, районе, который вообще-то был центром гей-культуры начиная с 1920-х годов, а особенно в 50-е и 60-е, и начали переговоры



(1) *Black and People of Color (рум. ред).*

На стр. 9
Выступление
перкуSSIONиста Илая
Кесслера
2019
Сайт-специфик саунд-перформанс
на крыше крытой автомобильной
стоянки Parkplatz X-berg в районе
Нотбуссер-Тор. Фотография:
© Julija Goyd, Disappearing Berlin
by Schinkel Pavillon

Благочестие
2019
Музыкальный перформанс
танцора Джоша Джонсона
и виолончелиста Патрина Белаги
в сопровождении детского хора
Ensemble Klimax в бывшем
бассейне Baerwaldbad
в Кройцберге. Фотография:
© Julija Goyd, Disappearing Berlin
by Schinkel Pavillon

Берлин принадлежит нам
2019

Перформанс Стивена Ворина
в галерее HAUS1 в Нройцберге
и на Ландвер-канале

Фотографии: © India Roper-Evans,
Disappearing Berlin by Schinkel
Pavilion

с руководством. Разумеется, мы не могли бы заплатить полную стоимость аренды, но нам пошли навстречу. Таким образом намечается сумасшедшая ночь, и владелец заведения уже с ужасом думает, что сделают с его баром. Будет караоке-шоу с трансгендерной ведущей Barbie Terrorism Караоке и затем квир-перформансы. Не все места, где мы проводим свои мероприятия, исчезают в буквальном смысле. Здесь, конечно, важны разные смыслы слова «исчезать». Мне хотелось устроить вечер для людей и о людях, которые обычно исключены из берлинской истории, исчезли из неё. Берлин всемирно известен как центр квир-культуры, и люди со всего мира приезжают, чтобы почувствовать дух свободы и терпимости к любым проявлениям индивидуальности. Тем не менее даже здесь невозможно говорить о равноправии белых и цветных ЛГБТ. Посредством события, которое мы устраиваем, цветное квир-сообщество получает шанс проявить себя в качестве сообщества. То есть мы говорим не о реальном физическом пространстве, где будет происходить вечеринка, а о не-месте — социальном пространстве, которого не было, которому не позволяли возникнуть, а мы его создаём. Это просто другое понимание слова «исчезающий».

Большинство наших перформансов сайт-специфичны. Не все из них были сделаны специально для пространств, где мы их представляли, но все адаптировались и были выбраны неслучайно. Например, наш самый первый перформанс — пьеса Gay Guerrilla композитора Джулиуса Истмана, которую исполняли шестнадцать гитаристок в бывшем кафетерии на двадцать втором этаже небоскрёба. Пьеса была написана в конце 70-х для четырёх фортепиано. Дастин Хёрт трансформировал её для гитары и баса. На музыкальном фестивале MaerzMusik пьесу исполнили шестнадцать гитаристов — пятнадцать мужчин и одна женщина. Исполнительницу звали Майя Шенфельд, и она обратилась к нам с предложением выступить с ней чисто женским составом. Само действие происходило в бывшей Postbank-Tower, по поводу которой как раз разворачивалось противостояние между городом и инвестором, будет ли это здание офисным или жилым. В Берлине сейчас не так много небоскрёбов, хотя всё очень быстро меняется. На тот момент по-

Через огромные окна можно было наблюдать полную панораму города, с той высоты Берлин представлялся огромной открытой раной, вокруг здания были сплошные котлованы и реконструкции

мещение кафетерия уже утратило свою функцию и ещё не приобрело новой. Через огромные окна можно было наблюдать полную панораму города, с той высоты Берлин представлялся огромной открытой раной, вокруг здания были сплошные котлованы и реконструкции. Ещё оно очень перекликается с личностью композитора Истмана и его творчеством, в котором затрагивались вопросы гендерной и городской политики. В частности, эта самая пьеса была написана, когда Нью-Йорк, бывший тогда столицей искусств, находился на пороге джентрификации.

Следующий наш проект разворачивался буквально на стройплощадке в Шарлоттенбурге, на берегу Шпрее. Там застраивается огромная территория, но не жильём, которого городу не хватает, а офисами. Мы пригласили Young Boy Dancing Group, коллектив, основанный в 2014 году. Они каждый раз собирают новый танец из фрагментов своих предыдущих работ, то есть существующие модули случайным образом складываются в новую вещь под влиянием мгновенного, сиюминутного контекста. Пришло восемьсот человек — гораздо больше, чем мы рассчитывали. Ребята взаимодействовали и с пространством, и с аудиторией, они использовали строительные конструкции и жгли костры. Я никогда не видела столь полной погружённости перформеров на три с половиной часа непрерывно.

Следующим был Стивен Уорик с перформансом «Берлин принадлежит нам» в так называемом Южном Фридрихштадте. Мы выбрали в качестве базы маленький одноэтажный домик, который, конечно, был зачем-то построен, но сейчас уже никто



Благочестие
2019
Музыкальный перформанс
танцора Джоша Джонсона
и виолончелиста Патрина Белаги
в сопровождении детского хора
Ensemble Klimax в бывшем
бассейне Baerwaldbad
в Кройцберге. Фотография:
© Julija Goyd, Disappearing Berlin
by Schinkel Pavillon

Выступление группы
Die Hässlichen Vögel
2019
Концерт в торговом центре
Quartier 206. Фотография:
© Silke Briel, Disappearing Berlin
by Schinkel Pavillon

не знает зачем. Надо сказать, что одна из главных причин, по которым я занимаюсь этим проектом, — это совершенно иное восприятие города, которое я благодаря ему приобретаю. Работая с городскими пространствами, ты начинаешь видеть все эти маленькие домики и уголки, которых до того совершенно не замечал. Перформанс Уорика был посвящён медведю как символу Берлина и тому, как он связан с нацистской историей. Дело в том, что на самом деле название Берлина происходит от слова «болото» в одном из вымерших славянских языков, но идеологи Третьего рейха по очевидным причинам связали происхождение имени города с животным, популяризировали его в этом качестве и рекламировали с его помощью столицу. В общем, работа была посвящена идентичности города, тому, как она менялась во времени и как транслировалась вовне. Это было нечто вроде театральной постановки с многочисленными аллюзиями на психоанализ, где смена городской идентичности выражалась символически в форме пересечения реки. Главная река Берлина — Шпрее, но город также пронизывает целая сеть каналов, и вот на берегу одного из них всё и происходило. Постановка сопровождалась текстом, и сложность состояла в том, что мы хотели видеть не только арт-сообщество, которое обычно приходит на такие мероприятия, но также и другую аудиторию — местных жителей, с которыми мы хотели поговорить о том, как меняется город, архитектурно и социально. Однако собрать их вместе, особенно для того, чтобы послушать пьесу на английском языке, оказалось весьма непросто.

Вопрос с аудиторией всегда актуален — арт-мир очень мал, проблемами городской политики занимается весьма небольшое и привилегированное сообщество, тогда как мы могли бы сломать барьер и впустить сюда гораздо больше людей. По идее, в этом и заключается наша работа — создать некий новый опыт для разных людей посредством игровой природы искусства. Может быть, всего несколько из них потом пройдутся по Берлину и прочувствуют все изменения, которые происходят с городом, но дело того стоит — научить кого-то видеть Берлин иначе. Вся правда о немцах состоит в том, что мы страшно пассивны, в частности, мы видим, что что-то ужасное происходит, мы страшно

Название Берлина

происходит от слова

«болото» в одном

из вымерших славянских

языков, но идеологи

Третьего рейха связали

происхождение имени

города с животным

и рекламировали с его

помощью столицу

разозлены, шокированы, но ничего при этом не делаем. Мы сдерживаем свои эмоции. Обычно мы говорим: все ужасно, но что же мы можем поделать. Что-то поменять в этом умонастроении, даже совсем немного, — это уже большое дело.

Ещё одна трудность проекта — нам приходится много импровизировать, потому что места, где мы проводим мероприятия, обычно закрыты для посещения. Просто попасть туда заранее, чтобы прорепетировать или хотя бы освоиться, — это огромные траты, которые мы как некоммерческая организация не можем себе позволить. Меня часто спрашивают, что дальше происходит с этими зданиями и помещениями. На мой взгляд, дело даже не столько в самих пространствах, которых больше не будет, сколько в самом восприятии города как чего-то меняющегося невероятно быстро. Эти перемены все ощущают в своей собственной частной жизни — слишком многим приходится переезжать, потому что арендная плата растёт, бары, рестораны, магазины, галереи и другие социальные пространства закрываются, и на их месте возникают пустые витрины, которые остаются пустыми, потому что кому-то это выгодно. Однако наша работа помогает пережить эти частные истории как нечто большее — то, что происходит с городом в целом: множество пространств закрывается, уничтожается, мы больше не можем попасть туда, всё, двери закрыты.

Мы не рассчитываем что-то изменить в существующем порядке вещей, мы просто арт-организация, у которой нет ресурсов для социальной или политической



Выступление Gay Guerrilla Girls
2019

Исполнение пьесы Gay Guerrilla композитора Днулиуса Истмана в бывшем кафетерии на 22 этаже Postbank-Hochhaus («Почтового банка»). Фотография: © Eike Walkenhorst, Disappearing Berlin by Schinkel Pavillon



Выступление
перкуSSIONИСТА Илая
Несслера
2019

Сайт-специфик саунд-перформенс
на крыше крытой автомобильной
стоянки Parkplatz X-Berg в районе
Ноттбузер-Тор. Фотография:
© Jullja Coyd, Disappearing Berlin
by Schinkel Pavillon

борьбы. Всё, что мы можем, — создавать в моменте времени такой опыт, где сходятся вместе искусство и аудитория. Для меня это вопрос ключевой — что в силах сделать искусство? У меня нет примеров, когда искусство спасло бы какое-то здание от разрушения или понизило арендную плату. Зато мы все знаем примеры, когда джентрификация начинается там, где когда-то жили и работали художники. Поэтому привнести искусство в какое-то пространство и ждать, что оно поможет что-то исправить, — это не решение. Мы не можем отменить перемены в городе, но мы можем включиться в них и влиять на их ход. Любой, кто живёт в городе, должен осознавать это в качестве своей принципиальной задачи. Поскольку мы здесь живём, это касается всех, все сталкиваются с одной и той же проблемой. Не проливать слёзы, что, ах, всё меняется и мы все потрясены масштабами этих перемен. Поэтому мне и интересно, как мы можем использовать пространства в их временном, пограничном состоянии. Типичный пример тут — когда в новые здания на небольшое время въезжают стартапы. Ну а мне интересно вписывать в такие пространства мастерские и перформансы — собственно, то, что мы и делаем. По сути, наряду с газетами и телевидением, перформанс транслирует людям новостную повестку дня. Большинство людей переживает одно и то же, однако общий опыт участия в перформансе способен их изменить.

Проект «Исчезающий Берлин» принадлежит Schinkel Pavilion — это некоммерческая организация, которая занимает красивый павильон в неоклассическом стиле, построенный в 1969 году. Арт-программа стартовала здесь в 2008 году и почти целиком посвящена медиаарту, а также начинающим художникам из Берлина, но были и иные выставки, например Луиз Буржуа. До 2019 года Schinkel Pavilion не занимался перформансами и не выходил за пределы своего пространства. Однако в подобные арт-пространства, как правило, приходят люди, связанные с искусством, а нам хотелось привлечь другую публику — ведь всё самое интересное случается, когда арт-мир встречается с людьми извне. Эта задача требует времени, и она сложная. Например, перформансы «Исчезающего Берлина» обычно проходят в закрытых помещениях, а их площадь ограничена. Иногда вмеща-

Для меня ключевой
вопрос — что в силах
сделать искусство?
У меня нет примеров,
когда искусство
спасло бы какое-то
здание от разрушения
или понизило
арендную плату

ется не более ста человек, а приглашения мы рассылаем по своей базе. Получается всё то же арт-сообщество. В общем, всё непросто, но мы над этим работаем.

В целом, «Исчезающий Берлин» — это эксперимент, но сама тема вполне органична и характерна для города: поиск способа посмотреть на него как на социальный организм, как на меняющуюся среду. «Исчезающий Берлин» — это не дидактическое мероприятие, здесь нет никакого морализирующего подтекста; это просто игра, в которой соединяются архитектурный и перформативный контекст. Если честно, с той же проблемой пытались работать почти все городские арт-институции — очень вдумчиво и глубоко, однако они действуют на теоретическом и даже академическом уровне. Мы же пытаемся понять это физически, на практике и на месте событий. Конечно, у меня есть собственная политическая позиция, но в мои задачи не входит привлекать людей на свою сторону, заставлять их верить в то, во что верю я. Наша задача — заинтересовать их, чтобы они задумались над теми же вопросами, которые волнуют нас, и пришли к своим собственным, уникальным выводам и решениям.



Когда плачут голуби
2019
Концерт Билли Балтхилла
на крыше и фотовыставка
Спироса Реннта в здании
Bonjour Tristesse («Здравствуй,
грусть!») Алвару Сизы Виейры
в Кройцберге. Нураторский
проект Диноэля Му. Фотография:
© Agustin Farias, Disappearing
Berlin by Schinkel Pavilion

ГРАЖДАНЕ ГОРОДА

Leading Culture Destinations Award — это «музейный „Оскар“», важнейшая премия в области культурных инициатив, и в марте 2020-го она впервые вручалась в Берлине. На следующий день после объявления наград состоялась дискуссия, где обсуждалось, в частности, как сделать так, чтобы художники, которые привлекают в город туристов, получали с этого доход. Модератором дискуссии выступил *Андреас Крюгер*, урбанист, эксперт в области городской политики Берлина. Мы публикуем выдержки из этого разговора, поскольку в немецком контексте обсуждение быстро свелось к тому, как вообще функционирует городская культура и городская политика Берлина. Представители творческих индустрий выясняли свои отношения с девелоперами — а это, наверное, самый острый для сегодняшнего Берлина вопрос



Иллюстрации к этому материалу — кадры из видеоигры Shadowrun: Dragonfall. Её действие разворачивается в постапокалиптическом Берлине, где наряду с людьми живут металлюди — эльфы с пирсингом, гномы с киберимплантами, татуированные орки с ирокезами кислотных цветов, тролли с дробовиками. Выглядят все они примерно так же, как сегодняшние жители города. Во вселенной Shadowrun металлюди появились после эпидемии неизвестного вируса, убив-

шего в 2010 году четверть человечества, и в их праве на жизнь многие сомневаются. После серии уличных боёв ультраправых и анархистов последние победили, и в Берлине сформировалось так называемое Изменчивое государство, где есть место для всех. Основное действие игры происходит в Кройцбаре — плавильном котле всех рас, где покупаются и продаются товары для шаманов, боевые дроны, наркотики, киберимпланты, информация и настоящий кофе.

Конечно, героям предстоит спасти мир, и при удачном прохождении основной миссии они его спасают. Однако (спойлер!) какие бы решения ни принимал герой, какой бы моральный выбор он ни совершал, в финале игры он узнаёт, что анархистскому режиму Берлина вскоре придёт конец: транснациональные корпорации при поддержке немецкого правительства захватят город, и он опять окажется разделён стеной.

Андреас Крюгер: По крайней мере последние пятнадцать лет культурный туризм приносил значительные средства в экономику немецкой столицы. А независимые культурные проекты — одна из самых привлекательных для туристов характеристик Берлина: такие институции, как VisitBerlin, промоутируют город посредством арт-кварталов, студий художников, различных фестивалей, но при этом инициаторы этих проектов ничего с них не получают. Сейчас город начал программу, которая предполагает, что часть городского туристического налога пойдёт на культуру, но пока совершенно непонятно, как эти средства будут распределяться и кто имеет на них право. Мы собрались, чтобы обсудить, кто ответственен за привлекательность Берлина. Я хочу поприветствовать Дженнен Уитфилд, директора проекта The Heidelberg Project, который был основан в 1986 году и находится в Детройте, но мне приятно, что у него столь немецкое имя. И я знаю, что у креативного класса Берлина — я имею в виду владельцев клубов, техно-музыкантов, диджеев — существуют давние связи с детройтской культурной сценой. Также с нами Эрик Джаафари, девелопер, руководящий строительством отелей по всей Европе. Также хочу представить Ахмета Ёгюта, художника, живущего в Берлине, автора провокативных перформансов и постоянного участника различных биеннале; мне бы хотелось услышать, что он получает от города, в котором работает. И я рад, что к нам присоединился Марко Клаузен, инициатор культурного экологического и просветительского проекта. В 2008 году он основал Prinzessinnengärten в Кройцберге, сейчас это всемирно известная городская ферма, привлекающая тысячи человек в прежде бесхозный и замусоренный сквер. Он, надеюсь, сравнит, как ему работалось поначалу и как работает сейчас, когда у проекта уже есть громкое имя и когда его промоутирует город. Но начнём с Дженнен.

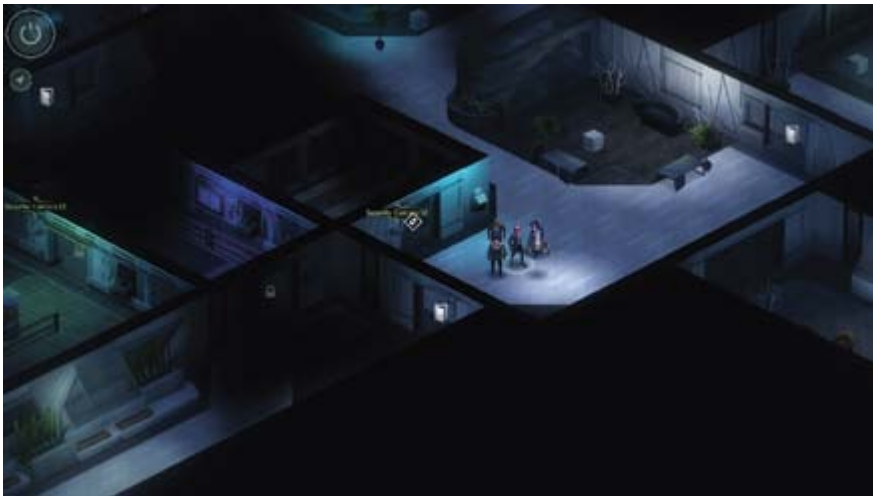
Дженнен Уитфилд: Двадцать семь лет назад я работала в банковской сфере, была

Десять лет назад я создал «Безмолвный университет» — образовательный проект для мигрантов. Им руководят и в нём преподают профессора со сложившейся научной карьерой в своих странах, которые не смогли продолжать её после того, как им пришлось покинуть свой дом

частью корпоративной Америки, но пришла к полному финансовому краху. Тогда я познакомилась с художником Тайри Гайтоном, который работал в самом нищем, неблагополучном и опасном районе Детройта. Он красил дома в разноцветный горошек, украшал их найденными объектами, фактически мусором, и называл это искусством. Сначала я подумала, что у этого парня просто слишком много свободного времени, но у меня тоже на тот момент было слишком много времени, и я помогла ему создать институцию, которая начала работать с местным сообществом. В первую очередь я занялась построением этого сообщества, потом художественным образованием для детей. Постепенно из странного, неприятного места мы превратились в туристическую достопримечательность и сосредоточие творческой энергии города. Мы вчера получили приз как культурное направление года, хотя за всё время существования проекта не получили ни цента от государства или городских властей — всё лежало на плечах одного человека. Тем не менее этот проект изменил мою жизнь, и вернуться в корпоративную Америку мне уже не захотелось.

Ахмет Ёгют: Мне повезло побывать в пространстве The Heidelberg Project. Мне кажется, это отличный аргумент против распространённого мнения, будто художники стекаются туда, где дёшево, а потом в этом месте начинается расцвет искусства. Так говорят, в частности, про Берлин. Но нет, это работает совершенно иначе. Вот мой пример. Я переехал в Амстердам потому, что мне предложили там отличный грант — это была двухгодичная программа резиденций, сейчас все едут в Амстердам по той же самой причине. Тем не менее, как только закончилось финансирование, я сразу перебрался в Берлин. Уже не потому что мне предложили деньги, вовсе нет, а потому что у меня здесь много друзей. Были и другие причины: я скучал по своей еде, по своей культуре — и Берлин стал для меня отличным местом, где всё своё, но в то же время всё международное. Я мог оставаться в Европе, то есть в центре событий, но при этом быть дома. При этом я всё равно много путешествовал, делал работы для разных биеннале — но эти проекты длились ровно столько, сколько продолжались выставки. И я стал

Пока у мигранта нет статуса гражданина Германии, у него уже мог бы быть статус берлинца, который позволял бы ему посещать все культурные и образовательные институции, все медицинские учреждения



На стр. 25—36
Shadowrun: Dragonfall
2014
Кадры из видеоигры.
Разработчики Harebrained
Schemes, Сياتл. Режиссёр Майк
Манкейн © Harebrained Schemes,
Mike McCain. Разрешение
на публикацию изображений
предоставлено создателями игры



28



задумываться — а можно ли сделать что-то более длительное? Я бы сказал, что-то, что будет продолжаться всю мою жизнь, что смогут продолжать другие люди. На волне этих размышлений десять лет назад я создал «Безмолвный университет» — образовательную институцию для мигрантов и беженцев. Ею руководят и в ней преподают профессора со сложившейся научной карьерой в своих странах, которые не смогли продолжать её после того, как им пришлось покинуть свой дом. Этот проект появился ещё до того, как в Европе разразился миграционный кризис. Однако приезжих было много — например, в Лондоне, где возник университет. Там у беженцев не было возможности участвовать в жизни города, потому что у них не было гражданства. Мы дали некоторым из них возможность учить, а другим — учиться у по-настоящему квалифицированных преподавателей. Уже десять лет эта программа реализуется в разных городах — Лондоне, Гамбурге, Стокгольме, даже в Аммане. Для меня это по-настоящему дело жизни, и хотя я продолжаю колесить по свету, программа развивается. А теперь давайте посмотрим, как обычно реализуются культурные проекты. Они длятся именно столько, сколько продолжается грант: год, два, максимум пять лет. Пока есть финансирование. И так со всеми грантовыми проектами, именно поэтому я так скептически к ним отношусь.

Вчера говорили, что к туристам следует относиться как к временным гражданам, но ещё больше меня занимает идея «городского гражданства». Эта концепция уже обсуждается в некоторых городах Европы: она означает, что ещё до того, как человек получил гражданство страны, ему выдаётся документ, подтверждающий, что он житель города. То есть пока у мигранта нет статуса гражданина Германии, у него уже мог бы быть статус берлинца, который позволял бы ему посещать все культурные и все образовательные институции, все медицинские учреждения. Это как бы художественный проект, но он может быть взят

Тот Берлин обладал
особенным качеством —
щедростью: он позволял
тебе заниматься
чем угодно не для того,
чтобы заработать,
а потому, что тебе хочется.
Соседям было на тебя
наплевать — никто тебя
ни о чём не спрашивал,
ничего от тебя не хотел.
Было здорово

на вооружение государством. Это касается и меня самого. Я, как и большинство моих друзей, живу в Берлине, но у меня нет здесь прав. Должен ли я считать себя долгосрочным туристом? А если со мной что-то случится? Меня повезут обратно в Амстердам?

Андреас Нрюгер: Марко приехал из Швеции. Он рассказывал, что встретил здесь друзей — берлинцев со всех концов света, которые благодарны городу за чувство свободы и защищённости и которые хотят дать ему что-то взамен. Все вместе они основали городское фермерское хозяйство — проект одновременно и социальный, и культурный, и художественный. И вот мой вопрос: если вы создавали свой проект для Берлина, то получили ли вы от него что-то в ответ?

Марко Клаузен: По-моему, мы говорим о двух разных городах: о Берлине, в котором мы живём сегодня, и Берлине, в котором мы начинали наш проект. Город, в который я приехал в 90-е, виделся мне местом, где ты можешь делать всё, что угодно, потому что никому нет до тебя дела. Было полно места, не было никаких финансовых институций, люди были бедны, не существовало никакой социальной инфраструктуры. Ещё ко-

гда Берлин находился в изоляции, в положении анклава на территории ГДР, здесь сформировалось островное сознание — мы остров в окружении пустоши. После падения Стены пустошь образовалась посреди города. Собственно, мой проект стал возможен потому, что в центре города оказалось огромное незанятое пространство. Никто не знал, каким будет его будущее, здесь не было правительства — оно переехало значительно позже. Тот город обладал особенным качеством — щедростью: он позволял тебе заниматься чем угодно не для того, чтобы заработать на этом денег, а потому, что тебе хочется. Всем твоим соседям было на тебя наплевать — никто тебя ни о чём не спрашивал, ничего от тебя не хотел. Это создавало атмосферу всеобщей толерантности и игнорирования друг друга. Если честно, было здорово. Может, я, конечно, слишком романтизирую, но, по-моему, та культура исчезла. Мы начали Prinzessinnengärten в 2009 году, разбив сады в центре города, в Кройцберге, на неизвестно кому принадлежащем пустыре. Никто не знал, сколько это продлится — год или два. Это был образовательный и социальный проект, посвящённый выращиванию органических продуктов, переработке мусора и ответственному потреблению. Мы стремились зарабатывать на этот проект своими усилиями — например, продавали саженцы и семена, а потом устроили ресторан и бар, где готовили из продуктов, которые мы сами выращивали. Это сейчас всё это тренды, развившиеся на волне дискуссий об изменении климата, а десять лет назад огород посреди города всем казался очень странной идеей, а мы сами — сумасшедшими. К счастью, сейчас многие люди думают иначе: огородничество в мегаполисе — важная тема в сегодняшней городской культуре Берлина, происхождение продуктов — предмет всеобщего внимания, работа с местными сообществами — актуальнейшая практика. Причём изначально я отнюдь не продвигал радикальный

29

экологический подход. Люди, выращивающие морковку на фоне небо-скрёбов, — это прекрасно, но, в первую очередь, как рекламная фотография. Мне просто не хотелось терять связи с природой, но, конечно, это спровоцировало более серьёзные вопросы. Другое дело, что контролировать этот нарратив мы уже не можем. Что касается самого города — от него мы никогда не получали никаких денег. По-моему, это было чем-то вроде негласной сделки с Берлином: ты не просишь денег, а тебя не спрашивают, чем ты занимаешься. Но дальше началась приватизация земли. Все пространства, которые нас окружают, уже перешли в частные руки. Несколько лет назад, защищая себя, мы провели успешную кампанию — поэтому та земля, которую мы занимаем, по-прежнему остаётся в общественной собственности. У нас есть контракт ещё на шесть лет, но по прошествии десятилетия у нас уже нет сил поддерживать место, которое мы создали: нет времени, не хватает энергии, нет возможности выдерживать финансовое давление, которое составляет основу нынешней городской жизни. Осознание, что проект по-прежнему временный, не позволяет построить на его основе социальную инфраструктуру. Эта история страшно выматывает. Если у моего поколения была свобода пробовать разные вещи, то сейчас нужно усердно работать для достижения успеха — как на психологическом уровне, так и на уровне общегородского сознания. Это требовало большего профессионализма, и мы стали профес-сионалами, — но также изменило суть того, что мы делаем. Раньше террито-рию осваивали все как умели, сейчас понятие «частного», «приватного» приобрело огромную важность. Все обзавелись собственными квартирами, и если раньше никого не волновало, чем ты занимаешься, теперь включи ты музыку чуть громче — соседи тут же вызовут полицию. Сейчас ты уже не пустишься в какие-нибудь сумасшедшие эксперименты, тебе для всего нужен бизнес-план. Но с этим прихо-

Это сейчас всё это тренды, развившиеся на волне дискуссий об изменении климата, а десять лет назад огород посреди города всем казался очень странной идеей, а мы сами — сумасшедшими

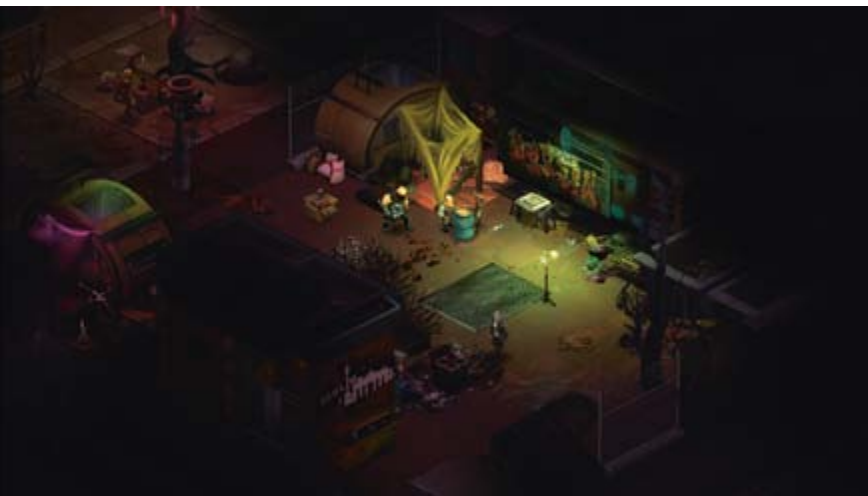
дится жить, потому что именно таков Берлин сегодня. Капитализм приходит и захватывает дома, а в конечном итоге и твою жизнь. И тут вдруг город заговорил о поддержке. В общем, это сложные внутрисемейные отношения — мы становимся ближе к родителям, но теряем свободу, которой обладали. Вы спрашиваете, что мы получили от города? В первую очередь, потрясающих людей, которые приходят к нам и работают с нами, делятся опытом. Это новый Берлин, который говорит по-английски, чего не было ещё недавно. Но есть и другая сторона: все здания, которые нас окружают, теперь в частных руках. Инвестиции текут рекой, но они больше не защищены от произвола собственников. Наш район меняется быстро и радикально, и работа с комьюнити, которая составляла основу нашего труда, стала гораздо сложнее. Я не против этих новых людей, но они пользуются привилегиями высокого дохода. А мы работаем бесплатно, но делаем людей лучше. Мир изменился за прошедшие десять лет, и особенно это чувствуется на нашем местном микроуровне. Кто-то вынужден уехать из города, кто-то, наоборот, приезжает. Большая часть сегодняшнего берлинского искусства создаётся приезжими, и абсолютно логично, что оно занимается их проблемами — вопросами миграции, сопоставлением своего и чужого, проблемой границ. Город становится всё более многонациональным — и как раз это мне сей-

час очень нравится. При этом формируется разрыв между англоговорящим арт-сообществом и повседневной жизнью города. В язык многое упирается. Многие из сегодняшней арт-публики приехали год-два назад; они не учили да и не хотят учить такой сложный язык, как немецкий. А потом проходит лет шесть, а они по-прежнему не говорят по-немецки, потому что незачем — в их среде все англоязычны. Может быть, я чересчур романтичен, на самом-то деле многое поменялось к лучшему: стало больше международных связей, больше возможностей. И всё-таки...

Ахмет Ёгют: Нельзя говорить, что та берлинская культура, о которой вы говорите, умирает. Нет, проектов становится больше, люди приезжают сюда за искусством, но наследие мы действительно теряем, и в попытке приобрести прибыль мы можем потерять ещё больше. Государство тоже может неправильно понять общественный запрос и, пытаясь привлечь деньги в сферу искусства, ненамеренно разрушить всё, что создавалось за эти годы. Инвесторы — это прекрасно, но не будем ли мы потом говорить о призраке былой культуры? Мы не хотим, чтобы Берлин становился таким.

Эрик Джаафари: Художники и ремесленники всегда переезжали в город, чтобы жить. А в Берлин — потому что здесь было дешевле. Вы говорите, цены растут, — но это грандиозный вызов, который провоцирует девелоперов развивать новый подход. Раньше, чтобы построить офисное здание или отель, они разрушали местное производство и местную атмосферу, но жизнь поменялась и поменялись потребительские привычки. Раньше нам нравилось жить и работать в выхолощенных пространствах, одинаковых во всём глобальном мире, но теперь люди готовы платить, чтобы встраиваться в экосистему, которую поддерживают местные жители. Это раньше мы ели в макдональдсах и покупали глобальные бренды, а сейчас мы — первое поколение, которое заду-





малось о планете и научилось ценить местные продукты. Клиенты готовы платить, чтобы стать частью местного сообщества, и умный девелоперский подход — сотрудничать с локальными бизнесами, встраивать их в свои проекты. Я знаю людей, которые могут делать на этом деньги. Вопрос в том, как именно это делать?

Реплика из зала: Вопрос в другом — если у нас две сотрудничающих стороны, то только ли девелоперы должны делать на этом деньги?

Эрик Джаафари: Девелоперы будут субсидировать таких людей, как вы. Это может быть очень успешный проект. Например, у нас сейчас двадцать проектов по всей Европе, и мы тратим 2—3 миллиона на поддержку местных производств. Например, возьмём Манчестер. Мы там построили апартаменты, где есть и барбершоп, и кофейня третьей волны, и арт-резиденция, и коворкинг, и кросфит-спортивный зал, и студия дизайна ковров. И 20% прибыли мы получаем именно от них. Поддерживая местные бизнесы, мы получаем намного больше денег, и скоро это будут делать все.

Реплика из зала: И всё будет принадлежать отелям.

Эрик Джаафари: Ну, так а кто заинтересован в местных бизнесах? Путешественники!

Ахмет Ёгют: Вопрос, как это будет реализовываться на практике. По-моему, такие вещи должны оставаться в руках культурных институций. Возьмём, например, Стокгольм, где в каждом пригороде есть по кунстхалле — всего их порядка двадцати. Они парашотируют современное искусство аудитории, которая с ним совсем не знакома, а потом стараются реализовывать проекты вместе с жителями, чтобы заставить их к себе ходить. Однако те как не понимали, зачем им нужно современное искусство, так и не понимают. Потому что им его спустили сверху. Всё дело в том, что решение и инициатива должны исходить от самих жителей, а не от кого-то извне. В частности, так

Большая часть сегодняшнего берлинского искусства создаётся приезжими, и абсолютно логично, что оно занимается их проблемами — вопросами миграции, сопоставлением своего и чужого, проблемой границ

я пытался реализовать свой «Безмолвный университет». Всем, кому я рассказывал про свою идею, она очень нравилась, и они тут же говорили: давайте делать. Это меня сразу настораживало. Я спрашивал, а вы готовы посвятить этому проекту больше трёх месяцев? А больше полугода? Мне отвечали: нет, мы сделаем выставку на три месяца с участием людей без документов, это будет очень здорово. И я тут же отказывался. Потому что вы не можете сделать выставку с этими людьми на три месяца — так не работает. Ты не можешь затевать проект с беженцами в качестве символического жеста, для того чтобы кому-то его предьявить. Если ты зовёшь людей в университет, то ты уж будь добр соответствуй этому названию, а не приглашай людей на трёхнедельный семинар, выдавая по результатам сертификат, который ничего им не даст. Я понимаю, у всех добрые намерения, но эффективность-то тоже важна. Поэтому мне не нравятся проекты, которые затеваются на период действия гранта. Или ради финансирования. Мой выбор — это проект, который делается всю жизнь и от которого зависит жизнь людей, которых я привлекаю. В Берлине один из лучших примеров подобной работы — это Театр Горького, но они тоже не могут прыгнуть выше своей головы. Они хорошие люди, они развивают эмпатию

к беженцам, но успешным это проект станет только тогда, когда само слово «беженцы» исчезнет, не будет нужным, и не придётся разделять мигрантов и местных. Одних добрых намерений недостаточно, чтобы изменить культурную ситуацию. И вот что интересно: я живу в Берлине, то есть имею неплохое представление обо всём, что здесь происходит, а сайт-специфик-проекты, особенно долгосрочные, реализую где угодно, но не здесь. Именно потому, что я не могу делать «Безмолвный университет» в Берлине как маленький маргинальный проект, на который я мог бы найти финансирование. С моей точки зрения, этот город заслуживает гораздо большего масштаба, на базе многих институций, однако здесь это потребует от меня несравнимо больше сил и времени, чем, например, в Стокгольме.

Дженнен Уитфилд: То, что вы говорите, очень верно. Если мы не погрузимся глубоко в жизнь людей — ничего не выйдет. У нас будут проекты, у нас будут социальные структуры, всё что угодно, но за всем этим не будет ничего человеческого. Нас сжигали двенадцать раз, наш собственный город сносил наше здание два раза. Но в этом проекте были наши жизни, наша страсть, и именно это привлекало в него других людей. Поэтому мы восстанавливались и поэтому мы существуем с 1986 года.

Андреас Крюгер: А как вы взаимодействуете с другими партнёрами — с муниципалитетом, с соседями? Или вот если бы Эрик захотел стать вашим инвестором в рамках индустрии гостеприимства — вам бы это понравилось или вы бы стали искать другие возможности?

Дженнен Уитфилд: Вы представьте, приходит девелопер и говорит: мне очень нравится местное сообщество, давайте-ка мы всех их соберем за одним столом. А они не хотят сидеть за одним столом! У них другие проблемы. Они бедны, одиноки, они с трудом выживают, и последнее, что им интересно, — это поучаствовать в креативном проекте

девелопера. Если вы каким-то чудом их затащите за этот стол — вы ждёте аутентичного опыта? Живой беседы? Подумайте об этом!

Ахмет Ёгют: Смотрите на вещи реально. Все, кто здесь собрались, практики. В 2015 году, когда мигрантская тема стала модной, со мной связались многие университеты с предложением сотрудничать. Они получили гранты на проекты с беженцами и хотели к себе «Безмолвный университет». Я спрашивал — а что вы собираетесь делать с этими деньгами? Они отвечали: мы берём деньги себе, а вы остаётесь нашим замечательным партнёром. И так это работает везде. Между тем, мы делаем «Университет» с людьми, у которых нет банковских карт. Они не могут выставить счета, а я не могу быть художником, который приглашает людей участвовать в семинарах, за которые они ничего не получают. Они учёные и должны получать за проект столько же, сколько получаю я. Они не должны читать лекции бесплатно только из-за того, что у них нет гражданства. И если мы не можем решить эту проблему внутри культурной институции, её точно не решить с девелоперами.

Эрик Джаафари: Вот вы представляете искусство, а вы — городское фермерство. На каких условиях мы могли бы сотрудничать с вами?

Марко Клаузен: Простите, я не думаю, что в нашем саду есть место для отеля. К сожалению, семь лет назад город начал проводить приватизацию, и изменения были критическими для выживания сообщества. Речь идёт о социальном капитале, о доступе к образовательным и медицинским услугам. Адекватный доход — вот что нам нужно, а не отель. Никакой девелопер не в состоянии решить эту проблему. Люди, которые создают картинку разнообразия, приятия и творческой свободы, в реальности не имеют денег на оплату квартиры, не знают, где будут жить завтра и что будут делать

Государство тоже может неправильно понять общественный запрос и, пытаясь привлечь деньги в сферу искусства, ненамеренно разрушить всё, что создавалось за эти годы. Инвесторы — это прекрасно, но не будем ли мы потом говорить о призраке былой культуры?

в следующем году. Это неравенство — наша основная проблема. А ваши инвестиции — это не решение.

Эрик Джаафари: А что тогда решение?

Дженнен Уитфилд: Взять топор и всё срубить подчистую.

Эрик Джаафари: Если мы знаем, что изменились потребительские привычки, что люди готовы платить за то, чтобы работать рядом с произведениями искусства, жить внутри этой местной экосистемы, мы всё равно проигнорируем эту возможность и будем сладко тосковать по прошлому? Или мы будем искать способы воспользоваться преимуществами нынешней ситуации?

Дженнен Уитфилд: Я бы посоветовала подумать, что реально привлекает всех этих людей. Обычно их притягивает энергия, которой обладают люди, создающие что-то. А эта энергия идёт изнутри. Вас привлекает внешнее, а вглядываясь нужно внутрь.

Эрик Джаафари: Вы вынуждены выживать.

