

ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА



ИЗЛИШЕК ИСКУСНОСТИ ВЕДЁТ
К ВУЛЬГАРНОСТИ, НЕ НУЖНА
И СЛИШКОМ СИЛЬНАЯ
НЕОБРАБОТАННОСТЬ — ЭТО
ОТТАЛКИВАЮЩЕ. Но НЕОБРАБО-
ТАННОСТЬ ВНОВЬ НАЙДЕННАЯ
СИЛОЙ ИСКУСНОСТИ, —
ВОТ ЧТО ЧУДЕСНО.

Шя-ТАО

и}

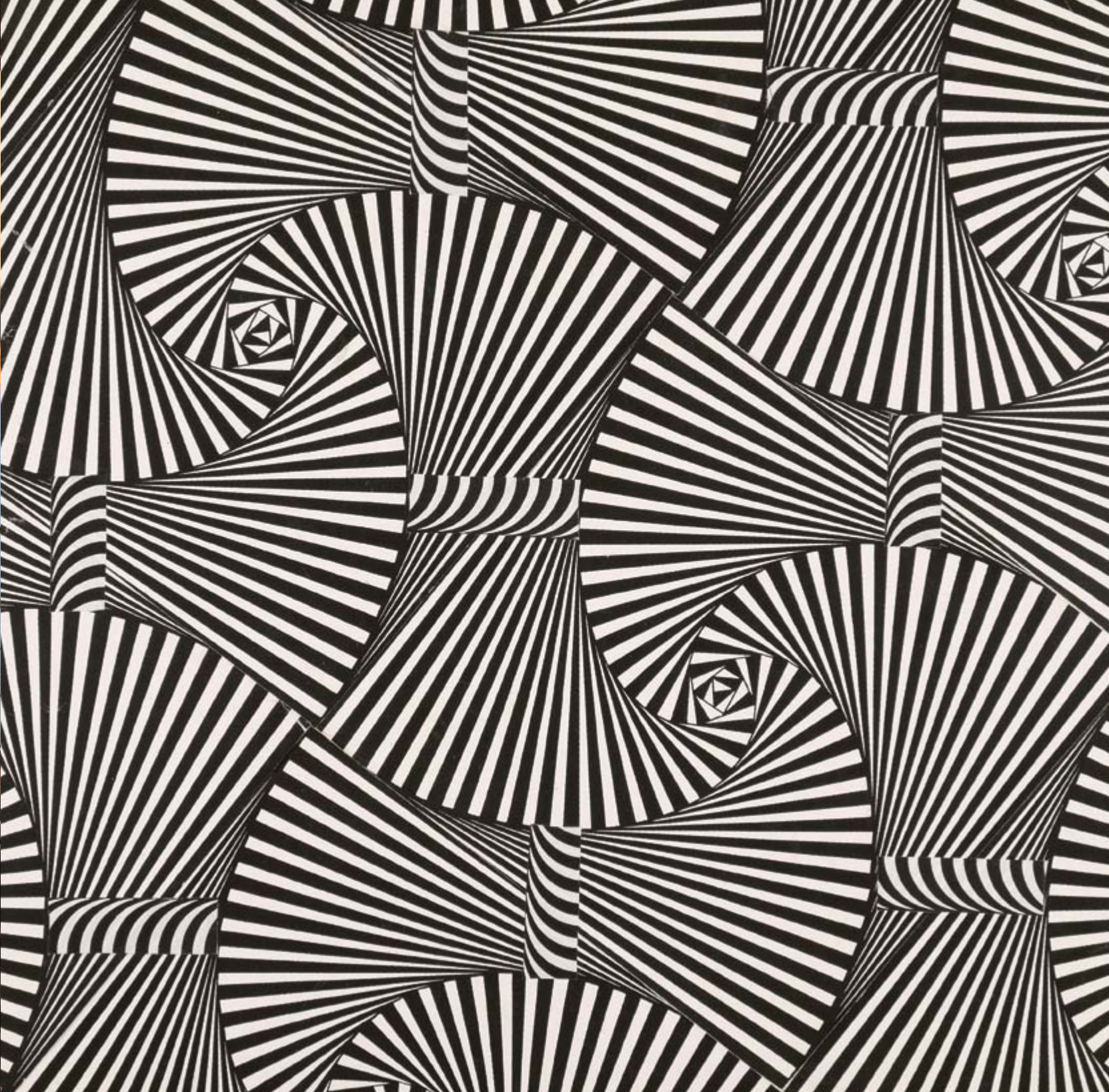
АРТ-РЕЗИДЕНЦИИ
ЧАСТЬ I

helsinki. international. artist. programme.

Программа Connecting Points — проект международного резидентского центра НИАР в Хельсинки, Финляндия. Основные задачи программы — приглашение российских художников и кураторов для участия в краткосрочных и в длительных резиденциях, поддержка и развитие их практик; установление контактов между художниками разных направлений и финской арт-сценой. Также Connecting Points создает проекты в России, помогая профессионалам в области искусства приобрести дополнительные знания о современном российском искусстве.

www.hiap.fi

реклама



Л. Рубцова. Эскиз ткани «Сноуш», фабрика «Красная Роза», 1890-е. Частное собрание

МУЗЕЙ МОСКВЫ

Департамент культуры города Москвы

Ткани Москвы

Сто лет текстильного дизайна:
от ар-нуво до оп-арта

20.09.2019 — 02.02.2020

Зубовский бульвар, 2

mosmuseum.ru

реклама

ИСКУССТВО

№ 3 (610) 2019

Издатель Аля Тесис
Шеф-редактор Алина Стрельцова

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

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



Проект реализован при финансовой поддержке ООГО «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 каталоге «Пресса России»; 10118 в каталоге «Почта России»

Подписка через агентства

По России: «Урал-Пресс», www.ural-press.ru
Санкт-Петербург: «Прессинформ»,
тел.: +7 (812) 337-16-27, podpiska@crp.spb.ru
По России и 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 образовательный проект, все материалы публикуются исключительно в научно-просветительских целях. Перепечатка текстов, их фрагментов или изображений без разрешения правообладателя преследуется по закону

При поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям



На обложке:
Ирина Затуловская
Беседы о живописи
2015
Бумага, тушь. Предоставлено
ЦСИ «Заря»

САМАЯ



СЧАСТЛИВАЯ

15.11.2019 — 19.01.2020

Куратор
Ярослав Алешин

Проект,
приуроченный
к 30-летию Музея
Вадима Сидура

ОСЕНЬ

реклама

ММОМА
МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

МУЗЕЙ
СИДУРА
SIDUR
MUSEUM

правительство Москвы
департамент культуры города Москвы
московский музей современного искусства
музей вадима сидура

улица новогиреевская 37а
37а, novogireevskaya street
+7 495 918-51-81
www.mmmoma.ru

Михаил Максимов. Памятник погребенным. 2019. Эскиз

Авангард. Список №1

К 100-летию
Музея
Живописной
Культуры

Малевич
Кандинский
Штеренберг
Ларионов
Гончарова
Машков
Кончаловский
Куприн
Осмеркин
Рождественский
Лентулов
Фальк
Розанова
Шевченко
Грищенко
Татлин
Пестель
Удальцова
Экстер
Попова
Древин
Певзнер
Родченко
Альтман и другие

23.10.2019 —
23.02.2020

Новая
Третьяковка
Крымский Вал

Генеральный спонсор



Информационные партнеры

РОССИЯ СЕГОДНЯ

ТАСС

ИЗВЕСТИЯ

РУССКОЕ
ИСКУССТВО

ИСКУССТВО

Поддержка проекта



Кристина
Краснянская
Андрей
Чеглаков

Партнеры проекта

The MOMus —
Museum of Modern Art —
Costakis Collection

Радиопартнер



Российский государственный
архив литературы и искусства,
Москва

Стратегический медиапартнер

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

Реклама

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

~ СОДЕРЖАНИЕ ~

Татьяна Замировская	ВСТРЕЧА С СОБОЙ В ПОЛЕВЫХ УСЛОВИЯХ	8
	ОБА УХА К ЗЕМЛЕ. ВИДЕОРАБОТА НАЙМЕ ПЕРРЕТТ	30
Нина Люббрен	МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ	42
Анна Евтюгина	АРТ-РЕЗИДЕНЦИИ: ИНСТРУКЦИЯ ПО ПРИМЕНЕНИЮ	60
	ХУДОЖНИКИ ОБ ИДЕАЛЬНОЙ РЕЗИДЕНЦИИ	72
-SUMMARY-		86



ОЛЬГА РОЗАНОВА, ПОРТРЕТ АННЫ РОЗАНОВОЙ, 1912
ЕКАТЕРИНБУРГСКИЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

РУССКИЙ АВАНГАРД «СОЮЗ МОЛОДЕЖИ» ВЫСТАВКА КАРТИН В ЕВРЕЙСКОМ МУЗЕЕ

24/10/2019 —
19/01/2020

**Еврейский
музей**
и центр толерантности

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СПОНСОР:



ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПАРТНЕР:



ПРИ ПОДДЕРЖКЕ:



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

реклама

Ещё недавно отечественные арт-резиденции можно было пересчитать по пальцам, а сейчас открываются всё новые и новые, и Россия понемногу приближается к тому разнообразию, что уже многие годы существует в Европе и Америке. В этом номере мы постарались представить всех участников этой системы и разобраться, как она работает. Художники рассказывают, что из-за отсутствия навыка писать заявки их часто не берут в иностранные резиденции; что некоторым из них, почти как в школе, хочется, чтобы на них давили, иначе сложно взять себя в руки, тогда как другим хватает ощущения, что их пригласили и потому они обязаны; что не всегда удаётся быстро завязать отношения с новыми людьми, чтобы сделать о них глубокую работу. А кураторы говорят, что резиденции — это отличный инструмент решения социальных проблем, работы с трудными и закрытыми сообществами, подготовки к большим выставкам, а иногда и создания коллекций без значительных инвестиций.

Редакция журнала «Искусство»

Татьяна Замировская

ВСТРЕЧА С СОБОЙ В ПОЛЕВЫХ УСЛОВИЯХ

Колония Макдоуэлл в Нью-Гэмпшире, основанная в 1908 году, — одна из самых старых резиденций для писателей, художников, архитекторов и режиссёров. К настоящему моменту её резиденты получили восемь «Оскаров», восемьдесят шесть Пулитцеровских премий, пятнадцать «Грэмми» и восемьсот двадцать восемь стипендий фонда Гутгенхайма. Когда туда отправилась живущая в Нью-Йорке писательница *Татьяна Замировская*, помимо работы над сборником рассказов она решила вести заметки, балансирующие между дневником и художественным текстом

МАКДОУЭЛЛ ЗВОНИТ ДВАЖДЫ

Я позвонила маме с Юнион-сквер, чтобы рассказать про резиденцию. Оказалось, она уже наугуглила Макдоуэлл-колонию самостоятельно.

— Я и без тебя знаю, что это, — сказала она, — Там был Юз Алешковский. Людмиле Штерн, между прочим, рекомендацию туда написал Бродский! Сам Бродский! Довлатову не написал, чтобы он там не вытворил что-нибудь пьяный, а Штерн — написал.

Мне нечем было крыть: мне рекомендацию написал Ансельм Берриган, сын культового американского поэта Тда Берригана, это не то, что Бродский.

— А ещё я отлично знаю композитора, Эдварда Макдоуэлла, который основал эту колонию сто лет назад. Он был главной моей травмой в музыкальной школе. Я в пятом классе играла его фортепианную пьесу, которая у меня не получалась, и это был ад. Билась над ней месяцами. Меня и бабушка твоя за неё чуть ли не избивала, и учителя тоже. Пьеса была такая невыносимая, что я до сих пор её помню. Каждую ноту. Как сейчас вижу, как мне её пропевают прямо в лицо, а я не понимаю. Она называлась «Песня старого негра».

— Ха-ха-ха, какой неполиткорректный ужас, очень интересно! — развеселилась я.

— Не так уж и интересно, — сказала мама. —

Я до сих пор, если меня среди ночи разбудить, смогу сыграть песню старого негра. Она была просто невозможная: разрывы ритма, синкопы.

— Ну, старый негр же... синкопы... это понятно, — сочувственно сказала я и тут же поняла,

что произнесла непоправимое, ко мне уже начали присматриваться прохожие, это же Нью-Йорк.

— Я ненавидела эту пьесу, — сказала мама.

— А вот представь, к тебе приходят ангелы и говорят: «Не мучайся! Пройдёт много лет! У тебя будет дочь Татьяна! И ровно через 50 лет она поедет в дом старого Макдоуэлла писать роман! И опишет там эту историю!»

Это не вызвало в маме никакого ликования.

— Такие вот дела, — меланхолично подытожила она. — Как видим, в нашу семью этот композитор пришёл дважды.

БУКВАЛЬНО ПАРОЙ СОВ ПЕРЕКИНУТЬСЯ

Это моя первая писательская резиденция, и, как точно заметил директор Колонии, «мы вас в этом смысле испортим, к сожалению» (потому что лучше ничего быть не может, подозреваю). Писатели живут в домиках-студиях, разбросанных по лесу с гигантскими вековыми северными соснами. Ланч приносят в корзинке прямо в студию. Интернет есть только в библиотеке, но в неё надо идти с фонарём через лес, как в фильмах Дэвида Линча (собственно, Линч тут тоже был, как и Оливер Сакс и много ещё кто). Вообще тут Линча тоже приносят прямо в студию: я первым же делом заблудилась ночью в лесу. Оказывается, фонарик помогает только в том смысле, что он освещает неизвестность (но не делает её известней, о да).

Мой домик Shelling Studio — самый старый в Колонии. В нём нет мобильной связи и интернета, зато есть камин и древнее кресло-качалка на веранде на сваях над лесным болотцем. Этот домик был первым, который выстроили для художников в 1908 году. Внутри на полочках — лес деревянных скрижалей («надгробных плит», называют их жители Колонии), куда записывают свои имена все, кто здесь жил. Да, половина этих людей уже умерли, ну и что с этого! Мы и так всё время живём среди призраков, только не всегда нам везёт видеть их списки от первого лица!

К сожалению или счастью, это не тот самый домик, где Торнтон Уайлдер написал пьесу «Наш городок» (посвящённую Питерборо — городку, около которого находится колония), зато я нашла Джонатана Франзена, Мэри Гэйтскилл, чьи эссе я ужасно люблю, и — вот уж не ожидала — Йоко Оно!