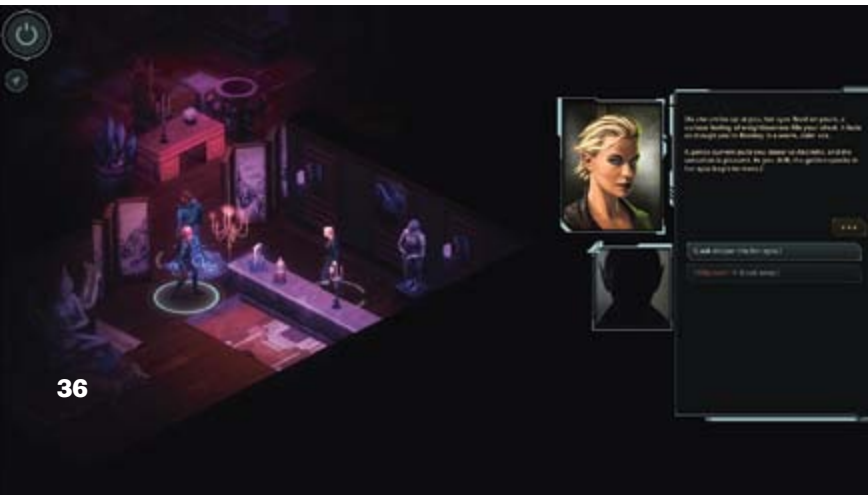
Дженнен Уитфилд: Да, это так! И поэтому мы больше вас знаем об этом. Мы не один раз восстанавливались с нуля. Потому что мы строим свою

жизнь на человеческих качествах, на том, что делает нас людьми.

Андреас Крюгер: На самом деле ситуация не так драматична. Городская политика сейчас меняется, и это зачастую результат инициатив, исходящих изнутри, от самих людей. На мой взгляд, Берлин — это тайная столица городского активизма в Европе. В этом году мы начали создавать атлас местных инициатив в области мобильности, источников энергии, природы, садов, архитектуры — любого аспекта городской жизни. Все они суперактивны и прекрасно между собой взаимодействуют, их сотни, если не сказать тысячи. Один из примеров — Initiative Stadtneudenken, работающая с 2012 года. Они закрывают в одной комнате чиновников, ответственных за городскую политику, людей из мира бизнеса и обычных горожан и устраивают круглые столы по поводу политики собственности. Сейчас уже сенаторы Берлина подают заявки, чтобы их допустили к участию в этих собраниях. По ре-

Если мы знаем, что изменились потребительские привычки, что люди готовы платить за то, чтобы работать рядом с произведениями искусства, жить внутри местной экосистемы, мы проигнорируем эту возможность и будем сладко тосковать по прошлому?





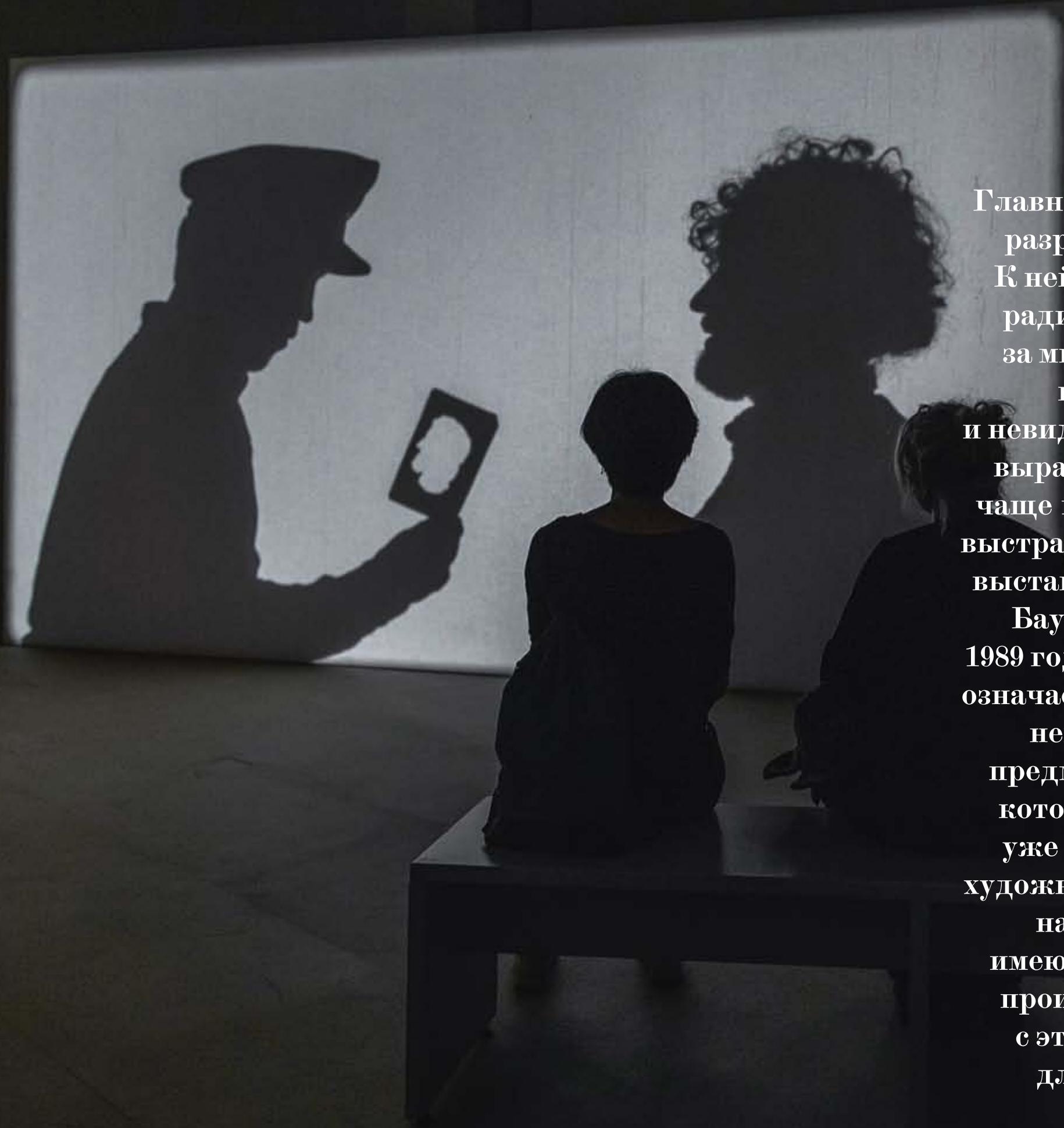
зультатам был выпущен каталог требований — в частности, например, запретить продавать городскую недвижимость в частные руки. То есть оставлять её во владении города и дать возможность горожанам пользоваться землёй или зданием на сроки до сорока, шестидесяти или девяноста девяти лет. Сейчас это требование стало законом, ничто не может быть продано. В нынешнем году вступает в силу закон о прозрачности всех операций с городской недвижимостью. Ещё одна часть — теперь невозможно продавать недвижимость даже от частного лица частному лицу, необходимо проводить конкурс, чтобы люди подавали заявки, обосновывая, что они хотят делать с этим имуществом и что это даст городу. Это выглядит как социалистический подход, но в этом нет политики. Просто Берлин больше не хочет становиться капиталистическим городом, откуда уезжают люди, поскольку не могут позволить себе в нём жить. Мы не хотим быть Лондоном, Парижем, Нью-Йорком или такими же, как они. Что касается арендной платы — три недели назад вступил в силу закон, замораживающий ставки. И если вы строите новое здание, неважно, частное или принадлежащее городу, по меньшей мере тридцать процентов квартир должны быть социальным жильём, где плата не должна быть выше 6,5 евро за метр, притом что обычная плата — 10 или 15 евро за метр. Закон вас обязывает не поднимать цену — это очень эффективно. Это теперь называется «берлинской моделью». Тот *community-based* подход, о котором мы так много говорим, очень тяжело реализуется в Берлине, поскольку здесь гражданское общество. Это означает, что с людьми нужно согласовывать всё — вплоть до используемых в строительстве материалов. Проходят годы, прежде чем реально можно начинать строительство. Тем не менее моя главная надежда, что все главные игроки скоро придут к мысли, что над архитектурным обликом Берлина необходимо работать

Берлин больше не хочет становиться капиталистическим городом, откуда уезжают люди, поскольку не могут позволить себе в нём жить. Мы не хотим быть Лондоном, Парижем, Нью-Йорком или такими же, как они

совместно. Не заключать контракт с архитектором, после которого он может делать всё, что ему заблагорассудится, а наоборот: чтобы любая постройка обсуждалась и отвечала интересам всех соседей. Когда говорят, что в Берлине все здания перекрикивают друг друга и не обращают внимания на своё окружение, — это может показаться демократическим подходом и это подход, обусловленный историей города, но есть и другие способы демократического построения городского ландшафта — уважение к интересам каждого и значительно большая гомогенность, которая в конечном итоге будет лучшей для композиции города. Но, честно говоря, Берлин очень молодой город. Он родился заново в 1989 году, и поэтому пока ещё рано говорить о его архитектурных константах. Давайте посмотрим лет через двадцать и, если сможем, через триста. Посмотрим, к чему мы придём в будущем — может, мы, как в Токио, будем сносить отлично функционирующие здания, которым и двадцати лет не исполнилось, и строить новые, только потому что мы хотим современный дизайн и большую высотность. Возможно, это способ попрощаться с некоторыми из берлинских кварталов, которые со страшной скоростью росли после Второй мировой войны. Однако этого нельзя делать на фоне растущей экономики, которую мы наблюдаем сегодня в Берлине.

Ещё один важный закон, который обсуждался несколько лет, — о человеческом масштабе архитектуры. Недавно был выпущен поистине гигантский альманах об общественном использовании первых этажей зданий, об их архитектурной, смысловой, функциональной составляющей. Сейчас эта книга стала чем-то вроде библии для тех, кто собирается использовать нижний этаж. Палата депутатов Берлина сейчас обсуждает закон, который обяжет собственников оставлять его в общественном пользовании, чтобы все жильцы имели к нему доступ. Это может быть детский сад, мастерские, ресторан, но использовать его частным образом никто больше не сможет — это помещение должно быть открытым.

Что касается того, что Берлин был продан, это во многом правда. Однако на прошлой неделе сенатор Берлина по финансовым вопросам Матиас Колац-Анен анонсировал новую кампанию, в рамках которой город будет выкупать обратно проданную корпорациям землю и имущество, а также землю, принадлежащую Deutsche Bank, и землю церкви, которая ей больше не нужна. На эту кампанию потратят минимум 300 миллионов евро, и ещё до 3 миллиардов могут быть взяты в кредит. То есть у нас есть возможность остановить процесс перехода города в чужие руки. Общество возвращает его себе.



СКВОЗЬ СТЕНЫ

Главная достопримечательность Берлина — разрушенная тридцать лет назад Стена. К ней едут тысячи туристов — не столько ради фотографии на фоне руин, сколько за мифологемой, которую сами горожане переживают как реальную, пусть и невидимую. После 1989 года даже появилось выражение «стена в головах», хотя сейчас чаще говорят о множестве стен, которые мы выстраиваем внутри себя. О них рассказывала выставка «Сквозь стены» в Мартин-Гропиус-Бау к тридцатилетию событий декабря 1989 года. Она точно показывает, что эта тема означает для нынешнего Берлина. Во-первых, немецкая история — это не основной предмет размышления, а только оболочка, которая задаёт контекст для обсуждения уже сегодняшних вопросов. А во-вторых, художники, которых приглашают поговорить на тему Стены, в большинстве своём имеют африканское или ближневосточное происхождение. Подборку произведений с этой экспозиции прокомментировали для «Искусства» её кураторы *Тилль Фелрат* и *Сэм Бардази*

Сегодня фрагменты Берлинской стены, сохранившиеся посреди современного города, выглядят скорее странно, чем угрожающе. Они совершенно не в состоянии передать то чувство ужаса, которое когда-то вызывало это сооружение. Но на самом деле это в принципе невозможно — передать чей-то опыт страданий тому, кто их не испытал. Поэтому останки Стены сейчас — это, скорее, платформа для диалога о границах, которые разделяют людей.

На стр. 38—39
Хавьер Тельес
Театр теней
2014
Киноинсталляция, ч/б 35-мм
проеция, без звука, 10'56"
Вид экспозиции «Символы стены»
Гропиус-Бау, Берлин, 2019
Фотография: © Luca Girardini
Изображение предоставлено
пресс-службой Gropius Bau

На стр. 41
Хавьер Тельес
Театр теней
2014
Киноинсталляция, ч/б 35-мм
проеция, без звука, 10'56"
Права на изображение
принадлежат художнику
и галерее Peter Kilchmann, Цюрих



Хавьер Тельес

Театр теней, 2014

В фильме Хавьера Тельеса появляется известная скульптура Альберто Джакометти «Рука», которую французский скульптор создал, вспоминая, как покидал Париж во время Второй мировой войны и увидел на обочине несколько оторванных рук. Тельес, в свою очередь, пригласил несколько мигрантов, ждущих получения статуса беженца в Швейцарии, разыграть свои истории в формате театра теней, используя преимущественно свои руки. Художник показывает человеческое тело как сосредоточие пережитой боли, но также и как инструмент освобождения.

Почти сразу после того, как в 1989 году пала Берлинская стена, в Германии появилось выражение «стена в головах», актуальное до сих пор, поскольку и сейчас, тридцать лет спустя, немцы прекрасно чувствуют различия между жителями восточной и западной частей страны. Речь о том, что стены обладают не только физической природой. Какое общество ни возьми, оно разделено на классы, на мужчин и женщин, на возрастные группы, на жителей городов и деревень. Кроме того, и это представляет собой результат политической риторики, оно разделено по этническим и религиозным признакам. Однако, если присмотреться, можно обнаружить, что люди разных стран, находящиеся на одной социально-экономической ступени, ближе друг к другу, чем те, что родились на одной территории. У вас будет больше общего с коллегами по работе или однокурсниками, чем с представителями вашей же конфессии, но живущими в совершенно других условиях.

На стр. 43
Siska
Скрытые границы
2019
Занольцованная двухканальная
видеопроекция, 9', архитектурная
инсталляция. Вид экспозиции
«Сквозь стены», Гропиус-Бау,
Берлин, 2019. Фотография:
©Luca Girardini. Изображение
предоставлено пресс-службой
Gropius Bau



Siska

Скрытые границы, 2019

Фильм «Скрытые границы» обращается к малоизвестным событиям начала 80-х, когда из-за ливанской гражданской войны часть беженцев оказалась на территории ГДР, где им выдавали однодневные визы. Большинство из них отправлялись в Западный Берлин, чтобы за этот день или даже за несколько отведённых им часов попытаться получить политическое убежище. Siska выстраивает восьмиметровый тоннель, в середине которого находится экран. На обе его стороны проецируется видео: на одну — съёмки исторических событий, а на вторую — изображение нынешней ситуации в Германии и в остальной Европе. Название работы сообщает нам о невидимых границах, которые по-прежнему существуют в коллективном сознании.

Тема невидимой стены читается во множестве работ. Анри Сала показывает нам женщину, которая идёт на репетицию филармонического оркестра в Сараево во время гражданской войны 90-х. На протяжении всего пути ей и другим жителям города много раз приходится пересекать линию прекращения огня, и вы чувствуете их страх, когда они долго решаются, а затем бегут на другую сторону. Майкл Квиум изображает пляж у Средиземного моря, где европейские купальщики не знают, как себя вести, растерянно наблюдая, как к берегу пристаёт лодка с беженцами. Фрэд Сэндбэк разделил комнату на несколько сегментов, заставляя зрителя пересекать границы и проходить сквозь стены, существующие и видимые только как части инсталляции. Видеоинсталляция Смадар Дрейфус называется «День матери» и показывает, как по разные стороны Долины Слез стоят матери и их дети, разделённые сирийско-израильским конфликтом 2006 года, и как они пытаются докричаться друг до друга через громкоговоритель.

На стр. 45
Анри Сала
1395 дней без красного
2011
Видеоинсталляция, 43'46"
Изображение предоставлено
пресс-службой Gropius Bau
© Anri Sala



Анри Сала

1395 дней без красного, 2011

Анри Сала обращается к напряжённому периоду осады Сараева, которая продолжалась с 5 апреля 1992 года по 29 февраля 1996 года, ровно 1395 дней. Жизнь в городе в условиях постоянной угрозы жизни показана глазами женщины, которая идёт на работу — на репетицию филармонического оркестра Сараева — и вынуждена всё время переходить улицы, опасаясь обстрела. Единственные звуки, сопровождающие видео, — неровное от бега дыхание героини и Шестая «Патетическая» симфония Чайковского.

Музей Мартин-Гропиус-Бау находится рядом с бывшей штаб-квартирой гестапо, на месте которой сейчас работает мемориальный центр «Топография террора». Это важнейшая константа выставки, поскольку она придаёт ей ещё одно измерение, отсылая нас к проблеме миллионов беженцев нацистского режима в 30-х и 40-х годах, к проблеме людей, погибших из-за идеологических противоречий. Сегодня мы имеем дело с мощным миграционным потоком, устремлённым в Германию, а Средиземноморье оказывается сосредоточием самых жутких невидимых стен нашего времени. Обществу приходится решать вопрос, как быть с теми, кто вынужден покинуть свой дом из-за опасности или по экономическим и политическим причинам. Искусство неспособно решить все проблемы, но произведения развивают эмпатию, и зрители, которым обычно неинтересны истории незнакомых людей, учатся слушать тех, кто оказался в беде.

На стр. 47
Майкл Квиум
Берег изобилия
2012
Холст, масло, 750 × 300 см
Courtesy the artist & Nils Staerk
Gallery



Майкл Квиум

Берег изобилия, 2012

Работа Майкла Квиума основана на журналистской фотографии: группа отдыхающих на пляже рассматривает нечто вдалеке — это подходит к берегу шлюпка, полная беженцев. Один из них выпрыгнул из лодки и жестами зовёт на помощь. Квиум обращает внимание одновременно и на пассивность наблюдающих, и на их растущую с приближением шлюпки тревогу. Огромное полотно физически помещает зрителя в среду пляжных наблюдателей, которые находятся в привилегированной позиции по отношению к беженцам. Между нами и ними вырастает непреодолимая стена Средиземного моря.

Ещё недавно Берлин был, а может, пока ещё остаётся городом, где хотят жить и работать художники со всего света. Многие из них приехали из стран Ближнего Востока и Северной Африки. Возможно, будет преувеличением сказать, что сегодня именно они определяют художественную ситуацию в Германии. Тем не менее все последние годы они находятся в центре внимания. В нашей выставке участвуют художники, родившиеся в Ливане, Саудовской Аравии, Израиле, Тунисе и Палестине. Конечно, это связано и с тем, что процент иностранцев в общем населении Берлина очень велик, но мы бы не хотели рассматривать их в качестве представителей своих регионов. Для нас они авторы, которые рассказывают общечеловеческие истории, и неважно, откуда они приехали. Многие из участников выставки — наши старые друзья, и мы хорошо знаем, насколько тема стены важна для них лично и для их творчества.

На стр. 49
Смадар Дрейфус
День матери
2006—2008
Трёхканальная видеоинсталляция,
15'00". Вид экспозиции «Сквозь
стены», Гропиус-Бау, Берлин, 2019
Фотография: © Jens Ziehe
Изображение предоставлено
пресс-службой Störhus Bau



Смадар Дрейфус *День матери, 2006—2008*

Видеоработа была снята в 2006 году во время вооружённого столкновения сирийской и израильской армий из-за спорной территории — Голанских высот. Из-за конфликта, продолжающегося с 1967 года, оказалась разделена община сирийских друзов. Несколько молодых людей из общины получили специальное разрешение поехать учиться в Дамаск, и в день съёмки они приехали на так называемый Холм Крика на сирийской стороне, чтобы при помощи громкоговорителей поздравить своих матерей, находящихся на оккупированной территории, с праздником и сказать, как они их любят. Действо, происходящее в окружении многочисленных военных и журналистов, превратилось в перформанс о сопротивлении политическому насилию, разделившему семьи. В своей работе Дрейфус избегает любых геополитических коннотаций, чтобы рассказать о насильственном разлучении близких по всему миру.

Музей Мартин-Гропиус-Бау — одно из важнейших выставочных пространств Европы и одно из самых влиятельных в Германии. Его построил Мартин Гропиус, дядя Вальтера Гропиуса, прославленного директора Баухауса. Здание было открыто в 1889 году в качестве музея прикладного искусства, пострадало во время Второй мировой и было реконструировано в 1981-м в западном секторе. Его выставочная политика до сих пор определяется историей здания и его положением в городе. Дело в том, что Мартин-Гропиус-Бау стоит прямо на границе между Западным и Восточным Берлином и остатки Стены хорошо видны из его окон. Нам было очевидно, что такой контекст нельзя не использовать. Надия Кааби-Линке справилась с этой задачей, нарисовав на одной из стен музея фальшивую тень от наблюдательной вышки за Стеной. Озадаченные посетители выглядывают в окно, чтобы понять, что её отбрасывает, а потом понимают, что это тень истории — как тенью истории была и тень от реальной наблюдательной вышки, которая, возможно, стояла тут до 1989 года. Ещё несколько работ — инсталляция Режины Сильвейры со следами на Южной лестнице и фильм Сиски о судьбах ливанских и сирийских беженцев, которые приехали в Берлин в 80-х, — тоже используют здание для создания контекста.

На стр. 51
Надия Кааби-Линке
All Along the Watchtower
2012/2019
Сайт-специфическая инсталляция
Вид экспозиции «Сквозь стены»,
Гропиус-Бау, Берлин, 2019
Фотография: © Timo Kaabi-Linke
Изображение предоставлено
пресс-службой Gropius Bau



Надия Кааби-Линке

All Along the Watchtower, 2012/2019

Надия Кааби-Линке обращается к понятию «гетеротопия», которое было введено Мишелем Фуко и которое можно описать как присутствие «другого», одновременно реального, но существующего за пределами норм реальности. Художница изобразила на стене музея тень наблюдательной вышки, которую ничто не отбрасывает. Вышка одновременно настоящая и нет, присутствующая и отсутствующая. Оглядываясь на остатки Берлинской стены, частью которой когда-то были наблюдательные вышки, можно предположить, что существовавшие ранее структуры не были до конца уничтожены и продолжают исполнять свою функцию в облике невидимых стражей — камер наблюдения, GPS-трекинга, технологий майнинга и многих других.



АСТРИД ВЕГЕ: «БУДЬ Я ХУДОЖНИКОМ, Я БЫ ДЕЙСТВОВАЛА ИНАЧЕ»

Мы поговорили с *Астрид Веге*,
руководителем отдела культурных программ
Гёте-Института в Москве, фактически обо
всех вопросах, затронутых в этом номере,
а поскольку значительная и очень острая
их часть связана с механизмами поддержки
культуры — мы получили мнение
специалиста, хорошо знающего ситуацию
и в Германии, и у нас. Тем более, что и этот
номер был бы невозможен без поддержки
Гёте-Института

вопросы: Алина Стрельцова



Астрид Веге

Руководитель отдела культурных программ региона Восточная Европа и Центральная Азия в Гёте-Институте в Москве.

Совсем недавно в Мартин-Гропиус-Бау проходила большая и важная для Берлина выставка «Сквозь стены», которая была официально посвящена годовщине событий 1989 года, однако сами работы обсуждали не прошлое, а максимально современные вопросы — миграционную политику, проблему границ, стены, которые мы сами строим у себя в головах. Создаётся впечатление, что тема преодоления границ между людьми — самая важная в сегодняшнем немецком искусстве. Это правда?

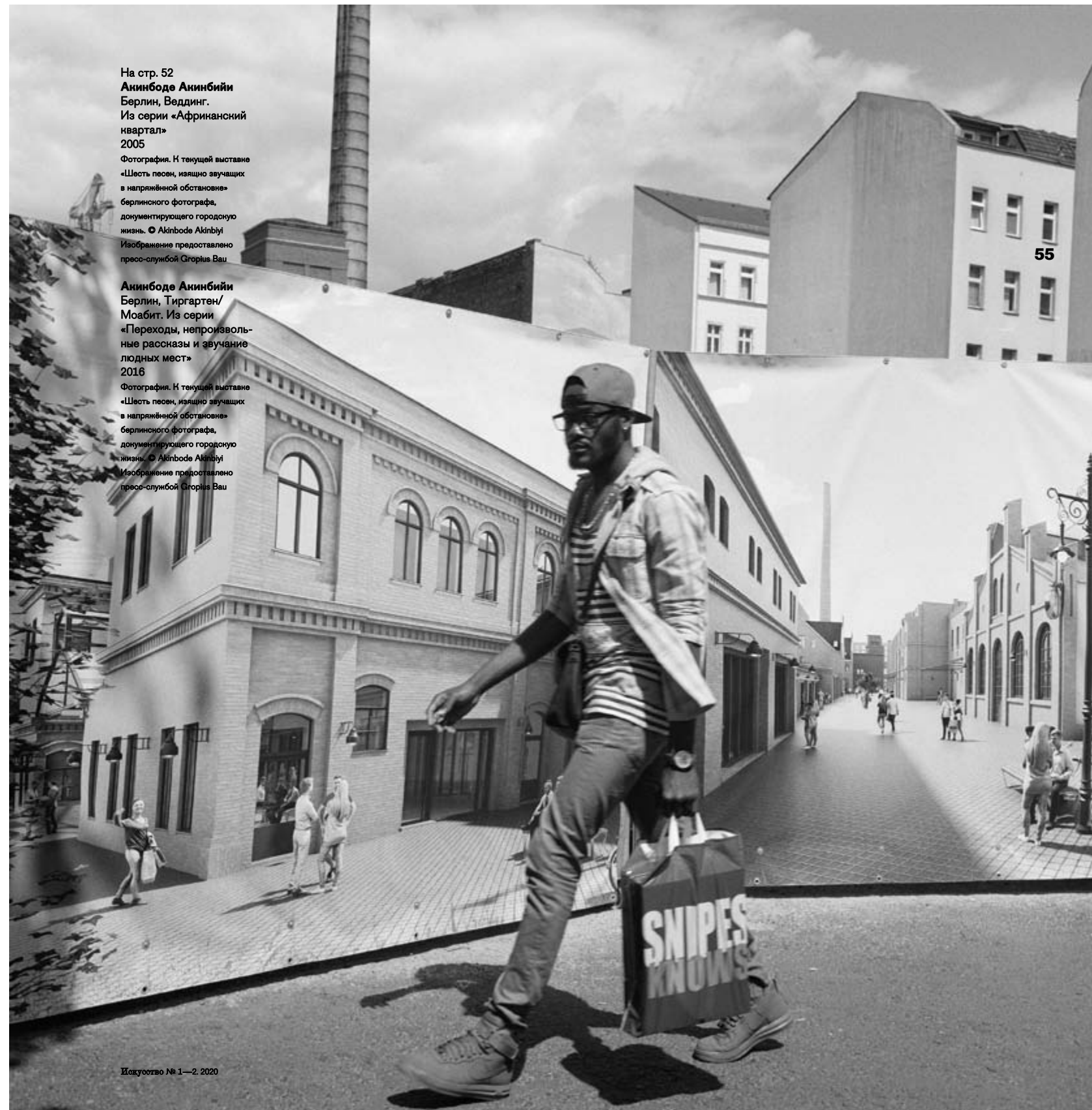
Я думаю, что это самая важная тема для искусства в целом. Сущность культуры заключается в том, чтобы переосмысливать категории, в любопытстве, с которым она всматривается в то, как живут и думают другие, в стремлении к новому. Тем не менее переосмысление прошлого было важной темой последние годы. Вы упомянули выставку в Мартин-Гропиус-Бау, я бы ещё вспомнила важную экспозицию «После стены» в Hamburger Bahnhof, которая прошла в 2000—2001 годах. Она рассказывала о бывших Восточном и Западном блоках, о связях между ними. То есть тема стены регулярно возвращается, и каждый раз художники заново обсуждают, что она означает сегодня. Мне представляется, что это очень современный и интересный подход

к прошлому, поскольку художники не занимаются выяснением исторической правды, а размышляют о спорах, которыми пишется история, о том, как разрабатываются и выходят на поверхность определенные сюжеты и что они несут нам сейчас.

Большинство этих сюжетов затрагивает сегодняшнюю политику. Многих художников, например «Центр политической красоты», обвиняют в том, что они спекулируют на теме Холокоста, чтобы очернить ультраправых политиков, и используют мигрантов в своих политических целях. Что вы об этом думаете?

Что касается «Центра политической красоты», их стратегия широко обсуждается в Германии и за её пределами, а через их творчество — и проблемы, которые они поднимают. Они используют самые провокационные средства для того, чтобы вынести ту или иную тему на обсуждение. Будь я художником, я бы действовала иначе, но они имеют право на выбор такой стратегии, это один из существующих подходов к искусству.

А вы бы поддержали их выставку, если бы её захотел провести какой-нибудь российский музей?



На стр. 52
Акинбоде Акинбийи
Берлин, Веддинг.
Из серии «Африканский квартал»
2005

Фотография. К текущей выставке
«Шесть песен, изящно звучащих
в напряжённой обстановке»
берлинского фотографа,
документирующего городскую
жизнь. © Akinbode Akinbiyi
Изображение предоставлено
пресс-службой Gropius Bau

Акинбоде Акинбийи
Берлин, Тиргартен/
Моабит. Из серии
«Переходы, непрозволь-
ные рассказы и звучание
людных мест»
2016

Фотография. К текущей выставке
«Шесть песен, изящно звучащих
в напряжённой обстановке»
берлинского фотографа,
документирующего городскую
жизнь. © Akinbode Akinbiyi
Изображение предоставлено
пресс-службой Gropius Bau



Акинбоде Акинбийи
Берлин, Кройцберг.
Из серии «Фотографии,
табак, конфеты,
презервативы и другие
формы»
2018
Фотография. Н текущей выставке
«Шесть песен, изящно звучащих
в напряженной обстановке»
берлинского фотографа,
документирующего городскую
жизнь. © Akinbode Akinbiyi
Изображение предоставлено
пресс-службой Gropius Bau

56

Традиционно берлинские художники со скептицизмом относятся к сторонней поддержке, потому что не хотят становиться инструментом в руках институций или предприятий, которые не занимаются непосредственно искусством

Всё упирается в детали: что за музей, что за проект, каков был бы контекст и повод для выставки. Я бы никогда не стала говорить заранее, что мы готовы кого-то поддержать. Очень многое зависит от местного российского контекста проведения мероприятия.

Однако вы бы не отвергли проект заранее, просто потому что он провокационен?
Нет, если бы он не нарушал российское законодательство. Хорошая культурная институция не вступает в конфликт с законами страны, где работает. Если провокация нарушает правила, принятые в этом обществе, — это за пределами моих возможностей. Однако этот вопрос затрагивает ещё и способы, которые мы используем в работе с нашими российскими партнёрами. Мы всегда сотрудничаем с местными организациями — это очень важно, и критерии нашего отбора очень зависят от них. Например, если нам кажется интересным показать молодых немецких художников или независимые берлинские арт-пространства, мы обращаемся к Музею современного искусства и спрашиваем, интересно ли им было бы сотрудничать. Если они говорят «да», мы развиваем проект вместе. Если мы предлагаем проект, а он никому не интересен,

то он и не реализуется. И если у нас трудная, потенциально проблематичная тема, мы обсуждаем с потенциальными партнёрами их и наши границы. Понятно, что мы должны соблюдать немецкие и российские законы, обычно это само собой разумеется, но иногда приходится думать, возможна ли такая тема, нужно ли возрастное ограничение.

Вместе с Московским музеем современного искусства вы проводили Фестиваль самоорганизации, предполагая, что опыт Берлина можно использовать и в других странах. Однако знаменитая берлинская атмосфера свободы, притягия, умения кооперироваться, благодаря которой вся эта цветущая самоорганизация стала возможной, родилась ведь благодаря конкретным историческим условиям. Но можно ли перенести атмосферу?

В Берлине своя особая атмосфера, в Москве — своя, свои сюжеты, свои институции, свой социальный и политический контекст. Перенести его нельзя, но можно соединить два сообщества, что мы и делали на фестивале. Мы приглашали немецкие арт-пространства совершить исследовательскую поездку в Россию, сформировать для неё свою программу на три месяца, спрашивали, что именно могло бы быть им интересно, знают ли они, с кем хотят познакомиться, или им нужны рекомендации. Они приезжали обычно дней на пять и знакомились с большим количеством людей. Параллельно со всеми этими встречами и исследованиями они проводили свои мероприятия, которые тоже были совместными, например там участвовали русские художники. Конечно, это не было берлинской атмосферой, перенесённой в Москву, но это уже не было и Москвой, поскольку в программе участвовали ребята из Берлина, Кёльна, Лейпцига. Это было что-то другое и новое — что, собственно, и составляет задачу культурного обмена.

Недавно в Берлине состоялась конференция, где обсуждалось

57

финансирование культуры. В частности, ключевым был вопрос о том, что город хочет перенаправить часть денег, полученных с туристов, людям культуры, которые и делают Берлин привлекательным для посетителей. К моему удивлению, представители культуры весьма прохладно отнеслись и к инициативе, и к грантовому финансированию в целом.

В Германии очень много разных структур, которые поддерживают культуру. Однако традиционно берлинские художники со скептицизмом относятся к сторонней поддержке, потому что не хотят становиться инструментом в руках институций или предприятий, которые не занимаются непосредственно искусством. Дело в том, что гранты выделяют разные организации и по-разному. Так, для организаций, которые непосредственно занимаются культурой, культурный обмен — это то, чем и для чего мы живём. Например, Гёте-Институт, конечно, поддерживает культуру финансово, но не только, мы иницилируем проекты сами, мы хотим быть партнёром, а не спонсором. Спонсором может быть большое предприятие, которое производит товары на продажу, а часть прибыли тратит на культуру. Культурные организации действуют иначе. Тем не менее вся эта история очень берлинская, и отношение к вопросу тоже очень берлинское. Художники боятся стать красивой декорацией для привлечения туристов, боятся, что их перестанут принимать всерьёз. Если я правильно поняла, что речь идёт о перенаправлении части налогов, получаемых с туристов, на поддержку культуры, то я бы на их месте не относилась к инициативе скептически — чем больше денег получают художники, тем лучше. Вопрос в условиях, на которых они эти деньги получают, будут ли они вправе развивать свои проекты по своему усмотрению, или в их дела будут вмешиваться и требовать, например, гигантскую фреску с изображением Бранденбургских ворот, что-нибудь в подлинно

Когда творческие работники оказываются в сложной финансовой ситуации из-за коронавируса и вынуждены выживать, грантовое финансирование — это один из путей дать возможность культуре выжить

туристическом духе. По мне, идея звучит неплохо — почему бы не перенаправить часть доходов города культурной среде. Но как это будет реализоваться — надо смотреть.

Мне показалось, что в этом обсуждении важным был вопрос о том, ради чего создаётся культурный продукт, ради гранта или потому что человеку действительно хочется реализовать тот или иной проект. И разговор шёл о том, что если раньше Берлин позволял художникам действовать по вдохновению, то сейчас всё стремится к тому, чтобы создавать проект под определённое финансирование. И берлинскому арт-миру это очень не нравится.

Я полагаю, что это, скорее, самокритика. Если художник-фрилансер живёт на гонорары, которые не особенно велики и непостоянны, а особенно сейчас, когда творческие работники оказываются в сложной финансовой ситуации из-за коронавируса и вынуждены выживать, грантовое финансирование — это один из путей дать возможность культуре выжить. Конечно, всегда лучше, когда вы подаёте заявку на проект, который действительно любите, в котором видите смысл и который попытаетесь осуществить в любом случае, а не потому что под него реально найти финансирование. При этом как человек, имеющий отношение



Акинбоде Акинбийи
Берлин, Нойнфельн.
Из серии «Фотографии,
табан, конфеты,
презервативы и другие
формы»
2018
Фотография. К текущей выставке
«Шесть песен, излучающих
в напряжённой обстановке»
берлинского фотографа,
документирующего городскую
жизнь. © Akinbode Akinbiyi
Изображение предоставлено
пресс-службой Störpils Bau



Акинбоде Акинбийи
Берлин, Кройцберг.
Из серии «Фотографии,
табан, конфеты,
презервативы и другие
формы»
2018
Фотография. Н текущей выставке
«Шесть песен, изящно звучащих
в напряжённой обстановке»
берлинского фотографа,
документирующего городскую
жизнь. © Akinbode Akinbiyi
Изображение предоставлено
пресс-службой Gropius Bau

**Как человек,
имеющий отношение
к распределению
грантов, могу сказать:
сразу заметно, когда
заявляют проект потому,
что он может вписаться
в существующую
программу. Это
не работает**

к распределению грантов, я могу сказать, что это сразу заметно — когда проект заявляют просто потому, что он может вписаться в существующую программу. Это не работает. Проекты, которые люди по-настоящему хотят реализовать, которые несут в себе оригинальную идею и по-настоящему актуальны, выглядят несравнимо более убедительными. Это коварная тема, мне бы не хотелось никого осуждать — ведь многие люди нуждаются в грантах, просто потому что у них нет постоянного заработка. Однако то, что получается в результате таких проектов, сложно назвать интересным.

Но различить не так-то легко?

Конечно, есть люди, которые просто умеют пользоваться этой системой. Но с опытом ты чаще всего начинаешь видеть разницу.

Многие представители берлинского арт-сообщества смотрят на будущее города с большим пессимизмом: дескать, атмосфера творчества и свободы вот-вот умрёт и придут международные компании, которые уже скупили полгорода, и выгонят или купят и их. Думаете, так и произойдёт?

Не думаю, что это проблема одного лишь Берлина, в Берлине просто очень живо и много об этом говорят. Однако вы описываете именно то, что происходит с искусством в любом капиталистическом обществе, кото-

рое нацелено на то, чтобы оптимизировать все процессы и постоянно увеличивать прибыль. В этой ситуации отношения между культурой и экономической системой развиваются очень непросто. Я думаю, что этот вопрос должен обсуждаться гораздо более широко, и Берлин — это как раз пример города, где такая дискуссия ведётся. У меня нет решения, но я думаю, что выносить на поверхность такие вопросы — это принципиально важно. Это касается не только культуры, но и социальной системы, системы здравоохранения, политической системы — все они не заработают нормально без открытого обсуждения того, какие ценности для нас принципиально важны, какие отношения мы хотим выстроить в обществе, хотим ли мы, чтобы они полностью определялись экономической повесткой. Даже вопрос о климатических изменениях решается только посредством дискуссии. Это особенно важно сейчас, когда мы, очевидно, находимся в переходном моменте, вероятно, на пороге кризиса, и нам предстоит пересмотреть базовые принципы, на которых мы строим наши отношения в мире. Молодое поколение уже поглощено этими размышлениями, но даже среди среднего и старшего поколения много людей, готовых об этом задуматься. Я думаю, что эти люди смогут начать объединяться. В общем, нынешняя ситуация непроста, но пусть я и слишком наивна, мне кажется, есть основания смотреть на будущее не столь пессимистично.



62



ЦЕНТР ПОЛИТИЧЕСКОЙ КРАСОТЫ

Как-то утром один из лидеров ультраправой партии «Альтернатива для Германии» выглянул из своего загородного дома и с удивлением увидел знаменитый берлинский памятник жертвам Холокоста прямо у себя под окнами. Команда художников «Центр политической красоты» купила участок напротив и возвела реплику монумента. А когда Германия решила ограничить въезд на свою территорию сирийских беженцев, художники установили посреди столицы арену с живыми тиграми и с явными аллюзиями на римские травли предлагали скормить зверям нескольких мигрантов. Арт-коллектив прославился громкими медийными акциями, в которых художники используют исторические реалии для разговора о сегодняшних проблемах. Участник группы *Андре Ляйполд* рассказал о некоторых из этих акций

63

вопросы: Алина Стрельцова



«Центр политической красоты»

Арт-коллектив, основанный в 2008 году, чьим идеологом выступил философ Филипп Рух. Группа насчитывает до 70 художников и работает на стыке перформанса, театра и политического активизма, используя историю Германии как материал для разговора о современных проблемах Европы. Своей идеологией коллектив считает «агрессивный гуманизм». Его работы были представлены на Берлинской биеннале, в Театре Максима Горького, Центре медиа и технологий в Карлсруэ.