Колбаса по имени Йоко (она единственная записала себя как колбасу — прочие идентифицируют себя как «писателей», «драматургов» или «поэтов») жила здесь в мае 1971 года. Что она тут делала, хотела бы я знать! Они с Ленноном в этот период переезжали в Нью-Йорк, заканчивали альбом Imagine и проходили через всякий ад вроде политики и терапии. Может, это был ретрит, отдых, передышка?

Так или иначе, поняла я перед сном, с разницей в 47 лет я таки заснула на одной кровати с Джоном Ленноном.

ЗВЕРЬ УТЕШЕНИЯ

По дороге назад из Питерборо я перепутала лесные дороги, поэтому нашла могилу Эдварда Макдоуэлла, а недалеко от своего домика-студии в качестве зверя утешения (я украла этот перевод у Полины Барековой, простите!) встретила огромного чёрного североамериканского дикобраза. Дикобраз! Вначале я подумала, честно говоря, что это лесной чёрт. Чтобы убедиться, что я это вижу, я даже включила видеозапись и начала опрашивать зверя («Ты кто? — спрашивала я прельстивым, сирошным голосом. — Какое ты животное? Как ты называешься? Ой, у тебя иглы на голове! Ты дикобраз? Неве-роятно!»). Дикобраз был неторопливый и не пугливый, у него были смешные толстенные лапки и причёска как у Роберта Смита. Он дал себя рассмотреть, вздохнул, покружил вокруг дерева и побрёл в маленький деревянный домик-сарай, где, как мне казалось раньше, никто не живёт. Ну вот, живёт.

После дикобраза у меня появилось ложное ощущение, что я ви-дела в этой жизни всё, — к счастью, его развеяла четвёрка чёрных диких индеек в росистых хрустящих фраках ранним морозным утром посреди поля — не индейки, а прямо обложка The Beatles «Help»!

ШЁПОТ В БИБЛИОТЕКЕ

Всю неделю лежу на горизонтальных поверхностях, читаю книги Оливера Сакса и Дэвида Линча (здесьняя библиотека включает в себя только книги тех, кто тут был), хожу по лесу, обнаружила заброшенный амфитеатр в лесной чаще с видом на горы (Колония находится на вершине горы), слушаю физическую музыку на физическом носителе — древнем iPod Classic первого поколения.

Как выяснилось, первую неделю у всех происходит что-то похо-жее: реструктуризация сознания, чистка памяти, воспоминание себя.

Моё персональное воспоминание себя проходило через повторе-ние дикобраза — каждый день я где-нибудь его встречала. Я дошла до того, что стала с дикобразом невыносимо фамиллярной: кричала, например, на весь лес: «Ну здравствуй, колючая жопа, что у тебя на этот раз?» Дикобраз, который вначале на меня немножко фыркал, стал просто поворачиваться этой самой ко-лючей жопой и демонстративно застывать. Но сегодня случился проясняющий момент — когда я в очередной раз встретила дикобраза, он распушил иголки и удалился в норку под большими валунами в десяти метрах от моего домика.

Получается, дикобраз — мой сосед. У меня появилось смутное понимание того, кто именно ходит по ночам по крыше домика — тяже-лее белки, но, к счастью, легче медведика (медведика тут тоже встречали, увы). Прочие обитатели Колонии мне завидуют — никто из них даже не знает, как дикобраз выглядит, а мы с ним делим территорию.

МУЗЕЙ ВОПРОСОВ

Пошла с толпой художников и писателей по туристическим лесным тро-пинкам в будку Оракула — оказалось, что около самой дальней студии есть Оракул, отвечающий на вопросы. Оставляешь ему вопрос на бумажке — и вытягиваешь ответ на другой бумажке. Я спросила у Оракула, почему я всё время зависаю в лимбической ситуации «между» — на что он ответил: ещё не время. Ответ на вопрос оказался частью вопроса — мне действи-тельно хотелось узнать, почему ещё не время, но выходит, ещё не время.

— Вообще удивительно другое, — сказала Эмили, которая является Хранителем Оракула (хранителем назначают того, кто живёт в ближайшей к нему сту-дии). — Тут есть Музей вопросов к Оракулу — не пуб-личный, совсем маленький, потому что большая часть записок просто истлевает. Оказалось, что все, по боль-шому счёту, задают оракулу Один И Тот Же Вопрос. Когда я прочитала много разных вопросов и поняла, что это Один И Тот Же Вопрос, — пожалуй, первый раз в моей жизни я испытала религиозное откровение. — В твоей студии три года назад жил мой бывший бойфренд, — с ужасом шепчет ей в ответ Дейрдре, читая списки на скрижалях. — Это нормально, мир очень мал, — утешаю я её, пытаюсь выглядеть социальной. — Вот в моей сту-дии тоже, скажем, жила колбаса по имени Йоко Оно.

Заметила, что когда освещаешь ночной лес фонариком, всё равно страшно. А вот когда освещаешь его мобильным телефоном — не так страшно. Ви-димо, дело в технологиях — фонарик аналоговый, он всё равно оставляет тебя одиноким элементом дикой жизни в полной неизвестности. А мобиль-ный телефон более утешителен — эй, говорит он, если тебя растерзает миша, ты успеешь запостить это в инстаграмчик, не волнуйся.

ПОЧИТАЙ ОДЕЯЛО СВОЁ

Взяла вчера в библиотеке почитать одеяло. Тут одна из художниц в твор-ческом кризисе плела одеяло из гексагональных заплаточек — в итоге сделала одеяло и сдала его в библиотеку как в архив (кто-то приносит книгу, а она принесла одеяло). Одеяло можно взять почитать, отскани-ровав его штрих-код, как у книжки.

Мне повезло — кто-то как раз уезжал и сдал прочитанное одеяло, поэтому я взяла его почитать (уже выстиранное, чистое) вместе с полной библиографией Оливера Сакса. Тащила всё это добро через лес — одеяло и Оливера Сакса, — думала о том, что этой же дорогой ходил, вероятно, Оливер Сакс — возможно, даже с тем же самым одеялом, — а теперь его больше нет, а я с его книжками (которые он сам своими руками сюда притащил) пока что временно есть и тащу это одеяло в свою студию, которую я делю с дикобразом, и это всё каким-то немыслимым образом порядок вещей. Конечно же, мне навстречу вышел дикобраз и наострил игольчатую жопу. Не бойся, дикобраз. Ты скоро привыкнешь.

I'M AN ARTIST. I'M SORRY.

За завтраком во время типичного *small-talk* австралийская женщина спрашивает африканскую женщину о том, над чем она работает. Африканская женщина долго, минут 15, подробно, как на конференции, объясняет концепцию своего исследования — пунктирно, с изящными забегами вперёд, цитированиями первоисточника, полным предоставлением нам биографии человека, о котором она пишет. Потом, будто бы забывшись, в вежливом режиме спрашивает в ответ австралийскую женщину: а вы что сейчас пишете? (все молчат, тягостно переваривают эту необъятную историю о проекте всей жизни — вообще, за завтраком это всё тяжело, неслучайно у нас есть тихий стол для молчаливых утренних людей).

Австралийка смущённо отвечает:

— I'm an artist. I'm sorry.

У всех начинается истерика. «И все засмеялись, а Ваня заплакал».

СЕСТРА АГЕНТА МОЕГО БОЙФРЕНДА

Много думала о том, почему некоторые творческие люди в компании других творческих людей в режиме малого разговора активизируют межсубъектный дискурс призрачного прина­длежания людей другим людям. «Мой муж говорил, что...», «мой бойфренд тоже так считает», «мой агент сказал...» — у некоторых буквально каждая третья фраза начинается с того, что принадлежащее им человеческое существо осуществило некую разовую или регулярную деятельность в окружающем мире. Потом я решила, что это терапевтическая фигура речи — нацеленная не столько на то, чтобы уверенно дать понять себе и остальным, что ты не оди-

нок, сколько на то, чтобы вспомнить, что тебе мнимо принадлежат какие-то люди. Возможно, это остаточная фигура речи с рабовладельческих времён: мой кофе, мой терапевт, мой агент, мой бойфренд. «Моего мужа кузена жена как-то однажды поехала куда-то на машине...» (я прекращаю слушать, но отмечаю: ей принадлежит огромное количество людей! Это своего рода богатство!).

Мне никто не принадлежит, я никому не принадлежу. Даже про кофе я так и не научилась здесь говорить, что он мой, потому что ты никогда не знаешь, твой ли этот кофе на самом деле.

Кофе наверняка не мой — первые три дня в Колонии я по ошибке пила на завтрак кофе не из того баллончика — оказалось, там был безалкогольный, в смысле, безкофеиновый кофе из Колумбии. То-то я несколько дней ходила не проснувшись и лежала на всех горизонтальных панельках в библиотеке.

Дни, которые начинались с безалкогольного кофе, я проводила в полном делирии, беспомощно черкая болящей правой рукой (отсутствие привычки аналоговых письменных практик, о да) нелепые фразы в огромном японском блокноте.

Одна из этих фраз — видимо, я писала дневник? — меня потрясла, будучи прочитанной уже на нормальную кофеиновую голову.

«На завтрак был авокадо-тост, — написала я в восемь утра после трёх живительных чашек безалкогольного кофе, — **ВЫПЬЕМ ЖЕ ЗА ЭТОТ ОФИГЕННЫЙ МЕКСИКАНСКИЙ АВОКАДО!**»

Теперь я научена горьким, как кофе, опытом и на завтрак выпиваю две чашки алкогольного колумбийского глубоко прожаренного. Но не моего, нет.

МЕТАФИКШН

А как же мой, прости господи, роман, мой текст, мой метафикшн? Вчера целый день редактировала огромный кусок — когда я успела написать 50 тысяч знаков? Тем не менее я бы хотела писать больше, постоянное, непрерывное. Оказалось, в этом санаториуме все мучаются чувством вины, смешанным с горькой благодарностью, — здесь слишком прекрасно для того, чтобы не использовать каждое мгновение подаренного времени.

Но использование каждого мгновения — это не только написание текста. Это в том числе и про тотальную чистку входящего восприятия от беспорядочных информационных потоков и раскладывание всего по умозрительным полочкам. Не то чтобы я перестала читать ленту фейсбука по утрам, о нет. Но она стала лишённой наполненности. Начинаю читать — и быстро перестаёт быть интересно.

Что действительно интересно — это книжка «Animal Acts: Performing Species Today» под редакцией Юны Чадхури, где с нежностью и трепетом разложены межвидовые перформативные практики (я всё время думала раньше: может ли существовать книга-хрестоматия по *interspecies performance*? Но да, в мире, где всем неслышно правит хтонь и Донна Харавай, существовать может всё).

СТРАНА МОЛЧАНИЯ И ТЬМЫ

Читаю книгу Оливера Сакса про глухих и про знаковые системы, которыми они общаются. Это объяснимо, потому что проект, над которым я, по идее, приехала сюда работать, — про оглушение, немоту и выход за пределы речи. Оливер Сакс пишет, что до того, как для глухих придумали знаковые системы и способы речи, они *не могли мыслить*. Это чудовищно, если задуматься. До середины XVIII века глухие были исключённым из общества меньшинством, ментально инвалидизированным — из-за того, что у них не было речи (впрочем, для общения друг с другом они придумывали какие-то знаки всегда, что важно), у них не было и мышления — ни конкретного, ни абстрактного. Вроде это так просто и ясно — что человеческое мышление привязано к знаку, символу, языку, — что мы не задумываемся о том, что могут существовать люди с сохранным интеллектом и выключенным мышлением. По сути, это состояние, близкое к приобретённой афазии, когда интеллект сохраняется, но выключается язык — и, что самое жуткое, вместе с языком выключается мышление как мы его понимаем.

Глухих в английском языке исторически называли *deaf and dumb* — глухотупые! — я раньше по ошибке (выстроив аналогию с «глухонемыми», что является такой же ошибкой атрибуции — глухие никогда не немые в смысле производства звуков, они немые в смысле производства смыслов и речи; это не мутизм и не обеззвученность, но невозможность языка и выражения!) считала, что слово *dumb* на английском — это «немой». Но нет, это глухотупые — якобы человек, лишённый возможности категоризовать мир через знаки, оказывается в депривации мышления. Но если обучить его языку даже во взрослом возрасте — он моментально начинает мыслить и категоризовать. Меня потрясло, что состояние полной неконтактности преходяще за счёт языковых систем. И ещё, оказывается, глухие в режиме постижения мира иначе учатся, у них нет «фонового обучения», как у слышащих детей, — в процессе обучения они запоминают только то, что их просят запомнить. Всё, что они знают о мире, — это то, чему их целенаправленно обучили как знанию о мире.

Ирина Сандомирская писала о мемуарах слепоглухонемой женщины — самоисследователя Ольги Скороходовой (об этом есть в её книге

про биполитику афазии), но та всё-таки имела некий предыдущий опыт слышания и восприятия: с ней этот кошмар случился после болезни в детстве. А вот как существуют и воспринимают мир те, кто изначально в тишине и невозможности языка?

НЕЙРОИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

Сегодня в два часа тридцать минут дня я продолжала читать книжку Оливера Сакса про глухоту, зависнув на пассаже про то, что обретающие речь как средство коммуникации глухие дети вематривались в учебники своих слышащих сиблингов с трагической завистью: они понимали, что написанное — ключ к коммуникации с миром, но постичь это не было возможности («он выцарапывал пером буквы алфавита, точно зная, что они обладают таинственной силой, но не имея возможности придать им хоть какое-то значение»), — и в этот момент вдруг поняла, что смотрю на буквы точно так же. Я понимала, что они несут в себе значение, но оно как будто ломалось по дороге. Несёшь, несёшь значение — и проливаешь, как воду из простреленного ведра.

Первое время я не понимала, что происходит, настолько это не было похоже ни на что. Буквы перепрыгивали с места на место и не складывались в слова, а если и складывались — слова воспринимались визуально, но на пути к превращению в значение терялись и таяли.

У меня отключилось восприятие письменного текста. Мне сложно это описать из нынешней реальности слов и символов, но это было именно так — в процессе восприятия где-то на полпути слова как визуальные образы пережало, как жгутом. Они не шли дальше, в ту область мозга, которая отвечает за понимание. Текст выглядел как рябь. Я поняла, что происходит какая-то неврологическая херня, и бросилась к зеркалу для диагностики — действительно, лицо было фрагментированным и перемешанным, один глаз пропал.