МЁРТВЫЕ ИДУТ /
МЁРТВЫЕ БЛИЗКО

«В 2015 году каждый день сотни мигрантов гибли на границах Европы. Эти границы стали самыми опасными в мире. Год за годом тысячи людей умирали, пытаясь их пересечь. Их хоронили в общих могилах в странах Южной Европы. У них нет имён. Никто не ищет их родственников. Никто не приносит им цветы. „Центр политической красоты“ перевёз несколько тел мигрантов с рубежей Европы в центр европейского правосудия и защиты — в немецкую столицу. Те, кто умер от голода и жажды на пути к новой жизни, таким образом получили шанс осуществить свою мечту уже после смерти. Вместе с родственниками жертв мы открыли недостойные людей могилы, опознали тела и перевезли их в Германию».

«Центр политической красоты»

Как вы выбирали, кого перезахоронить?

Прежде всего, мы искали родственников, договариваясь с теми, кто сейчас живёт в Берлине и чьи родные утонули, пытаясь добраться до Европы. Мы нашли людей, чья дочь и внук погибли, и получили от них разрешение перевезти их останки. Понадобилось огромное количество бумаг, в первую очередь потому, что никто не знал, где их тела. Собственно, это и было основной проблемой, на которую мы хотели

обратить внимание, — что в тот момент на границах Европы лежали настоящие горы трупов. Каждую неделю тела беженцев всё прибывали, а их сбрасывали в общие могилы. Было совершенно непонятно, как вообще в этой мёртвой массе искать конкретного человека. Нам понадобилось очень много времени, чтобы опознать тех трёх беженцев и ребёнка, о перезахоронении которых мы договорились. При этом сама юридическая процедура была абсолютно легальна и понятна. Итальянцам вообще было всё равно: они не знали, что это за люди и что с ними делать. А в Берлине в это время проходил большой политический саммит, так что когда мы перевозили гробы, мы столкнулись с очень задрёганной полицией. Они проверили, что в гробах действительно лежат мёртвые люди, и сказали: проезжайте, у нас нет на вас времени. Всех троих мы захоронили на мусульманских кладбищах Берлина. Имам провёл положенную в таких случаях церемонию, и сейчас они лежат там, где должны.

Об этом перформансе писали как о современной интерпретации трагедии Софокла «Антигона» — её героиня незаконно похоронила своего брата, который считался предателем родины и поэтому должен был остаться непогребённым, —



На стр. 62, 65
Центр политической красоты
Мёртвые идут / Мёртвые близко
2017
Документация художественной акции. Фотографии: © Nick Jaussi / Zentrum für Politische Schönheit. Изображения предоставлены группой «Центр политической красоты»

Центр политической
красоты
Мемориал жертвам
Холокоста в Борнхагене
2017
Документация художественной
акции. Фотографии: © Patryk
Witt / Zentrum für Politische
Schönheit. Изображения
предоставлены группой «Центр
политической красоты»



Это только кажется, что мы говорим о мигрантах, это не так. Мигранты — это просто способ поговорить о нас самих

то есть как о радикальном театральном жесте. Вы согласны?

Если честно, я не знал об этой интерпретации. В то время — а это старая работа — мне казалось, что мы занимаемся чем-то вроде символического открывания врат Европы — большой богатой крепости со стражниками на входе. Когда стряслась беда, она захлопнула двери и укрылась от всех проблем, пока все остальные остались снаружи в бедности, опасности и страхе. Нам хотелось, чтобы европейцы увидели эту ситуацию иначе, чем они привыкли её видеть. Невозможным казался сам этот жест — похоронить людей в Германии. А ведь они должны были быть похоронены в Германии, потому что они столько выстрадали на пути сюда. Нельзя говорить, что у европейцев, которые закрыли ворота, своя правда, — поскольку невозможно быть в чём-то или в какой-то степени правым, когда ты совершаешь зло.

А что насчёт театральности? Сейчас много говорят о важности берлинских постановок с участием мигрантов и о мигрантах. Имеете ли вы отношение к так называемому постмигрантскому театру?

Знаете, в самом начале мы представляли свою работу как игру со средствами массовой информации, как создание островков выдуманной реальности внутри настоящей. Мы хотели обратить внимание других, что нам повезло жить в Европе, где созданы отличные законы о свободе слова и свободе массовой информации, которые многое нам позволяют, но при этом мы сами создаём внутри себя границы, которые нам якобы нельзя преступать. Это только кажется, что мы говорим о мигрантах, это не так. Мигранты — это про-

сто способ поговорить о нас самих. Много ли мы на самом деле можем сказать о мигрантах? Нет, только они сами могут о себе говорить.

А, кстати, как именно вы начинали? Как возник «Центр политической красоты»?

Мы познакомились в университете — на семинаре по Макиавелли. У нас сложилось что-то вроде философского студенческого кружка в духе старых времён. А уже когда мы закончили учиться, наше общение переросло в художественный проект.

Сколько всего участников в группе?

Мне бы не хотелось называть конкретные цифры. Меньше, чем может показаться. Дело в том, что внутри небольшого круга легче договориться, поэтому у нас очень маленькое ядро, но во время акций мы привлекаем помощников, волонтеров, работаем с театрами. В общем, число участников зависит от того, в какой момент нас считать.

МЕМОРИАЛ ЖЕРТВАМ ХОЛОКОСТА В БОРНХАГЕНЕ

«Это выступление против того, что всё больше людей в Германии считают фашизм нормальным. В борьбе с правыми экстремистскими движениями „Центр политической красоты“ обзавёлся отличным участком земли по соседству с домом Бьорна Хёке, лидера тюрингского отделения партии «Альтернатива для Германии». 22 ноября 2017 года в 6 часов утра Бьёрн Хёке был разбужен звуком работ по заливке бетона. Пятистолетние стены его дома сотрясались. Он метнулся к окну и не мог поверить своим глазам. Мемориал убитым евреям строился прямо напротив его дома. Хёке задрожал. Стоял холодный ноябрьский день — день памяти».

«Центр политической красоты»

Как вы ищите волонтеров? В проекте «Мемориал жертвам Холокоста в Борнхагене» участвовало более ста человек, при этом всю работу надо было сохранить в тайне, иначе сюрприза бы не получилось.

Да, сохранение секрета потребовало очень больших организационных

усилий. Мы задействовали всю сеть людей, которые нам симпатизируют. У нас был небольшой бюджет, чтобы заплатить профессионалам, которые могут изготовить бетонные блоки и помочь их установить, и волонтеры, которым мы просто нравимся. Никто из них при этом не знал, что именно мы задумали. Мы всем говорили: «Вы потом поймете, почему мы вам ничего не рассказываем». Весь процесс подготовки занял месяц, но самое сложное — это было держать всю конструкцию скрытой в течение тех пяти ночей, когда мы её устанавливали, чтобы нас раньше времени не засекли, а потом снять покров, чтобы Бьорн Хёке это увидел.

Он назвал вас террористами и сказал, что вы не имеете отношения к искусству, а представляете собой террористическую организацию.

Да, он сразу же начал давать интервью. Может показаться, что произошедшее должно было заставить его покраснеть. Это не так. На самом деле между нами и этими людьми очень большая разница. Я не думаю, что увиденное вообще задело его или кого-то из его партии. Мы бы посчитали грандиозным успехом, если бы кто-то из правой партии хотя бы задумался, что он выбрал не ту сторону. В лучшем случае, полагаю, это заставило их на секунду замолчать — на тот недолгий момент, когда они не знали, что сказать. Знаете, я думаю, что в нашем плюралистическом обществе, когда вроде бы глупо говорить, что существуют добро и зло, поскольку всё определяется точкой зрения, всё же очень важно говорить, что добро и зло существуют. Кстати, наверное, именно это связывает наши работы с греческими трагедиями.

ПЕРВОЕ ПАДЕНИЕ
ЕВРОПЕЙСКОЙ СТЕНЫ

«Инсталляция „Белые кресты“ покинула правительственный квартал, чтобы пропустить официальные торжества по случаю

25-летия падения Берлинской стены. В знак солидарности она перенеслась к своим братьям и сёстрам, погибшим на границах Европейского союза, жертвам новой Стены. С момента падения железного занавеса граница ЕС унесла тридцать тысяч жизней».
«Центр политической красоты»

Расскажите подробнее про инсталляцию.
«Белые кресты» на берегу Шпрее — это памятник жителям ГДР, которые погибли, пытаясь бежать в Западный Берлин. В 2014 году вся Германия очень пышно отмечала годовщину падения Стены. Нам же хотелось спросить у немцев: что именно вы отмечаете, если Европа в этот самый момент строит такие же непреодолимые, пусть и невидимые стены на своих границах. На всех семи крестах написаны имена расстрелянных, и нам хотелось изобразить символическое перемещение этих крестов к европейской границе — сегодняшней стене, у которой гибнут такие же люди.

И вы украли эти кресты?
Нет, мы их не украли! Мы их одолжили. И сообщили полиции, что через неделю вернём.

И полиция сказала: без проблем, ребята, если вернёте, то берите, конечно. Так?
Нет, всё было не так. Понимаете, по немецким законам нельзя украсть то, что не имеет владельца. Мы потратили две недели, чтобы выяснить, какая организация отвечает за мемориал. Такой организации не существует! Он никому не принадлежит, поэтому нас невозможно привлечь по закону за то, что мы его взяли. Полиция оставалась последней инстанцией, и мы им дали знать, что вернём памятник, но они тоже не знали, как реагировать. Честно говоря, первые два дня никто даже не заметил, что кресты пропали, — притом что они стоят напротив Бундестага. Только когда мы сообщили журналистам, что забрали монумент, — вот тогда поднялся шум. И по-моему, большинство людей поняли, что мы хотели сказать, что было правильно соединить погибших тогда и сейчас в некоем вневременном пространстве.



Центр политической
красоты
Первое падение
Европейской стены
2014
Документация художественной
акции. Фотографии: © Ruben
Neugebauer / Zentrum für Politische
Schönheit. Изображения
предоставлены группой «Центр
политической красоты»



Центр политической
красоты
Шолль-2017
2017
Документация художественной
акции. Фотографии: © Patryk
Witt / Zentrum für Politische
Schönheit. Изображения
предоставлены группой «Центр
политической красоты»



А куда именно вы их переместили?

Это место у Мелильи, это испанский анклав в Марокко, через него беженцы с севера Африки пытались попасть в Европу. Но на самом деле мы там поставили реплики. Просто мы хотели, чтобы люди думали, будто мы переместили настоящие кресты.

Почему реплики? Вы же одолжили настоящие.

Потому что мы уважаем закон.

В каком смысле? Вы же с самого начала пустились во все тяжкие?

Да нет же. Многим кажется, что в своих работах мы переходим границы закона, но на самом деле это не так. Наши законы, которые гарантируют свободу искусству, дают нам много пространства для работы. Возможно, у нас лучшее законодательство для искусства в Европе, а может, и в мире. А мы просто используем то пространство, куда другие даже не заходят. То ли забывают, то ли не понимают, как много мы на самом деле имеем право делать в рамках закона. То есть если мы и преступаем границы, то это не границы закона, а границы восприятия. Мне очень нравится говорить о невидимых стенах внутри нас, и мы расшатываем эти стены восприятия. При этом мы никогда не делали ничего нелегального.

ШОЛЛЬ-2017

«Летом 1942 года члены организации „Белая роза“, среди которых были Ганс и Софи Шолль, составили четыре или шесть текстов для листовок и стали распространять их на территории нацистской диктатуры. Есть ли сегодня братья и сестры у этих ребят? Попытаются ли они освободить наш мир от тирании? Правительство Баварии объявило студенческий конкурс „Шолль-2017 — учиться у истории“. В канун 75-летия „Белой розы“ опыт сопротивления брата и сестры Шолль должен быть использован в настоящем. Министры Йозеф Херрман и Людвиг Шпенле ищут молодых людей, го-

товых отправиться в одну из современных диктатур по своему выбору, чтобы распространять там листовки против режима». «Центр политической красоты»

Расскажите подробнее про «Белую розу».

«Белая роза» — это, наверное, самый известный пример сопротивления нацистскому режиму. Эту подпольную группу организовали студенты Мюнхенского университета, они выступали против Третьего рейха и призывали людей на борьбу. Больше других прославилась Софи Шолль. Она, её брат и их друзья просто печатали и распространяли листовки, обращаясь к сердцам людей. Их сопротивление было не вооружённым, а, я бы сказал, романтическим. Все они были арестованы и казнены.

Вы представляли свой проект, как будто это баварское правительство агитировало студентов писать и распространять листовки против современных диктатур.

Конечно, это была только видимость. Правительство с нами никогда не сотрудничало, они нас вообще не очень любят. На самом деле мы работали с театром, чтобы всё выглядело как официальная государственная акция.

То есть студентов вы всё-таки обманывали?

Через два-три дня после начала акции все СМИ уже о ней написали, то есть никто из участников, которые писали листовки для Китая, Северной Кореи, России, Турции, Судана, Узбекистана и других стран, не обманывался.

И Турция стала единственной страной, где вы эти листовки разбросали?

Да, нам хотелось создать прецедент ненасильственного сопротивления.

А почему на этом остановились?

Потому что осознали, насколько это опасно.

Вас ведь потом обвиняли, что вы используете детей, которые не соображают, во что ввязываются.

Эта критика понятна и была бы справедлива, если бы мы их реально под- ставили, но ничего подобного не было и не планировалось.

Кажется, что негативные комментарии на свои работы вы публикуете даже охотнее, чем похвалы.

В свободном обществе люди имеют право на собственную точку зрения, и если правые политики называют нас террористами, мы публикуем их высказы- вания и комментарии на своём сайте. Зачастую это цепляет людей даже сильнее, чем позитивные отклики.

ПОЕДАНИЕ БЕЖЕНЦЕВ

«Чтобы отпраздновать крупнейшее согла- шение между Евросоюзом и Турцией, мы построили арену с четырьмя ливийскими тиграми в центре Берлина. Мы искали мигрантов, которые были согласны, чтобы их съели во имя успешной реализации госу- дарственной политики по защите границ и запрету на въезд для беженцев, — чтобы создать островок виртуальной Римской им- перии в самом сердце Европейского союза».
«Центр политической красоты»

Где же вы взяли тигров?

Сейчас крупных хищников нельзя продавать в цирки, однако всё ещё есть люди, которые ими тор- гуют для ярмарочных увеселений. Но да, найти такого торговца было непросто.

А как вам позволили установить арену с тиграми в центре города?

Это было во дворе Театра Горького. Мы с ними сотрудничали, поэтому могли делать что угодно.

Но, насколько я знаю, проект за- крыла полиция.

Она пытались, но мы открылись за- ново, потому что полиция не имела права нас запретить. Сначала она настаивала, что наш перформанс был политической акцией, но мы обосновали, что это символическое выражение нашей позиции, которое мы демонстрируем в театральном

пространстве, то есть это художе- ственное произведение. У них просто не было аргументов против нас.

Вы даже нашли женщину, которая со- гласилась быть съеденной тиграми.

На самом деле она, конечно, понимала, что её не съедят, и она была не одна, со- гласились участвовать шесть или семь человек. Со стороны — да, могло по- казаться, что мы реально планируем бросить беженцев на съедение тиграм. Но в целом люди понимали, что прави- тельство устроило ловушку для бежен- цев, которые не могли больше попасть в Европу, потому что им не давали визу. И пока по арене ходили тигры, мы приглашали выступить рядом с ней политиков и общественных деятелей, и там же происходило сатирическое шоу, которое каждый день собирало тысячи людей.

А самолёт — он не был выдумкой?

Нет, это была абсолютно реальная идея — своими силами перепра- вить в Германию сотни сирийских беженцев на самолёте из Турции. Всё было подготовлено — и само- лёт, и документы; мы отправили запросы в соответствующие органы. При этом мы понимали, что шансов на успех мало, и не хотели никого об- надёживать. Очевидно, что мы могли привезти людей, а их бы отправили обратно. Когда стало понятно, что так и будет, самолёт пришлось отменять. Акция полностью провалилась, было ужасно стыдно. Понятно, что со сто- роны это не выглядело провалом, потому что ещё была параллельная берлинская история с тиграми, но ре- альная операция по спасению людей окончилась крахом.

НАЙДИ НАС

«Центр политической красоты переместил прах евреев, убитых во время нацистской диктатуры, в правительственный квар- тал — туда, где в 1933 году была ликвидиро- вана немецкая демократия. Туда, где раньше располагалась Кроль-опера и где консерва- торы передали демократию в руки убийц».



Центр политической красоты
Поедание беженцев
2016
Документация художественной акции. Фотографии: © Patryk Witt / Zentrum für Politische Schönheit. Изображения предоставлены группой «Центр политической красоты»

Центр политической
красоты
Найди нас
2019
Документация художественной
акции. Фотографии: © Patryk
Witt / Zentrum für Politische
Schönheit. Изображения
предоставлены группой «Центр
политической красоты»



Нас обвинили в неуважении к еврейским традициям, в то время как мы, наоборот, хотели проявить уважение к погибшим, просто совершили ошибку

Сегодня ничто не напоминает об этом предательстве. Воспоминания о Холокосте несут в себе не только чувство вины, но и обязательства. Они состоят в том, чтобы не просто помнить жертв, но и предотвращать новое наступление фашизма. Сегодня на улицах звучат нацистские лозунги, на синагоги нападают, членам ХДС прочат казни. А что мы делаем, чтобы противостоять торжеству фашизма?»
«Центр политической красоты»

Вы установили стелу на месте бывшего здания оперы, куда перенесли заседания парламента после пожара в Рейхстаге и где Гитлер получил чрезвычайные полномочия. Но что за прах?
Праха убитых евреев мы взяли недалеко от Аушвица. У них не было настоящей могилы, нацисты просто засыпали захоронение землёй. Мы хотели вернуть этим людям достоинство и думали, что совершаем хорошее дело. Уже потом мы узнали, что перенесение праха с точки зрения иудаизма должно сопровождаться церемонией в присутствии и с разрешения раввина. Именно поэтому нам потом пришлось публично извиняться, поскольку мы недооценили иудейские религиозные обычаи. Нам надо было работать с сообществом с самого начала, но мы-то думали, что делаем проект для всей Германии. А надо было сообразить, что для евреев это будет важно в первую очередь.

Инициатор сооружения Мемориала жертвам Холокоста Лея Рош посчитала, что ваша идея была более сильной. Нельзя ли было провести подобающую церемонию с раввином и оставить монумент?

Слишком много было критики, что мы без уважения отнеслись к религиозным нормам евреев. Мне кажется, что они просто не хотели, чтобы вопрос о пребывании праха их народа решали какие-то берлинские художники. Для нас это, конечно, огромная проблема — нас обвинили в неуважении к еврейским традициям, в то время как мы, наоборот, хотели проявить уважение к погибшим, просто совершили ошибку. Поэтому памятник убрали, а прах вернулся туда, где был раньше.

Ваша акция с самолётом провалилась, проект «Найди нас» вызвал много критики. Как вы думаете, что вам реально удалось?
Мне кажется, нам удалось посредством своих работ показать, насколько разделены информационные пузыри в Германии, да и во всей Европе: между правыми и левыми, консерваторами и мигрантами нет никаких связей, это полностью изолированные группы. У нас не было такой цели, но мы пришли к тому, что найти общий язык попросту невозможно. Зато возможно другое — и это основной посыл нашего искусства: для искусства существует огромное пространство. Повторюсь, многие немцы думают, что наши работы нарушают закон, но мы каждый раз показываем, какая это чушь. У нас есть очень много пространства — гораздо больше, чем в других странах, — которое можно заполнить искусством, но если этого не делать, этого пространства будет становиться всё меньше и меньше. Это та же проблема, что и с ценностями: демократические ценности сильны ровно в той мере, в которой люди участвуют в общественной жизни, в общественном обсуждении. Чем меньше людей готовы включаться, тем слабее эти ценности. Так же и с искусством.



RIMINI PROTOKOLL: 100% БЕРЛИН

В 2008 году в театре Rimini Protokoll придумали спектакль «100% Берлин» и вывели на сцену сто человек, чей гендерный, национальный и возрастной состав отражал статистические данные по всему городу. Получился портрет немецкой столицы. С тех пор спектакли, сделанные по той же модели, появились уже на нескольких континентах, а в России был показан «100% Воронеж». Адаптации оказались крайне успешными, однако изначальная концепция была предельно сайт-специфична и отражала именно берлинский подход. Город тут не имеет ничего общего с архитектурой и представлен как собрание разных людей на одной площадке, где каждому уделено равное время и место. В 2020 году в Rimini Protokoll представили новую версию Берлина — потому что город быстро меняется, а портрет должен оставаться живым. Об этом рассказывает одна из основателей театра *Хельгард Хауг*



Хельгард Хауг

Театральный режиссёр, художник, писатель. Начинала работать как художник и фотограф, в 2000 году познакомилась со Стефаном Хаеги и Даниэлем Ветцелем, вместе с которыми основала Rimini Protokoll. Проект завоевал множество как театральных наград, в том числе «Серебряного льва» 41-й Театральной биеннале в Венеции в 2001 году, так и наград в области актуального искусства — например, приз Japan Media Arts Festival в Токио.

В 2000 году я много размышляла, что именно нас связывает с тем или иным местом. Предположим, вы долго жили в Берлине, затем уехали отсюда и вот вернулись. Вы заходите в метро и чувствуете очень специфический запах, который мгновенно активирует те участки мозга, которые отвечают за память. Если вы почувствуете этот запах отдельно, он столь же мгновенно, даже не будучи распознанным, вызовет сильную эмоциональную реакцию. Запахи работают гораздо быстрее визуальных стимулов, и их куда сложнее контролировать. И мне захотелось отделить запах от места, которому он принадлежит, и сделать его транспортабельным, чтобы можно было уехать куда-нибудь далеко, открыть флакон, и чтобы память перенесла вас в Берлин. Поэтому я пригласила парфюмера, чтобы он превратил запах станции берлинского метрополитена U-Bahn Alexanderplatz в парфюмерную композицию. Парфюмер совсем недолго по ней прогуливался и сказал: ну все, мне достаточно. Я-то думала, что он будет там сидеть днями, обнюхивать каждый угол, обсуждать свои впечатления. Но нет, он назвал порядка десяти составляющих и сказал, что этого вполне хватит. Потом я пришла к нему в мастерскую, он представил три варианта запахов, и я выбрала тот, что мне показался самым похожим. Я заказала ему сразу десять литров и разлила полученную жидкость в маленькие флакончики, а затем поставила

на соответствующей станции метро вендинговую машину, чтобы все могли увезти с собой так называемый U-deur. Несколько лет автомат по продаже простоял там, в какой-то момент даже участвовал в выставке современного искусства, а теперь находится у меня в подвале. Тогда мне интересно было поработать с людьми, которые не принадлежат к миру театра, и соблазнить парфюмера сделать что-то далекое от его обычной практики. Но есть ещё один момент — об особом воздухе Берлина часто говорят метафорически, и ты можешь играть с этой метафорой, поскольку сам по себе этот воздух пахнет не особенно приятно: на станции работает небольшая булочная, пахнет маслом, пылью, потным телом. Вот эта сайт-специфичность предельно важна и для постановок театра Rimini Protokoll.

Большинство наших проектов начинаются с исследований того места, где они будут осуществляться. Мы разговариваем с людьми, посещаем разные пространства, пытаемся найти свою точку зрения. Если у меня вдруг появляется возможность поставить спектакль, например, в Индии, он всегда будет откликом на то, что мне довелось увидеть и пережить в этой стране. При этом мы пытаемся подготовить сценарий, который сможет путешествовать, чтобы он был пластичным, чтобы мы могли его дополнять новыми элементами, чтобы он был живым организмом. В этом и заключается театр — создавать живое. Даже в случае адаптаций,



На стр. 76
Хельгард Хауг
© Helgard Haug. Фотография
предоставлена спикером

Хельгард Хауг
U-deur
2000
Фотография инсталляции
на станции U-Bahn Alexanderplatz
Фотография: © Helgard Haug
Предоставлено автором



**В России приходят
в театр насладиться
тем, как красивые
люди умеют танцевать,
двигаться и говорить.
Но есть и другая власть
театра — заявлять
со сцены, что в нашем
обществе есть проблемы.
И это хороший ориентир
для России, где людей
арестовывают, чтобы
заставить молчать**

вроде проекта Home Visit Europe, который реализуется в разных городах в форме игры на кухнях и в гостиных местных жителей, всё равно возникают черты сайт-специфичности. Если ты не пытаешься преобразовать спектакль так, чтобы он стал важным для твоих новых зрителей, тебе лучше снять фильм.

Важный вопрос — кто находится на сцене. Мы не хотим видеть там людей, которые притворяются кем-то другим. Мы хотим, чтобы на подмостки выходили те, кто может заявить: на сцене именно я, и играю я не кого-нибудь, а себя, у меня своя пластика, свой голос, своя биография, я не притворяюсь, я получаю новый для себя опыт. Да, это сегодня тренд, но поскольку в 2020 году мы отмечаем своё двадцатилетие и все прошлые годы мы занимались подобными проектами, я бы не сказала, что это для нас тренд, это просто практика. Конечно, эта практика уходит корнями в изобразительное искусство, в концептуализм. Но, может быть, главная причина того, что мы начали развивать в Германии именно этот тип театра, состоит в том, что в немецком театре много самоанализа, он постоянно размышляет о своей собственной сути и роли, но далёк от реальности, в которой живут его зрители. Мне кажется, в России ситуация обстоит похожим образом: аудитория приходит в театр, чтобы насладиться актёрскими навыками,

тем, как красивые люди умеют танцевать, двигаться и говорить, и эти их навыки развиты хорошей школой. Однако есть и другая власть театра — заявлять со сцены, что в нашем обществе есть сложные вопросы, проблемы и кризисы. И это тоже хороший ориентир для России, где людей арестовывают, чтобы заставить молчать, потому что в обсуждении заключена власть.

Но если ты принимаешь свою аудиторию всерьёз, то приходишь к ней и говоришь: вот пространство, где мы можем проработать серьёзные вопросы и, возможно, увидеть с другой стороны и себя, и своё общество, и много всего ещё. Когда мы начинали это делать в Германии, на этом месте была пустота. Многие молодые люди, моё поколение, не ходили в театр, поскольку не находили в нём внутреннего содержания. И, может быть, нас именно поэтому так легко приняли — нам удалось привлечь людей, которые обычно в театр не ходят.

Когда мы начинали работать над проектом «100% Берлин», нам была нужна какая-то точка отсчёта. Когда вы впервые приезжаете в город, вы ведь ищете информацию: сколько здесь живёт людей, какова общая площадь, какова она в сравнении с уже известными вам городами, каков гендерный баланс, каково соотношение возрастов, чем занимаются эти люди, сколько из них пользуется общественным транспортом, сколько безработных. В общем, вам хочется получить представление об обществе ещё даже до того, как приземлится ваш самолёт. И мы в свою очередь тоже посмотрели на Берлин с высоты птичьего полёта, чтобы узнать, что происходит в городе, если перевести происходящее в цифры. И это не абстрактное видение, а тоже сайт-специфическое исследование, проводя которое вы можете обнаружить что-то неожиданное — например, гигантское количество безработных или огромное количество мигрантов. Всё это даёт вам предварительную информацию, чего ожидать от города. Тут дело не в том, что я как-то особенно люблю статистику, а в том, что я люблю информацию. Конечно, реальность всё равно будет отличаться. Однако основная идея заключалась в том, чтобы пригласить на сцену весь город.

В Германии есть понятие *Stadttheater* — «городской театр». Это очень серьёзные институты, которые, как правило, присутствуют в каждом городе. Они

могут быть частными, но всё равно считаются официальными учреждениями, представляют интересы города. Отталкиваясь именно от этого понятия, мы захотели, чтобы в театре оказался весь Берлин — фактически четыре миллиона человек. Пусть даже у каждого из них будет по две-три секунды времени. Мы подумали, если сделать круглую, как циферблат, вращающуюся сцену, то получится непрерывный поток людей, где каждый по очереди будет оказываться в потоке света и говорить: «Привет, меня зовут так-то, и я очень увлекаюсь тем-то». И дальше следующий-следующий-следующий — как огромная машина. Идея, конечно, звучала не особенно реалистично, но потом мы решили, что можем пригласить на сцену всего сотню людей, которые бы представляли весь город. Надо было только придумать, как же нам это организовать, кем должны быть эти люди, — и тут мы обратились к статистике. Она нам и помогла решить, сколько на сцене должно быть жителей старше 65 лет и сколько из них должны быть из Кройцберга. То есть статистика была инструментом для того, чтобы выбрать правильных людей.

Посмотрев на город с высоты птичьего полёта и получив цифры, мы воплотили их в живых лицах. Мы взяли только пять категорий: пол, возраст, район, где человек живёт, национальность, семейное положение. Их могло бы быть и больше, например, уровень дохода, образование, религия, даже площадь квартиры — в конце концов, сейчас есть данные по любому параметру. Но мы выбрали ровно пять и, получив таким образом срез общества, пригласили жителей на сцену. Конечно, вы можете зайти в любой вагон метро, внимательно рассмотреть людей, которые в нём едут, и тоже получить более-менее адекватный портрет города. В Москве я, например, поднималась на эскалаторе и смотрела на лица людей, которые ехали навстречу. Это было настолько волнующе! Я как будто видела на лице каждого его историю. Они были так красивы в своём разнообразии. Так же и здесь: все эти люди на сцене очень разные, и сам спектакль — он о разнообразии. В чём-то, возможно, о признании права на существование этой разницы между людьми, в чём-то просто о признании.

Спектакль построен на вопросах, которые мы задаём собравшимся на сцене,

**Мы подумали, если
сделать круглую,
как циферблат,
вращающуюся
сцену, то получится
непрерывный поток
людей, где каждый
по очереди будет
оказываться в потоке
света. И дальше
следующий-следующий-
следующий — как
огромная машина**

и на их ответах. Там есть несколько моделей вопрошания и отвечания. На часть вопросов люди отвечают, перемещаясь по сцене — присоединяясь к группе, которая согласна с утверждением, или к той, что не согласна. Другой вариант — поднимая карточки с ответами. Интересный момент — когда мы выключаем свет и публика не видит лиц отвечающих, мы можем задавать им провокационные вопросы. В российском варианте постановки мы очень долго не включали свет, давая людям шанс ответить честно и ничем при этом не рисковать. Смотреть на всё это оказалось удивительно сильным переживанием. Например, когда ты переходишь к более личным вопросам — кто задумывался о том, чтобы покончить жизнь самоубийством, или у кого диагностировали рак, — ты можешь наблюдать, как люди, придерживающиеся диаметрально противоположных политических взглядов, оказываются в одной группе, объединённые схожим пережитым опытом. Оказалось, что спектакль, начинавшийся с сухих цифр и данных, перерастает в очень личную и эмоциональную историю.

Хотя в каждом из городов, где мы представляли наш проект, собиралось сто очень разных людей, это не означает, что все города предстают похожими. Мы приходим работать с людьми и обнаруживаем, что часть из них непрерывно жалуется на жизнь,



100% Берлин:
Перезагрузка
2020
Фотография спектакля
Rimini Protokoll. Фотография:
© Dorothea Tuch. Предоставлено
пресс-службой театра



100% Берлин:
Перезагрузка
2020
Фотография спектакля
Rimini Protokoll. Фотография:
© Dorothea Tsch. Предоставлено
пресс-службой театра

Интересный момент — когда мы выключаем свет и публика не видит лиц отвечающих, мы можем задавать им провокационные вопросы. В российском варианте постановки мы очень долго не включали свет

часть способны кого угодно увлечь своими идеями, а другие совершенно не в состоянии сконцентрироваться. Так происходит абсолютно везде, но в разной форме. Переговоры, которые мы вели с людьми в Воронеже, очень сильно отличаются от тех, что происходили в Копенгагене. Берлин в этой ситуации уникален тем, что это разделённый город. Во время спектакля мы спрашиваем: «Считаете ли вы, что Берлин до сих пор разделён?», и люди так действительно думают. Конечно, здесь множество новоприбывших, которым на это разделение наплевать. Но с этим фактом приходится жить. Это город, который полностью изменился за небольшой промежуток времени. Он очень расслабленный, здесь есть место для творческих людей всех специальностей, ты можешь здесь жить самым необычным способом, каким захочешь, и никто не будет тебя доставать. Вы можете видеть на улицах людей, которые оформляют свою жизнь непохожим ни на кого способом. Но это меняется, потому что город был продан. Есть много работ, где видно — люди чувствуют, что их вышвыривают из города. Приходят инвесторы и вкладывают деньги в то, что когда-то было твоим домом. Всё это можно заметить и в спектакле: мы спрашиваем, кто переехал из восточной части Берлина в западную, кто был вынужден выехать из квартиры, потому что больше не тянет арендную плату, кто выходит на улицы протестовать.

В первый раз мы делали «Стопроцентный город» в 2008 году, это был Берлин. Во время подготовки эта интервенция казалась нам занимательной игрой. Мы не предполагали, что будем заниматься проектом

по крайней мере ближайшие двенадцать лет, поедem с ним в другие страны, на другие континенты. Сейчас мы проводим перезагрузку берлинского проекта, чтобы ответить на вопрос, что произошло с городом между 2008-м и 2020-м, насколько сильно поменялся город и его жители. Сначала мы пригласили многих из тех, кто участвовал в первоначальном проекте, чтобы выявить разницу — что случилось в твоей частной жизни и что в жизни города. В частности, за это время в городе стало на 10% больше жителей без немецкого гражданства, то есть сейчас их одна пятая от общего населения. Речь идёт не только о мигрантах, но и о сотрудниках международных корпораций. Это делает город более интересным, разнообразным, могущественным, но и создаёт проблемы, конечно. На этом будут построены новые вопросы — например, возможна ли ещё в Германии культура, которая принимает каждого. Конечно, суперактуален вопрос о жилье — кто из участников вынужден был переехать, потому что арендная плата стала слишком высокой. Кто избегает определённых районов города, потому что они слишком перенаселены. Мы хотим выяснить, что определяет жизнь этих людей.

К настоящему моменту мы только выбрали сто участников. Сорок два из них уже выходили на сцену в первой версии, остальные — новички. Кто-то уехал из города, или умер, или больше не хочет выступать. Для новой версии мы подготовим новый список вопросов, посмотрим, как на них ответят и что это вообще будет. У спектакля будет всего пять репетиций, потому что очень сложно собрать вместе сто человек. То есть в реальности нам предстоит всё осуществить за неделю — и придумать финальную версию, и отрепетировать, и провести премьеру. Это происходит так: мы задаём вопрос и смотрим, как люди реагируют — интересен ли им этот вопрос, или им скучно, или они вообще не понимают, о чём речь. Всё нужно решить за эту самую неделю. Конечно, мы вносили изменения и в течение прошедших двенадцати лет. Например, ту часть, где люди отвечают на вопросы анонимно, мы придумали после нескольких лет гастролей, когда в одном из городов мы увидели, что люди не готовы отвечать на вопросы открыто, и выключили свет. С тех пор этот элемент присутствует во всех версиях. В общем, люди, которые играли двенадцать лет назад, сейчас бы вообще не узнали постановку.

В описании новой версии спектакля у нас на сайте сказано, что двенадцать лет назад социальные сети ещё не проникли во все сферы жизни, мы ещё не утратили доверия к правде из-за фейковых новостей и ещё никто не говорил о постэмигрантском театре. Этот важный для Берлина концепт появился в театре «Бальхаус» в Кройцберге, когда им руководила Шермин Лангофф, а затем в Театре Максима Горького в Митте, которым она управляла вместе с Йенсом Хилле. С их подачи этот театр перестал ориентироваться на белых немецких актёров, которые всегда составляли костяк исполнителей немецких драматических произведений, в первую очередь Шиллера и Гёте. Они задались вопросом: кого ты видишь на сцене — тех же людей, что и в городе, или одну-единственную национальность, которая больше не представляет общество целиком? В итоге большая часть труппы теперь состоит из эмигрантов в первом, втором или третьем поколении. Театр Максима Горького — это, кетати, тоже городской театр, и их подход — это не какая-то экзотическая стратегия странного режиссёра. Это реальная реакция на то, каково наше общество и кто мы есть. Это театр, который берёт в расчёт всех, предполагая, что все мы — раньше или позже — откуда-нибудь да приехали.

Брать в расчёт всех — это важно. Многие из участников «Стопроцентного города» могли бы и хотели бы говорить о себе со сцены часами, но суть проекта в том, что мы все делим эти подмостки и делим время, которое нам на них дано. Если один будет говорить пять минут, другому вовсе не останется времени. А наряду с людьми, которые считают себя очень важными и хотели бы занять собой всю сцену, есть те, кто считают свою жизнь слишком незначительной и хотят спрятаться. Мы всем им даём равное время и говорим: вы равно важны, будьте ответственными, у всех должно быть время выступить. Это хорошая практика.

Когда всем этим ста людям задают вопрос «Насколько громко вы должны крикнуть, чтобы вас услышали?» и все начинают орать — не слышно на самом деле никого, но зато слышна мощь толпы, всех этих ста человек. Так же и с прыжком — когда вся эта масса прыгает, ты можешь почувствовать её вес. Мы уже практически раздолбали сцену этими прыжками. Но зато

Есть сила в том, чтобы отстаивать своё мнение. Есть сила в том, чтобы рисковать, выходя на сцену, становясь

ВИДИМЫМ И СЛЫШИМЫМ

они понимают — вот наша мощь, мы можем проломить сцену. И такова же власть общего страха. Есть сила в том, чтобы отстаивать своё мнение. Есть сила в том, чтобы рисковать, выходя на сцену, становясь видимым и слышимым. Так и начинаются революции — люди обнаруживают, что они могут, если будут в состоянии самоорганизоваться.

Некоторые участники проекта потом говорили мне, что увидели город другими глазами. Многие завели новых друзей, ведь все подобные проекты — это форма построения сообществ. Мы даже это не иницилируем, они сами начинают создавать какие-то группы на фейсбуке, а потом ездят вместе на пикники. Мне интересно, а вот участники воронежского спектакля делают что-то подобное? Обычно я не спрашиваю людей, изменил ли их этот опыт. Понятно, что они скажут, что изменил, — это все равно что напрашиваться на комплименты. Я не хочу преувеличивать значимость проекта, но по крайней мере он даёт шанс что-то почувствовать. Может быть, ты вернёшься к своей прежней жизни, а может, для тебя что-то изменится. При этом мы не хотим выбивать у людей почву из под ног или шокировать. Мы приглашаем людей обсудить вместе какие-то важные вопросы, а шок — это слишком дешёвый способ.