Я выдохнула: мигрень с аурой! Я её всегда диагностирую по своему отражению в зеркале и его распаду. Начинается она по-разному, чаще всего со зрительных и речевых нарушений (вспышки, сияния, затемнения, выпадения полей зрения, перемешивание визуальных сигналов в кашу и картины Филонова и Пикассо), — но это было что-то новенькое. К счастью, у меня была таблетка суматриптана, я выпила её, пока ещё могла нормально видеть, поулыбалась в зеркало (видела я плохо, но улыбка была симметричной, я даже ощущала её пальцами — не инсульт!). Стало страшно: я одна в домике в лесу, где нет связи. Если это мигрень, то она пройдёт. А если нет?

Я решила пойти в библиотеку, потому что там люди. Когда я брела через лес, аура дошла до момента с короной, это называется мерцательная скотома, — чёртова корона в сумеречном октябрьском лесу

в пелене дождя и тумана была полноценным Линчем, так страшно мне не было никогда. Хотя я обрадовалась: ура, корона! После короны обычно отпускает, это финальная вишенка ада. Также я почти забыла английский и общалась как пьяная — у меня были в наличии слова, но отключило синтаксис, я общалась понятиями. Но это уже мелочи.

В библиотеке я полежала, пока аура не прошла и по правой стороне шеи не разлилась чугунная, обжигающая боль — вниз, до кончиков пальцев руки. Мир всё ещё был бумажный и тонкий, как промокший китайский фонарик. Я пошла обратно в студию. Обезьяязычивание — травмирующий опыт: ты понимаешь, что даже когда мозг перестаёт трактовать входящие сигналы, ты всё равно остаёшься, это всё равно — ты. Но за пределами мозга тебя нет и быть не может. Жёсткое, пустое и холодное напоминание о том, что сознание не равно личности, язык не равен присутствию, бытие не равно мышлению и выпасть из здесь-и-сейчас очень легко.

Ну что ж, зато интертекстуальность как перформативная практика состоялась на отличненько — меня срубил приступ жесточайшей мигрени с аурой именно в том самом месте, где Оливер Сакс написал книжку про жесточайшие мигрени с аурой, — и срубил именно в процессе чтения другой книжки Оливера Сакса, которую он тоже написал в этом самом месте.

Да, кажется, я всё-таки живу в том мире, который описываю.

ОЛЕНЬ ЕСТ ГРИБЫ

Животные тут наверняка алфавит и метафора. Хотя в книге Interspecies Performances множество раз повторяется: животное не метафора! Животное — это дар незамутнённой необъяснимости, а также радикальной инаковости — всякий зверь за пределами непостижим, и из звериных глаз на нас смотрит тесная бездна непонимаемости. *Narrow abyss of incomprehension!*

Ладно дикобраз. Ладно колония разумных грибов на скрижалях. Ладно кто-то принял моего дикобраза за медвежонка (это объяснимо — дикобраз умилительно косолап, неуклюж и при свете луны сходит за пушистика) и в ужасе размахивал корзинкой для ланча, чтобы мать-медведица приняла его за смертельно опасное животное. Ладно индейки, которые бродят, как пасторы, повсюду, с чёрными книгами под мышкой (индейки, задумчиво сказал мой выросший в деревне отец, испытывающий священный ужас перед животным миром, это не индейцы, они не опасны, если встречаешь их в лесу в большом количестве). Но дальше начинается сложный интертекст.

— Мы ходим по лесу с корзиночками, активизируя архетип о Красной Шапочке, — рано или поздно

кто-то это озвучивает. — При встрече с медведем можно бить его корзинкой по голове. Но поможет ли это?

— Вы тоже видели, что в дождь олени лежат в поле?

Как собаки. Как только дождь и туман — олени ложатся в поле. Идёшь — а по всему полю головы торчат с огромными ушами. Высадка инопланетян.

Около моего домика маленький олень стоит на обочине и задумчиво жуёт растущие вдоль дороги белые грибы с ажурными ободками, пристально всматриваясь мне в глаза. На моей веранде белочка сушит грибочки. Мышенька облегчилась в кофейную чашечку и сложила на полу шарик из войлока, натягав его из шерстяного кардигана «Юникло». Я ложусь на пол веранды и начинаю сосредоточенно высматривать щель, в которую уходит мышенька, — последние пару ночей в этой области домика творился некоторый вуглускр, и я хочу убедиться, что это наружный безопасный вуглускр, а не внутренний проницаемый. С другой стороны, я встревожена — веранда изолирована! Вдруг мышенька на ней заперта и у неё теперь синдром запертой мышьки! Есть от чего облегчаться в чашечку!

На крыльце я слышу шаги — это Блейк приносит корзинку с ланчем. Он делает это уже 30 лет. Он носил сюда корзинку с ланчем Чарли Кауфману и Джонатану Франзену, а теперь он принёс её мне, а я лежу на полу и смотрю на войлочный шарик.

— Привет, Блейк, — говорю я из положения лёжа. — Со мной всё хорошо. Я пытаюсь локализовать мышеньку. Она оставила на полностью закрытой веранде мышиные капельки! Я волнуюсь, что у неё синдром запертой мышки.

— Мышка найдёт способ попасть куда она хочет — есть смысл оставить её в покое, — говорит Блейк.

В корзинке — лазанья с бобами, кукурузный суп, апельсин, кофе и овсяное печенье как в детстве.

Я выбираюсь на веранду и сижу с ноутбуком в плетёном стуле — снаружи тепло, почти как летом, и из-за этой аномалии лес кажется комнатой для тренировки леса, оранжевой симуляцией синтетического тактильного леса в детской комнате будущего. Я пишу фиолетово-сиреневую главу текста, потому что после приступа мигрени мой роман, или что там у меня, стал синестетический. Оказалось, что на прошлой неделе я писала серую главу, а теперь пишу фиолетовую.

В какой-то момент я вижу, что в паре метров от веранды растёт деревце, на деревце развилочка, а на развилочке дремлет белочка. То есть

натурально — белочка прилегла поспать! Она не собирает брезгливо орешки, не убегает к чертям, не стрекочет на меня, как сломанная детская трещотка, о нет! Она, мать её, закрыла глазки, сложила ручки умильно, пальчики сжала в кулачки, обвилась хвостиком, лежит и сопит.

Ну всё, поняла я, дожили — животное из дикой природы рядом со мной прилегло и спит. С другой стороны, сегодня день рождения Джона Леннона, а я живу в домике, где жила Йоко Оно, — почему бы тут не заснуть белочке?

С третьей, отсутствующей стороны, я всё-таки умерла и попала в рай или превратилась в собственный текст. Но такое, повторимся, здесь у всех: опыт иной реальности. Тебя выбрасывают одного в лес — живи, пиши.

И это не опыт работы с текстом никоим образом. Это довольно жестокая встреча с собой в полевых условиях. И для некоторых это невыносимо. Если в случае медведя можно размахивать корзинкой, то в случае себя так сразу и не разберёшь, чем размахивать.

Я читала, что тут был один писатель, который смог пробыть здесь не больше недели: осознав, что у него больше нет никаких ограничений, отговорок, преград и он наконец-то может взять и начать писать, он от ужаса собрал вещи и уехал.

— Я его понимаю, — ответил практически каждый, кому я рассказала об этом.

(«Мы попали в книжку Эмили Бронте „Грозовой перевал“! — только что прокричала кому-то в телефон пробежавшая мимо дрэг-королева Кайеннский Перчик. — Но ты ничего не поймёшь всё равно!»)

— Я таки увидела медведя сегодня на тропинке, — сообщила Эмили за ужином. — Всё, что я успела о нём понять, это то, что медведь — это существо в форме медведя, внешне полностью совпадающее с медведем.

ГЕРМЕНЕГЛОССИЯ: ГОСПОДЬ МНЕ ПЕРЕВОДИТ

Периоды тревожности чередуются с периодами продуктивности.

Вообще большой текст — отъём чужого времени. Чтобы легитимно забирать у читателя большой объём времени, нужен серьёзный повод (повод «развлечь человека, пока ему скучно» я не считаю серьёзным — должна быть какая-то экология контента!) Поэтому когда ты принимаешься писать роман, нужен стейтмент: я имею право вытащить

из жизни читателя несколько дней, при этом не обещая его развлекать! Здесь все с недоверием относятся к большим текстам белых мужчин — уважай читателя! Не пиши огромных книг! Что за эгоцентризм! У человека так мало времени жизни, он даже классику может не успеть прочитать!

После приступа мигрени я поняла, что нажало во мне кнопку *Reset*, — я сдурю посвятила день разбору скрижалей с именами тех, кто жил в моей студии с 1908 по 2018 год. Лауреаты Пулитцера, Гуггенхайма, «Оскара» (впрочем, почти все, кто тут писал, не подозревали, какая судьба будет у их работ, и даже Торнтон Уайлдер, написавший «Наш городок», понятия не имел, что это станет самой известной в мире пьесой!). Понятно, откуда у всех тревожность и ответственность.

«Я не могу работать в студии, — признавались те, кто ходил работать в библиотеку. — Там слишком сильная энергетика, они все на меня будто смотрят и говорят: а ты? А ты что сегодня сделал?»

После того как я ревизировала всю свою жизнь месяц за месяцем, погуглив всех, кто жил в моей студии, у меня случился эпизод с мигренью. Это была мигрень импостора, вот оно что! Никогда не пытайтесь измерить всю свою жизнь в художественных объектах, созданных в течение вашей жизни в одном конкретном месте. Я понимаю, что мало у кого возникает ситуация, когда реально есть возможность измерить свою жизнь в людях, которые в каком-то конкретном месте что-то создавали. Это как измерить жизнь в удавах, мартышках и слонятах одновременно. Такая возможность — если она возникает — кажется дико искушающей и даже обязательной. Но. Если вдруг доведётся. Не делайте так никогда. Потому что эти удавы, мартышки и слонята у вас горлышком пойдут. Сценарий в духе Чарли Кауфмана.

После мигрени, кстати, какое-то время боялась читать книги, потому что это случилось во время чтения книги. Хороший диагноз: *fear of reading*. Почти альбом Talking Heads.

Раньше, когда я училась в американской магистратуре, я гуглила слова вроде *vernacular* или *diegetic*, но потом узнавала, что они переводятся как «вернакулярный» и «диегетический». Теперь я ничего не гуглю и была уверена, что есть такие слова, как «фугитивный», «сентиментный» и «омнипрезентный». Но нет.

«Герменеглосии» тоже нет. Это такая разновидность шизофрении и *speaking tongues*, когда Господь тебе переводит. Но *не сообщает ничего нового*.

АРХИТЕКТУРА СМЕРТИ

Между тем, прибывают прекрасные люди каждый день. Сейчас приехала женщина-архитектор, которая занимается смертью. При Колумбийском

университете есть лаборатория смерти, где изучают биоархитектуру смерти и инфраструктуру захоронения как общественного пространства в большом городе: интердисциплинарная программа на стыке дизайна, антропологии, биоэтики, экологии и памяти. Сейчас они изобретают временные кладбища длиной в год, где человек анаэробно разлагается в ускоренном режиме и его даже могут навещать родственники. Срок могилы не больше года, а потом капсула биоразложения заселяется кем-то другим.

*

— Ты не представляешь! Я была в студии у художницы из Гринпойнта Доун Клементс. Так она, точно так же, как и я, собирает все яблочки, которые приносят в корзинке с ланчем, и выкладывает их на подоконнике! Я думала, что я только одна такая! Так приятно увидеть, что есть ещё один такой же человек, как я!
— А зачем они ей, яблочки?
— Ну, если честно, она их рисует, она художница. А вот зачем они мне — вопрос сложный.

(Через две недели после возвращения из резиденции Макдоуэлл Доун Клементс умрёт, проиграв долгую и мучительную битву с раком груди).

Каждый год в Нью-Йорке умирает 50 тысяч человек. Это 100—150 человек в день. Возможно, когда-нибудь они все станут сияющими колониями мягкого зелёного света под мостами города.

ПРАВДА И НЕПРАВДА О ХОЛОКОСТЕ

Нашла в библиотеке фотоальбом с картинами Дэвида Линча. Похожи на Бэкона и Хопшера, хотя сам Линч считает, что Хоппер повлиял, скорей, на его фильмы. «Психология разрушает загадку, магическое качество, которое невозможно свести к неврозам или ещё каким-то штукам, но раз уж теперь эти штуки названы и определены, тайны больше нет и, следовательно, бесконечно глубокий опыт уже невозможен». — Линч объясняет, почему психология в его мире запрещена, и меня это успокаивает.

*

Прекрасная борхесовская идея — библиотека, где можно прочитать только то, что в ней написано. Музей вещей, сделанных в этом музее. Место хранения всего возникшего в этом месте.

Уверена, что где-то уже есть коллекции вещей, придуманных и/или созданных людьми только в той локации, где они выставляются, но мне это встретилось впервые, я имею право удивляться. Этгар Керет в середине нулевых тоже писал такой же восхищённый делирий про «чудесную колонию в Нью-Гэмпшире», так делают все, это нормально!

*

Читаю книгу про правду и неправду в художественных произведениях про Холокост — про недостоверность как свойство памяти, о predetermined неточности текста о реально случившемся. В отличие от прочих non-fiction жанров, самый лживый и недостоверный — именно автобиография, потому что фундамент её — память. Ничто не подделывается так легко, как память, и там, где речь идёт о лжи, почти всегда включается пространство памяти.

Фактически, первый в истории мировой литературы настоящий роман был именно поддельными воспоминаниями, *fake memoir*. Речь про «Робинзона Крузо», который преподносился как хроника случившегося в реальности.

*

Беларусь тут обычно путают с Болгарией. Чем чаще это происходит, тем чаще это почему-то происходит.

— Я читала, что недавно в Беларуси убили журналистку, какой ужас.
— Мне очень неловко это говорить, но это было в Болгарии.
— О господи, прости, пожалуйста!
— Ничего. Ничего. У нас всех журналистов уже давно поубивали.

Только писательница-врач Эмили Сильверман вспомнила Беларусь. Деду её мужа 97 лет, он спасся из минского гетто, один из немногих. Прибился к партизанам и помогал им, а потом умудрился бежать на Запад. Несколько лет назад приехал в Минск, чтобы посмотреть, что там теперь на месте гетто. И заселился в гостиницу, которая была именно на том месте. Ночью он проснулся оттого, что в дверь постучали. Он испугался — странный флешбэк в те жуткие времена. Открыл дверь — а там стоит парень с полуголыми девочками и спрашивает: какую хотите девочку выбрать?

Господи, сказала я, но это же какой-то Джонатан Сафран Фоер! Как это может быть правдой?!

Но это и есть правда; всё, сказанное всеми, всегда правда.