100% Берлин:
Перезагрузка
2020
Фотография спектакля
Rimini Protokoll. Фотография:
© Dorothea Tuch. Предоставлено
пресс-службой театра

Ника Пархомовская

ПОСТМИГРАНТСКИЙ ТЕАТР В БЕРЛИНЕ

Постмигрантский театр — важнейшее явление для сегодняшнего Берлина. Его концепция предполагает, что состав актёров на сцене и состав зрителей в зале должен отражать многонациональное городское сообщество, а темы спектаклей — самые насущные интересы публики. Если у израильских и сирийских берлинцев не получается находить общий язык на улицах Кройцберга, они должны искать его в диалоге сцены и зрительного зала. Турки должны говорить об армянском геноциде. Немцы — смотреть на попытку утверждения прогрессивных европейских ценностей силой оружия. Такой театр начал развиваться с подачи режиссёра Шермин Лангхофф сначала в «Бальхаусе», а затем в Театре Максима Горького. О том, как это течение захватило весь город, рассказывает театральный критик

Ника Пархомовская



То, что Берлин — театральная Мекка мира, особенно в области музыкального и современного театра, — уже давно стало общим местом. Здесь находятся такие знаменитые немецкие театры, как «Шаубюне» и «Берлинер Ансамбль» (оба, между прочим, частные, но активно поддерживаются государством), «Фольксбюне», где недавно произошла эпохальная смена власти (в 2017 году по решению властей города покинул свой пост легендарный Франк Касторф, много лет возглавлявший этот театр, и теперь «Народный театр» со своей неизменной эмблемой — смешным колесом на ножках — катится неизвестно куда), «Дойчес театр» (пожалуй, наименее радикальный из всех «мастодонтов», но при этом неизменно поражающий качеством актёрской игры) и, наконец, Театр Максима Горького.

Самый маленький из четырёх государственных театров Берлина, со зрительным залом всего на 440 мест, он расположен, кажется, лучше их всех. Театру имени пролетарского писателя, открытому в 1952 году для постановок советской драматургии, досталось прекрасное историческое здание в самом центре, на знаменитой Унтер-ден-Линден. Когда-то в этом классицистском особнячке идеальной прямоугольной формы, построенном по проекту архитектора Карла Фридриха Шинкеля, располагался самый первый в городе концертный зал. Здание славилось своей потрясающей акустикой, недаром тут давали концерты Николо Паганини и Ференц Лист. Здесь же почти после ста лет забвения стараниями Феликса Мендельсона-Бартольди впервые после смерти композитора были исполнены «Страсти по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха. И так как здание театра до сих пор официально принадлежит берлинской Вокальной академии, государство вынуждено ежегодно выплачивать 315 000 евро за его аренду, так как ни один из поданных им многочисленных исков так и не был удовлетворён судом.

Сегодня мало кто помнит, что вообще-то Театр Максима Горького создавался не просто так, а как «наш ответ Брехту». Да-да, классик немецкой драматургии, режиссёр-новатор, создатель эпического театра и метода отстранения, советскими властями в послевоенные годы воспринимался отнюдь не как верный друг и проводник коммунистических идей. Вот

Сегодня мало кто помнит, что вообще-то Театр Максима Горького создавался не просто так, а как «наш ответ Брехту»

для их пропаганды и придумали открыть новый театр в советском секторе. Изначально здесь должны были ставиться исключительно пьесы русских и советских драматургов. А справиться с этой непосильной (и, прямо скажем, неблагородной) задачей должен был немецкий режиссёр и большой друг СССР коммунист Валентин Максим, в 1933 году бежавший из Германии в Москву. По сути, именно «Молодой ансамбль», который Максим основал по возвращении на родину, и стал костяком труппы нового театра. Выбранный Кремлём режиссёр до поры до времени прекрасно справлялся с поставленной задачей (открывался театр спектаклем «За тех, кто в море!» Бориса Лавренёва, затем последовали горьковские «Достигаев и другие»), пока времена наконец не изменились и не появилась возможность ставить и немецкие пьесы тоже. И тогда, как и полагается «национальному кадру», Максим, недолго думая, обратился к шиллеровским «Разбойникам».

Продолжалось всё это почти сорок лет. Два из них, с 1958-го по 1959-й, драматургом тут работал главный после Брехта немецкий театральный гений XX века Хайнер Мюллер, и здесь были впервые поставлены его ранние пьесы «Рвачи» и «Корректур». Театр стремительно набирал популярность, и до падения Стены Театр Максима Горького оставался в меру лояльным власти и в меру стабильным, тем более что после Максима им почти тридцать лет управлял всего один человек — актёр Альберт Хеттерле, игравший Карла Мора в тех самых «Разбойниках» и предпочитавший ставить либо безопасного Горького, либо немецкую классику, и лишь в самом крайнем случае аргентинского поэта-пацифиста Хуана Гельмана. Позже, после объединения Германии и воссоединения Западного и Восточного Берлина театром по очереди руководили Бернд Вильмс, Фолькер Хессе и Армин Петрас.

Однако все главные победы Театра Горького (премия «Театр года» в Германии в 2014 и 2016 годах, театраль-



На стр. 89
Общая почва
2014
Фотография и спектаклю
Режиссёр Яэль Ронен
Maxim Gorki Theater
© Esra Rothoff

Обручение на Сан-Доминго
2019
Фотография и спектаклю
Режиссёр Неджати Озари
Maxim Gorki Theater
© Esra Rothoff

ная премия федерального правительства в 2015-м и берлинская театральная премия 2016-го) относятся уже к совсем недавнему времени. Новая веха связана с именами Шермин Лангхофф и Йенса Хилье, которые начиная с сезона 2013—2014 годов и вплоть до 2019 года руководили им совместно. Теперь же Лангхофф стала единоличным художественным руководителем, тогда как Хилье числится драматургом и членом художественного совета. Шермин — театральный продюсер турецкого происхождения, одна из основательниц и идеологов постмигрантского театра — наследница Томаса Лангхоффа, который ещё в 1980-е умудрился поставить на Унтер-ден-Линден революционную пьесу драматурга Фолькера Брауна «Переходное общество», которая наделала много шума в Берлине 1988 года и в каком-то смысле дала направление движения и мысли нынешним реорганизаторам Театра Максима Горького.

Тем не менее Шермин Лангхофф понимает словосочетание «переходное общество» уже совсем не так, как его понимали в поздние 80-е, на фоне гибели коммунистической идеологии и созданной ею режимов. Для неё это общество, в котором нет границ, но есть уважение к национальной и прочей идентичности, возможность выбора и социальной адаптации. Это общество, где — как бы пафосно и очевидно это ни звучало — у каждого есть право быть таким, каким он родился и вырос, исповедовать ту религию, которую унаследовал или выбрал, придерживаясь тех убеждений, которые для него актуальны в настоящий момент. В общем, это общество постепенного перехода к тому волшебному времени, когда все мы станем наконец равны себе и будем уважать друг друга просто потому, что родились людьми. Немаловажно, что такое общество — это не то место, где одна национальность (любая) лучше другой. Вопреки широко распространённому мнению, в тотально обновлённом Театре Максима Горького трудятся отнюдь не только мигранты. Более того, Лангхофф настаивает на том, что принимает сотрудников на работу вовсе не по национальному признаку, хотя в её труппе как нигде много представителей самых разных национальностей, причём не только в административном составе или художественном руководстве, но и среди актёров — многие из них эми-

Шермин Лангхофф
понимает словосочетание
«переходное общество»
уже совсем не так, как его
понимали в поздние
80-е, на фоне гибели
коммунистической
идеологии. Для неё это
общество, в котором
нет границ, но есть
уважение к национальной
и прочей идентичности,
возможность выбора
и социальной адаптации

гранты в первом поколении и приехали в Германию из России, Турции, Сирии, Афганистана и так далее.

Куда больше, чем этнический состав, Лангхофф волнует программа театра и темы, которые он поднимает. Её революционность, встреченная сначала с настороженностью, но затем заслужившая столько призов и похвал, заключается в том, что она формирует рамку для художественного высказывания приглашённых постановщиков, обозначает позицию театра как открытую и готовую к диалогу не на словах, а на деле (недаром на Унтер-ден-Линден появился GORKI FORUM, куда заходят видные политики и философы; Gorki X, где работают клуб, школа и лаборатория, которую посещают подростки от 16 до 19 лет, а также экспериментальная Studio Я). Именно отсутствие герметичности, свойственной даже немецким театрам, которые открывают свои двери лишь перед вечерними спектаклями, а всё остальное время варятся в собственном репетиционном соку, выгодно отличает сегодняшний GORKI, где можно спокойно встретить и проживающую неподалёку Ангелу Меркель, и только что приехавшего из Казахстана гастарбайтера.

Идея руководителей театра заключается в том, чтобы привлечь сюда всех,



Выучи немецкий
или умри
2017

Фотография и спектакль
Режиссёр Неджати Озми
Maxim Gorki Theater
© Esra Rothhoff

кто живёт в Берлине, независимо от возраста, социального статуса и происхождения. А для этого говорить на понятном и доступном широкой общественности языке: отсюда в репертуаре понятные без слов пластические спектакли, постановки на острые социальные темы, перформансы с использованием современных технологий и многое другое. Но чтобы всё это не оставалось лишь приёмом, в труппе появились актёры с трудновыговариваемыми африканскими и азиатскими фамилиями, а в репертуаре — современные пьесы, написанные выходцами из бывшего СССР (уроженкой Волгограда Марианной Зальцман или родившейся в Баку Ольгой Грязновой). Спектакли здесь ставят и хорват с сербскими корнями Оливер Фрлич, и живущая в Берлине со своим палестинским мужем израильтянка Яэль Ронен, и открытый гомосексуалист турок Нуркан Эрпулат. В социальных сетях театра — любопытные конкурсы (например, на лучший дизайн платья Эффи Брист, главной героини знаменитого романа Теодора Фонтане), «онлайн-сцена», где сотрудники оставляют сообщения от лица своих героев, и видеOVERсии недавних спектаклей.

Разумеется, обновляясь изнутри, театр не мог не подумать об изменениях снаружи: так появились сайт-специфические проекты по освоению пространства вокруг театра с участием десятков приглашённых художников в рамках «Берлинских осенних салонов». Они позиционируются как большая междисциплинарная выставка, которая помогает художникам выйти в город и сблизиться с ним и его жителями, говорить с ними на одном языке. И если в 2013 году всё начиналось с 30 художников и пространства на задворках Унтер-ден-Линден, где, собственно, и располагается подведомственный Шермин Лангхофф театр, то год спустя проект был посвящён политическому активизму и теме границ — видимых и невидимых, — которые бесконечно разделяют людей (для визуализации образа отделённости всех ото всех некоторые фрагменты бывшей Берлинской стены были перенесены на границы Европейского союза). Наконец, в 2017 году «Осенний салон» охватил уже весь город и больше 20 000 зрителей, которых призывали «де-интеригроваться» («De-integrate Yourselves!»), выступить против обобщения, упрощения и глобализации. На последнем по времени четвёртом салоне

«Наш театр отражает то, как устроен наш город», — говорит Лангхофф. Неудивительно, что в постановках последних лет нередко звучит тема конфликта старого и нового, глобального и национального, гетеро- и гомосексуального

обсуждались темы борьбы против патриархата, капитализма и расизма.

Теме национальных конфликтов и поиска собственной идентичности через конфликт с иным в GORKI в последние годы вообще уделяют особенно много внимания. В частности, известная израильская режиссёр Яэль Ронен поставила здесь несколько шумевших спектаклей на «национальную тему». В 2014 году — через сто лет после того, как в Сараево был убит эрцгерцог Франц Фердинанд, что стало поводом для Первой мировой войны, — она выпустила спектакль Common Ground о гражданской войне в Югославии, посвящённый жизни боснийских, хорватских, сербских, македонских беженцев в современном Берлине, их поискам себя, работы, новой веры и их общению с теми, кто фактически, хоть и косвенно, является виновниками их бед. Спектакль строится на личных историях эмигрантов и беженцев, а предшествовала ему большая совместная поездка в Боснию, встречи с экспертами, очевидцами и членами семей главных героев.

Тут особенно важно, что театр становится не просто местом для личного и индивидуального высказывания, но безопасной зоной для обсуждения таких острых тем, как забвение, чувство вины и способность простить. В 2015 году вместе с шестью актёрами (в программке к её спектаклям так всегда и пишут: «Ронен и ансамбль») Яэль поставила завоевавший



Земля будущего
2019

Фотография к спектаклю
Режиссёр: Лала Ариаб
Maxim Gorki Theater
© Esra Rothoff

приз за лучшую пьесу года спектакль «Ситуация», где речь идёт об израильтянах и сирийцах в современном Берлине, оказавшихся соседями по району Кройцкёльн и вынужденных общаться друг с другом. Есть в репертуаре театра и её спектакль «Цыганская армия», где играли артисты всех мыслимых национальностей, телосложений, ориентаций и взглядов на жизнь, и новая версия палестино-израильского проекта «Третье поколение», впервые показанного больше десяти лет назад в берлинском «Шаубюне».

«Наш театр отражает то, как устроен наш город», — говорит Лангхофф. Неудивительно, что в постановках последних лет нередко звучит тема конфликта старого и нового, глобального и национального, гетеро- и гомосексуального. Тем не менее, по словам Шермин, в их театре ни в коем случае не создаётся «клиентское» искусство» для определённых этнических или социальных групп, там нет фальшивого превознесения национальных чувств. Например, она сама — черкешенка родом из Турции — инициировала масштабный фестиваль «Снег идёт в апреле», посвящённый столетию геноцида армян в 1915 году, хотя, как все мы прекрасно знаем, правительство её родной страны до сих пор не признало факт геноцида и вокруг этого ведутся бесконечные споры. Весной 2015 года в GORKI 40 дней подряд показывали армянские фильмы, показывали специально созданные к фестивалю спектакли (в частности, инсценировку повести Франца Верфеля «Сорок дней Муса-Дага», которую поставил режиссёр Ханс-Вернер Кресингер).

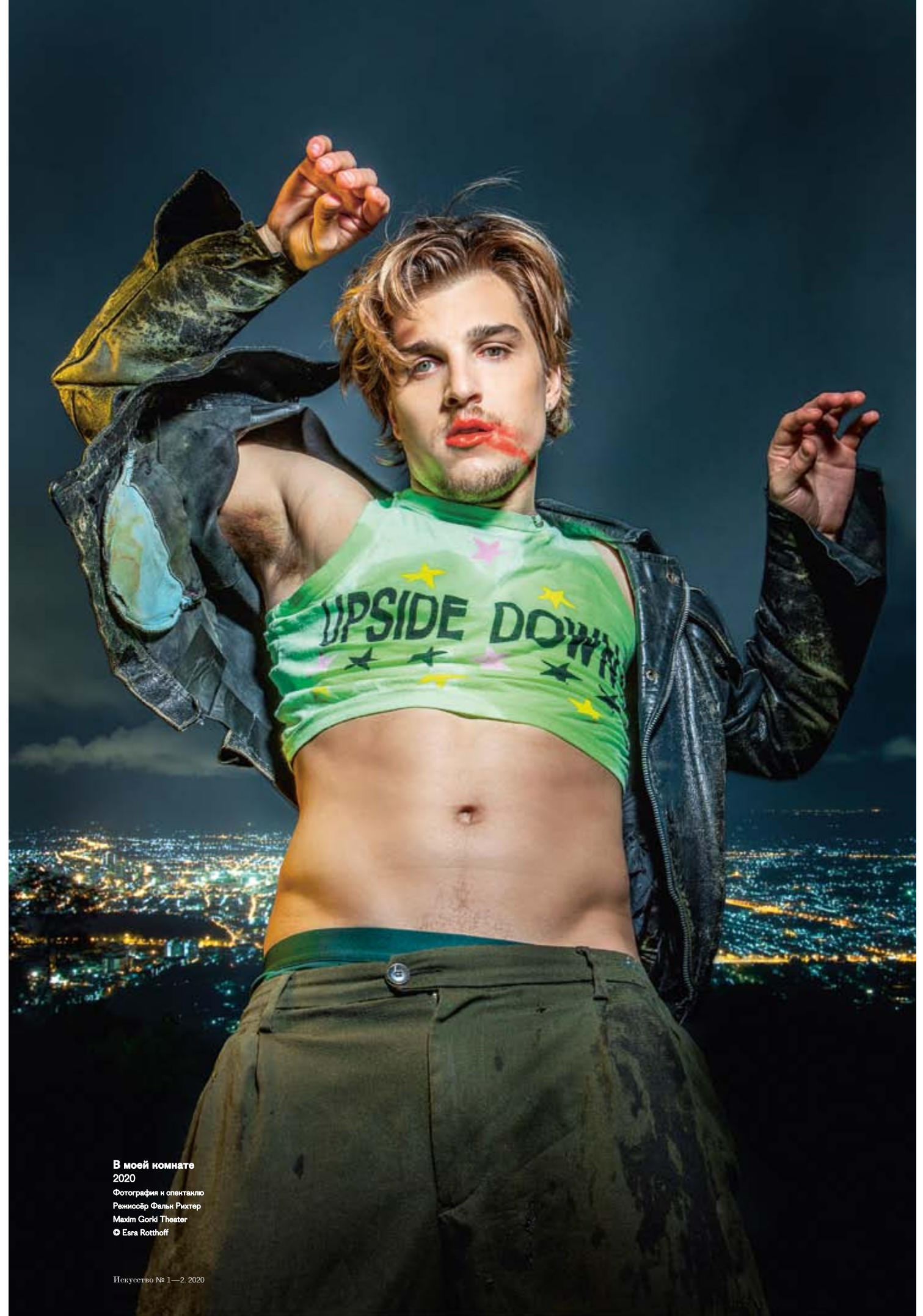
Шермин Лангхофф считает, что ключевое отличие её театра в том, что все его сотрудники — независимо того, родились они в Германии или нет, — воспринимают историю как что-то глубоко личное, а не абстрактное. Возможно, поэтому с недавнего времени как истинно «народный» театр воспринимается не народный по названию «Фольксбюне» с его невнятной художественной политикой, а понятный и доступный Театр Максима Горького, в репертуаре которого есть и классика вроде Ибсена и Клейста, и комедии из жизни исламиста или гомосексуалиста, и многочисленные проекты на актуальные политические и социальные темы, которые обычно обсу-

Шермин Лангхофф буквально в одночасье сделала известным на весь мир небольшой независимый театрик на 100 мест в густо населённом турками Кройцберге

ждают по телевизору, а в лучшем случае в барах и на встречах друзей. Собственно, именно за это «разнообразие, отражающее разнообразие городского населения» и премировали критики творческий дуэт руководителей GORKI, когда те только начинали свой путь в самом центре немецкой столицы.

Но если Хилье до того, как пришёл преобразовывать театр на Унтер-ден-Линден, работал в основном в крупных государственных театрах, то Шермин — возможно, и в силу своего происхождения тоже (не стоит забывать, что она не родилась в Германии, а приехала сюда ребёнком и фамилией своей обязана мужу — известному театральному режиссёру Лукасу Лангхоффу, наследнику знаменитой театральной династии) — занималась куда более скромными, что называется, социальными проектами. В частности, она буквально в одночасье сделала известным на весь мир небольшой независимый театрик на 100 мест в густо населённом турками Кройцберге. Сегодня стараниями её самой и сменившего её на посту арт-директора Вагнера Карвальо слово «Бальхаус» говорит само за себя, и к нему больше не добавляют название улицы Науинштрассе, на которой находится театр, как было ещё каких-то пятнадцать лет назад. Лангхофф возглавила проект в 2008 году, а уже в 2011-м, всего три года спустя, спектакль никому не известного прежде театра победил на самом престижном в немецкоязычном мире фестивале «Театртреффен».

Тем спектаклем была «Сумасшедшая кровь», которую по пьесе Йенса Хилье поставил режиссёр Нуркан Эрпулат (теперь он активно сотрудничает с GORKI, сочиняя постановки про гендерную идентичность). В работе он задействовал не профессиона-



В моей комнате
2020

Фотография и спектаклю
Режиссёр Фальк Риктер
Maxim Gorki Theater
© Esra Rothhoff

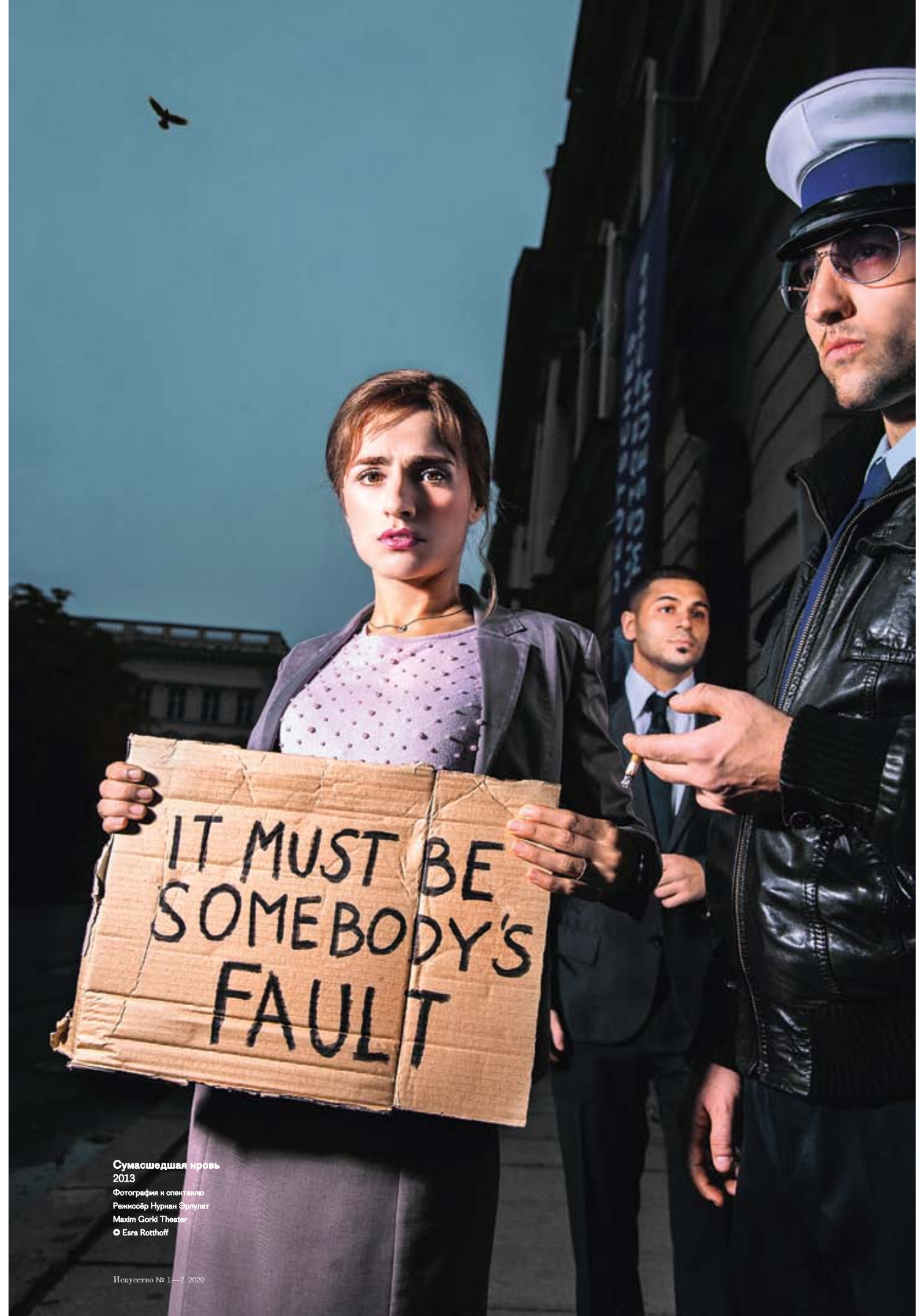
лов, а обычных подростков, но, вопреки сегодняшним трендам, спектакль основан не на реальных событиях, а на сюжете фильма «Последний урок» с Изабель Аджани в главной роли. Скандальная лента о нетерпимости и насилии рассказывает об учительнице, которая оказалась на грани нервного срыва из-за постоянных издевательств учеников и взяла школьников в заложники. Вся разница в том, что в спектакле учительница заставляет разыгрывать по ролям не Мольера, а «Разбойников» Шиллера, передавая мигрантам «правильные» ценности и феминистские взгляды под дулом случайно оказавшегося у неё пистолета. В классе на сцене «Бальхауса» учились преимущественно турки, и они же сидели в зрительном зале, создавая ощущение, что всё, что происходит на сцене, не только реально, но и адресовано совершенно конкретным зрителям, которые криками выражали свои мнения прямо во время действия и давали советы сверстникам-«артистам».

«Национальная карта» была разыграна в «Бальхаусе» совершенно виртуозно, без малейшего намёка на превосходство одной этнической группы над другой. Тогда-то и появился термин «постмигрантский театр», подразумевающий, что межнациональному городу необходима межкультурная сцена, что театр говорит о насущных проблемах, а не о высоких материях, никому кроме кучки интеллектуалов не интересных, и благодаря этому перестаёт быть элитарным искусством. Впрочем, Лангхофф, которую коллеги по GORKI недаром прозвали «Шерминатор», разрабатывала свою идею максимальной интеграции, в том числе в художественную среду, ещё до «Бальхауса». И сегодня обе эти площадки — крошечный театрик в Кройцберге и многозальный центр современного искусства на Уфере — остаются главными точками притяжения тех мигрантов и беженцев, которые хотят не только приобщиться к современному театру в качестве зрителей, но и готовы включиться в него на правах соавторов.

Вообще же community-центров и сотрудничающих с ними художников в многомиллионном Берлине — масса. Жизнь не стоит на месте, а искусство стремительно её догоняет. В этом смысле Берлин — прекрасный образец вдумчивой интеграции

**Оказавшись на грани
нервного срыва,
учительница
берёт школьников
в заложники, заставляя
их разыгрывать
«Разбойников»
Шиллера и передавая
детям мигрантов
«правильные» ценности
и феминистские взгляды
под дулом случайно
оказавшегося у неё
пистолета**

и адаптации, пример города, который не захлёбывается от своей мультикультурности, а использует её себе во благо. Конечно, проблема национальных конфликтов и этнической разнородности не исчерпана и здесь, но это, определённо, одно из немногих мест на земле, где её пытаются решить, в том числе и на уровне культуры.



Сумасшедшая кровь
2013
Фотография и спектакль
Режиссёр Нурман Эрпулат
Maxim Gorki Theater
© Esra Rothhoff



«ПОЧЕМУ МЫ ЗДЕСЬ»

В Берлине есть маленькое экскурсионное бюро, где все туры проводят сирийские беженцы. Они водят немцев по столице, показывают остатки Берлинской стены, Чекпойнт-Чарли, — но рассказывают историю собственной страны, предлагая слушателям провести параллели. Если Театр Максима Горького и «Бальхаус» прославились своими спектаклями про мигрантов, то важно понимать, что они только часть большей системы культурных проектов, где беженцы напрямую обращаются к немецкому населению, творчески интерпретируя пространство города. Эти проекты не подаются как художественные, однако по форме полностью соответствуют театральным работам — прогулкам Rimini Protokoll, спектаклям Лангхофф. Мы предлагаем рассказ одного из участников проекта «Почему мы здесь» в качестве фактически записи перформанса, который разворачивается в декорациях города и призван выстроить новую систему отношений между старыми и новыми берлинцами

Привет, меня зовут Эйас, и я приехал в Берлин три с половиной года назад. Программа прогулок по Берлину «Голоса беженцев» была придумана девушкой из Британии Лорной Кэннон, она началась в 2013—2014 годах и в тот момент никак не касалась Сирии, а рассказывала о жизни беженцев здесь, в Кройцберге, о самом движении эмигрантов, которые занимали пустующие здания, и об их сложных отношениях с полицией. Беженцы, в основном из Африки, водили туры по району вокруг Ораниенплац и рассказывали туристам и местным свои истории. Когда мой друг и его брат приехали в Берлин в 2014 году, они познакомились с Лорной, и она рассказала им о проекте. Им захотелось сделать что-то подобное о Сирии. Идея звучала довольно странно, потому что африканские мигранты рассказывали о том, что происходило с ними здесь, в Берлине, а мои друзья — но вы лучше не упоминайте их имён в своей статье, у них остались родные в Сирии, — о том, что происходит где-то далеко. Однако они объединили свои знания: Лорна защитила диссертацию по немецкой истории, и вместе они нашли много параллелей и интересных переключек в современной истории двух стран, которые добавляли глубины в понимании той и другой. Они придумали экскурсионный тур, который бы выявлял эти параллели, и когда в 2016 году в Германию приехал я, то сразу к ним присоединился.

Тур состоит из четырёх остановок. *Первая* — на площади неподалёку от бывшей Берлинской стены, она называется Площадь восстания 17 июня 1953 года, там сегодня располагается немецкое Министерство финансов, но раньше там размещался Совет министров ГДР. На этой площади мы рассказываем о разделении Германии, об антиправительственном движении, которое зародилось в начале пятидесятых в Восточном Берлине, движение привело к тому, что как раз

Беженцы из Африки
водили туры по району
вокруг Ораниенплац
и рассказывали свои
истории. Идея сделать
что-то подобное о Сирии
звучала довольно
странно, потому
что африканцы говорили
о том, что случилось
с ними здесь, в Берлине,
а мои друзья — о чём-то
весьма далёком

17 июня 1953 года началась большая демонстрация, которая двинулась в сторону здания правительства и была крайне жестоко подавлена. Против протестующих выставили не только силы полиции, но и войска, в том числе танковые, не меньше пятисот человек было убито или ранено. Все эти жестокие меры привели к тому, что организованного оппозиционного движения в Восточной Германии не возникло в течение следующих тридцати лет. Однако в большей степени мы концентрируемся на том, что происходило в Сирии в конце 70-х, когда Хафез Асад, отец Башара Асада, пришёл к власти. Он начал многое менять в стране, в частности запрещая независимые организации, средства массовой информации, политические движения. К концу 70-х большая часть населения была крайне недовольна проводимой политикой и экономической ситуацией и сформировалось довольно сильное антиправительственное движение. Дело кончилось почти так же, как в Германии, массовым выступлением, расстрелами и арестами. В движении участвовало много разных сил, от крайне правых до крайне левых, но правительство



Искусство № 1—2, 2020

Иллюстрации к этому материалу — росписи деревянных панелей, украшавших гостиницу богатого сирийского торговца XVII века Исы ибн Бутруса (Иисуса, сына Петра). Уникальность этих росписей в том, что на соседних панелях оказались традиционные сюжеты и композиции исламской книжной миниатюры (например любовная история Лейлы и Мейджнуна) и христианские сцены — Тайная вечеря, танец Саломеи, Мария с Младенцем. Заказчик росписей был крещён, но в его домашнем пространстве мирно сосуществовали две культурные традиции — исламская и христианская. Деревянные панели были приобретены археологом и коллекционером Фридрихом Сарре для Берлина в 1912 году и сейчас находятся в Пергамском музее на Музейном острове.

На стр. 100
Гостиница торговца
из Алеппо. Мария
с младенцем
1600—1603
Роспись деревянных
панелей, красочный пигмент,
металлическая инкрустация.
Мастер Халаб Шах ибн Иса.
Пергамский музей, Берлин
© Museum für Islamische Kunst,
Staatliche Museen zu Berlin

Гостиница торговца
из Алеппо. Тайная вечеря
1600—1603
Роспись деревянных
панелей, красочный пигмент,
металлическая инкрустация.
Мастер Халаб Шах ибн Иса.
Пергамский музей, Берлин
© Museum für Islamische Kunst,
Staatliche Museen zu Berlin



Гостиная торговца
из Алеппо. Петух
1600—1603
Роспись деревянных
панелей, красочный пигмент,
металлическая инкрустация.
Мастер Халаб Шах ибн Иса.
Пергамский музей, Берлин
© Museum für Islamische Kunst,
Staatliche Museen zu Berlin

концентрировало внимание только на членах партии «Братья-мусульмане», которые, по уверениям пропаганды, и организовали восстание и все были террористами. Восстание закончилось в феврале 1982 года, когда правительственные войска пошли на штурм города Хама в Центральной Сирии. Пока город бомбили, никто вообще не знал, что там происходит. Было известно, что кто-то из лидеров «Братьев-мусульман» находится в городе, поэтому его и выбрали, но никто даже не осмеливался вслух задать вопрос о том, что там творится. Мои мать и отец родились в Хаме, но уехали оттуда ещё до февральских событий. Кто-то из уехавших потом попытался вернуться, чтобы понять, что стало с друзьями и что вообще произошло. Но все молчали. Оказалось, что весь их квартал просто исчез. Слухи пересказывали шёпотом, но в реальности никто ничего не знал. Через месяц после событий в Хаме приехал журналист Би-би-си и провёл собственное расследование. Только тогда и сами сирийцы, и жители соседних стран узнали о массовых убийствах мирного населения — согласно тому самому репортажу, по крайней мере двадцать тысяч людей были убиты или пропали без вести. По расследованиям Сирийского комитета по правам человека, число жертв — от тридцати до сорока тысяч. Но на самом деле никто до сих пор точно не знает, что там произошло, поскольку страной руководит фактически та же группа людей и никакие настоящие расследования невозможны. Однако точно так же следующие тридцать лет никаких оппозиционных движений в Сирии не возникало. Со стороны правительства это было сообщением, что они готовы уничтожить целый город, чтобы подавить любое политическое противодействие. Довольно известна история о сирийском писателе Мустафе Халифе, который эмигрировал во Францию, был крещён, придерживался атеистических взглядов, но потом вернулся на родину и был

арестован прямо в аэропорту Дамаска. Позднее он написал роман о проведённых в тюрьме пятнадцати годах, где сообщил, что его посадили за принадлежность именно к группировке «Братья-мусульмане». Он сказал им, что вообще не верит в бога, после чего его начали бить с криками, как он вообще посмел приехать в мусульманскую страну. В том же 1982 году Асад внёс поправку в конституцию, согласно которой любой, кто будет обвинён в связях с «Братями-мусульманами», подлежит казни без суда. Вторая поправка утверждала «Баас» в качестве правящей партии.

Вторая наша остановка тоже у остатков Берлинской стены, где сейчас музей, который называется «Топография террора». Там раньше располагались штаб-квартира и тюрьма гестапо. Музей рассказывает о пытках и преступлениях национал-социалистов. Мы же рассказываем о нацистском офицере, который служил в тайной полиции, Алоизе Бруннере. После окончания войны он бежал в Дамаск и в конце 60-х стал доверенным советником Асада. Он был одним из инициаторов создания секретной службы в Сирии и сделал её очень влиятельной и могущественной организацией, возможно, даже более влиятельной, чем Штази. Его идея состояла в создании четырнадцати полностью независимых отделов, и все они обладали неограниченными полномочиями, между ними регулярно возникали конфликты, но главным преимуществом для Асада было их равенство. Он происходил из военной среды, и ему нужна была сильная поддержка, но так, чтобы в её рядах не мог сформироваться следующий сильный лидер, который мог бы его свергнуть. То что департаменты соперничали и конфликтовали, избавляло его от явных конкурентов. Информация о том, что Бруннер скрывается в Сирии, стала известна широкой публике не ранее 2008—2009 года,

когда израильские спецслужбы опубликовали доклад, где говорилось, что этот человек лично ответствен за смерть более чем ста тысяч евреев и живёт в одном из самых дорогих районов Дамаска. Считается, что он умер в 2010 году, так его никто и не смог достать.

Мы идём дальше и переходим к событиям, которые случились уже на моей памяти, когда Хафез Асад умер в 2000-м году и его место занял Башар. Тогда сирийский парламент за десять минут поменял конституцию, как, впрочем, её менял и сам Хафез. Раньше президент должен был достичь по крайней мере сорокалетнего возраста, теперь достаточно было тридцати шести лет, не тридцати пяти и не тридцати семи. В 90-е Башара не было в Сирии, власть должен был получить его старший брат, но тот погиб в автокатастрофе, и Башар вернулся из Лондона. Его никто не знал, он не занимал никаких постов, но внезапно началась кампания за него как за следующего президента. Кажется, что это был хороший момент для перемен и оппозиции, но новый Асад очень удачно зарекомендовал себя с самого начала: он начал развивать сеть интернет-провайдеров по всей стране, выступал как молодой прогрессивный лидер с Запада, он выпустил сотни людей из тюрем. До того их истории были неизвестны, а когда они стали рассказывать их открыто, это звучало как предупреждение, что будет, если возникнет новое протестное движение. Люди живо вспомнили, что происходило в 80-е и 90-е, и затаились. Транзит власти благополучно произошёл, и первые годы Башар выступал с предложениями забыть о прошлом и строить будущее Сирии вместе. Все тогда думали, что ладно, мы ничего не можем сделать, он будет президентом, но, может быть, он будет хорошим президентом. Он наладил импорт и экспорт, разрешил иностранные инвестиции, по его приглашению в Сирию начали возвращаться те, кто оттуда уехал. Он инициировал создание множества дискуссионных платформ, вокруг

Сирийский парламент за десять минут поменял конституцию. Раньше президент должен был достичь по крайней мере сорокалетнего возраста, теперь достаточно было тридцати шести, именно столько исполнилось Башару Асаду

царило всеобщее воодушевление. Это продолжалось пять или шесть месяцев. Со стороны общества к Асаду было два запроса. Первый — освободить остальных политических заключённых, или хотя бы дать им возможность предстать перед судом, или хотя бы сообщить об их судьбе родным. Второй — возможность гражданских объединений или независимых организаций, поскольку с точки зрения закона даже создание волонтерской организации должно было утверждаться спецслужбами. Как только эти требования появились, Башар тут же закрыл эти дискуссионные платформы, а их участников арестовали. Кто-то успел бежать, остальные оказались в тюрьме. Следующие события произошли в 2005 году, когда группа писателей, художников и других представителей интеллигенции составила петицию — к президенту, а не против него. Они написали, что поддерживают его в желании строить будущее в Сирии, и изложили те же две просьбы. Большинство тоже были арестованы. К тому моменту все интернет- и телекоммуникационные компании, создание которых инициировал Асад, уже принадлежали его двоюродному брату. Посредством всех каналов пропаганда развивала образ президента как прогрессивного молодого человека, который посещает театры и прочие публичные места и тем отличается от его закрытого отца.



Гостиная торговца
из Алеппо
1600—1603
Роспись деревянных
панелей, красочный пигмент,
металлическая инкрустация.
Мастер Халаб Шах ибн Иса.
Пергамонский музей, Берлин
© Museum für Islamische Kunst,
Staatliche Museen zu Berlin

Гостиная торговца
из Алеппо. Вымышленное
существо
1600—1603
Роспись деревянных
панелей, красочный пигмент,
металлическая инкрустация.
Мастер Халаб Шах ибн Иса.
Пергамский музей, Берлин
© Museum für Islamische Kunst,
Staatliche Museen zu Berlin

**Отцы собрались
на встречу с офицером,
они обещали наказать
детей, чтобы только
их отпустили. Всё,
что дальше произошло
в Сирии, началось именно
с этого ответа офицера:
«Детей? У вас нет детей.
Идите и сделайте себе
новых детей. Не знаете
как, приведите своих жён,
и я вам сделаю детей»**

В 2011 году началась «арабская весна». Я тогда изучал медицину, работал на Красный Крест и со всеми друзьями следил за событиями в Тунисе и Египте. У нас никто даже не обсуждал, что в Сирии может случиться нечто похожее. На улицах о таком было говорить невозможно; если собирались больше пяти человек, сразу приходила полиция; в соцсетях кто-то робко задавал подобный вопрос, но всё заканчивалось тем, что это непредставимо. В это время несколько школьников из города Даръа на границе с Иорданией, которые следили за новостями так же, как и все, написали на стене лозунг «арабской весны» «Свобода, свобода, долой режим!». На следующий день в школу пришли спецслужбы и забрали всех этих детей. Им было от девяти до пятнадцати лет. Неделю родители не могли ничего узнать, что произошло с их детьми. Затем отцы собрались на встречу с офицером, который возглавлял подразделение в Даръе, они клялись в своей политической лояльности, обещали наказать детей, чтобы только их отпустили. Возможно, всё, что дальше произошло в Сирии, началось именно с ответа этого офицера: «Детей?