*

Днём пришла фотограф, чтобы сделать со мной обязательную для всякого колониста фотосессию. Я вижу, что она тревожно смотрит за окно, где осенняя буря мглою, и спрашиваю, всё ли нормально, а она говорит: не очень, у меня дома лошадки разбежались. Все лошадки разбежались, и их пытаются поймать сейчас. *All the pretty little horses*. Но мы поймаем лошадок, успокаивает она меня, обязательно поймаем, — а потом видит на столе книжку Оливера Сакса, гладит её рукой и говорит: он был такой добрый, невозможно добрый, я не встречала в жизни таких же добрых людей.

ПРАВО КРАСТЬ ЧУЖУЮ ВОДУ

Почему-то в таких лесных рехабах быстро забываешь о том, что у тебя есть обычная жизнь, — но что есть моя обычная жизнь?

Была вчера свидетелем чуда: заметила, что за ужином куда-то исчезла моя практически полная бутылка красного вина.

Архитектор К. заметил, как я рассеянно изучаю винные полки, не в силах принять жестокую правду.

— Вино пропало, — говорю я. — Почти полная бутылка. С табличкой «Татьяна». Стянул, стало быть, кто-то моё вино. Нет моего вина больше. Украли вино. Прикинь. Бывает же. Было да сплыло.

— Тебе налить моего? — спросил архитектор К.

— Да, пожалуйста. Вот беда-то. Вино украли.

Тут я понимаю всё.

— К., а помнишь, как мы за завтраком стащили чью-то воду? Залезли в холодильник, нашли там чью-то крутую итальянскую воду из святого источника, открыли и выпили её внятером? Я ещё тогда сказала, что это настоящее ощущение коммьюнити, когда вдруг осознаёшь своё право красть чужую воду, потому что мы одна биоконструкция, космическая станция и муравейник в алюминиевом скафандре?

Так вот, это месть за краденую воду. Мы украли воду, а в отместку мироздание забрало у меня вино.

К. участливо наливает мне полный стакан медового ледяного рислинга.

— Я поняла, — в ужасе говорю я. — Мы стали свидетелем чуда: вода превратилась в вино. Только в режиме мести. Но это ничего не меняет.

*

В маленьких коммьюнити работают микромодел коммуникации, свойственные обществу в целом. Отъезд похож на смерть — тем более, что прибывают и уезжают люди хаотично, а не посменно: бывают дни, когда приедут двое и уедет один, бывают дни, когда уедут двое и никто не приедет, бывают и дни без потерь и приобретений. Всего нас 20 человек, плюс-минус. Те, кто уехал — считай, умер, — активно вспоминаются где-то сутки, потом про них забывают навсегда. К свежеприбывшим чувствуется нежное снисхождение. Те, кто вот-вот уедет, стараются не тратить силы на разговоры с теми, кто вот-вот прибыл.

Я вспомнила, что читала чьё-то эссе про Макдоуэлл, автор которого подсеел на своём первом ужине к какому-то художнику и начал задавать ему все эти вопросы: кто — откуда — над чем работает, а художник потрепал его по плечу, сказал: «Забей, я через три дня уезжаю, не трать на меня время», встал и ушёл. Потом этот автор, уже в свою последнюю неделю, точно так же реагировал на свежеприбывших.

Замечаю за собой то же самое — ощущение себя стариком, который скоро уйдёт, отшумит, поэтому надо экономить силы. Или тратить их на тех, кто пригодится и в посмертии.

СОБАКА-ОВЕН

Все тут помешаны на астрологии — до сих пор не могу понять, это свойство арт-тусовки или Америки в целом. Человек может за ужином полчаса рассказывать о своих отношениях с Тельцами, и все будут эту беседу от души поддерживать! Неужели к этому можно относиться серьёзно? Кто-то уже исследовал зодиакальную дискриминацию? Мне советуют говорить, что я «нетипичный» Овен, или добавлять про асцендент в Весах или луну в Скорпионе — нерешительная, ядовитая. Зависает, жалит. Задумчивая, честолубивая. Овна только уберите! Ну или добавлять смешную историю вроде: вы не поверите, мой отец и муж тоже Овны! И ещё была собака-Овен.

Возможно, астрология мимикрирует желание дискриминирующей классификации. Это безболезненный и недискриминационный способ легально классифицировать людей, делить их на типажи и открыто обесуждать это, зная, что в этом нет ни расизма, ни сексизма, лишь планеты и галактики. Там, где ты не можешь сказать «мне не нравятся [представители некоей религии]» или «достали эти [представители определённой нации]», ты утоляешь эти желания через озвучивание своих сложностей с Козерогами.

**ДИКОБРАЗ–ДИКОБРАЗ
НАЧИНАЕТ РАССКАЗ**

Месяц прошёл невероятно быстро, но длилось это всё в каком-то смысле всю жизнь: у жизни появилось другое измерение.

Я хотела перед отъездом сходить к Оракулу и насыпать в него нормальных ответов, потому что в последнее время Оракул, как признавались некоторые, был злой. Возможно, около него жил неудачливый писатель. Но как можно быть неудачливым, если тебя взяли в Макдоуэлл?

— Это был грязный опыт, — сказал драматург Алистер из Лондона. — Не в смысле, что там была какая-то грязь в ответе, само мероприятие было каким-то грязным, Оракул хмурый, мокрый, и ответы влажные, в пыли, плесени и грибах, и в них тлен.

Я сделала несколько ответов, которые меня саму бы точно порадовали (очень интуитивных, то есть это были ответы Оракула, ибо Оракул всегда сам выбирает себе людей, через которых он говорит с другими людьми, и на этот раз это была я) и заламинировала их клейкой лентой, а также запаковала их в герметичные мешочки, чтобы это был чистый опыт. Теперь это будет Оракул тишины и чистоты, минская версия Оракула: чисто и ясно, как поликлинике. Я пошла к Оракулу днём сквозь лес: не по человеческой тропинке, а по зверюшкиным трейлам. Именно там Эмили увидела мишу.

Я дошла до страшной избушки на курьих ножках — узкая, странная, она угрожающе торчала из леса, как в сказках братьев Grimm. Обойдя избушку, я сделала выводы, что это вряд ли чья-то студия (такую студию могли дать только в наказание, допустим, за неблагодарность — например, за то, что ты находишься в Макдоуэлл и всё равно считаешь себя неудачливым), поэтому я без боязни кому-то помешать вскарабкалась на крыльцо и заглянула внутрь. Там были камин, кочерга и два плетёных кресла, которым на вид было больше ста лет, — больше ничего не помещалось.

Я пошла дальше, зашла в маленькое болотце и вдруг поняла: накрапывает. Стало аномально жарко, исчез ветер, вороны залаяли собаками, я почти перестала чувствовать руки. Грядёт фигня, поняла я и пошла обратно в студию с полными карманами непригодившихся ответов. Началась иллюминация, сверкали молнии, стемнело и стало ещё жарче. Как только я пришла в студию, случилось светопреставление — из чёрного неба посыпались глыбы льда, всё утонуло в грохоте, на крыльцо насыпало гору каких-то бриллиантов — это был крупный, нарядный перламутровый град размером с горошек нут.