У вас нет детей. Идите и сделайте себе новых детей. Если не знаете как, приведите своих жён, и я вам сделаю детей». Мы сейчас говорим о марте 2011 года, никто в стране этой истории не знал, но в самой Даръе порядка десяти тысяч человек вышли на следующий день на улицы, они все кричали: «Достоинство!» Ни о каких политических требованиях речи не шло, только о возвращении детей домой. По демонстрации открыли стрельбу, погибли двое подростков из самых уважаемых семей города, всё это только разозлило толпу. На следующий день то же самое на улицах скандировал весь город. Мой университет находился на полдороге между Дамаском и Даръой, и из окон мы наблюдали, как туда из столицы по дороге движутся войска. Правительство отрубило электричество, воду во всём городе, прекратило всё снабжение. Видимо, планировалось повторить то, что произошло в Хаме. Однако это уже был 2011 год, половина Даръи работала в торговле с Иорданией, люди были подключены к сотовым и интернет-коммуникациям соседей и активно загружали в сети фотографии и видео из города. К выступлениям присоединились ещё двадцать городов. Я тогда впервые участвовал в протестах вместе с друзьями. На самом деле людей на улицах было тогда немного. Однако 30 марта, через неделю после начала событий, Асад должен был выступать перед парламентом с большим ежегодным докладом о ситуации в стране. На самом деле все ждали этой речи и думали, что она всё решит. Люди были уверены, что Башар покажетелно снимет с должности того офицера, выпустит детей из тюрьмы, говорили, что дальше офицер всё равно будет жить как король, его в реальности не накажут, но даже это всех бы устроило. Никто не ожидал, что за всю 45-минутную речь он даже не упомянет Даръу. Президент много шутил и смеялся, парламент смеялся тоже и аплодировал. Асад только сказал, что некоторые западные агентства распространяют фейковые новости, которые направлены

на то, чтобы пошатнуть стабильность в стране, и переключился на другие темы, продолжив шутить. Когда речь закончилась, мы даже не могли поверить, что это всё, мы смотрели друг на друга и ничего не понимали. На следующий день очагов протеста стало более сотни. Последующие недели всё продолжалось — каждые выходные люди выходили на улицы, в них стреляли войска. В конце апреля детей неожиданно выпустили из тюрьмы, у них были следы пыток, и шокирующие фотографии и видео с обожжённой кожей и сломанными пальцами обошли интернет. После этого Башар выступил ещё раз, признав, что что-то происходит, но настаивая, что это выступают иностранные экстремисты, как болезнетворные бактерии разрушая здоровое общество. «Я доктор, — сказал он, — и я уничтожу все эти бактерии». Мне это напомнило что-то из нацистской пропаганды, где некоторые люди не признавались людьми. До этих видео протестующие просто требовали перестать с ними так обращаться, изменить своё отношение, перестать унижать их достоинство. После них начались выступления непосредственно против Асада. Люди перестали думать, что президент решит проблему, его стали воспринимать как часть проблемы. Всё лето продолжались протесты, и сирийцы потихоньку начали верить, что их действия приведут к каким-то изменениям. Надо понимать, что больше половины армии, которую направили на разгон протестов, — это 18-летние солдаты-срочники, они боялись стрелять и не хотели стрелять, они начали массово дезертировать. Очень популярны были видео, где солдаты демонстрировали на камеру телефона своё удостоверение военнослужащего и говорили, что не хотят воевать со своими. Дезертиры оказались в ещё более сложном положении, чем демонстранты, поскольку не могли вернуться к нормальной жизни и были вынуждены скрываться, потом объединяться, потом обороняться. Так весной 2012-го

сложилась оппозиционная армия. Военные действия велись уже во всех городах, гражданские присоединялись к военным, протестующие захватывали склады оружия, к концу лета некоторые города были освобождены от правительственных войск. К концу года стали говорить, что 60% страны уже не контролируется Асадом. Это не касалось Алеппо и Дамаска. Свободные города оставались, разумеется, без электричества, воды и продовольствия, и новообразованные городские советы начали принимать помощь от Турции, арабских стран, все ждали взятия Дамаска. Правительство, в свою очередь, принимало боевиков из Ливана, Ирана, Ирака и Афганистана, всё стало ещё сложнее. Летом 2013-го я находился в Дамаске и, как многие, выходил на улицы, но понимал, что становится даже ещё опаснее, чем было. Оппозиция пыталась добиться международного признания. У государства же была авиация, и ещё оно начало использовать химическое оружие. К концу года у восставших обострились внутренние конфликты, правительственные силы отвоёвывали территории, финансирование сокращалось, нарастало разочарование и растерянность. И тогда появилась новая группа людей, преимущественно из Ирака, которая сказала: вы проигрываете, все вас покинули, а мы здесь, чтобы помочь. К сожалению, многие им поверили. И буквально через пару недель эта группа объявила себя «Исламским государством». Дальше вы знаете. До самого конца эта армия боролась много больше против Свободной сирийской армии, чем с правительственными войсками. В войну вступили российские войска. Образовалась международная коалиция. И люди в Сирии окончательно перестали понимать, что происходит и кто есть кто.

На этом моменте мы приходим к *третьей остановке*. Сегодня Сирия разделена на три военных сектора — северо-восток контролируется курдами, северо-запад — тем, что осталось

Гостиная торговца из Алеппо. Жертвоприношение Исаака 1600—1603
Роспись деревянных панелей, красочный пигмент, металлическая инкрустация.
Мастер Халаб Шах ибн Иса.
Пергамонский музей, Берлин
Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin



Гостиная торговца
из Алеппо. Павлин
1600—1603
Роспись деревянных
панелей, красочный пигмент,
металлическая инкрустация.
Мастер Халаб Шах ибн Иса.
Пергамский музей, Берлин
© Museum für Islamische Kunst,
Staatliche Museen zu Berlin

На самом деле наше
главное сообщение
в этой экскурсии:
«Не позволяйте страху
управлять вами.
Мы позволили. И вот
к чему мы пришли»

от Свободной сирийской армии, юг — режимом Асада, но также в нём есть зоны влияния России и Ирана. И вот мы оказываемся возле Чекпойнт-Чарли. Вы знаете, что там был КПП между советским и американским сектором, до сих пор это одно из самых символических и туристических мест Берлина. И до сих пор многие люди покидают восточную часть Берлина, Восточную Германию или Восточную Европу, чтобы переселиться в Западный Берлин, потому что он остаётся местом лучшей жизни. Название нашей прогулки — «Почему мы здесь», то есть почему мы в Берлине. В конце концов, у нас была возможность податься в арабские страны, это гораздо логичнее. Здесь нужно обратиться к цифрам. Сирийское население до начала войны составляло 24 миллиона, почти половина вынуждена была покинуть свои дома, 6—7 миллионов выехало за пределы государства. Первым делом они направились в самом очевидном направлении — к соседям, в Иорданию, в Ливан. В каждом из этих государств сейчас по миллиону сирийцев, при том что население самой Иордании составляет пять миллионов, в Ливане ещё меньше, и там и там сейчас экономический кризис. В Турции сейчас наибольшее число беженцев — от 3,5 до 4 миллионов. Правда, мы не говорим по-турецки, поэтому там сложнее, но культура всё равно близка. Но это воспринималось как временное решение, и потихоньку налаживался трафик из Турции в Грецию, откуда можно было ехать на север. Поначалу про Германию вообще никто не думал, речь шла о Северной Европе, в основном о Швеции и Нор-

вегии, потому что знали, что они принимают беженцев. И в этот момент все стали говорить, что Ангела Меркель обратилась к сирийцам с очень добрым приветствием и сообщением, что Германия готова нас принять. Это сообщение передавали друзьям и родным, распространяли на фейсбуке. Все начали учить немецкий — не самый простой язык, но никто не надеялся, что в Сирии что-нибудь наладится, и Германия воспринималась как возможное постоянное пристанище. В 2016 году Иордания, Ливан и Турция закрыли границы. У них и так было слишком много беженцев. В Германии сейчас порядка миллиона мигрантов, из них 600—700 тысяч — сирийских. Всего в Европе — миллион сирийцев.

Тут мы оказываемся на нашей *четвёртой остановке* — Жандармен-маркт, где находятся две церкви. История этих церквей восходит к XVI—XVII веку, когда в Германию начали бежать от религиозных войн французы и были здесь приняты. Правительство тогда построило им церковь, чтобы вести службы, как это было принято у них на родине. Эту идею много критиковали: зачем, мол, этим людям ещё и церковь строить. Тогда правительство построило ещё одну — напротив, точно такую же, но немецкую, с немецкими службами. Французы тогда много сделали для развития Берлина, и две церкви напротив — символ того, как разные люди могли уживаться друг с другом в XVII веке. Многие немцы стали беженцами во времена Второй мировой. Сирия за последние два века принимала беженцев из Палестины, Ирака, Армении и других стран Кавказа. Мы говорим, что ваша страна тоже совсем недавно переживала ужасные времена и что приезжие тоже могут помогать ей развиваться и жить в мире. На самом деле наше главное сообщение в этой экскурсии: «Не позволяйте страху управлять вами. Мы позволили. И вот к чему мы пришли».

Вот я вам фактически весь тур и рассказал. Сейчас нам вообще неважно, кто победит в Сирии, надеяться не на что, это уже не наша война, это война нескольких государств между собой. Экскурсии для меня — это, конечно, не основная работа, они проводятся за добровольные пожертвования. Как я уже сказал, я изучал медицину и работал на Красный Крест, но ещё в Сирии решил не продолжать — больше не могу, а увлёкся IT. Сейчас я посещаю специализированные курсы и параллельно стараюсь довести немецкий язык до уровня, который мне позволит поступить в университет, работаю также в кол-центре. Первые два года к нам относились очень тепло, потом начали говорить, что нас слишком много, отношение изменилось: после 2016 года стало сложнее получить статус беженца, который позволяет находиться в стране три года, а потом продляется. Сейчас выдают в основном на год. В первом случае ты можешь привезти семью, а во втором — нет. Собственно, все последние политические прения между партиями были посвящены именно этому вопросу, можно ли это позволить тем, кто имеет неполный статус. Но это на официальном уровне. Ещё были разные инициативы: например, вместе с волонтерами мы готовили на улицах в Кройцберге и давали попробовать нашу еду всем желающим. Потом ещё была программа, когда к каждому беженцу прикрепляли волонтера и они вместе ходили в кино, гуляли по городу; причём это не выглядело как пособие по изучению немецкого, а как дружба и как способ построения сообщества. При этом в повседневной жизни я вижу очень доброе отношение, и у меня есть работа на полный день, у меня есть жильё — а это самая большая сейчас проблема не только для беженцев, но и для самих берлинцев. Когда я приехал в Берлин, самым большим пространством для размещения был аэропорт Темпельхоф. Друзья, которые уже были здесь, писали ни в коем случае не ехать в Берлин:

«Здесь толпы народа, и тебя отправят в Темпельхоф». Поэтому я поехал в маленький город к северу от Гамбурга и там подавал на политическое убежище, но через два дня меня всё равно перевезли в Берлин. Я был очень расстроен, поскольку надеялся, что в маленьком городе процедура займёт меньше времени. Но, приехав сюда, узнал, что вышел закон о том, что беженец не имеет права менять место жительства и должен оставаться в том городе, где он получил статус. Я представил, что мне пришлось бы искать работу в месте с населением триста человек, и осознал, как мне на самом деле повезло. Я попал не в Темпельхоф, а в другое убежище, в спортивном зале одной из школ в Восточном Берлине, там жили триста человек, и личное пространство определялось краями твоей простыни. Восемь месяцев скитался по убежищам, до тех пор пока не нашёл работу и не перестал брать деньги у государства. Насколько я знаю, 10—12 тысяч сирийцев по-прежнему живут в убежищах. О Темпельхофе ходило много историй, и когда кто-то себя плохо вёл, администрация угрожала ему отправкой в Темпельхоф. Мне рассказывали, как там американские лётчики разбрасывали для детей конфеты, привозили еду, но для нас это тоже своего рода символ. Сейчас, по счастью, этот лагерь закрыт. Было бы здорово тоже включить его в тур в качестве ещё одной остановки, но он довольно далеко, туда не дойдёшь пешком.

Гостиная торговца
из Алеппо. Медальон
с ангелом
1600—1603
Роспись деревянных
панелей, красочный пигмент,
металлическая инкрустация.
Мастер Халеб Шах ибн Иса.
Пергамский музей, Берлин
© Museum für Islamische Kunst,
Staatliche Museen zu Berlin

ТЕМПЕЛЬХОФ

Аэропорт Темпельхоф был построен в эпоху национал-социализма и единственный во всём Берлине должен был сохраниться, когда немцы завоюют мир и полностью перестроят свою столицу, превратив её в город будущего. После войны он был единственным способом свободно покинуть ГДР, воротами на запад. Во время миграционного кризиса 2015—2018 годов, когда в Темпельхофе был устроен самый большой в мире миграционный лагерь, уже не действующий аэропорт всё равно оставался воротами в мир свободы и безопасности. Сейчас планируется, что вся его гигантская территория должна стать самым большим в стране арт-пространством, которое решит проблему нехватки места для студий художников, независимых театральных площадок и галерей



За будущее Темпельхофа переживает один из самых важных немецких художников наших дней — **Ансельм Кифер**. Когда решалась судьба аэропорта, он написал письмо в берлинский департамент культуры, где выразил своё негодование тем, как используется здание сегодня: «Вы же не катаетесь на велосипеде в храм!» В интервью английской газете *The Guardian* он жаловался: «Там проводятся модные показы и тому подобная ерунда. Там офисы, там каток — это профанация. Я говорил с Норманом Фостером — он тоже расстраивается, что с этим

пространством не смогли поступить достойно». Кифер заявил, что мог бы пригласить ещё десять художников, чтобы они преобразили аэропорт: «Беда в том, что немцы не видят разницы между нацистской архитектурой и нацистским искусством. Нацистское искусство и правда ужасно, оно скучное, но архитектура 30-х — не специфически немецкая, она порождение своего времени. Шпеер был плохим политиком, но он не был плохим архитектором». Альберт Шпеер — автор генерального плана реконструкции Берлина 1938—1939 годов, в котором Темпельхофу отводилась

роль символа новой столицы, почти сакрального пространства. Точно так же значение бывшего аэропорта понимает и Ансельм Кифер, и поскольку ему не дали поработать с самим зданием, он создал серию работ, посвящённую Темпельхофу и его мистериальной природе (в том числе тому, что аэропорт построен на земле, некогда принадлежавшей тамплиерам, рыцарям Храма). По сути, сам этот материал можно считать комментарием к серии работ Кифера.



Бен Уолтерс

Историк, специалист по новейшей истории Германии.

Темпельхоф представляется мне самым символичным пространством города, потому что здесь как нигде отразились абсолютно все перипетии немецкой истории — и XX века, и сегодняшней. Этот аэропорт — сооружение, уникальное в архитектурном отношении, но гораздо важнее, что всё, что происходило с Германией, происходило здесь.

Первоначально территория, где сейчас расположен аэропорт, предназначалась для сельскохозяйственных нужд, здесь были фермы, снабжавшие город. Площадь лётного поля составляет 240 гектар, это больше, чем Монако. Потом её начали использовать как городской парк — для гуляний, пикников и спорта. Здесь были теннисные корты и несколько садов. В XVIII веке здесь стали проводить военные парады, именно поэтому улица неподалёку сейчас называется Парадештрассе. Они продолжались до конца Первой мировой войны. В 1909 году в Берлин приехали братья Райт, и все две недели, что они провели здесь, они каждый день совершали в Темпельхофе тестовые полёты, проведя в воздухе 1 час 43 минуты и 47 секунд и достигнув высоты 174 метра. В 1923 году здесь был построен первый аэропорт, и та деревянная сараюшка — первый и до сих пор единственный аэропорт в Берлине, строительство которого было полностью завершено. За первый год было перевезено 150 пассажиров и 400 килограмм грузов. Только счастливчики могли себе позволить часовой полёт над Берлином, поскольку

полёты тогда стоили раз в 25—30 дороже, чем сейчас. В 1926 году тут была основана национальная авиакомпания Deutsche Luft Hansa. В 1928-м построили новое здание. Количество пассажиров сразу возросло до 40 000 в год. В 1933-м решили, что нужно третье здание — уже то, которое можно увидеть сегодня, — для 6—8 миллионов пассажиров.

Аэропорт представляет собой четверть окружности с массивной крышей, на которую должно было пойти 20000 тонн высококачественной стали — для сравнения, на Эйфелеву башню понадобилось 8000 тонн. Дело в том, что здесь должны были не просто взлетать и приземляться самолёты, здесь планировали проводить официальные торжества. Соответственно, крыша предназначалась для того, чтобы с неё за ними могли наблюдать 100000 человек. Ещё миллион мог разместиться в чуть менее комфортной обстановке. Нынешнее здание аэропорта и сама крыша никогда не были достроены, хотя работы продолжались все 30-е годы. Здание было решено в античном духе, чтобы соответствовать будущей столице мира. Дело в том, что Гитлер после окончательной победы собирался полностью перестроить Берлин, и аэропорт решили заранее возвести таким, чтобы не пришлось переделывать. То есть глядя на восемь выходов для вылетов и восемь для прилётов, мы наблюдаем хай-тек 30-х годов. Надо сказать, что Гитлер страшно гордился своим новым аэропортом и при этом ни разу его не посе-



На стр. 117
Ансельм Кифер
Темпельхоф
2010—11
Холст, масло, акрил, терракота
и соль, 380 × 760 см
© Anselm Kiefer
Фотография: © Ben Westoby
Courtesy White Cube
Изображение предоставлено
галереей White Cube, Лондон

Ансельм Кифер
Темпельхоф
2010—11
Фрагмент (левая часть)
Холст, масло, акрил, терракота
и соль, 380 × 760 см
© Anselm Kiefer
Фотография: © Ben Westoby
Courtesy White Cube
Изображение предоставлено
галереей White Cube, Лондон



Ансельм Кифер
Il Mistero delle Cattedrali
2010—11
Холст, масло, акрил, сталь,
свинец, пластики, пастель и уголь,
330 x 760 см
© Anselm Kiefer
Фотография: © Charles Duprat
Courtesy White Cube
Изображение предоставлено
галерей White Cube, Лондон

тил, хотя для него одного был предусмотрен специальный «вход фюрера».

В 1945-м аэропорт сначала заняла Красная армия, а потом его передали американским властям. Советская сторона использовала аэропорт в Йоханнистале, близ современного Шёнефельда, сейчас уже не существующий. В то время все аэропорты города стали военными. Согласно ялтинским договорённостям, Западный Берлин был соединён с остальным миром посредством трёх воздушных коридоров. После войны Сталин мечтал через Восточную Германию распространить своё влияние на остальную Европу. Понятно, что Штаты и Великобритания были не в восторге от этой идеи и решили помочь немцам вернуть себе самостоятельность, посчитав, что сильная Германия станет препятствием на пути коммунизма. В 1947-м произошло объединение трёх западных секторов. В ответ Сталин блокировал все сухопутные поставки продовольствия в Западный Берлин. Туда стало невозможно попасть, кроме как по воздушному коридору, и 2,2 миллиона человек остались без еды. Блокада продолжалась почти одиннадцать месяцев, за это время американские и британские лётчики совершили 277 182 полёта, привозя еду, уголь и соль; самолёты приземлялись в Темпельхофе каждые девяносто секунд.

Со временем блокады связана одна невероятно популярная в Берлине история — про лётчика Гейла Хелворсена, который трижды в день летал во Франкфурт, а между полётами прогуливался вокруг аэропорта. Однажды он встретил группу из примерно тридцати детей, голодных и в обносках. В кармане у Хелворсена лежала шоколадка, он отдал её детям и тут же подумал: «Что же я делаю, они не видели шоколада многие годы и поубивают друг друга за неё». Однако дети не начали драться, напротив, они аккуратно разделили плитку. Тогда Хелворсен пообещал, что на следующий день вернётся и привезёт шоколада на всех. Один ребёнок спросил, как им его узнать, и лётчик сказал, что, приземляясь, покачает крыльями. Сбрасывая сладости каждый раз на подлёте к аэропорту, Хелворсен остался в истории как «Дядюшка качающийся крылья» и «конфетный бомбардировщик». Постепенно он уговорил коллег тоже сделать что-то для берлинских детей, и, как считается, лётчики сбросили в общей сложности порядка двадцати тонн сладостей.

Последний самолёт вылетел из Темпельхофа 30 октября 2008 года.

Нам пообещали новый аэропорт. Мы всё ещё ждём

Только в 1950-м часть Темпельхофа решили передать городу для полётов гражданской авиации, остальное здание оставалось в распоряжении американских военных. Тогда, например, появляется первый ресторан для пассажиров и специальный балкон для наблюдения за полем. Именно поэтому знаменитости, прибывавшие в город, настаивали на выходе номер один — это была самая удобная точка для фотографов.

Как я уже говорил, ни один аэропорт мира не был настолько связан с историей, как этот. Благодаря плану Маршалла Германия восстанавливалась быстрее, чем можно было предположить. Молодые образованные люди покидали восточную часть страны, и хотя в 1952 году граница ГДР и ФРГ была закрыта, им по-прежнему можно было выехать через Западный Берлин. Проблемой было выбраться из Западного Берлина: все дороги контролировались советскими войсками, и единственный путь был воздушным, то есть через Темпельхоф. В том числе по этой причине пассажиропоток возрос в несколько раз, и к 60-м главный зал решили перестроить. Аэропорт практически не пострадал в войну, союзники его совершенно сознательно не бомбили. Повреждения были как раз только в Главном зале, поскольку Гитлер перед концом войны потребовал уничтожить Темпельхоф, но в реальности его приказ толком выполнен не был. Тем не менее технические обновление было необходимо: например, нужно было добавить багажную ленту, поскольку до тех пор пассажиры должны были нести свои чемоданы в самолёт самостоятельно. Конечно, всегда рядом оказывались служащие, готовые подхватить ваши сумки за плату, но регистрации багажа не существовало, а теперь она понадобилась. Однако самой важной была задача денацификации аэропорта: предстояло убрать все детали, напоминавшие о национал-социализме. Речь идёт даже не об элементах декора. Первым делом было решено уменьшить высоту потолка Главного



Ансельм Кифер
Темпельхоф
2010—11
Фрагмент (центральная часть)
Холст, масло, акрил, терракота
и соль, 380 × 760 см
© Anselm Kiefer
Фотография: © Ben Westoby
Courtesy White Cube
Изображение предоставлено
галереей White Cube, Лондон

124



125

Ансельм Кифер
Dat rosa miel aribus
2010—11
Холст, акрил, террачота, соль,
свинец, смола, 330 x 1710 см
© Anselm Kiefer
Фотография: © Ben Westoby
Courtesy White Cube
Изображение предоставлено
галерей White Cube, Лондон

зала с 22 до 14 метров, тем самым полностью изменив его восприятие. Кроме того, первоначально пол был выполнен в цветах гитлеровского флага. Сейчас он закрыт линолеумом. В оригинальном покрытии пола, как и в отделке всего аэропорта, использовалось три материала: белый песчаник, красный мрамор и чёрный гранит — все немецкого происхождения. Дело в том, что архитектор здания, Эрнст Загембиль, будучи, можно сказать, домашним архитектором Люфтваффе и строя аэропорты по всей Германии, придерживался мнения, что всё должно быть из Германии, — и это очень немецкий взгляд на вещи. Тем не менее я должен заметить, что строительство полностью оснащённого по последнему слову техники аэропорта в переводе на нынешние деньги обошлось менее чем в восемь миллионов евро. Какой-нибудь маленький торговый центр сейчас стоит двадцать. Дело в том, что в основе здания — простой железобетонный каркас, на который положены самые дешёвые материалы, какие можно было найти. Роскошна только отделка.

Ещё одна деталь изменилась чуть раньше. Стальной орёл, символ национал-социализма, венчавший здание, был подарен Гитлеру в 1940 году одной из сталелитейных мануфактур в надежде на будущие заказы. 2 мая 1945 года солдаты Красной армии сфотографировались у этого орла, размахивая советским флагом, а когда через два месяца аэропорт перешёл к американцам, те задумались, что же с ним сделать, и в итоге перекрасили его в американского белоголового орлана. Позже ему отрезали голову, которую передали в американский музей, а остальное переплавили. Сейчас голову вернули, и она стоит перед зданием.

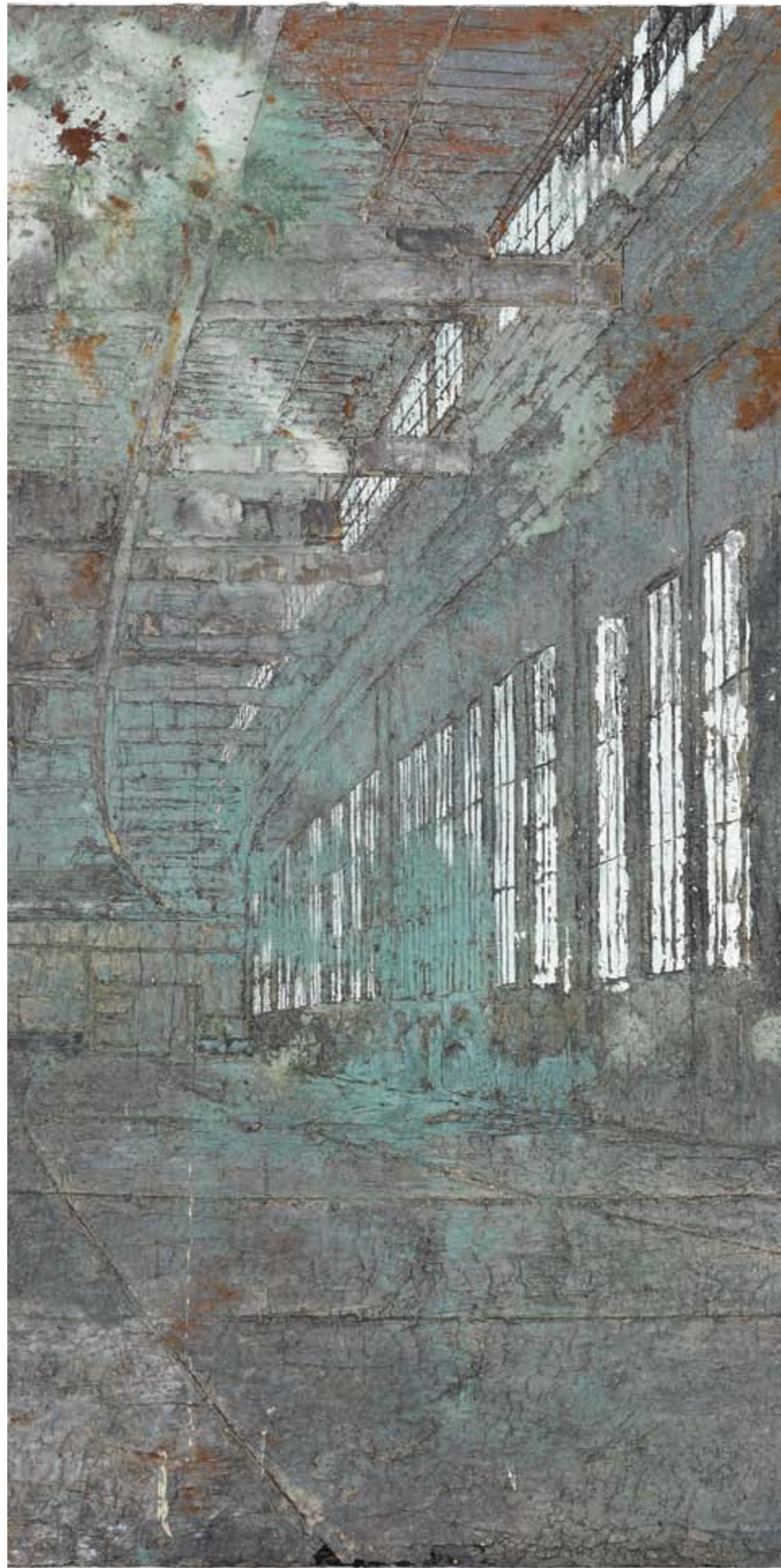
Сегодня в Главном зале на стойках регистрации можно увидеть названия только двух реально существовавших авиакомпаний. Остальные выдуманы Голливудом, поскольку кинофильмы здесь снимали бесчисленное число раз: например, шедевр Билли Уайлдера «Один, два, три» 1961 года, «Бесславные ублюдки» Тарантино 2008-го и «Шпионский мост» Спилберга 2015-го.

Если взглянуть на аэрофотоснимок или подняться на крышу, можно заметить, что взлётно-посадочные полосы Темпельхофа расположены несимметрично по отношению к зданию аэропорта, притом что строгая симметрия — чуть ли не главное качество нацистской архитектуры. Нацисты стремились

преобразовать и подчинить себе физическое пространство, но они не могли изменить преобладающее направление ветра. Хуже того, рельеф местности не позволял увеличить длину и ширину полос, притом что новые большие и тяжёлые самолёты этого требовали. Поэтому в 1975 году аэропорт закрыли в первый раз — для гражданской авиации. Вскоре его открыли снова только для лёгких самолётов, но проблемы было невозможно решить — больше пространства взять негде, — и поэтому полное закрытие аэропорта было predetermined. Последний самолёт взлетел отсюда 30 октября 2008 года за несколько минут до полуночи. Нам пообещали новый аэропорт. Мы всё ещё ждём.

Сегодня значительная часть здания сдаётся, но когда люди говорят, что памятник архитектуры раздали под офисы, они забывают, что в этом нет ничего нового. Берлинская полиция квартирует здесь с 1938 года, здесь размещался главный офис «Люфтваффе», а сейчас планируют отремонтировать и сдать две трети помещений. Требуется серьёзная работа — например потому, что в значительной части здания сейчас нет электричества. Оставшееся пространство оставлено под модные шоу, музыкальные концерты, арт-ярмарки. В следующем году собираются открыть часть крыши, но поскольку мы в Берлине — наверняка перенесут. Здесь же планируют разместить музей авиации: сейчас это Музей союзников на юго-западе города, и на мой взгляд, это один из лучших музеев города.

Первоначально после закрытия аэропорта на поле собирались строить дома, и в целом берлинцы не возражали против жилищного строительства, но потом выяснилось, что здесь проектируется элитный квартал с заоблачно дорогими апартаментами, и люди начали протестовать. Результатом стал референдум, на котором было решено, что на лётном поле не будет никакой застройки. Правда, через шесть лет этот референдум нужно будет повторить, и я думаю, рано или поздно строительство здесь всё же начнётся. Однако поле было крайне популярно для пикников и барбекю, прогулок и спорта до того момента, когда случился миграционный кризис. Тогда Темпельхоф стал первым местом, где регистрировались и размещались в контейнерах сирийские беженцы.



Ансельм Кифер
Темпельхоф
2010—11
Фрагмент (центральная часть)
Холст, масло, акрил, терракота
и соль, 380 × 760 см
© Anselm Kiefer
Фотография: © Ben Westoby
Courtesy White Cube
Изображение предоставлено
галереей White Cube, Лондон

128



129

Ансельм Кифер
Темпельхоф
2011

Холст, масло, акрил, терракота,
свинец и соль, 330 x 760 см

© Anselm Kiefer

Фотография: © Ben Westoby

Courtesy White Cube

Изображение предоставлено
галерей White Cube, Лондон



Ирина Дальге

Официальный представитель Tempelhof Projekt GmbH, компании, отвечающей за эксплуатацию, реставрацию и развитие здания и территории аэропорта Темпельхоф.

Когда в 2014 году был проведён референдум относительно судьбы лётного поля аэропорта Темпельхоф, было принято решение, что на нём нельзя построить ни единого квадратного метра жилья. Ограничения самые строгие — сюда нельзя въехать на машине, здесь нельзя даже посадить дерево. Однако на самом деле тогда у города были планы начать застройку только окраин лётного поля, и мне кажется, что жители в тот момент неправильно поняли намерения городских властей. Сегодня жилья в Берлине критически не хватает, квартиры очень дороги. Казалось бы, строительство новых кварталов очень нужно городу. Но раз жители так решили — это закон.

Однако на следующий год после референдума в Германию начали прибывать беженцы. Они жили здесь в ангарах, потом город построил для них временное жильё, и его остатки в ближайшее время уберут. Условия были не очень хорошими, но что поделать — в один момент здесь оказалось множество новых людей, и город просто не знал, как с ними быть. Мы старались делать всё возможное, чтобы улучшить их условия. До того как начался кризис, Tempelhof Projekt занимался администрированием, вопросами аренды, а тут внезапно на нас легла практически вся нагрузка по размещению людей — было трудно. Нас в эти годы было 30—35 человек в команде, и время, пока мы работали с мигрантами, нас всех очень изменило. Я бы сказала, что оно помогло привести

в порядок голову и открыть сердце. Берлинцы тоже понимали, что людям нельзя так жить, город очень помогал, и, с моей точки зрения, Темпельхоф и был, и остаётся символическим пространством солидарности.

Сейчас наша первая задача на ближайшие 10—15 лет — это ремонт здания. Когда решалась судьба аэропорта и проводился референдум, все хотели, чтобы здание стояло, как стоит, и никто его не трогал. Но мы забыли, что ему уже восемьдесят лет и нужно предпринимать значительные усилия, чтобы оно просто стояло. Однако даже на этапе ремонта календарь культурных мероприятий здесь очень и очень плотный, здесь проходила ярмарка Art Berlin, несколько художественных выставок. А в будущем аэропорт должен стать крупнейшим в городе культурным пространством, вотчиной креативных индустрий. У нас 300 тысяч квадратных метров — и это только площадь внутренних помещений, а ведь ещё есть поле. Нам предстоит переоборудовать ангара для нужд театров и для выставочных целей. Художники, дизайнеры, любые творческие организации должны будут представить на конкурсе заявки со своей концепцией. Нам важно подобрать правильный набор этих организаций. Сейчас городу не хватает пространств для студий художников и дизайнеров, театров, галерей — и Темпельхоф может помочь решить эту проблему.



Ансельм Кифер

Темпельхоф

2010—11

Фрагмент (правая часть)

Холст, масло, акрил, террацotta

и соль, 380 × 760 см

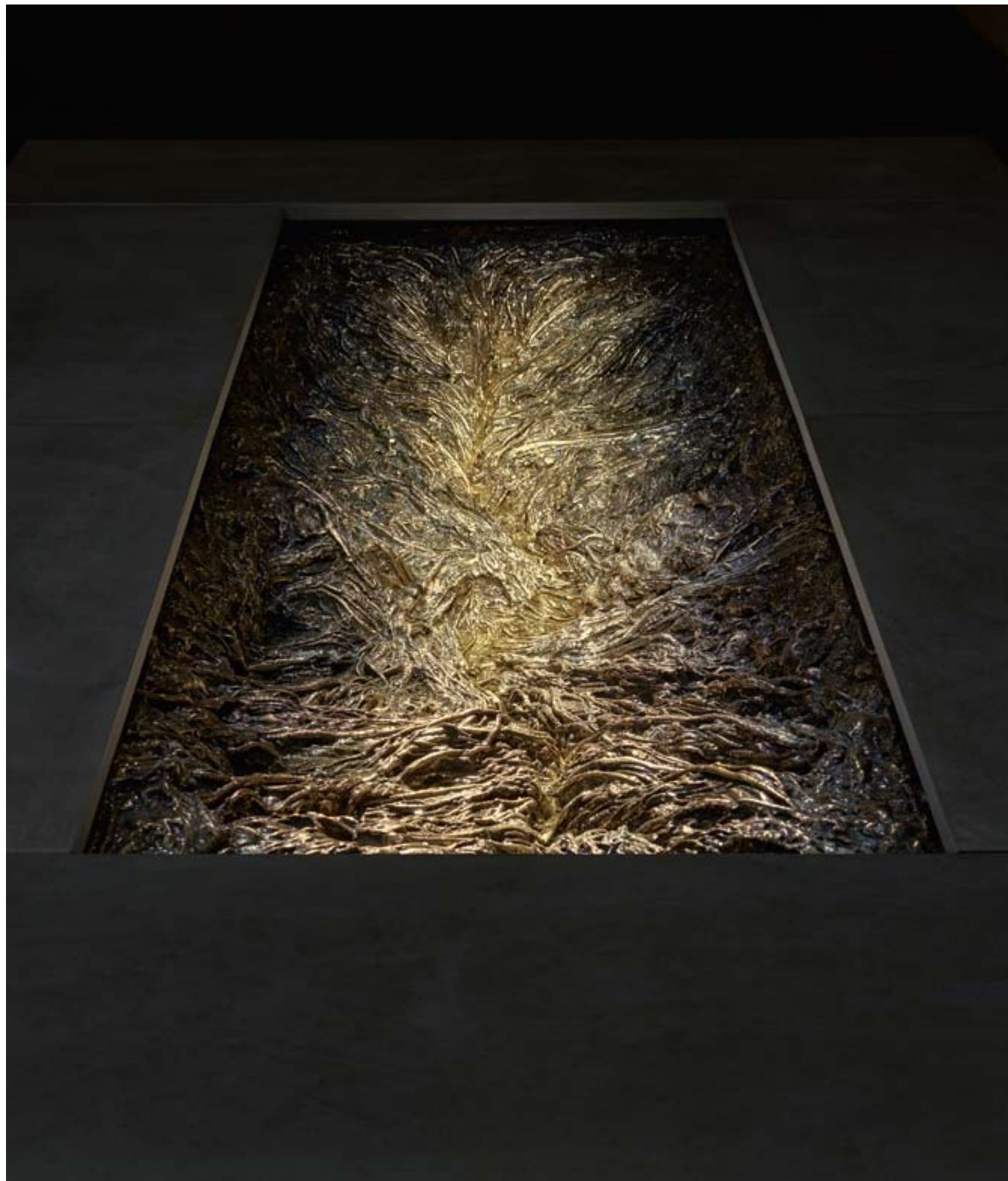
© Anselm Kiefer

Фотография: © Ben Westoby

Courtesy White Cube

Изображение предоставлено

галереей White Cube, Лондон



КОЛЛЕКЦИЯ FEUERLE

Берлин полон сюжетов, где немецкая история XX века становится оболочкой для обсуждения сегодняшних проблем. В этом контексте символичным выглядит и Feuerle Collection в мигрантском Кройцберге — в полумраке нацистского бункера собрана коллекция средневековой азиатской скульптуры. Его посещение предлагает уникальный эмоциональный опыт: зайти внутрь могут всего несколько человек одновременно, на входе ты сдаёшь телефон и все вещи, и тебя оставляют фактически один на один со статуями, чьи улыбки и выражение глаз подчёркивает специально поставленный свет. На развитие эмпатии работает и пространство, похожее на чёрный куб театральной сцены, и музыка Кейджа, которую посетителю предстоит прослушать прежде, чем оказаться в зале, и современное искусство, комментирующее экспозицию



Дезире Фойерль
Основатель музея Feuerle Collection.

Ещё ребёнком я коллекционировал открытки с произведениями искусства, которые меня трогали. Позднее я одним из первых начал сопоставлять предметы различных эпох и культур. Берлинский бункер стал прекрасной оболочкой для моей *Gesamtkunstwerk*, продолжая эксперименты, начатые мной в 1987 году в Galerie Jablonka, где я показывал Ива Кляйна, Йозефа Бойса, Георга Базелица, Брайса Мардена вместе с готическими и барочными Мадоннами и Пьетами, а также необычный гобелен с изображением сломанного позвоночника. Я пытался почувствовать ауру произведений, и когда она казалась мне сходной у разных работ или они как бы дополняли друг друга, то старался подчёркивать это цветом, правильным расположением предметов в пространстве и тем самым формировать новое переживание этих работ. Произведения искусства должны соблазнять посетителей, и свет и расположение — здесь самые важные аспекты. Ещё важная категория пребывания работы вне времени. Каждое произведение было когда-то современным, и мне важно вернуть глазам это чувство переживания новизны того, что ты видишь. Работы должны снова стать юными и сексуальными, чтобы привлечь посетителя, а для этого их надо представить по-новому.

Позднее в 1990-м я основал в Кёльне галерею, продолжая свои сопоставления: Эдуардо Чильида и фарфоровых шейных подушек династий Мин и Сун; конструктивистских работ Хоакина Торреса Гарсии

и детского набора для крикета двадцатых годов; Джулиана Шнабеля и английских, французских, фламандских гобеленов XV—XVII веков; Гилберта и Джорджа с французскими готическими часами и часами времён империи; Аниша Капура и терракот из Банчианга II—III тысячелетий до н. э.; Ричарда Дикона и серебряных кофейников XVII—XX веков; Розмари Трокель и научных приборов; Ричарда Таттла с гобоями и кларнетами; Ричарда Артшвагера и фигурок животных; Пьера Клоссовски и барабана XVIII века из Вюрцбурга; Лучио Фонтаны, Пьеро Мандзони и мебели Этьена Авриля; эротических работ Джойс Козлофф и тростей XVII—XIX веков; Клауса фом Бруха и первых изданий Блаженного Августина, Эразма Роттердамского, Платона и Аристотеля.

Позднее, когда я решил создавать собственный музей и начал присматривать пространство для него, я искал не обязательно бункер, и искал в разных странах, и представил бы коллекцию иначе и другими работами в ином пространстве. Однако оказавшись в телекоммуникационном бункере, я задумался, а возможно ли здесь сформировать поток позитивной энергии. Это очень важно именно в Кройцберге, где находится музей, поскольку это молодой и открытый всему новому район, здесь сосредоточено то, что я больше всего люблю в Берлине, в первую очередь новые люди, которые приезжают сюда, чтобы создавать будущее города.



На стр. 132—146
Вид экспозиции
и экспонаты музея
Feuerle Collection
Фотографии: © 2019 def image
Предоставлено пресс-службой
музея Feuerle Collection





Сино Кобаяси

Искусствовед, куратор, сотрудник Коллекции Feuerle.

138

Коллекция Feuerle объединяет несколько периодов: во-первых, это кхмерская скульптура, созданная в Ангкорской Камбодже в VII—XIII веках, во-вторых, китайская мебель со II века до нашей эры по XVIII век нашей, лакированная и каменная, и, в-третьих, современное искусство. Но на самом деле суть музея в том, что он представляет азиатскую скульптуру и старинную мебель максимально современным способом. Его основатель Дезира Фойерль хотел видеть пространство устроенным таким образом, как бывает в музеях современного искусства, где задача состоит не в том, чтобы научно показать объекты, а в том, чтобы создать особую среду при помощи произведений. Фойерль изучал искусство в Лондоне и Нью-Йорке, работал в аукционном доме, а затем открыл в Кёльне собственную галерею и всю жизнь сталкивал в одном пространстве произведения разных культур и разных временных периодов, концентрируясь на общем творческом импульсе и эмоциональном воздействии, чтобы создать нечто вроде Gesamtkunstwerk. Позже он закрыл галерею и стал искать помещение для частного музея, и был очень рад, обнаружив этот бункер — поскольку его грубая фактура, брутальность и запущенность могли обеспечить должный контраст изысканной и чувственной азиатской скульптуре. Этот бункер предназначался не для людей, а для машин — телекоммуникационного

оборудования сети железных дорог. Именно поэтому он отличается от других подобных сооружений Берлина: он очень большой, с высокими потолками и огромными залами, остальные же, как правило, состоят из множества маленьких комнат. Ко всему прочему, это помещение так сильно отличается от элегантных пространств Парижа и Лондона, что Фойерлю сразу захотелось показывать коллекцию именно здесь. Здание принадлежало государству, но его с радостью продали частному лицу, потому что никто не представлял, что с ним делать, и денег, чтобы привести его в порядок и поддерживать, в городском бюджете не было. На самом деле бункеров в Берлине много. Ещё одна важная коллекция — музей Bogos — находится в похожем, но предназначавшемся для людей. И это, кажется, хорошее решение для города.

Дальше Фойерль нашёл английского архитектора-минималиста Джона Поусона. Самое привлекательное в его подходе — что он никогда не выводит себя на первый план в своей работе, чтобы все видели его личность и его присутствие в здании. Наоборот, он смотрел на работы коллекции и слушал их так, чтобы на первом плане оказались именно они. При этом ни одна из работ музея не сопровождается этикеткой с датами и исторической информацией — по задумке зритель должен сконцентрироваться на чувственном опыте общения с каждым конкретным



139



произведением, а не использовать их в качестве учебника. Каждое произведение стоит того, чтобы пообщаться с ним самим. Конечно, вы всегда можете спросить и получить информацию о работе, но эмоциональное переживание контакта с произведением — главное. Поэтому в музей мы решили пускать не более четырнадцати человек одновременно. И мы не проводим экскурсий: до начала просмотра зрители слушают трёхминутное вступление, а дальше исследуют пространство самостоятельно — в полумраке и тишине.

Перед тем как войти в пространство коллекции, посетители оказываются в абсолютно тёмной комнате, где они должны прослушать композицию Джона Кейджа. Постепенно их глаза начинают различать слабый свет из зала, и они идут туда. Обычно посетители не испытывают с этим трудностей или неприятных ощущений. Примерно у одного процента зрителей имеется клаустрофобия, и тогда мы их пускаем с другой стороны, не заставляя проходить через звуковую комнату, но это редкий случай.

Идея архитектора заключалась в том, чтобы не привносить в пространство ни одного нового элемента. Сейчас бункер можно видеть ровно таким же, каким он был до того, как стал музеем, однако архитектор приспособил уже существующие части под новые функции. Хороший тому пример — комната с озером. Это помещение уже было в бункере, и оно уже было заполнено водой. Поусон просто увидел, насколько это чёрное озеро красиво, и решил его оставить в этом качестве. Это проявление уважения к истории здания, но не стоит также забывать, что в каждом дворце или храме, где изначально располагалась кхмерская скульптура, всегда ощущалась близость воды. Однако вот что придумал архитектор — он использует заполненную водой комнату в качестве системы, регулирующей температуру и влажность в музейных залах. Мы сильно охлаждаем воду — и это решает нашу проблему поддержания нужного микроклимата для произведений искусства. Изначально здесь было множество именно технических проблем, которые нужно было решить: в бункере не было ни электричества, ни водоснабжения. Нам не удалось найти никаких следов, что его когда-либо использовали, сюда стекали все

Лампы расположены так, чтобы проявить фактуру поверхности каждой статуи, мельчайшие трещинки, оттенки цвета песчаника, которые пропадают в стандартном музейном освещении. Всё это вместе должно давать эффект, как будто ты ощупываешь пальцами поверхность скульптур

осадки, здание необходимо было полностью высушить, чтобы дальше уже можно было поддерживать постоянную влажность, а ведь китайская деревянная мебель крайне чувствительна к её перепадам. Сейчас инженерные элементы спрятаны в стенах, поэтому работа архитектора фактически невидима. Видимая часть — это работа со светом. Для каждой скульптуры освещение подбиралось отдельно — во-первых, у него разная интенсивность, во-вторых, источники расположены так, чтобы проявить фактуру поверхности каждой статуи, мельчайшие трещинки и неровности, оттенки цвета песчаника, которые пропадают в стандартном музейном освещении. Всё это вместе должно давать эффект, как будто ты ощупываешь пальцами поверхность скульптур. Поусон реально сам настраивал каждый светильник. Также для каждой статуи продумывалось, как будет падать её тень, как эта тень будет выглядеть, — и для этого тоже корректировалось расположение ламп.

Уровнем выше располагается коллекция китайской мебели, и если внизу на стенах у нас фактически только фотографии Нобуеси Араки и инсталляция Аниша Капура, то наверху современное искусство аккомпанирует старому гораздо активнее. Здесь представлены работы Кристины Иглесиас, Адама Фусса, Цзэна Фаньчжи и Джеймса Ли Байарса. Например, работа Иглесиас — это сайт-



144



145





146

**Мы пропагандируем
медленное искусство,
что непросто,
потому что люди
сегодня нацелены
на приобретение всё
большей и большей
информации, хотя
на самом деле с ней
не справляются. Иногда,
оказавшись здесь, они
просто не понимают,
что им делать**

специфическая инсталляция. Фойерль попросил Кристину создать для этого пространства какое-нибудь эротическое произведение. И она сделала бронзовую лощину, где как будто сплетаются корни деревьев, а между ними стекает вода. В своей грубой каменной раме работа выглядит очень гротескной и очень чувственной. Или вот работа Джеймса Ли Байарса, которая не имеет официального названия, но между собой мы зовем её «золотыми бананами», а г-н Фойерль — «французским поцелуем». На мой взгляд, то, что Фоейрль делает в своём музее, больше похоже на работу парфюмера: он старается проявить, сделать видимой суть каждого элемента своей композиции, а затем оркестровать его другими элементами. Например, однажды, ещё до создания музея, он приложил много усилий, чтобы сопоставить в одном пространстве скульптуру Эдуардо Чильида и воинов из императорской терракотовой армии. Скульптор, увидев это, был удивлён, поскольку не думал, что его источник вдохновения так легко распознать посторонним.

Чтобы проявлять такие связи, нужно внимательно вглядываться в произведения. И мы здесь пытаемся создать условия, чтобы зрители смогли это сделать. Именно поэтому мы просим людей сдавать телефоны и не фотографировать,

потому что посетители музеев часто так погружены в съёмку, что, выходя на улицу, не помнят ни одной увиденной работы. Основатель нашей коллекции хотел поменять стандартное поведение посетителей, чтобы они действительно видели работы, чтобы не было толп, чтобы разрушить стандартную музейную стратегию, направленную на увеличение количества посетителей. В общем, мы пропагандируем медленное искусство, что непросто, потому что люди сегодня нацелены на получение всё большего и большего объёма информации, хотя на самом деле они с ним не справляются. Иногда они приходят сюда и просто не понимают, что им делать. Но я видела людей, которые стоят перед скульптурами и плачут. Это было очень красиво и очень меня тронуло. Здесь всё устроено так, чтобы достучаться до людей, до их эмоций. При этом мы ничего этого не объясняем — все видят именно то, что важно им.

147

ТАТЬЯНА НАЗАРЕНКО

БУДУЩЕЕ В ПРОШЛОМ

кураторы:
ЛЮДМИЛА АНДРЕЕВА
АННА АРУТЮНЯН
АНДРЕЙ ЕГОРОВ

МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

ММОМА

МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
ГОГОЛЕВСКИЙ БУЛЬВАР, 10
+7 495 690 68 70
www.moma.ru

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
МОСКОВСКИЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ПАМЯТИ КАРПИНСКИХ. 2010. Холст, масло. Фрагмент



реклама

ГОГОЛЕВСКИЙ 10

21.2 —
5.4.2020

~ ОБЗОРЫ ~

Наш обзор лучших выставок сезона в считанные дни превратился в разбор выставок, которые уже нельзя посмотреть. Если вам обидно читать про то, что не успели посетить, посмотрите колонку Андрея Ерофеева — про истоки русской инсталляции — или беседу кураторов дортмутского NMKV про сложные отношения художников и спецслужб.



Владимир Мишуков
Денис, 21 год,
студент Российского
государственного
университета,
управляющий
видеопрокатом. Мечтает
превратить жизнь
в хороший романтический
фильм и найти рецепт
здорового образа жизни
с включением сигарет
и алкоголя. Из серии
«Неоновые мечты»
Москва, 2003
Цветная фотопечать
Из собрания Мультимедиа Арт
Музея, Москва. Предоставлено
пресс-службой МАММ в рамках
Фотобиеннале-2020

ХУДОЖНИКИ И АГЕНТЫ: ЧАСТО ЗАДАВАЕМЫЕ ВОПРОСЫ



В дортмундском Hartware MedienKunstVerein (НМКВ) до конца апреля должна была продолжаться выставка «Художники и агенты. Перформативное искусство и секретные службы» — о самых разных способах взаимодействия творческих людей и спецслужб в странах соцлагеря и особенно ГДР. Журнал «Искусство» участвовал в этом проекте материалами из собственного архива — картотекой советских художников, составленной в помощь сотрудникам КГБ, и документацией Бульдозерной выставки, выполненной органами безопасности. В Дортмунде, впрочем, выяснилось, что российские авторы практически никак не осмыслили свои отношения со спецслужбами, в то время как художники Румынии, Польши, Чехословании, Венгрии, Болгарии и ГДР демонстрируют огромное многообразие форм наблюдения за наблюдателями. Такая выставка была бы очень нужна в современной России, но в нынешних условиях мы предлагаем запись беседы кураторов проекта *Инке Арнс, Сильвии Зассе и Каты Краснахорнай*. Этот текст рассказывает о судьбе архивов спецслужб, «искусствооведах в штатском» и о том, как сегодня спецслужбы перенимают приёмы, разработанные художниками, давая оценку нынешней ситуации в Германии. В этом смысле он продолжает основную тему номера.

На первый взгляд кажется, что понятия «художник» и «агент секретных служб» друг другу противоположны. Однако из названия выставки следует, что некоторая связь всё-таки есть. Что у них общего?

Сильвия Зассе: С одной стороны, некоторые художники были и агентами, и осведомителями. С другой — за художниками всегда пристально наблюдали агенты, информаторы, сотрудники секретных служб. Министерство государственной безопасности ГДР и другие структуры управляли ими, их изолировали, разрушали частную жизнь и дискредитировали в творческой среде. Правда, в отдельных случаях секретные службы, наоборот, поддерживали определённых художников и направления в искусстве, даже заказывали работы. Один из таких примеров мы видим в США.

Инке Арнс: В 1950-е Центральное разведывательное управление намеренно продвигало абстрактный экспрессионизм — это течение в искусстве экспортировали в качестве образца политических и художественных свобод в страны, которые находились в сфере американского влияния. Совсем недавно эту ситуацию в деталях продемонстрировали на выставке «Параполитика» (2017) в берлинском Доме мировых культур. Однано в рамках нашей экспозиции мы сосредоточились на других аспектах. Нас не интересовали вопросы пропаганды или «внешней политики», как в приведённом примере с Америкой. Вместо этого мы постарались погрузиться во «внутреннюю политику» и проследить, как государства Восточной Европы работали с «внутренними врагами». В ряде стран акции и перформансы считались крайне опасным явлением. Нам было интересно разобратся в стратегиях секретных агентов и понять, как им удавалось проникать в те или иные области искусства.

Ката Краснахорнай: И секретных агентов, и художников объединяет жанр перформанса. Ведь и те и другие ставили спектакли и принимали в них участие: Штази, Министерство госбезопасности ГДР, вмешивалось в творческие процессы — оно видело в художниках огромную социальную опасность и изображало их «враждебными элементами». Художники, в свою очередь, обыгрывали точную зрения спецслужб в своих работах, даже находясь под наблюдением. Например, они специально играли «на камеру» для Штази. На выставке также представлены свидетельства опосредованного сотрудни-



чества художников с агентами: сегодня поколение художников, на которых уже не оказывают прямого воздействия, строит свои работы на базе секретных досье на художников. Эти материалы стали своеобразными реди-мейдами.

В рамках экспозиции представлены дела, собранные в Советском Союзе, Польше, Болгарии, Чехословакии, Румынии, Венгрии и Германской Демократической Республике. Почему вы фокусируетесь на бывших странах соцлагеря и на диктаторских режимах? Разве мы не наблюдаем сейчас и не наблюдали раньше подобные примеры в демократических странах Запада?

Ката Краснахорнай: Государство борется с протестным искусством: во всём мире это было и есть. Однако как именно эти механизмы работали и продолжают работать на Западе, мы просто не знаем.

Инке Арнс: Архивы бывших органов госбезопасности в Восточной Европе в основном открыты для изучения, поэтому мы более-менее представляем себе, как была организована их работа. В 1989—90 годах сотрудники Штази активно уничтожали свои архивы, пытаясь избавиться от улики. Чтобы это остановить, многие современники — художники в том числе — оперативно заняли фонды. Благодаря этому документы сохранились и теперь лежат в открытом доступе. Архивы ГДР и других соцстран Восточной Европы превратились в исторические

объекты, ведь государств, которые их создавали, больше не существует. При этом мы крайне мало знаем о противостоянии системы и протестного искусства на Западе. Почему? Потому что на Западе секретные службы продолжают работу, и, соответственно, их архивы недоступны. В архивах западных стран сохраняется преемственность, нить тянется из прошлого в будущее — по этой причине широкой публике они недоступны. На выставке эта проблема словно «слон в комнате» — все его видят, но никто о нём не говорит.

Сильвия Зассе: Для нас архивы бывших секретных служб в странах Восточной Европы — в первую очередь материал для исторических исследований. По сути, это полный контрархив, противопоставленный общественному культурному архиву. Ситуация выдающаяся: вряд ли в мире есть другой «архив бывших секретных служб». Вместе с тем материалы показывают со всей наглядностью, как в однопартийных диктатурах работает тайная полиция. Почти физически ощущается их страх перед отдельными художественными течениями и жанрами; перформанс, который считался непредсказуемым западным поветрием, — лишь один из примеров. С другой стороны, эти архивы задокументировали практики, которые используют секретные службы. Некоторые из этих практик — дискредитация, изоляция, распространение слухов, извращение фактов, создание компромата

На стр. 150
Слева направо:
Сильвия Зассе, Ката Краснахорнай и Инке Арнс, кураторы выставки «Художники и агенты. Перформативное искусство и секретные службы» (НМКВ в Dortmunder U, 26 октября 2019 — 19 апреля 2020)
Фотография: © 2019 Lisa König / nordstadtblogger.de

Слева направо:
Ката Краснахорнай, Сильвия Зассе и Инке Арнс на презентации выставки «Художники и агенты. Перформативное искусство и секретные службы» (НМКВ в Dortmunder U, 26 октября 2019 — 19 апреля 2020)
Фотография: © 2019 Daniel Sadrowski. Изображение предоставлено пресс-службой Hartware MedienKunstVerein



и другие — работают во всем мире. Мы видим, как современные националистические и право-популистские движения позаимствовали их из социалистической реальности и используют не только в работе секретных служб, но и в средствах массовой информации и политике. Всем отлично известно, что демократические страны тоже следят за своими гражданами. Мы, впрочем, мало знаем о масштабах, в которых эти государства ведут наблюдение за художниками и вмешиваются в творческие процессы. Посмотреть, за кем наблюдали и по каким причинам, можно только в Швейцарии, где открыли секретные картотеки политической полиции, которые собирались на граждан с 1900 по 1990 годы. Объектами наблюдения были главным образом представители левых кругов, члены профсоюзов и граждане стран Восточной Европы. На многих левых активистов в конечном итоге завели дела как на экстремистов, в их числе были и фотографы, и организаторы художественных и политических акций.

Выставка сфокусирована не на регионе и политической ситуации, а на детальном разборе практик секретных служб и вопросе, как с помощью этих знаний можно, например, расшифровывать информаци-

онные вбросы, как лучше видеть и разбираться в современной ситуации.

Расскажите, как вы изучали материалы? Как был организован рабочий процесс?

Ната Краснахорна: Изучить весь архив невозможно. Нельзя, как в читальном зале, прийти, просмотреть содержимое полка с делами и подобрать информацию по именам и ключевым словам. Чтобы найти какие-то материалы в секретных государственных архивах, нужно сначала подать заявку на проведение научных исследований и предоставить эти имена и ключевые слова. После этого тебе назначат ассистента или архивиста, который будет искать соответствующий материал — иногда получается найти даже то, о чём и подумать не мог. А как ещё сориентироваться в километрах стеллажей, на которых стоят папки с делами? Приходится полностью положиться на профессионализм ассистента, которого тебе назначили. К нему предъявляется сразу несколько требований: ассистент должен не просто выстроить схему поиска в соответствии с определёнными задачами, но и разбираться в искусстве и художниках периода в заданном контексте. Когда ассистент отдаёт архивные

Художник Юрий Альберт на открытии выставки «Художники и агенты. Перформативное искусство и секретные службы» (НМКВ в Dortmund U, 26 октября 2019 — 19 апреля 2020) Фотография: © 2019 Daniel Sadrowski. Изображение предоставлено пресс-службой Hartware MedienKunstVerein

На стр. 153 Вид экспозиции выставки «Художники и агенты. Перформативное искусство и секретные службы» (НМКВ в Dortmund U, 26 октября 2019 — 19 апреля 2020) Фотография: © 2019 НМКВ Изображение предоставлено пресс-службой Hartware MedienKunstVerein

материалы, ты как учёный проверяешь, отвечают ли они теме исследования. Потом вы вместе «читаете дела» — ассистент разъясняет непонятный язык обозначений секретных служб и систему классификации дел. Если ты неправильно задаёшь вопрос, архив в ответ молчит. И даже если ответ получен, его ещё нужно понять. Чтение дел — занятие очень депрессивное, от которого просто тошнит. Художница Габриэль Штотцер, показывая нам папку со своим делом, предупреждала об этом. Ты читаешь сотни страниц о предательстве, доносах, шантаже и вранье, а кроме этого — о вещах совершенно банальных, и задаёшься вопросом: а зачем вообще всё это нужно?

Бывшие социалистические страны одинаково охотно предоставляют доступ к архивам органов госбезопасности?

Сильвия Зассе: Нет, различия довольно серьёзные. В России на очень короткий промежуток времени буквально для нескольких учёных открыли дела писателей 1930-х годов. В перестройку этим вопросом активно занимался Русский центр ПЕН-клуба. Нашли, например, антисталинское стихотворение Осипа Мандельштама, которое уже арестованного поэта заставили продиктовать. Информацию о деятельности КГБ сегодня предоставляют Украина

и страны Балтии. Для исследователя это отправная точка, а вот более серьёзное историческое, но при этом не художественно-историческое поле, — бывшие социалистические страны. Ведомство по изучению архивов Штази пересмотрело все сохранившиеся документы. В бывшей ГДР их уцелело больше всего — благодаря упомянутым уже художникам и активистам уничтожить успели только 40 % архивов. В других странах утеряно гораздо больше материалов; самый высокий процент — в России. На симпозиуме «Службы государственной безопасности и литература» в 1993 году Арсений Рогинский и Никита Охотин подтвердили, что в 1990 году был отдан приказ полностью уничтожить все дела сотрудников и информаторов. Многие из них, включая «дела писателей», в 1991 году уничтожили сами жертвы.

Инке Арнс: Современная Россия стала преемницей Советского Союза. Яркое подтверждение тому — преследования художников, организованные государством и Русской православной церковью. Ещё одно подтверждение — судебные разбирательства, которые я бы назвала показательными судами; их фигурантами становятся художники, например Pussy Riot, и театральные режиссёры, например Кирилл Серебренников.



(1) В немецком слове *Schweigen* («молчание») намеренно пропущена одна буква — *Scheigen*.

Сильвия Зассе: Безусловно, интересно было бы получить доступ к российским материалам. В нашем распоряжении всего несколько заметок бывшего сотрудника КГБ, который вёл наблюдение за московским андерграундом в конце 1970-х. Сохранились его личные записи, в которых он поясняет «кто есть кто»; в 2000-х он передал их российскому журналу «Искусство». Уровень слежки отличался в разных государствах. Если в ГДР и Венгрии художников последовательно и изобретательно преследовали, то в остальных странах ситуация была иной. В Польше перформанс считался «нормальной» формой искусства, но было важно понять, не подразумевал ли он политическую акцию. В Чехии удалось обнаружить отдельные дела, которые в большей степени свидетельствуют о перформативной природе работ госслужбы безопасности, чем об акциях художников. Например, мы в деталях знаем, какую одежду носили агенты под прикрытием. В некоторых странах дел сохранилось крайне мало. Из Словении нам передали на флешке всего 16 страниц, на которых речь идёт о художниках, — это дела членов организации «Новое словенское искусство». В Румынии мы опирались на экспертизу Мадалины Брасовеану, которая долгие годы изучала художественно-историческую составляющую архивов. Мы также поговорили с Христо Христовым, который занимался ситуацией в Болгарии, — на протяжении многих лет в его адрес поступали угрозы, а политики его научные изыскания так и не признали.

На выставке есть настоящие исторические открытия?

Сильвия Зассе: На выставке мы одновременно показываем материалы, которые широкая публика никогда не видела, и документы, которые до этого не демонстрировались в подобном международном контексте. Например, протоколы по акции-лозунгу «Вы недооцениваете *млчание*¹ Клары Мош», который сотрудники Штази обнаружили и задокументировали в 1984 году, через четыре года после того, как этот лозунг нарисовали на дороге. Мы демонстрируем арт-перформансы, за которыми пристально наблюдали и которым так и не дали состояться.

В их числе — акция «Мечта не умерла» художника Александру Антика в Румынии в 1986 году. Акцию жестоко подавила служба безопасности, при этом факт вторжения представители органов власти документировать не стали. Меня особенно поразило, какой изобретательной и театральной была и продолжает оставаться работа тайной полиции — ведь художественные произведения и акции не просто запрещались. Иногда их подавляли с помощью тщательно продуманных государственных контрмер. Мы часто не обращаем внимания на эту «перформативную» сторону деятельности секретных служб, потому что тайная полиция нам представляется надзирательной машиной. Однако в первую очередь мы имеем дело с театральным спектаклем, и эта иногда изощрённая, иногда страшная сценическая природа показана на выставке.

Ката Краснахоркаи: Если бы мы не обнаружили эти дела — от акции «Вы недооцениваете *млчание* Клары Мош» в искусстве не осталось бы и следа. Мы также представляем две работы агента, который по совместительству был ещё и фотографом: мы впервые выставляем его снимки, напечатанные методом шелкографии, которые нам помогла найти берлинская галерея Barthel.

Выставка предлагает новые теоретические выводы, которые подразумевают переоценку истории искусства?

Ката Краснахоркаи: Перформативность как элемент взаимодействия между художниками и органами государственной безопасности — тема совершенно неизученная. Для нас эти архивы стали прыжком в бездну. То, что нам удалось вытащить на свет, повлечёт за собой открытия в истории не только перформативных искусств, но и секретных служб. Ведь существует история искусства, равноправными создателями которой были секретные службы, — примеры мы видим и сегодня. Один из них — политизация искусства, когда художников делят (с точки зрения государства) на «друзей» и «врагов»: представителей протестного искусства и тех, кто служит государству. Огромную роль в такой системе начинают играть оттенки. В эпоху информационных



вбросов и популистских, антидемократических течений важно показывать, что существует не только чёрное и белое. Даже в диктаторских режимах.

Сильвия Зассе: Когда читаешь эти дела, видишь, как вероломно секретные службы и тайная полиция вели работу против художественного андерграунда. Они использовали те же практики, что и художники в искусстве, — например, протестные высказывания. Они имитировали, повторяли, копировали протестные стихотворения и целые оппозиционные газеты. Оказывается, ни у кого нет монополии на подрывную деятельность. Его создаёт политическая или художественная оппозиция с целью подорвать основы государства, но точно так же тайная полиция и службы проникают в художественную среду. На выставке мы демонстрируем эту неоднозначность протеста, в том числе в его деструктивных, агрессивных формах, созданных тайной полицией. Ещё одно открытие в рамках выставки мы называем «театральной цензурой». Художественные акции не только запрещали, но и предотвращали с помощью контрмер и криминализации. Подобные примеры мы наблюдаем и сегодня, когда уже упомянутый режиссёр Кирилл Серебренников предстаёт перед судом по сфабрикованному делу или когда ложные звонки о якобы заложенной бомбе срывают премьеры кинофильмов.

Архивы Штази — весомый аргумент для того, чтобы пересмотреть историю искусства?

Ката Краснахоркаи: Это очень важный момент, который мы специально подчёркиваем: сотрудники Штази не писали историю искусства. Вне зависимости от того, о чём идет речь, «фактам», изложенным в делах, нельзя верить. Как только ложь в поставленном Штази спектакле начинает приниматься за чистую монету, возникнет опасность вернуть из небытия историю секретных служб и придать ей новый импульс. Но и бороться с этим сложно, о чём говорит хотя бы то, что до сих пор искусство стран Восточной Европы оценивается исключительно исходя из его политического содержания, а не из культурно-исторических предпосылок и контекста. Эти исследования выводят нас на новый путь и показывают, что пора наконец-то, через тридцать лет после краха системы, оставить привычные общие представления об искусстве того периода.

Сильвия Зассе: Вместе с тем архивы дают понять, что Штази пыталось вмешиваться в историю искусства в массовом масштабе, препятствовать созданию художественных произведений, уголовно преследовать художников и принуждать их к психиатрическому лечению. Конечно, сотрудники министерства не писали историю искусства;

Открытие выставки «Художники и агенты. Перформативное искусство и секретные службы» (HMKV в Dortmund U, 26 октября 2019 — 19 апреля 2020) Фотография: © 2019 Daniel Sadrowski. Изображение предоставлено пресс-службой Hartware MedienKunstVerein



как сказала Ката — не нужно верить этим делам и описаниям спектаклей, которые в них содержатся. Но при этом Штази серьёзно повлияло на искусство своим вмешательством в художественную среду; поэтому нам важно показать таких художников, как Габи Штотцер, чьи имена были из неё вычеркнуты.

Для чего вообще нужно изучать дела со-рока-пятидесятилетней давности, когда прошло уже 30 лет после падения Берлинской стены? Почему бы просто не оставить их в архивах?

Сильвия Зассе: Мы приводим в пример информационные вбросы, дезинформацию, то есть, говоря современным языком, фейковые новости и искусственные акции, направленные против художников. Достаточно внимательно посмотреть на материал, чтобы понять: современные медиа — с их значительно большим охватом — используют те же приёмы дискредитации политических оппонентов, что и Штази. Нужно задать себе вопрос, как сегодня секретные службы и тайная полиция применяют методы дискредитации и уголовного преследования в мировой политике и средствах массовой информации.

Например, российский философ Михаил Рыклин называет современную форму государственного устройства России «оперативной властью», потому что она использует методы секретных служб в политике не для того, чтобы защищать конституцию, а напротив — чтобы обходить её. В Германии вызывают беспокойство события 2018 года, когда служба разведки Федеративной Республики вместе с Федеральной службой защиты конституции Германии организовали и провели под своим контролем судебные разбирательства против участников арт-группы «Центр политической красоты», которых среди прочего обвинили в создании преступной группировки.

Ката Краснахорна: Как только мы «оставим архивы в покое», произойдёт то, что мы сегодня наблюдаем в Венгрии. Одной из причин отхода от демократии, который мы видим, стало как раз отсутствие переоценки социалистической системы. Идеи ренационализации и «фейковая история» заполняют существующие пробелы, они питаются недостатком открытой информации, уязвимостью перед компроматом и манипуляциями с культурой памяти. Чтобы разобраться с неугодным искусством, арт-пространствами,

Открытие выставки «Художники и агенты. Перформативное искусство и секретные службы» (НМКВ в Dortmund U, 26 октября 2019 — 19 апреля 2020) Фотография: © 2019 Daniel Sadrowski. Изображение предоставлено пресс-службой Hartware MedienKunstVerein

На стр. 157 Вид экспозиции «Художники и агенты. Перформативное искусство и секретные службы» (НМКВ в Dortmund U, 26 октября 2019 — 19 апреля 2020). Справочные материалы и фотографии из личного архива М. Абросимова, сотрудника 5-й службы Мосновского управления КГБ при СМ СССР, 1976—1979 (нолленция А. Михайлова) Фотография: © 2019 Chris Franken Изображение предоставлено пресс-службой Hartware MedienKunstVerein

неправительственными организациями, театрами и прочим, их лишают финансирования, с ними разрывают договоры аренды, дискредитируют руководителей государственных учреждений, включают в чёрные списки зависимых средств массовой информации. Знакомо? Чтобы архивы не стали инструментом в руках политиков, с помощью которого можно нейтрализовать или опорочить оппонента, они должны находиться в публичном доступе, а их материалы нужно внимательно изучать. Наша задача — показать, насколько важно постоянно задавать вопросы архивам, делать информацию открытой не для того, чтобы сохранить прошлое, а наоборот, для будущего. Для нашего будущего.

Как художники в Восточной Европе, зная, что за ними ведётся наблюдение, всё равно организовывали акции и ставили спектакли?

Сильвия Зассе: Художники знали об «искусствооведах в штатском» — так в СССР называли сотрудников КГБ, которые незаметно ходили по выставкам и в качестве информаторов участвовали в акциях. Некоторые художники осторожничали, другие работали на виду у секретных сотрудников и даже включали наблюдателей в свои постановки. Участники группы

«Оранжевая альтернатива» в Польше, чьи хэппенинги проходили под тщательным наблюдением и попали в архивы Польской службы госбезопасности, в День сотрудников службы устроили собственный «День секретного агента» (1988). Горожан приглашали с помощью листовок — их просили одеваться и вести себя как секретные агенты; то есть за настоящими агентами секретных служб наблюдали обычные граждане страны. Такой же перевертыш использовал Ион Григореску, сняв на скрытую камеру, как проходят выборы. Он фотографировал наблюдавших за ходом выборов сотрудников службы безопасности. Причём его снимки получились точно такими же, как те, которые мы обнаружили в архивах секретных служб.

Что произошло, когда после 1989 года художники начали знакомиться с материалами собственных дел?

Инке Арнс: Корнелия Шляйме, эмигрировавшая из ГДР в 1984 году, бывшая и до и после отъезда объектом пристального наблюдения, прочитала материалы собственного дела в 1993 году; обвинительные описания, которые в нём содержатся, типичны для дел художников ГДР: в материалах говорилось, что Шляйме вела «антисоциальный образ жизни» и проживала



в «скучно обставленной квартире». Она носила «западную одежду» и «полностью отвергала адаптацию к социалистическому обществу». Художница не стала терять времени в роли жертвы — в ответ она написала легкомысленные автопортреты и расклеила их по четырнадцати страницам дела: на одном рисунке она сидит на кровати и читает западный журнал Bravo, на других танцует обнаженная в мановом поле и позирует перед американским автомобилем. В этих работах она изобразила себя так, как её описали сотрудники Штази; получился гротескный пропагандистский образ, над которым зрителю остаётся только посмеяться. Шляйме — пример художницы, которая разобралась со своим делом с чувством собственного достоинства, не стала его прятать, а, наоборот, эффектно выплеснула его фантастическое содержание наружу.

Сильвия Зассе: Когда открылись архивы, многие художники сразу же запросили материалы своих дел, из которых узнали, каким образом агенты Штази уничтожали их жизни и произведения. Все они описывают, как вдруг осознали, что всё это время кто-то манипулировал ими. Из хозяев собственных жизней они превратились в персонажей чужого романа. Петер Эстерхази заметил, что он и вообразить не мог фантастической реальности, изложенной в этих делах. У Клауса Шлезингера возникло ощущение, что «структуру этого романа позаимствовали из европейского модернизма, когда фигуры возникают из теней, отбрасываемых другими фигурами». Многие, включая Юргена Фунса, пробовали описывать впечатления от знакомства со своими делами и показывать, как сложно после этого не смотреть на себя с позиций Штази и не писать о себе языком сотрудников министерства. В своём письме Фунс пытался с этим языком покончить, а вот Габриэле Штотцер попробовала «дадаизировать» своё дело — выявить его дадаистскую, абсурдистскую суть. В итоге знакомство с делами привело к созданию нового жанра в литературе и искусстве.

Архивы представляют интерес в качестве материала только для историков или для художников тоже?

Инке Арнс: Конечно. Многие художники, особенно в последние годы, начали активно использовать материалы архивов в качестве арт-объектов: фотографии, экспонаты и даже обрывки дел, которые уцелели в попытках Штази их уничтожить. Посмотрите работы Дэниела Кнорра. Вопрос авторского права в контексте архивных дел подняли Тина Бара и Альба Д'Урбано. В 2007 году на выставке испанской художницы Доры Гарсиа в Галерее современного искусства в Лейпциге Альба Д'Урбано нашла сделанную 25 лет назад фотографию своей коллеги, профессора Лейпцигской академии изящных искусств. На чёрно-белом анонимном снимке запечатлена обнажённая Тина Бара, глаза модели закрыты чёрной прямоугольной вставкой, и приводится текст: BStU-Kopie MfS HA XX / Fo / 689 Bild 9. Это фото из личной чёрно-белой съёмки 1983 года, которую сотрудники Штази конфисковали в рамках операции «Оса». Дора Гарсиа использовала фотографию в качестве реди-мейда, но при этом она не поинтересовалась её происхождением и не получила согласия модели. Художницы сочли это грубой экспроприацией, потребовали изъять снимок из экспозиции и включили его в собственный проект «Девушка с обложки: дело „Осы“».

Лидеры «Альтернативы для Германии» — по иронии судьбы все они, будучи родом из Западной Германии, представляют новые федеральные земли, то есть бывшую ГДР, — часто сравнивают себя с оппозицией ГДР и обвиняют Федеральную службу защиты конституции Германии и внутреннюю разведывательную службу Федеративной Республики в использовании методов Штази. В мае 2017 года участники движения идентаристов пытались штурмовать Министерство юстиции в Берлине с флагами ГДР, на которых читалась надпись: «Уже забыли?». Вам кажется опасной такая подмена понятий?

Сильвия Зассе: Правые популисты уже несколько лет пытаются завладеть языком, который на протяжении многих лет принадлежал оппозиции и движениям за гражданские права бывшего Восточного блока. Себя они определяют как «иномыслящих» и даже «новых диссидентов».



Например, представители «Альтернативы для Германии» называют критику деятельности партии «охотой на ведьм». В крайних случаях диссидентами описываются те, кто отрицает Холокост, — прочтите статьи политика «Альтернативы для Германии» Вольфганга Гедеона. Этим же языком пользуются российские международные пропагандистские источники, Russia Today и Sputnik. Вместо терминологии, которой пользовались расисты и фашисты, популистские партии воодушевляют потенциальных избирателей тем языком, с которым последним проще себя идентифицировать. В итоге постоянное смещение смыслов и подмена понятий приводят к разрушению и узурпации. Для того чтобы высмеять и уничтожить историческую память об инакомыслии, сопротивлении и диссидентстве, искажается информация и меняются названия. При этом позитивные факты, связанные с сопротивлением и оппозицией, напротив, присваивают себе. Если говорить конкретно об «Альтернативе для Германии», она пытается отвоевать нимб оппозиционного движения бывшей ГДР. Для этого, например, её лидеры присвоили лозунг «Мы — народ!» и эксплуатируют его в собственных целях. В бывшей ГДР справедливо возмущаются этой попыткой «переделать либеральные девизы под националистические и расистские цели», но средства массовой

информации говорят об этом редко. Подобные тенденции мы видим в Польше и Венгрии. Там стремительно рушат основы демократии и правосудия, присваивая память о сопротивлении диктатуре и используя её для собственных, совершенно противоположных задач. В заявлениях, посвящённых восстанию 1956 года, Виктор Орбан проводит параллель между оккупацией, которую осуществил Советский Союз, и политикой Евросоюза в вопросе беженцев. Сегодня те события подаются не как пример борьбы с диктатурой, но как сопротивление иностранцам.

Переводчик Ольга Нетупская

Из сборника «Artists & Agents — Performancekunst und Geheimdienste (Performance Art and Secret Services)», ed. by Inke Arns, Kata Krasznahorkai, Sylvia Sasse, Dortmund: HMKV (Hardware MedienKunstVerein), 2019. Публикуется с разрешения HMKV.

Открытие выставки «Художники и агенты. Перформативное искусство и секретные службы» (HMKV в Dortmund U, 26 октября 2019 — 19 апреля 2020) Фотография: © 2019 Daniel Sadrowski. Изображение предоставлено пресс-службой Hardware MedienKunstVerein



Андрей Ерофеев

ИСТОКИ РУССКОЙ ИНСТАЛЛЯЦИИ

Главным художником инсталляционного жанра по праву считается Илья Кабаков. Перед его тотальными произведениями, предлагающими зрителю заглянуть в укромные уголки коммунальных квартир, блекнут опусы не только российских, но и многих западных художников. Большинство кабаковских инсталляций действительно изображают жилые помещения, обстановка и атмосфера которых подобрана автором так, что зрителю становится понятен характер, тип личности, маниакальные наклонности, страхи его обитателя. Можно сказать, что комнаты Кабакова «портретны». Или даже «автопортретны», поскольку персонажи, которых с помощью интерьеров описывает Кабаков, суть его двойники. Не стоит думать, что апелляция к жилой комнате является родовым свойством инсталляционного жанра. Работы основоположника этого жанра в Европе бельгийца Гийома Бийля, например, отсылают

к совсем другим типам помещений — супермаркетам, офисам турагентств, музеям. Инсталляционные работы американских поп-артистов тоже по большей части навеяны бизнес-холлами. Дело не только в разных размерах и типах пространств. Западные художники-инсталляционисты, как правило, создают слепок внешнего по отношению к своей собственной жизни контекста общественного существования. Их инсталляции — о других. Российские же авторы в инсталляциях пытаются иносказательно говорить о себе.

К комнатным инсталляциям Кабаков пришёл не сразу. Первые его пробы в этом жанре выглядели, скорее, как выставки графических работ с комментариями. Всем памятна задуманная в 1984 году «Муха с крыльями» для Белого зала ГМИИ. Аналогичную форму имела и работа «Муравей» (1983), от которой сам Кабаков ведёт отсчёт своих инсталляций. Для меня в связи с темой этой заметки особенно интересен карандашный рисунок, представляющий момент изобретения «Муравья». Он изображает крытую дачную веранду с жилой обстановкой — кушеткой, столом, над которым нависает огромный абажур, цветами в горшках на подоконниках. На главной стене видна та самая картинка, обложка детской книжки с рисунком муравья. За столом Кабаков изобразил друзей, которые, как он вспоминал, регулярно упражнялись в интерпретациях этой картинки. Именно эта повторяемая ситуация обсуждения картинки в комнате художника и стала жанропорождающей моделью нового типа искусства. Правда, в «Муравье» и в «Мухе», где симитированные комментарии друзей окружают картинку, комнатная обстановка ещё отсутствует. Она только мыслится, она «в уме», её надо дофантазировать самому зрителю, но уже через год комнатные атрибуты становятся неотъемлемой частью кабаковских работ.

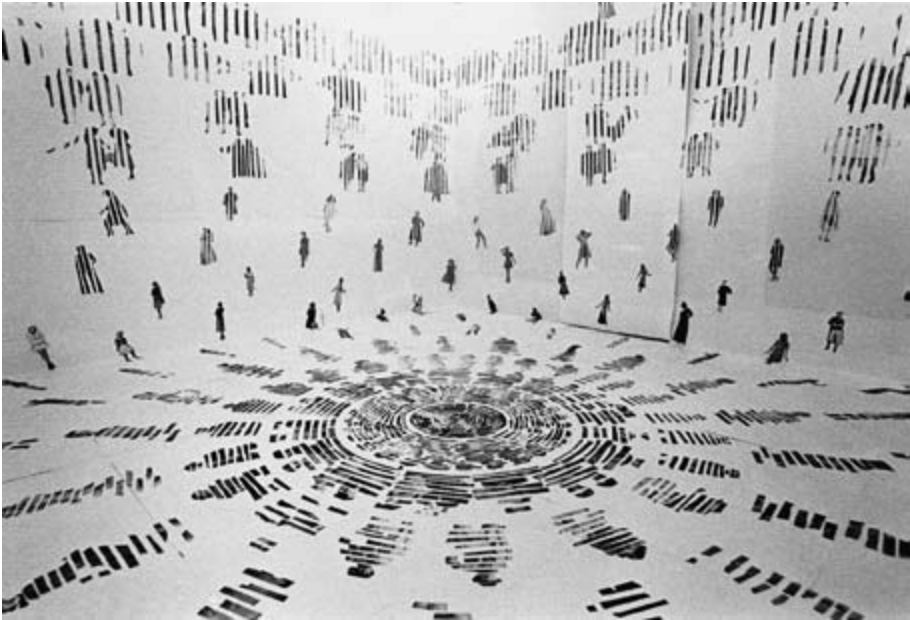
Комнатная особенность русских инсталляций не была, по всей видимости, изобретением Кабакова. Рисунок с дачной верандой был сделан в 1976 году, то есть за семь лет до момента, когда Кабаков воплотил в жизнь свою первую инсталляцию. Как будто художнику требовались дополнительные внешние импульсы, чтобы окончательно убедить себя встать на этот путь. В том же 1983 году и даже в том же доме, где спустя несколько месяцев будет вы-

ставлен «Муравей», Ирина Нахова трансформировала свою квартиру — пол, стены, потолок — в абстрактный энвайронмент. Наховское персональное пространство было заряжено острым желанием излечить клаустрофобические страхи воображаемым прорывом за пределы разлетающихся стен и парением в воронкообразном светящемся пространстве. Сама художница и её тогдашний муж Иосиф Банштейн пригласили на домашний вернисаж художников-концептуалистов, среди которых был, конечно же, и Илья Кабаков. Хозяйева дома старательно записали комментарии каждого, а затем объединили фотографическую и текстовую документацию этого произведения, получившего название «Комната номер один». Однако же и эта работа не может претендовать на звание первой русской инсталляции.

В 1982 году в крохотной квартире-студии Никиты Алексеева на улице Дмитрия Ульянова состоялась выставка, называвшаяся «Апт-арт». На ней было много удивительных новаций, выполненных от лица тинейджеров-дилетантов, в роли которых выступили члены группы «Мухомор». «Апт-арт» эстетически обыграл малопривлекательные (по мнению старшего поколения нонконформистов) особенности квартирной выставки. Имеется в виду неизбежно тесное соседством художественной работы с кастрюлей, чайником и буфетом. «Мухоморы» объявили такое соседство местной экспозиционной и художественной нормой. Перетекание искусства в быт было подчёркнуто не только устройством самой выставки, но даже формой отдельных художественных объектов, которые принадлежали сферам быта и искусства одновременно, как, например, знаменитый холодильник Кости Звездочётова. Однако главное открытие «Мухоморов» состояло в другом. Их усилиями понятие «произведение» перешло с отдельного арт-объекта или группы таких объектов (то есть с экспозиции) на синергичное состояние, порождаемое суммой взаимодействия всех предметно-пространственных компонентов помещения. Взаимодействие, создающее особенное состояние, особое звучание среды, оказалось намного важнее качества и смысла отдельных предметов, вступивших в это взаимодействие. Так было изобретено искусство инсталляции.



Сегодня эти вещи с ходу усваиваются, а в то время перенастройка оптики с текста на контекст, с объекта на инсталляцию давалась нелегко и была настоящим открытием. Овладевшие этой методикой старались по-новому взглянуть не только на своё творчество, но и на работы своих коллег и непосредственных предшественников. В том же 1982 году выставившийся вместе с «Мухоморами» Георгий Кизевальтер вместе с Вадимом Захаровым — членом близкой по духу группы «С-3» — взялись под «апт-артовским» ракурсом рассмотреть творчество отцов-основателей нонконформизма, в частности художников «лианозовского» круга, которые слыли закоренелыми «картинщиками». Результатом этого смотра стал весьма примечательный фотоальбом «По мастерским». Выступивший в роли его фотографа Кизевальтер поставил акцент не на портретировании художников, как это было принято у других наших фотографов (Пальмина, Сычёва, Борисова), не на произведениях, висящих на стенах, а именно на фиксации атмосферы художественных мастерских. Результат



На стр. 160

Ирина Нахова

Комната

1983

Инсталляция

Фотография: © Георгий

Кизевальтер. Предоставлено

автором статьи

Илья Кабаков

Без названия

1976

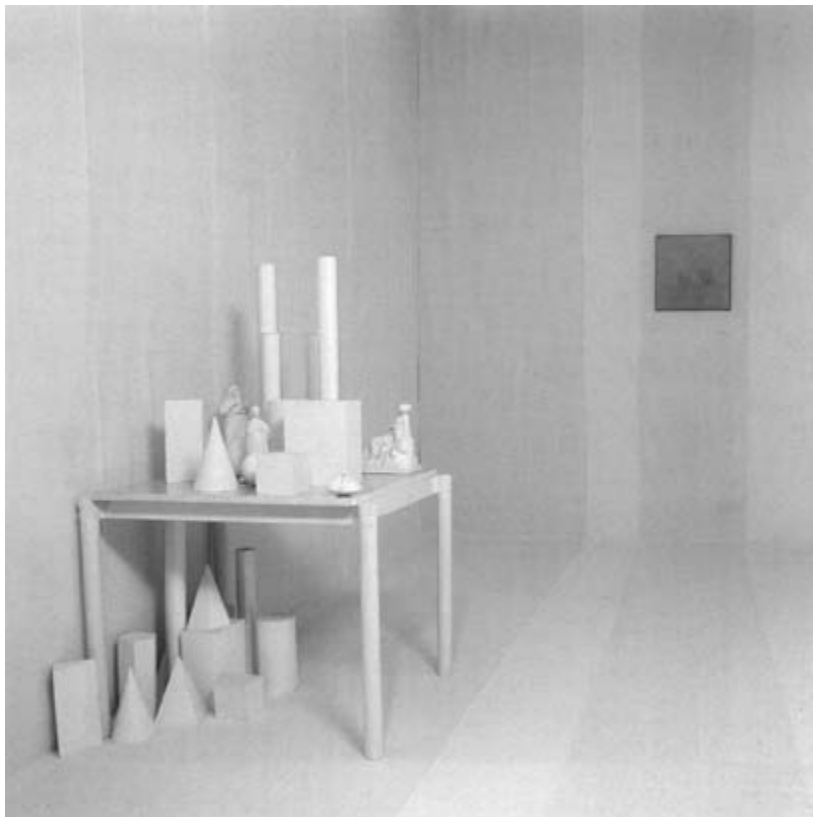
Рисунок на картоне

© Илья Кабаков. Предоставлено

автором статьи

получился ошеломляющим. Оказалось, что в творчестве художников-нонконформистов мир комнаты-мастерской в своём художественном своеобразии первичен. А их картины — вторичны. Они являются условными копиями, лишь частично передающими дух и атмосферу места, которую интуитивно, не владея инсталляционным зрением, но следуя его логике, создали для себя художники.

Эти личные мастерские нонконформистов были разительно непохожи друг на друга. Каждый раз посетитель попадал в остро-субъективный мир автора, который так же отличался от прочих мастерских, как различаются между собой природные зоны, пустыня и тундра или тайга и степь. Ведь в каждой мастерской собрался, выработался, настоялся свой неповторимый климат, который и был самым существенным и ярким выражением нонконформизма обитателя этого места. Художники не были людьми текста и словесной рефлексии. Их мировоззренческая позиция выражалась в пластической и пространственной, колористической и предметной трансформации интерьера, который обретал характерное не-советское звучание. Вот, скажем, мастерская Владимира Вейсберга.



Она представляла собой симфонию белого монохрома. Все стены, пол и потолок были окрашены белым. Белой ватманской бумагой были заклеены окна, выходившие в шумный арбатский двор. На белом столе и белых полках были расставлены знаменитые вейсбергские гипсовые конусы, кубы и колонки, а также античные фигурки — разумеется, тоже белые. От такого количества света и белого цвета мастерская теряла ясность очертаний. Её предметность стремилась к дематериализации, переходила в чистую видимость. Всё в целом сливалось в ясно и гармонично настроенное состояние, ярчайшим образом рождавшее острое переживание безвременности и иного бытия. Именно это состояние Вейсберг старался передать в своих изящных картинах. Их малый домашний формат, аккуратность и видимая усердность, с какой мастер их терпеливо изготавливал как сложное ремесленное изделие, многих не посещавших эту мастерскую искусствоведов провоцировали на разговор о салонности. Ничего более нелепого о Вейсберге нельзя и подумать. Ибо целью его жизни было вовсе не изготовление этих картин. Цель заключалась в созерцательном переносе себя и пребывании в белом тающем состоянии мира. Работа над картиной — причём, что важно, по сути над одной и той же картиной — играла роль ритуального действия. Она помогала задержаться в этом пространстве, давала веский аргумент каждый день сбегать в это место от повседневных бытовых хлопот.

Мастерская Дмитрия Плавинского была полной противоположностью белому миру Вейсберга. Пустоте Вейсберга Плавинский противопоставил состояние предельной наполненности, «набитости» пространства предметами старины. Плавинский собирал древности тоннами — сундуки, старинные кресла, двери, иконы, наличники смешивались с дикивинными окаменелостями, панцирями черепах, рогами гигантских туров и козлов. Его интересовали вещи, которых не коснулась рука реставратора, то есть испорченные предметы, зримо хранящие печать прошедших веков, искаленные вандализмом, тронутые тлением и распадом, источенные жучками и изъеденные грызунами. Подвал около Малой Бронной усиливал ощущение погружения под землю, инициации

в «гробопательство», в которое втягивал посетителя этот художник, одержимый наблюдением и переживанием течения времени, торопящего гибель всего сущего — великих древних цивилизаций, природы, собственной русской национальной истории. Не меньшим экзистенциальным напряжением было пропитано личное пространство Дмитрия Краснопевцева. Он, как известно, писал элегантные натюрморты из камней и глиняных черепков. Однако и в данном случае, как у Вейсберга, речь шла не о фантазийном рисовании, а о закреплении, документировании особого состояния, царившего в его комнате. Ближе всего оно напоминало покой склепа, в котором исчезла, исчерпалась вся органическая жизнь, кончилось время, пропало всё подвижное, живое, преходящее и сохранилось лишь то, что почти вечно может противостоять тлению, — камни, черепа, раковины.

Коморка Владимира Немухина напоминала комнатку гусара, что изображена на картине Федотова «Анкор, ещё анкор». Своё мироощущение Немухин метафорически передал аллюзией к этой знаменитой картине, изображающей тоску столичного жителя, гусарского офицера, обречённого на бессмысленное прозябание в провинциальном захолустье. Очевидна параллель с судьбой страстного авангардиста, принуждённого к бездействию в вечном ожидании новой «оттепели». Можно и далее перечислять эти миры, созданные нонконформистами: купеческое Замоскворечье Вячеслава Калинина, монашескую нелюю Александра Харитонova, конструкторское бюро в духе ВХУТЕМАСа Вячеслава Колейчука и т. д. К сожалению, почти все они сегодня погибли.

Трудно поэтому сказать, была ли вся эта красота на самом деле столь современна по духу, или оптика Кизевальтера сумела так расставить акценты, что мастерские «лианозовцев» заиграли как настоящие инсталляции. Безусловно одно: совместное кумулятивное воздействие альбома Кизевальтера-Захарова, «Апт-арта» группы «Мухомор», «Комнаты» Наховой, с которыми многие русские авторы ознакомились по журналу «А — Я» и в томах МАНИ, а также действие инсталляций Кабанова утвердили «комнатную матрицу» как основу инсталляционной идеи в русском



современном искусстве. Мы встречаем её в творчестве огромного количества художников самых разных тенденций. Приведу лишь несколько примеров. Практически все инсталляции Инспекции «Медицинская герменевтика» изображают комнаты — их личные спальни, «бархатные комнатки», служащие отправной точкой психоделических фантазмов, или же комнаты-мастерские главных героев Номы. Многие работы Игоря Макаревича, Гоши Острцова, Ларисы Резун-Звездочётовой также имеют в своей основе апелляцию к жилому пространству комнаты. А среди отсылок к рабочему помещению художника можно выделить ярко запоминающуюся инсталляцию Авдея Тер-Оганьяна «Мастерская безумного абстракциониста».

На стр. 162
Мастерская Владимира
Вейсберга
Фотография: © Игорь Пальмин
Предоставлено автором статьи

Выставка «Апт-арт»
в студии Ниниты
Аленсеева
1982
Фотография: © Георгий
Кизевальтер. Предоставлено
автором статьи



Ника Пархомовская

ЦАРСТВО КОНЦЕПЦИИ

Весь мир, как известно, театр, а кураторы в нём — режиссёры. И ладно бы самим себе, так всем нам. И вроде бы нет ничего плохого в том, что искусства онончательно синтезируются, а эпоха междисциплинарности стремительно наступает, но в последнее время в России почему-то участились случаи излишней театрализации выставочной действительности. За масштабной (а порой громоздкой) сценографией и глубоким (или не очень) постановочным решением зачастую теряются сами экспонируемые работы, поданные однобоко, под одним конкретным углом зрения. Театр — это ведь всегда рампа и рамка, сильное авторское видение и высказывание, а музеей, наоборот, отличают свобода транктовок и решений. Конечно, оба, в первую очередь, имеют дело со временем и пространством, но идеология их различна, если не противоположна. А потому чрезмерное увлечение сценичностью, конфликтом и даже драматургией, в которой вообще-то ничего плохого нет, мешает восприятию как старого, так и современного искусства. К тому же театр — искусство громкое и коллентивное, а *visual arts* требуют одиночества и тишины. Так что я всё-таки предпочитаю интеграцию театра и музея в офф-программе, а не в концепции выставки, как это случилось в московском «Гараже», на выставке в петербургском «Манеже», на выставке «Дейнена / Самохвалов».

Два месяца работала выставка в Петербурге. Два долгих месяца выстаивались очереди в Центральный выставочный зал «Манеж», что на Исаакиевской площади, в самом центре города, между Невой и Невским. Два месяца спорили в социальных сетях противники и сторонники (последних, впрочем, оказалось намного — в разы — больше) куратора Михайловского. И примерно столько же

времени мои московские френды вопрошали у моих питерских приятелей, стоит ли им ради сего события бросать важные дела и в срочном порядке приобретать подорожавшие под Новый год билеты на «Сапсан», чтобы на полдня смотаться в Северную столицу. Всё это чрезвычайно забавляло меня по ходу, но в последний день работы выставки, когда к ней выстроилась многочасовая народная толпа, а внутри внезапно организовался праздничный концерт, веселиться я перестала. Вместо этого я сначала крепко призадумалась, а потом не менее сильно рассердилась.

Что конкретно меня так возмутило? Начну с самого начала. Мои отношения с выставочным проектом в «Манеже» не сложились сразу. Сперва я пыталась попасть на неё как участник Международного культурного форума, проходившего в Петербурге в ноябре, но тут выяснилось, что выставку специально для высоких гостей открыли всего на два дня, а потом так же стремительно закрыли на перемонтаж. К счастью, со второй попытки прорваться на «Дейнену / Самохвалова» мне всё-таки удалось, но внутри меня ожидало горькое разочарование. Вместо того чтобы «увидеть» живопись двух художников, разглядеть в деталях их советский, местами соцреалистический, местами экспрессионистский стиль, сопоставить общее и разное, задуматься о предшественниках и преемниках, направлениях и течениях, палитре цветовой и палитре человеческой, я попала в царство концепции, оказалась внутри затейливой рамки безо всякого содержания, в этакое багете без холста.

Не поймите меня неправильно. Я искренне убеждена, что без внятно артикулированной идеи не может быть хорошей и интересной современной выставки. Что манера экспонирования ничуть не менее важна, чем то, что, собственно, экспонируется. Что без куратора нет художника, а без «настройки оптики» — зрителя. Я верю в то, что публику нужно направлять и просвещать. На своём и чужом примере я точно знаю, что искусство можно научиться видеть. Будучи театроведом, я прекрасно понимаю, что любая, даже самая крошечная и бюджетная, выставка — это театр, в котором непременно присутствуют игра, субъект

и объект. Но с моей точки зрения, ни одна выставка в мире не должна подгонять художника под генеральную идею куратора, нивелировать его творчество в угоду чьим-то взглядам и соображениям.

Между тем именно это произошло с Дейненой и Самохваловым в петербургском «Манеже». Увлёкшись идеей сравнения двух столиц (родившейся из того простого факта, что Дейнена был больше связан с Москвой, а Самохвалов — с Питером) и политическим контекстом, в котором жили художники, организаторы замуровали обоих в специально построенном гигантском мавзолее, куда не проникал ни вообще-то необходимый для лицезрения живописи свет, ни необходимый для адекватного самоощущения воздух. А здравая, казалось бы, мысль, что выхода из этого герметичного, закрытого наглухо пространства не существует, привела к тому, что из небольшой, по существу, выставки устроили причудливый лабиринт, в котором было несложно заблудиться и даже потеряться. Я уж не говорю о том, что вполне реальное — не метафизическое — футбольное поле заняло большую часть экспозиции на втором этаже, а многоступенчатая трибуна (оказавшаяся по совместительству ещё и киноконцертным залом) оккупировала половину первого.

Сама выставка оказалась поделена по темам («Война и мир», «Труд и спорт», «Герои и дети»), имеющим весьма условное отношение к сюжетам работ двух художников и практически никакого к самой сути их творчества. Развеска же была устроена таким причудливым образом, что картины не рифмовались между собой и не дополняли друг друга, а как будто бы перекрикивались и соревновались. Состязание вообще стало лейтмотивом всего проекта: читая экспликации, я невольно сравнивала даты и послужные списки, количество жён и количество премий, заграничные командировки и марки автомобилей. Расхаживая по выставке, считала, сколько чьих полотен среди «детских» портретов, и размышляла над тем, почему Самохвалов чаще писал женщин, а Дейнена — героев. При этом в какой-то момент разница (вообще-то огромная) между художниками стёрлась, и ориентироваться приходилось не по композиции или колориту, а по стильным инициалам «С» и «Д» на этикетках.

О своей детской любви к Дейнене и взрослой к Самохвалову, об их совершенно разном происхождении и образовании, о том, что один был куда большим реалистом, а другой — «носмистом», о том, что один всегда страстно хотел преуспеть, а другой держался скромно и старался быть максимально незаметным, я забыла примерно минут через десять после начала осмотра. Мощное политическое высказывание ректора Санкт-Петербургской академии художеств, комиссара Павильона России на Венецианской биеннале Семёна Михайловского и дизайнера выставки Антона Горланова затмило собой куда более скромное художественное высказывание двух Александров, 120-летию одного из которых и посвятили выставку. Обличение советского строя и негодование по поводу невнятной культурной политики сталинско-брежневского режима оказалось важнее потрясающей подборки картин, тщательно и кропотливо отобранных из 37 музеев и 9 частных коллекций.

Однако совершенно справедливый и разделяемый мною политический пафос организаторов сыграл в итоге плохую шутку и с ними, и с самим проектом. Если мои ощущения от выставки, где за слишком масштабно настроенной оптикой оказалось не видно самого главного (то есть, собственно, того, на что меня пригласили посмотреть), можно считать субъективными, то венчавший её торжественный концерт уже никто не отменит. На следующий день после закрытия по сети разошлись видео, на которых стар и млад дружно поёт песни тех лет, нимало не смущаясь ни насловозь фальшивыми текстами, ни сомнительными ассоциациями, которые они вызывают. Поёт хором и едва ли не строем, сплотившись в едином порыве — ужасающем своей искренностью и энтузиазмом. Таким образом, антисоветская, казалось бы, выставка обернулась полной противоположностью самой себе. А всё потому, что была выстроена слишком буквально, жёстко и вертикально, без возможности зрителю самому рассудить время и художников, вглядеться и осмотреться, вздохнуть и отрефлексировать. Так желание направить зрителя, дать ему «точку зрения» приводит к обратному и лишает свободы воли во всех смыслах этого слова.

ЕРБОСЫН МЕЛЬДИБЕКОВ: «БЫЛО МНОГО „ЛЕНИНЫХ“, СЕЙЧАС ВЕЗДЕ СТОЯТ „БОГАТЫРИ“»



Музей «Гараж» готовит новый проект — на площади перед зданием казахский художник *Ербосын Мельдибеков* установит памятник-конструктор. Он будет похож на детскую деревянную пирамидку, только её сменные части будут выполнены в виде пяти разных статуй, в своё время стоявших на площади в центре Ташкента и сменявших друг друга по велению разных политических режимов. Автор рассказал нам о тенях Ленина, о памятнике, похожем на шифоньер, и что чувствуешь, когда просыпаешься и больше не видишь гор вокруг.

Последнее время все мои работы связаны с темой памятников, и вместе они складываются в единое повествование, отчасти автобиографического характера. Этот сюжет напрямую связан с событиями моей собственной жизни и личными переживаниями. Я учился на факультете монументальной скульптуры в Государственном театральном художественном институте в Алматы. Когда перешёл на четвёртый курс, не стало Советского Союза. Во времена его расцвета профессия скульптора-монументалиста была неразрывно связана с идеологией, у них всегда была работа, они высоко ценились и хорошо зарабатывали. Скрывать не буду, цели мои при поступлении и в учёбе были чисто житейские — зарабатывать нормально, жениться, обеспечить семью: тогда за пару заназов можно было купить машину, а через какое-то время и на дом накопить.

Однако в 1991 году закрылись все художфонды и отменились все заказы. Памятники прошлой эпохи сносили. Всё скульптурное производство в Средней Азии перешло в малый и средний бизнес, очень корруп-

пированный бизнес, поскольку никакого государственного контроля не было. А если и был, то фиктивный. После выпуска я хотел приспособиться к новому миру, найти место в торговле или бизнесе, но у меня это никак не получалось, и я годами сидел без работы. Конечно, завидовал скульпторам, у которых получилось приспособиться. Все мои эмоции и переживания смешались, и со временем оказалось, что именно они открыли мне новое пространство для творчества. Какое-то время я ходил в коматозном состоянии, но постепенно начал осознавать происходящее вокруг, и перемены мне стали интересны сами по себе. В моём родном Джамбуле — это Южный Казахстан — был, например, блестящий бронзовый памятник Ленину, который был прекрасно сделан. Его сняли и вместо него поставили нового героя в интересах нового государства — это был отвратительного качества богатырь. Сначала я не понимал, почему так сделали, но потом осознал, что в новом мире надо иметь какие-то другие способности. Я стал интересоваться архивами и историей, начал собирать старые домашние фотографии, где мои сёстры и братья стоят у памятников, сделал семейный альбом. Интересы стали постепенно расширяться, и я пришёл к современному искусству.

Со временем я полностью погрузился в историю памяти и памятников. Складывалось ощущение, что Центральная Азия живёт в другом временном пространстве по отношению к остальному миру, время здесь идёт по кругу. Например, какая-нибудь гора постоянно меняет своё название, или в пределах трёхсот квадратных метров в центре Ташкента в течение ста лет сменилось девять памятников. Подготовка к установке некоторых из них заняла больше времени, чем они простояли на площади. Для меня это пространство стало символом происходящих перемен, поэтому я решил превратить процесс смены памятников в детскую игрушку. Как будто маленький ребёнок играет во взрослые дела, не до конца понимая их смысл.

Мы с куратором проекта Андреем Мизиано замечательно всё придумали. Как следует из названия «Трансформер», этот монумент можно будет физически переделывать несколько раз. В основе этого сюжета — история первого в Ташкенте памятника, выполненного в европейском духе. Его сначала поставили, потом убрали,

а постамент использовали ещё пять раз для новых монументов на том же месте. Его пилили на куски и использовали повторно. Менялась идеология, и вместе с ней образ на постаменте. Сначала это был памятник генералу Константину фон Кауфману, покорившему Среднюю Азию; потом памятник Борцам революции. Друг друга сменяли конструктивистский серп и молот, маяк мировой революции, Владимир Ленин, Иосиф Сталин, Карл Маркс, доска с текстом программы КПСС, затем конная статуя Эмира Тимура. Искусство здесь потеряло всякую ценность — идеология всегда была на первом месте. Именно поэтому я считаю эту площадь в Ташкенте сердцем Центральной Азии: отсюда исходили все перемены, здесь они зримо воплощались, отсюда начинались все бури. И в «Гараже» я сам установлю первый постамент, из которого потом можно будет собрать пять новых памятников. Мы с Андреем составили список всех новых праздников Центральной Азии: Казахстана, Киргизии, Таджикистана, Туркмении и Узбекистана. В день каждого праздника, например в День снанауна в Туркмении (1 мая) или в День конституции Кыргызской Республики (5 мая), памятник будет трансформироваться в следующий по кругу. Переделывать их будут волонтеры и медиаторы, которым я оставляю все инструкции.

Второй проект, «Конкурс», — своего рода мистификация. Я запускаю соревнование, где все памятники, когда-либо установленные на площади, соревнуются между собой. Будет представлена документация всех этих проектов. Я только лишь упразднил категорию времени как несуществующую.

Мы жили в большом пространстве государства, где идеология управляла всеми сферами нашего бытия, и устройство нашего сознания осталось прежним. Сначала было много «лениных», сейчас везде стоят «богатыри». Я их продолжаю воспринимать тенями Ленина. Когда одним прекрасным утром Союза не стало и вместе с ним не стало Ленина, поиск нумира тем не менее продолжился и идёт до сих пор. Эту машину завёл Сталин, и нам всё так же требуется постоянно иметь перед глазами образ своего правителя.

Взять мой собственный пример: я родился в горах и в детстве всегда видел вокруг вершины. Когда мне исполнилось шесть, мы первый раз поехали в гости к род-



ственникам, жившим в степи. Мы приехали ночью, а когда утром я проснулся, то увидел, что гор вокруг нет. У меня было ощущение, что я падаю! Так и сейчас: людям надо постоянно кого-то видеть и кому-то верить — Нурсултану Назарбаеву или Владимиру Путину. Что-то должно людей держать, иначе им будет казаться, что они падают, что они остались без опоры. При этом многим кажется, что Советский Союз был чем-то монолитным, вот там-то уж было на что опереться. А я показываю, что всё было как раз наоборот. Памятники постоянно менялись, и это было похоже на подводное течение. Но мне хочется показать это иронично, порой это может быть чёрный юмор. Например, в одном из прошлых проектов я рассказываю про здание в Бухаре, которое сохранило свой древний фундамент и успело побывать буддийским храмом, храмом зороастрийцев, мечетью, синагогой, потом опять мечетью. Сейчас это Музей ковra. Я работаю с архивистами и историками, собираю материалы, проявляю абсурдные моменты в истории, убираю все идеологические шлейфы, и так получаются мои работы. Когда я последний раз был в Москве, там как раз возводили новый памятник Исламу Каримову, который немного напоминал шифоньер. Мой следующий проект будет связан именно с этим памятником и его конкурсом. В нём принимали участие двадцать пять скульпторов. Однако у меня осталось впечатление, что автором был один и тот же человек: все они представили совершенно одинаковые фигуры, разве что в разных позах. И я хочу сделать такую скульптуру, у которой можно будет менять положение рук и тела, как у большой куклы.

Беседовала Татьяна Нурасова

«МЫ ХРАНИМ
НАШИ БЕЛЫЕ СНЫ».
ДРУГОЙ ВОСТОК
И СВЕРХЧУВСТВЕННОЕ
ПОЗНАНИЕ В РУССКОМ
ИСКУССТВЕ. 1905—1969

Музей современного искусства
«Гараж», Москва
31 января — 10 мая 2020 года

Попытки художников Серебряного века уйти от постылой реальности, их вынужденный эскапизм и поиски свободы, хроники изгнания и преследования стали предметом выставки в «Гараже», одной из самых мощных за всё время существования музея. Её название — цитата из стихотворения Андрея Белого, адресованного Сергею Соловьёву, а экспонаты возвращают в историю искусства имена забытых модернистов, заслуженно возводя их на пьедестал.

ЗАПАД И ВОСТОК

Здесь впервые рассматриваются как полноправная часть художественного процесса спиритическая фотография, антропософская живопись, эвритмический танец — всё в искусстве, что было так или иначе связано с мистикой и новой философией, что возникло на рубеже веков и уничтожено в России к 30-м. География этих изысканий простирается от Швейцарии до Средней Азии. Именно так, с Запада на Восток, от швейцарского Дорнаха под Базелем, где обитала антропософская община Рудольфа Штайнера, до Самарканда, Ташкента и Алма-Аты, где нашли приют — или куда были выдвинуты — отдельные модернисты, шли авторы проекта.

Работа над ним растянулась на несколько лет. Его создателями стали, во-первых, кураторы «Гаража» Екатерина Иноземцева и Андрей Мизиано, а во-вторых — музейные реставраторы. Последние тут очень важны: например, «Линия моей

жизни. Схема и пояснительные записки к ней» (1918) Андрея Белого, хранящаяся в РГБ и превратившаяся за столетие почти в труху, впервые предстаёт перед нами сейчас в виде вполне цельного свидетельства эпохи. Наконец, в-третьих, авторство проекта разделяют с «Гаражом» искусствовед из Самарканда Алексей Улько, ответственный здесь, вместе с Борисом Чуховичем, за «бегство на Восток», и московская художница Александра Сухарева. Все три её объекта, созданные в разные моменты и по разным поводам, рассчитаны на участие зрителей, уводят от реального к воображаемому, апеллируют к чувствам, намекают на то необъяснимое, что объединяет здесь всё и всех.

СИМВОЛЫ И ЖЕРТВЫ

Тема сверхъестественного, наложенная на историю культуры XX века, автоматически вызывает в памяти имена Николая Рериха и Елены Блаватской. Их на выставке

нет, о них и так всё известно, но есть те, кто создавал важный пласт искусства и был изгнан, забыт, порицаем и наказан. Кто конформизму предпочёл эскапизм и кто нуждается в том, чтобы его вытащили из небытия. Например, расстрелянный скульптор Анатолий Григорьев (в витрине обнаруживается письмо с просьбой о его освобождении, подписанное женой, художницей и скульптором — и теософной — Ариадной Арендт), сосланная на Урал Лидия Арманд, основавшая первую в России вальдорфскую школу, или заметная фигура 1920-х художник и философ Борис Зубанин. Бывший офицер и создатель лож, он собрал выдающуюся религиозно-философскую библиотеку (в его секретарях побывала Анастасия Цветаева), был трижды арестован и в конце концов окончил свои дни на Бутовском полигоне, приговорённый по делу «контрреволюционной фашистской организации „Орден розенкрейцев“». В написании нет ошибки — именно так и называлось это дело: материалы на выставку, помимо музеев, РГАЛИ и многих других, в том числе частных архивов, дал и архив ФСБ.

Столь же мало знают сегодня о расстрелянной Римме Николаевой, которая рисо-

вала иллюстрации к персидским мифам. И о её гражданском муже, разделившем её судьбу востоковед Юлиане Щуцком, — он был исследователем музыки Сярябина и автором перевода на русский древнекитайской Книги перемен.

Имя Щуцкого и его перевод, изданный в СССР в 1960 году, связывает эту выставку с другой, которая делит с ней второй этаж «Гаража», — «Секретники: копание в советском андерграунде. 1966—1985». Обе они, рассказывающие, пусть и на разном материале, о попытках внутренней эмиграции из советской реальности, продолжают друг друга и формируют общее пространство, ловко погружая зрителя в исторический контекст.

ИДЕИ И ШТУДИИ

Поэт Андрей Белый, заявленный здесь как художник и антропософ, его жена Анна Алексеевна Тургенева-Бугаева, она же внучатная племянница Ивана Тургенева Ася, их единомышленница, ученица Репина и Коровина Маргарита Волошина-Сабашникова (первая жена Максимилиана Волошина), — все они тут в первую очередь персонажи круга Рудольфа Штай-

нера, австрийского философа-мистика и основоположника антропософии.

Сын декана физико-математического факультета Московского университета и его выпускник, накануне Первой мировой войны Андрей Белый колесил за Штайнером, внимал его лекциям, посещал эзотерическую школу. Позже и он, и Ася, и Сабашникова, живя уже в Дорнахе, где образовалось возглавляемое Штайнером антропософское общество, приняли участие в строительстве и оформлении Первого Гётеанума — Штайнер был ещё и исследователем творчества Гёте и последователем его учения. Этот «храм» для антропософских штудий и мистерий, объединявший разные искусства, являлся, по представлению Штайнера, воплощением Вселенной. С двумя нуполами, колоннами, фресками, деревянной резьбой (что-то вырезал и сам Белый) и цветными витражами, в росписи которых деятельно участвовала Ася Тургенева, Гётеанум представлял собой абсолютный *Gesamtkunstwerk* задолго до того, как этот термин вошёл в арсенал искусствоведов.

И хотя в новогоднюю ночь 1923 года Первый Гётеанум сгорел — писатель Курт Тухольский злобно шутил, что «Штейне-



реанум казался каменным, но обратился в пепел за ночь, ибо был сколочен из гипса и досок, как и само учение», — судить о том здании мы можем не только по чертежам, эскизам и фотографиям, но и по резному витражу рубинового стекла. Андрей Белый, наблюдая, как работает с хрупкими рельефами его жена, писал: «Огромные стёкла надо было вырезать особым сверлильным аппаратом, очень тяжёлым и соединённым с бормашиною: аппарат под действием элентрического тона начинал вертеться, и надо было с силой держать его в руках, чтобы он не вырвался и не разбил стекла, стоившего баснословных денег». Сохранившийся у Аси Тургеневой горельеф — видимо, пробный, всю жизнь так и простоявший у неё дома на подоконнике, — помогает представить себе и само сооружение, и цели, ради которых оно строилось, и вообще важность этой темы в первые десятилетия века. Бросается в глаза, насколько Россия была тогда частью Европы и с какой лёгкостью распространились здесь рождённые антропософами идеи — и эвритмия (искусство,

сочетающее танец с ритмизированным текстом или музыкой), и учение Георгия Гурджиева о «Четвёртом пути».

СВОБОДА И АЗИЯ

Благодаря программе советского правительства, нацеленной на немедленное восстановление древних памятников Центральной Азии, в одно и то же время там оказалась целая компания столичных художников. На периферии, наслаждаясь последними глотками свободы, очень недолго процветал там, в частности, тройственный союз Даниила Степанова, Александра Николаева и Алесея Исупова, которых научный консультант выставки Борис Чухович ёмко назвал «прерафаэлитами Самарканда». Им и другим модернистам, попавшим на Советский Восток, — речь, в частности, о знаменитой группе «Амаравелла» и о блестящем скульпторе Исаане Иткинде, посаженном в 1937-м и обнаруженном в 1950-х в Алма-Ате, — посвящён раздел, расположенный ближе к финалу выставки и в том числе и поэтому оставляющий самое невероятное впечатление.

Судьбе Исупова и Степанова, сумевших впоследствии эмигрировать, можно позавидовать. Степанов, до 1914-го медалиер Императорского монетного двора, а позже, после недолгого заключения, начальник экспедиции по оценке и сохранению наследия Средней Азии, даже успел в 1926 году поучаствовать в Венецианской биеннале. Участь же Александра Николаева, принявшего ислам и новое имя Усто Мумин, под которым он и снискал известность, много печальнее. Вдохновенно воспевавший андрогинную красоту чайханских мальчиков-танцоров — портрет одного из них мы видели на недавней выставке из Нукусского музея, — он был приглашён в 1938 году в Москву художником павильона Узбекистана на ВСХВ и там арестован. В 1942-м его освободили, но удивительный визуальный язык Усто Мумина оказался утрачен навсегда.

Ирина Мак



Алексей Исупов
Мать и дети
1921
Фанера, темпера, 80 × 65 см
© Вятский художественный музей им. В. М. и А. М. Васнецовых, Киров. Изображение предоставлено пресс-службой Музея современного искусства «Гараж» в рамках выставки «Мы храним наши белые сны». Другой Восток и сверхчувственное познание в русском искусстве. 1905—1969»

На стр. 171
Игорь Мухин
Москва
1996
Авторизованный серебряно-желатиновый отпечаток
Из собрания Мультимедиа Арт Музея, Москва. Предоставлено пресс-службой МАММ



ФОТОБИЕННАЛЕ–2020

Мультимедиа Арт Музей, Москва
Даты проектов варьируются

В Мультимедиа Арт Музее стартовала Фотобиеннале-2020. Главная тема фестиваля, проводящегося раз в два года и чередующегося с «Модой и стилем в фотографии», — «Бег времени». Пандемия коронавируса явно сместит даты запланированных 40 экспозиций: на момент выхода журнала музей закрыт для посетителей. Но уже по первым проектам, представляющим панораму советской и российской фотографии с 1930-х до конца 2010-х, очевидно: если раньше организаторов упрекали в гигантомании и хаотичности, то биеннале этого года имеет более чёткую смысловую структуру. В целом, в последнее время крупные высказывания МАММа обретают всё более резкий фокус, а ядром кураторской рефлексии становится не лиризм по истории фотографии, особенно западной, но размышления над отечественным искусством. Документально зафиксированные кризисы и разрывы в тнани эпох, застой и безвременье, внезапные всплески

оптимизма и реальные перемены к лучшему прошедших десятилетий оказываются своеобразным комментарием к нынешней ситуации. Всем, кому тревожно от одно-временных убыстрения времени на фоне ежечасно обновляющихся новостей и его замедления в карантине, Фотобиеннале даёт надежду на нашу устойчивость.

Зрительский опыт на Фотобиеннале различается в зависимости от того, начинаете ли вы осмотр выставок наверху или внизу, с ярких картинок Тода Пападжорджа и ретроспективы Эмманиула Евзерихина или же с проектов молодых авторов о современности. Однако несмотря на то, что хронология проекта растягивается почти на целый век, и выставки, и тексты задают гораздо более чёткую повестку, чем расплывчатая идея «истории год за годом». Устройство музейного пространства напоминает не вектор, но что-то вроде луковичи, с наслоениями времени и сердцевиной, которая может вызывать слёзы. Главная тема — размышление о советской и постсоветской документальной фотографии как поле противоборства цензуры и свободы. Идея эта, впрочем, раскрывается сложным образом, без лозунгов и чёрно-белых оценок: политический

застой парадоксальным образом выращает сложную и подрывающую его основы альтернативу, а «эпохи перемен» не всегда оправдывают ожидания или оказываются однозначно позитивными по влиянию на творчество и способность понимания происходящего. За ними всегда должны следовать попытки рефлексии и синтеза — чем сейчас и занимается МАММ.

Из первых одиннадцати выставок только одна посвящена западной фотографии. Это «Студия 54» Пападжорджа, фотолетопись знаменитого нью-йорнского ночного клуба, открывшегося в 1977 году. Однако, вроде бы выбиваясь из общей канвы, этот проект становится своего рода рамкой для остальных. Так уже было в 2019 году, когда центральная тема фестиваля про 80-е как эпоху перемен неожиданным образом вышла на мировой уровень, сопоставив нашу историю с происходившим в других странах; только сейчас панорама стала намного шире. И если в прошлом году отечественные проекты были раскиданы по разным пространствам, сейчас все они сосредоточены в самом музее.

Смысловой центр первой части Фотобиеннале — две большие ретроспективы, «Новый реализм в российской фотографии.

~ ОБЗОРЫ ~

1.

Юрий Рыбчинский
Из серии «Вытрезвитель в Череповце»
1980
Серебряно-желатиновый отпечаток. Из собрания Мультимедиа Арт Музея, Москва.
Предоставлено пресс-службой МАММ

2.

Юрий Рыбчинский
Из серии «Августовский путч»
19—22 августа 1991
Серебряно-желатиновый отпечаток. Из собрания Мультимедиа Арт Музея, Москва.
Предоставлено пресс-службой МАММ

На стр. 173

Александр Слюсарев
Без названия
Москва, 1966
Серебряно-желатиновый отпечаток. Из собрания Мультимедиа Арт Музея, Москва.
Предоставлено пресс-службой МАММ

172



1



2

1970—90-е годы» Юрия Рыбчинского и «Геометрия света» к 10-летию со дня смерти Александра Слюсарева, а также «Наши 1990-е. Время перемен» Игоря Мухина и коллективная экспозиция «Легко ли быть молодым» студентов и выпускников его мастерской «Непосредственная фотография» в Школе Родченко. Все они в той или иной степени затрагивают тему позднесоветского «фотолюбительства», куда были вытеснены практически все сильные документалисты, и его противостояния канонам советских художественных вузов и официальной репортажной фотографии. Последняя представлена несколькими этажами выше на примере Евзерихина. Красивые, графичные снимки Москвы 1930—50-х годов, портреты Сталина, парады и демонстрации, агитационная фотография об изобилии в советских магазинах вызывают вдруг с трудом сдерживаемое раздражение: слишком многое навсегда осталось за кадром и никогда уже не сможет быть запечатлено. При этом военные снимки Евзерихина (когда удавка соцреализма была ослаблена) исключены из экспозиции — их МАММ планирует показать на выставке «Великая Победа» в Новом Манеже в мае.

Кураторские пояснения к выставкам Слюсарева и Рыбчинского подчёркивают их принципиальную «несоветскость», «при-

вивку хрущёвской оттепели», полученную обоими в юности. При этом два автора представляют два распространённых варианта нащупывания альтернативы позднесоветской идеологии: жёсткий реализм и минималистический поиск стыка формы и документальности. Обоих объединяет и принадлежность к «московской школе» фотографии, с её напряжённым вниманием к повседневности, серийностью и налётом «литературности» и «философичности». Существование школы признают не все, как и её условную географическую привязку, но именно она, пожалуй, играла первую скрипку на открытии Фотобиеннале, знакомившего нас в прошлые годы с другими знаменитыми советскими школами и фотоклубами.

Рыбчинский представлен не только знаменитыми кадрами из советской и ранней постсоветской действительности, одновременно жёсткими и поэтизирующими окружающий мир, но и работами, которые до этого не выставлялись. Противопоставляя себя идеологизированному оптимизму, останавливаясь на том, что не было принято замечать, нередко тяжёлом и неприглядном, его цепкий к деталям и очень внимательный взгляд вдруг фиксирует и внезапно выглядывшее солнце, красоту немодельного вида женщин, нежащегося на жёстких камнях мо-

стовой нота. Это парадоксальное сочетание критики, вытесненной из официальной фотографии фактуры и влюблённости в самую обычную жизнь вызывает не ностальгию, но всплески памяти о безвозвратно ушедшем прошлом. Слюсарев работает с повседневностью иначе — через свет, цвет, геометрию, внезапные переклички, штрихи и шероховатости, превращая неровности и царапины в волшебные кракелюры реальности. Социальное и историческое в их самом сгущённом виде вдруг прорываются сквозь форму подобно тому, как первый цветок пробивается сквозь асфальт, и это соединение художественного и политического в ленту Мёбиуса — ровно то, что не удаётся современным подражателям его «метафизической фотографии».

Игорь Мухин, во многом ученик предыдущего поколения «московской школы», представляет на Фотобиеннале не только собственные снимки, но и проенты своих студентов. Исследования социологов и психологов показывают сейчас разрыв в коммуникации, сломанный механизм передачи творческой энергии между людьми, чьи взросление и юность пришлись на застой, перестройку и наше время. Отсылая своим названием к знаковому фильму Юриса Подниекса, экспозиция «Легко ли быть молодым» пытается ответить на вопрос 1986 года,

но на современном материале, то есть объединяет поколения. Этот синтезирующий жест, впрочем, удастся не вполне. Если отдельные серии «мухинцев» (Ксении Цыкуновой, Влады Волковой, Никиты Калугина, Ильи Никитина) кажутся сильными, а проект Саши Бреус «Нурьер», вызывая в памяти фильм Карена Шахназарова того же 1986 года, при этом вполне современен по вкладываемым в него смыслам, то общее впечатление получается странным. И манера съёмки, и сами герои, кажется, не вполне соответствуют 2010-м, а сделаны под сильным влиянием старых работ самого Мухина. Это ощущение особенно удивляет на фоне современных, без налёта архаики альбомов самого мастера, одного из немногих в своём поколении постоянно осваивающего новые форматы. Впрочем, оно полностью рассеивается при просмотре куда более актуального фотозина, являющегося частью экспозиции. Многообразие контактов между фотографиями разных поколений, как выясняется, не обязательно сводится к прямому заимствованию или конфликту.

Что касается экспозиции Мухина о 90-х, то отбор работ на ней во многом повторяет выставку в Ельцин-центре, вызывая те же претензии: представлена только его уличная

съёмка, а стоило бы включить, например, концептуальные проекты вроде «Скамеен» или «Огорода». Странная пустотность дизайна создаёт двойственное ощущение. Она визуально подчёркивает и высказываемые в интервью размышления самого фотографа о его уходе в тогдашнем творчестве от прямого контакта с эмоциональным накалом окружающего мира, и нынешние попытки отразить эту эпоху, нередко неудачные. Вообще, если судить по снимкам разных авторов на нынешнем Фотобиеннале, именно 90-е остаются самым недоосмысленным временем второй половины XX века. Мы как будто продолжаем воспроизводить страх от экономического провала и пустоту на месте обрушившейся идеологии, не заполненную в ельцинское время, с его быстрыми подъёмом и крушением надежд, а позже зафиксированную в 2000-х. Об этом можно подумать, например, сопоставляя серии Юрия Рыбчинского «Национально-патриотический фронт „Память“» (1991) или «Съезд целителей „Чудотворцы России“» (1990) с его более ранними сериями, даже снятыми в вытрезвителе или исправительной колонии. Или рассматривая версии современности, в проектах как поколения Андрея Гордасевича и Владимира Мишу-

нова, так и только входящих в силу молодых авторов Антона Андриенко, Ульяны Поднорытовой и Екатерины Карасёвой. Наконец, стоит упомянуть и будущие экспозиции Фотобиеннале, которые мы, как хотелось бы надеяться, всё-таки увидим (а вот приезд многих авторов, к сожалению, под вопросом). В основном это проекты западных фотографов, но также и уже упомянутая выставка о Победе в Новом Манеже, и новые проекты Школы Родченко. Зрителей ожидают работы из собраний коллекционера-экспериментатора Антуана де Гальбера и фотографа Франка Орвата, экспозиции американского пионера цвета и критика современности Митча Эпштейна, американского мастера сюрреалистичных фантазий Сэнди Снугланд, итальянского папарацци Рино Бариллари, одного из самых знаменитых британских фэшн-фотографов Ника Найта, французского фотожурналиста Паскаля Мэтра и французского же «городского археолога» Стефана Кутюрье, а также фотографии вокалиста Ленни Кравица и съёмка для нового календаря Pirelli (в этом году её сделал Паоло Роверси).

Виктория Мусвик

Искусство № 1—2. 2020

АНСЕЛЬМ КИФЕР. СУПЕРСТРУНЫ, РУНЫ, НОРНЫ, ГОРДИЕВ УЗЕЛ

Галерея White Cube Bermondsey,
Лондон
15 ноября 2019 — 26 января 2020 года

Одним из знаменательных событий в мире современного искусства стала лондонская выставка крупнейшего немецкого художника нашего времени Ансельма Кифера. Новые монументальные работы, созданные им за последние два года, с вагнеровским размахом отражают мировоззренческие проблемы, занимающие Кифера и определяющие его художественное мышление. В частности, это связь мифологии, астрофизики и истории. Обращаясь к теории струн (математической модели, пытающейся разом объяснить законы макро- и микрокосмоса) и выстраивая параллели с тотальностью мифологической картины мира, Кифер визуализирует идею о том, что «всё соеди-

нено: теория струн, Норны, гордиев узел». Хребет выставки составляет инсталляция из 36 стеклянных витрин в 4 метра высотой, с разной плотностью наполненных окрашенными мятыми металлическими панелями, переплетёнными трубами и клубками толстой проволоки, и представляющих срез неизвестного мира, где нас ещё или уже нет. По стеклянной поверхности витрин рукой художника написаны математические формулы, относящиеся к теории струн, и имена трёх Норн, в скандинавской мифологии прядущих судьбы людей и богов: Урд отвечает за прошлое, Верданди за настоящее, а Скульд — за будущее.

В поисках взаимосвязи космоса и человеческой истории Кифер обращается к основным научным парадигмам, определяющим начала и концы циклической жизни Вселенной, саму её структуру: теории струн и конформной циклической космологии. По мнению английского математика и физика-теоретика Роджера Пенроуза, Вселенная проходит через бесконечные циклы от одного большого взрыва к другому, каждый раз начи-

ная с сингулярности. Большой взрыв не только обозначил рождение нашей Вселенной 13,8 миллиарда лет назад, но и окончание предыдущего зона. Фактически, это означает смерть предшествующего мира и рождение нового.

Релинговая радиация, источник наших знаний о ранней стадии существования Вселенной, представляет собой огромные слои памяти, заключённые в пространстве. В рамках человеческого времени древнейшие слои памяти сохранены в мифах. Для Кифера наука никогда не сможет достичь гносеологической полноты мифа, так как каждое открытие приоткрывает дверь, ведущую к ещё большему неизвестному. Художник смотрит на первичные образы, самые первые инструменты нашего постижения мироздания, и постулирует: «Мифология охватывает знание, которое не может быть напрямую прочитано, которое подлежит интерпретации, но оно более целостное... Наука не может заменить мифические образы и их силу». Таким образом, нити Норн, решающих судьбу нашей цивилизации, параллельны суперструнам, непредставимо

На стр. 174
Ансельм Кифер
Гордиев узел
2018
Холст, масло, водоземulsionная красна, шеллак, дерево и металл,
280 x 380 см
© Anselm Kiefer
Фотография: © Georges Poncet
Courtesy White Cube. Изображение предоставлено галереей White Cube, Лондон

Ансельм Кифер
Суперструны, руны,
Норны, гордиев узел
2019
Фрагмент инсталляции, одна из тридцати витрин, смешанная техника, сталь и стекло
© Anselm Kiefer
Фотография: © Charles Duprat
Courtesy White Cube. Изображение предоставлено галереей White Cube, Лондон



тонким вибрирующим космическим нитям энергии, которые составляют всю материю и определяют все её компоненты.

К теории струн художник обращается также и в своей монументальной живописи, о чём говорят и названия его работ «Амплитуда Венециано», «Элегантная Вселенная», «Эдвард Виттен: Квантовая гравитация», «Пространство-время». Для Ансельма Кифера характерно, что основанием для его художественной рефлексии служат плоские немецкие пейзажи с далёким горизонтом и тонкой полоской неба. Эта материальность почвы, усиленная присутствием органических элементов вроде песка, дерева и свинца, предстающая на картине в образе выжженной, покрытой то ли снегом, то ли пеплом земли, служит сценой для размышлений художника о Холокосте, истории или единой теории поля. Всё пространство нубического зала галереи (размером 9 x 9 x 9 метров) занимает монументальная работа «Суммы Рамануджана». Эта композиция представляет собой поле с голыми виноградными стеблями. Реальные голые ветви, интегрированные в холст, являются продолжением земной органики, но в то же

время создают иллюзию купола, небесного свода. Их концам, уходящим в тёмное небо с мерцающими красными звёздами, соответствуют названия астрономических светил, написанные тонким почерком художника. Примечательно, что математик Сриниваса Рамануджан, чьи методы вычисления применяются в теории струн, будучи глубоко верующим индусом, приписывал все свои математические заслуги семейной богине Махалакшми, которая являлась к нему во сне и писала его рукой эллиптические интегралы, так что учёному оставалось их только проверить на следующее утро. Рамануджан однажды сказал: «Уравнение не имеет для меня смысла, если оно не выражает мысль Бога». Здесь универсальность мифа сливается с универсальностью науки. Именно этот срез, где квантовая физика, в её попытке создать всеобъемлющую научную «теорию всего», встречается с мифом, который сам по себе уже является «теорией всего», привлекает интерес художника. Объясняя фундаментальные феномены, такие как возникновение космоса из хаоса, миф прибегает к конкретным чувственным образам. Феномены, описываемые современ-

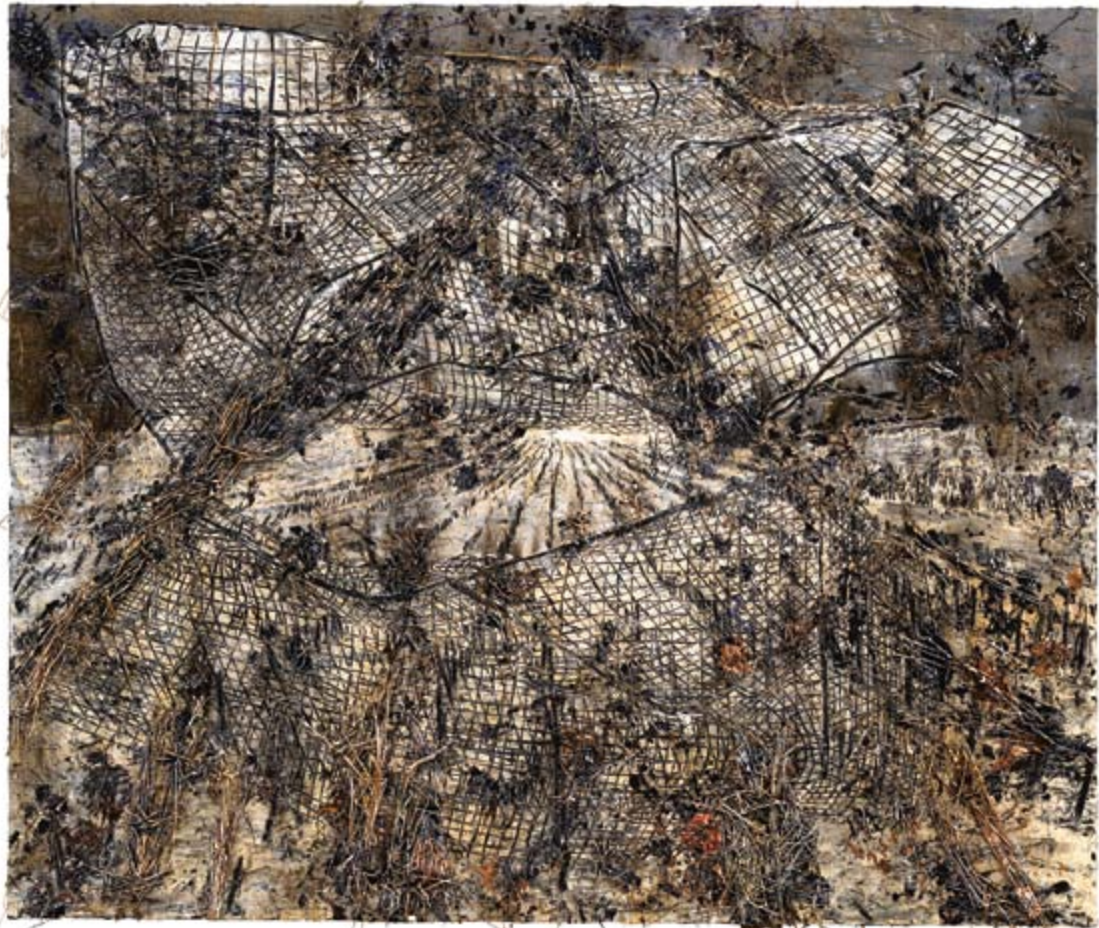
ной наукой, настолько абстрактны и никак не связаны с человеческим опытом, что тоже нуждаются в визуализации. И Ансельм Кифер берёт на себя эту задачу. Для нас практически невозможно представить, как выглядит квантовая пена, появляющаяся при искривлении пространства-времени в экстремально малом масштабе. Художник в своей картине «Пространство-время» набрасывает на бесконечный безжизненный ландшафт со стёртой гигантскую сетку, которая, возможно, сплетена из нитей Норн, создавая поле с множеством перспектив и разрешая зрителю войти внутрь картины только через разрыв в сети.

Творя свою собственную космологию, Кифер неслучайно обращается к новейшим теориям квантовой физики. Говоря о своём творческом поиске и о том, что любая из его картин представляет собой процесс и никогда не предстаёт в законченном виде, художник использует математическую метафору вычисления точного значения числа пи, которое никогда не может быть найдено.

Мировоззрение Кифера не является антропоцентричным — он мыслит в мас-

Ансельм Кифер
Пространство — время
2018
Холст, масло, водоземельсионная
краска, акрил, шеллак и солома.
470 × 560 см
© Anselm Kiefer
Фотография: © Charles Duprat
Courtesy White Cube. Изображение
предоставлено галерей White
Cube, Лондон

На стр. 177
Кларенс Ганьон
Поезд зимой
Около 1913—1914
Холст, масло, 56 × 71 см
Из коллекции Donald R. Sobeу
Фотография: © MBAC
Предоставлено пресс-службой
Fondation L'Hermitage



штабах Вселенной, где становлению и угасанию подвержены целые галактики. Он, как пророк, призван свидетельствовать об этом циклическом ходе истории, находясь над вещами, событиями и историческими эпохами, реально переживая и видя все геологические страты нашей планеты. Сравнивая художника с пророком, Кифер отмечает, что оба они являются медиумами, инструментами для выражения смысла, большего, чем их личность. Он говорит, что художник, как и пророк, часто боится масштаба возложенной на него задачи. Находясь в этом метасостоянии, Кифер свободно соединяет руны и математические формулы, видя их онтологическое родство. Руны представляли собой не письменность, использующуюся в повседневной жизни, но систему передачи магического значения, то есть формулы. Это органическое единство рун, формул и тайн природы, ими выражаемых, проявляется на масштабных холстах Кифера, где сухие колышки, торчащие из зимнего поля, незаметно падают, превращаясь в знаки рун,

и далее материализуются в настоящие сухие веточки, выходящие за пределы холста, как бы порождённые им. Последним блоком выставленных работ является серия под названием «Гордиев узел». Как библейский пророк Иона, пытавшийся скрыться от непосильной задачи, возложенной на него Богом, Кифер прибегает к аллегории гордиева узла, осознавая, что его художественная задача априори невыполнима. Метафора гордиева узла возникла в античности. Сложнейший узел, сплетённый царём Гордием из кизилового лыка, символизирует проблему, для которой требуется радикальное решение. Согласно легенде, Александр Македонский разрубил узел мечом, не став его распутывать. Гордиев узел — это для Кифера состояние современного мира. Только решение в его произведениях — это не меч Александра, а боевой топор викингов. Помещённый в северный пейзаж топор, из которого органично прорастают ветки; топор на фоне магической конструкции

из хвороста, частично превращающейся в руны; топор, чья рукоятка определяет положение золотых колосьев — суперструн.

Кифера невозможно трантовать однозначно. Может, именно этим топором была прорублена дырка в киферовской сетке пространства-времени, чтобы открыть сущее, зияющее, по Хайдеггеру, через разрыв в ткани бытия, — сущее, которое не может быть найдено рациональным путём науки.

В пространстве галереи White Cube Ансельм Кифер создаёт собственную концепцию единой теории поля, описывая суперструны рунами и предлагая другие пути поиска смыслов в этом всё более запутанном мире.

Влада Мюллер

*Редакция благодарит
Фонд Елены Жуковой за помощь
в подготовке материала.*

КАНАДА И ИМПРЕССИОНИЗМ. НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ

Fondation L'Hermitage, Лозанна
24 января — 24 мая 2020 года

Когда слышишь про выставку канадских импрессионистов из тридцати пяти имён, фактически тебе неизвестных, поневоле начинаешь сомневаться в своей квалификации, однако на самом деле за пределами своей страны это явление малоизвестное и, более того, — дискуссионное, так же, как и вопрос о существовании других национальных школ. Во второй половине XIX века вместе с французскими художниками работали множество приезжих — от аргентинцев до вьетнамцев. То, что они сейчас выне-

сены за снобки, — это достижение французской культурной политики, убеждена куратор выставки Катерина Атанассова. Страна целенаправленно выделяла деньги, чтобы продвигать импрессионизм как истинно французское, национальное явление. Тем не менее, хотя бесспорно, что это направление родилось во Франции, остальные художники не были статистами или простыми подражателями, они также вносили свой вклад в развитие этого способа видения и изображения мира. Тем более канадцы, которые очень рано обосновались в Барбизоне и Живерни: в отличие от многих, они никогда не копировали, но находились под большим впечатлением от метода и развивали его. Живерни обычно знают как место работы Моне, но художников с североамериканского континента там было гораздо больше, чем французоз, и до сих пор

существует немало споров, учились ли канадцы у Моне или просто жили рядом и здоровались при встрече.

Однако начнём с предистории. Самостоятельное канадское искусство начало развиваться уже после того, как страна, побывав сначала французской, а потом английской колонией, обрела статус самоуправляемого британского доминиона в 1867 году. В искусстве любой страны период романтизма — это время осознания себя как нации, переживания своей уникальности, поиска собственного «я». Так что в Канаде искусство начинается с вопросов «кто мы?» и «какие мы?», и именно поэтому в первую очередь развивался пейзаж, обязательно зимний и снежный. Лето почти не изображали, а это значит, что художникам требовалось, прежде всего, понять, каким способом изображать снег, мир, где почти нет других



цветов, кроме белого, и как использовать для этого свет. Импрессионизм оказался именно тем направлением, внутри которого эти все задачи можно было решить. В особенностях массового паломничества канадских художников во Францию много социальных причин: в большинстве своём они происходили из Квебена, франкоговорящей части страны, и предпочитали работать там, где не возникало языкового барьера; канадские города на тот момент только начинали развиваться, поэтому местным художникам было неинтересно рисовать города, особенно Париж, и они отправлялись в деревню; во Франции была очень развита практика колоний художников — а это была максимально комфортная форма жизни для приезжих, благодаря которой они не теряли друг друга; наконец, во Франции учиться живописи могли и женщины, а девушек среди приезжих канадских художников было неожиданно много. Тем не менее, прежде всех социальных причин, именно импрессионизм решал все технические про-

блемы, стоявшие перед канадцами на тот момент. Если, например, французская академическая живопись концентрировалась на человеческой фигуре, то для канадских авторов женское тело — это полотно, по которому каким-то способом движется свет. Ещё один вопрос, который разрабатывался французскими импрессионистами, — это новый уклад жизни художника. В канадском искусстве ответов на него ещё не было, и гости учились тому, что художники живут колониями и работают на открытом воздухе, тому, как они обустривают свой быт и совместные досуги. При этом, когда оказываешься в основном пространстве экспозиции с работами Морриса Каллена, Уильяма Блера Брюса и Уильяма Бримнера, который первым переехал в Живерни, видишь перед собой не подражателей и учеников, а таких же французских мастеров, пусть менее известных в Европе, со всей возможной страстью изучавших свет и способы его изображения. Важнейшая фигура здесь — Джеймс Уилсон Моррис,

практически единственный из канадцев предпочитавший Париж деревне. Его называли среди ведущих фигур французского искусства, и даже Морозов начал сперва покупать его, а потом уже Матисса. Моррис, в частности, занимался проблемой совмещения и взаимовлияния в одной работе естественного света из окон и искусственного света от уличных фонарей. Он думал, как зафиксировать дождь и как при этом меняется поверхность асфальта с его градациями серого и отражениями в лужах. Он старался включить себя в пространство картины, не изображая: точка обзора, с которой он пишет город, — почти всегда столики уличного кафе, и таким образом автор становится участником изображаемой сцены. То есть речь идёт о круге задач, общем для многих живших тогда во Франции авторов.

Что касается устройства самой выставки, то это во многом череда утверждений из серии «вы не знали, а на самом деле». Первое и главное из них — это само представление Европе канадского



На стр. 178
Морис Каллен
Зима в Морэ
1895

Холст, масло, 59,7 × 92,1 см
Из коллекции Художественной галереи Онтарио
Дар J. S. McLean, Canadian Fund, 1957. Фотография: © Art Gallery of Ontario 56/29. Предоставлено пресс-службой Fondation L'Hermitage

Артур Доминик Розер
Зима в Квебеке. Вёдра для берёзового сока
1913
Холст, масло, 66,7 × 55,9 см
Частная коллекция, Торонто
Фотография: © MBAC
Предоставлено пресс-службой Fondation L'Hermitage

импрессионизма как полноценного явления, а его художников — не как третьестепенных фигур. Второе — то, что важно уже для самой Канады, — признание, что импрессионизм определил развитие всего последующего национального искусства, поскольку во Франции канадские художники удивительным образом учились изображать именно свою страну. За этими двумя принципиальными задачами следует ещё много разных «на самом деле». Например то, что достижения художниц-колонисток признавали и уважали, что их выставляли в Салонах наравне с мужчинами, а замалчивать их роль стали гораздо позже. Или то, что детский портрет, который считается женским жанром, им вовсе не является — и вот вам целый зал детских портретов, созданных мужчинами, в том числе Полом Пилом, прославившимся именно изображениями детей.

Fondation L'Hermitage в Лозанне идеально подходит для экспонирования импрессионизма: это светлое пронцаемое пространство с большими окнами, в которых видны те же пейзажи, что и на стенах. Оно создаёт великолепную раму и контекст, не требуя никакой навороченной сценографии. Тем не менее самый интересный, пожалуй, раздел выставки обнаруживаешь, спустившись в подвал. Там выставлены пейзажи, которые создавали вернувшиеся в Канаду художники, освоив то, что им смогла дать Франция. Примечательно, что Моррис, рисовавший город, домой как раз и не вернулся. А его коллеги, например Каллен, вернулись, причём многие именно в тот момент, когда на волне Первой мировой войны вопрос национальной идентичности и национальной гордости стал первостепенным. Они и выучили целое поколение новых худож-

ников тому, что снег нужно изображать не белым, а фиолетовым, оранжевым и розовым, а стены деревянных домов должны стать какими угодно, но не чёрными. Интересно, что сам пейзаж остался у них именно зимним, притом что это худшее время для пленэра. И если в основном пространстве экспозиции эти авторы — просто ещё несколько французских художников, то в подвале обнаруживается именно канадский импрессионизм. А за ним — продолжением истории — работы первой чисто канадской художественной школы «Группа семи», где урок импрессионизма не забывается, но оназывается основой для новых идей.

Алина Стрельцова

~ SUMMARY ~

~ EDITORIAL ~

As one of this issue’s speakers puts it, “the most part of today’s art of Berlin is made by immigrants, so it is absolutely logical that it deals with their problems — questions of migration, the juxtaposition of own and other, the problem of borders”. The community of Berliners from all over the world has formed a habit to respect the personal space of others, as well as the famous Berlin atmosphere of mutual acceptance and freedom to be anything you want. At this point, we are interested in cultural mechanisms which have made it possible. Such mechanisms usually have two goals. First is to emotionally involve all newcomers, from punks to refugees, into the life of the city. That is why Museum Island, for example, invites Syrian migrants to lead guided tours of its collections — focusing not only on Islamic but rather on European artworks. The second is to tackle the indifference of the local citizens. For that reason, the theatres of Berlin produce plays, bringing together on the stage completely diverse people, who learn to listen to each other and to find things in common. All these events seem to be a part of some national social programme. However, the particularity of Berlin is that since 1989 this culture itself has been coming up with mechanisms to attract more and more new people to join it without the government involvement, and sometimes even against its will. Moreover, there is an active discussion about a fundamental difference between the projects that are made for yourself, and those, which are made by means of grant funding or with a view to a sponsorship. Although many Berlin artists now bemoan their habitual world of creative freedom, for us this discussion is not only of academic interest either.

~ BERLIN ~

Marie-Therese Bruglacher CITY OF DISAPPEARING ARCHITECTURE

For many years Berlin has resembled a huge construction site whose inhabitants are not able

to grasp or to experience emotionally these urban changes. Unless they are being evicted from their homes, as the rent has doubled — the problem which is being widely discussed in the German capital. The organisers of the programme “Disappearing Berlin” decided to hold performances, music and dance events in the buildings which are very soon going to be knocked down or redesigned out of all recognition. The curator of the programme *Marie-Therese Bruglacher* thinks that ephemeral temporary art in houses, that will shortly disappear, can hardly stop these changes. However, it can help Berliners to see their city as a living organism, which is currently going through something very important.

CITIZENS OF THE CITY

Leading Culture Destinations Award is the Museum Oscar, the most important award in the sphere of cultural initiatives. In March 2020 it was for the first time presented in Berlin. On the next day after announcing the winners, there was a discussion of how to financially reward the artists who attract tourists to the city. We publish some extracts of this talk, as in the German context the discussion soon came down to how the urban culture and Berlin city politics function as a whole. Representatives of creative industries started sorting out their relationship with developers, which is possibly the most crucial issue for Berlin at the moment.

WALKING THROUGH THE WALLS

The key landmark of Berlin is the Wall, which was demolished thirty years ago. Thousands of tourists pay a visit to it — not just for a photo against the Wall, but for an encounter with its invisible mythology, which is lived through by the citizens for real. After 1989, a special expression appeared — “a wall in the heads”. However, now people more often talk about a multitude of walls that we build inside ourselves. The exhibition

“Walking Through Walls” at Martin-Gropius-Bau marking the 30th anniversary of the fall of the Berlin Wall was dedicated exactly to them. It showed precisely what this theme means for the Berlin of today. Firstly, German history is not the main subject of thought, but just a prelude that sets a scene for a discussion of current questions. Secondly, a large part of the artists, invited to speak on the theme of the Wall, have African or Middle Eastern origins. Curators of the exhibition *Till Fellrath* and *Sam Bardaouil* commented on a selection of works shown especially for “Iskusstvo” magazine.

ASTRID WEGE: “IF I WAS AN ARTIST, I WOULD NOT DO IT THE SAME WAY”

We spoke with *Astrid Wege*, Head of Cultural Programmes at the Goethe Institute in Moscow, almost about all the themes covered in this issue. As a dominant part of very tricky questions is linked with the mechanisms of culture support — we have obtained the opinion of a specialist, who knows in great detail the situation, both in Germany and in Russia. Especially given that this publication could not be realised without the assistance of the Goethe Institute.

CENTER FOR POLITICAL BEAUTY

One morning, a leader of the ultra-right party “Alternative for Germany” looked out from the windows of his country house to see with astonishment the famous Berlin monument to the victims of Holocaust. The group of artists “Center for Political Beauty” had bought a plot opposite his and built a replica of the monument. And when Germany decided to restrict access to its territory for Sirian refugees, the artists set up an arena with real tigers in the centre of the capital. With explicit allusions to the Roman persecutions, they proposed feeding a couple of immigrants to the

wild animals. “Artist collective has become famous for its extreme media actions, in which they use historic realities to talk about contemporary issues”. Member of the group *André Leipold* told us about some of these actions.

RIMINI PROTOKOLL: 100% BERLIN

In 2008 the theatre company Rimini Protokoll produced a play “100% Berlin” and gathered on the stage a hundred people, whose gender, nationality and age represented statistical data of the whole city. It turned out to be a true portrait of the German capital. Since that year, plays based on the same model have been shown on several continents, including “100% Voronezh” in Russia. Adaptations proved to be highly successful. However, the initial concept was completely site-specific and illustrated just the Berlin approach to the idea of the city. In this case, the city has nothing to do with the architecture but is rather represented as a compilation of different people in one location, where everyone is given equal time and place. In 2020 Rimini Protokoll showed a new version of Berlin — as the city is changing fast and the portrait has to stay true. *Helgard Haug*, one of the founders of the theatre, told us about all this.

Nika Parkhomovskaya POST-IMMIGRANT THEATRE IN BERLIN

Post-immigrant theatre is a key phenomenon for today’s Berlin. Its concept implies that the composition of actors on stage and the composition of the audience have to reflect a multinational urban society, whereas the themes of the plays have to relate to the most current interests of the public. If Israeli and Syrian Berliners are not able to get along on the streets of Kreuzberg, they have to search for consensus in the dialogue of the stage and the viewers. Turks have to talk about the Armenian Genocide. Germans have to observe the European attempt to establish progressive values

with the help of guns. The theatre, based on the work with local societies, has been initiated by the director Şermin Langhoff first in the Ballhaus and then in the Maxim Gorki Theater. The theatre critic *Nika Parkhomovskaya* tells how this movement has taken the whole city.

WHY WE ARE HERE

There is a small sightseeing tours company in Berlin, where all of the working guides are Syrian immigrants. They lead Berliners around the capital, show them the leftovers of the Berlin Wall, Checkpoint Charlie, — while at the same time telling them a story of their own country, offering the listeners to draw parallels. While the Maxim Gorki Theater and the Ballhaus have become known for their plays about migrants, it is important to understand, that they constitute only a part of a larger system of cultural projects, in which the refugees directly address the Germans and creatively interpret the urban space. These projects are not presented as art, but in their form, they entirely correspond to theatrical works — walks by Rimini Protokoll, plays by Langhoff. We publish a story by one of the members of the project “Why we are here” as almost a recording of a performance, which unravels in the settings of a city and is created to build a new system of communication between old and new Berliners.

TEMPELHOF

Tempelhof was built under National Socialism. The Nazis planned they would have only one airport in the whole of Berlin, when they conquered the world and rebuilt the capital, turning it into a city of future. After the war Tempelhof provided the sole means of leaving Germany for the citizens of the Eastern part of the country and was seen as the gate to the free world. During the migration crisis of the years 2015—2018, it hosted the largest refugee camp in the world. Though no longer operating, the airport remained to be the gate to freedom and security. At the moment, its giant

territory is planned to become the biggest art district in the country, which will resolve the issue of shortage of space for artist studios, independent theatre scenes and galleries.

FEUERLE COLLECTION

Berlin is full of storylines where the German history of the 20th century becomes a prelude to a discussion of current issues. In this context, the Museum Feuerle Collection in the migrants’ quarter Kreuzberg looks particularly symbolical — in the low light of an old Nazi bunker, there is a collection of Middle-Age Asian sculpture. Visiting it offers a unique emotional experience: only a few people can go inside at the same time. You have to hand over your phone and all other things, and are left almost alone with statues, whose smiles, eye expressions and the smallest cracks of skin are highlighted by specially programmed light. The feeling of empathy is even more increased by the space itself, as it resembles a black cube of a theatre stage; by the music of John Cage, which every viewer should listen to before entering the room; and by contemporary art that comments on the exhibition.

The publication was realised with the support of the programme “Culture in Motion: The Regional mobility fund of Eastern Europe/Central Asia”. The Editorial Team of the magazine is thankful to the Goethe-Institut and personally to Astrid Wege for the help.

Русская сказка

От Васнецова
до сих пор

Выставка-
приключение
для всей
семьи

Крымский Вал, 10 | Западное крыло | 6+ | www.tretyakov.ru

Реклама

Новая
Третьяковка
Крымский Вал

Генеральный спонсор



РоссельхозБанк



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Информационная поддержка

РОССИЯ СЕГОДНЯ

ТАСС

ИСКУССТВО

РУССКОЕ
ИСКУССТВО

mosd.ru

96.8

Стратегический медиапартнер

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

22.02 —
10.05.2020



Департамент
культуры
города Москвы

НОВОЕ КРЫЛО
Дома Гоголя

НИКИТСКИЙ
БУЛЬВАР, ДОМ 7

реклама

Неизвестные передвижники

Графика второй половины XIX века



Лаврушинский переулок, 10 | залы 49 — 54 | 16+ | www.tretyakov.ru

Реклама



Третьяковская
галерея

Лаврушинский переулок

Поддержка проекта



Министерство культуры
Российской Федерации

Информационная поддержка

29.11.2019 —
17.05.2020

Стратегический медиапартнер

Freshfields Bruckhaus Deringer

РОССИЯ СЕГОДНЯ

ТАСС

РУССКОЕ
КРАЙНЕ

ГАЛЕРЕЯ

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

ИСКУССТВО

В НОВОМ ФОРМАТЕ

iPad
ВЕРСИЯ ЖУРНАЛА



СЛУШАЙТЕ
НОВЫЕ ПОДКАСТЫ



Available on the
App Store

реклама

8 мая — 26 июня 2020

Выставка

Май 1945

Из личных архивов
кинооператоров
Ильи Аронса
и Валерия Гинзбурга

Private Archives
of Ilya Arons
and Valery Ginzburg,
cinematographers

Неизвестный Берлин

Berlin
Unknown

May 1945

Еврейский
музей
и центр толерантности

Еврейский музей и центр толерантности
+7 (495) 645-05-50
ул. Образцова, д. 11, стр. 1А
jewish-museum.ru

Генеральный
спонсор

ВТБ