Я закрылась в доме и налила себе стакан виски. Всё вибрировало, молнии били во всё вокруг (в соседнем городке сгорела церковь), с неба продолжали сыпаться глыбы праздничного коктейльного льда. Это длилось с час, потом с неба полилась обычная вода, тоник с сельцером, гром продолжал греметь, тьма ушла и всё вокруг озарилось жёлтым-жёлтым, как через фильтр, светом. Я распахнула дверь и, хрустя коктейльным льдом, вышла в поле — над ним висела двойная радуга с нижней частью о четырнадцати цветах (то есть тройная), у её подножия стояло трое оленей.

Ой, как классно, поняла я, мы таки умерли, и олени тоже, и попали в рай, вот как оно бывает.

На следующий день я дошла до Оракула и с ощущением полной правоты своего дела нафаршировала его чистыми упакованными ответами на всё тот же единственный вопрос.

Около студии меня ждали все мои друзья: дикобраз и три оленя. Они пришли попрощаться. Это было немного как в диснеевском мультике. Честно говоря, я немного волновалась, что дикобраз не придёт прощаться, — это было школьное, подростковое волнение, вроде того, как «придёт ли мальчик, который мне нравится, на школьную вечеринку». Дикобраз кивнул, сложил из своих иголок фигуру карманного бронтозавра и в каком-то ином времени, замедленном по сравнению с нашим приблизительно в полтора раза, пошёл к себе домой. Три оленя внимательными тихими взорами провожали моё провожание дикобраза. Всё это было немножечко исход. Но я уже и сама была немножечко исход.

— До свидания, олени, — сказала я оленям. Самый большой олень сделал шаг по направлению ко мне, глядя мне в глаза. Я сделала ещё один шаг вперёд, олень тоже сделал шаг, высоко подняв подбородок. Было понятно, что олень не шутит. Но и я не шутила.

— Хорошо, олени, я пойду, — сказала я. — Спасибо, что зашли.

А потом все уехали в город на дрэг-шоу, а я осталась прокрастинировать сбор чемодана. Но это такой чемодан, что я его не соберу никогда, этот чемодан.

А клаустрофобная избушка оказалась личной студией композитора Эдварда Макдоуэлла. И всё в ней было хорошо, кроме одной-единственной мелочи: в неё не помещалось пианино.

ЭТОГО ВСЕГО НЕТ

Кажется, естественное состояние человека — это в каком-то смысле тёмный лес, звери как метафизический алфавит и прозрачная избушка на змеиных ножках, повисающая в морозном радужном воздухе, как сброшенный костюм. А всё остальное — не совсем естественное или не человека.

Блейк заехал за мной ровно тогда, когда я сыпала на камни около домика соль. Я объяснила, что это для моего дикобраза — он любит соль, как и остальные дикобразы. По дороге на автостанцию Блейк остановился около своего дома, чтобы принести мне книгу про животных-тотемы североамериканских индейцев. Оказалось, что он живёт в самом старом доме в Питерборо (что неудивительно; именно Блейк проводит в Колонии экскурсию под названием «Макдоуэлл мистический и метафизический»).

— Прочитай про дикобраза, — сказал он, протягивая книжку. — Тут мало к кому приходил дикобраз. Это точно твой дикобраз.

— Дикобраз — это очаровательный зверь, которого почти всегда неправильно понимают, — прочитала я. — Да, чёрт подери.

— Вот, — сказал Блейк. — Я знал. Читай дальше.

— Дикобраз имеет благодушную натуру и, судя по всему, искренне и от души получает удовольствие от всего, с чем сталкивается в жизни, благодаря врождённому чувству любопытства и тихого удивления миром. Именно это — любопытство и способность удивляться — делает дикобраза тотемным животным для всех, кто также склонен к подобным вещам. Он плоховато видит, довольно неуклюж и медлителен, но ничего не боится и всё его приводит в восторг. Его иглы наполнены воздухом, что делает дикобраза плавучим и обозначает его подвижность и текучесть в области эмоциональных сфер, симболизируемых воздухом и водой. Дикобраз ужасно ранимый, поэтому у него иголки. Да, конечно. Ха-ха, точно. Да, Блейк, это моё животное.

— Я же говорил, — сказал Блейк.

— Если к вам пришёл дикобраз, посмотрите на свою жизнь, — прочитала я. — Господи, ну и книга, они так прямо и пишут. Я тут целый месяц смотрела на свою жизнь, потому что ко мне пришёл дикобраз.

Я читала про дикобраза, над озером висел дым, перед нами ехал жестяной блестящий фургон с водой, и Блейк рассказывал о том, как в Америке перевозят воду с места на место и зачем. Мы приехали ровно-ровно к автобусу — минута в минуту, я вскочила в него, помахала рукой и поняла удивительное и странное: всю дорогу я не тревожилась. Обычно в таких ситуациях я трясусь, вою и смотрю на часы.

А тут я знала, что я не опоздаю на автобус и что он без меня не уедет.

Наверное, я бы хотела как-то сохранить это знание и всё время держать его при себе наготове, как заряженный пистолет в кармане, но у меня пока нет соответствующих техник. Но пистолет — уже есть.

ОБА УХА К ЗЕМЛЕ. ВИДЕОРАБОТА НАЙМЕ ПЕРРЕТТ

30

Город Березняки в Пермском крае живёт в ситуации медленной техногенной катастрофы: из-за добычи калиевых и магниевых солей под ним проваливается земля. Большая часть домов построена прямо над старыми шахтами, чьи обширные пустоты расположены всего в трёхстах метрах от поверхности. Французская художница *Найме Перретт* приехала в Березняки, чтобы вместе с местными жителями сделать работу об ожидании беды, но обнаружила, что никто там не хочет ни говорить, ни думать о проблеме. Да и общаются с ней безо всякого энтузиазма.

И вот она ходит по городу с вопросами, понимая, что срок резиденции кончается и скоро уже представлять проект на Уральской биеннале, а у неё ничего нет. В итоге её работой стало размышление о самом положении художника в резиденции, о его самоощущении и о том, как сложно складывается общение с тем сообществом, чью проблему он приехал решать





— Все выходят посмотреть на провал, только что там интересного — я не понимаю. Ну, конечно, это страшно, спишь и думаешь — не дай бог, когда-нибудь и мы провалимся.



— У меня два гаража было там, но мне возместили, всё нормально. Я иногда забываю вообще про провалы. Техника работает, всё в порядке, и если предназначено... Там, где уже были, всех выселили. Уже безопасные места остались. Как жили, так и живём. А смысл чего-то бояться? Меньше знаем, крепче спим, правильно?



«Тяжёлое, шумное и очень сложное» — именно так описывает французская художница и режиссёр Найме Перретт металлургическое производство после первого знакомства с предприятием. Приехав снимать провалы и всё, что с ними связано, она изменила режиссёрскую задумку будущего фильма после знакомства с нашими ребятами, настолько существование театра рабочей молодёжи „Ависма“ поразило и впечатлило гостью». (Телерепортаж на местном канале)



«Очень распространённая тема про наш город — что у нас город-призрак, что у нас провалы, всё разрушено, это же совсем не так. Было удивление, что приехала госпожа из Франции посмотреть это всё, поснимать». (Телерепортаж на местном канале)



36

«То берёза, то рябина, куст ракиты над рекой. Край родной, навек любимый, где найдёшь ещё такой».



37

— Надеюсь, вы отдаёте себе отчёт, что мы живём в XXI веке, когда кинокамеры проникают всюду, а так как наше учреждение государственное и всё, что здесь происходит, — согласно закону, то и скрывать нам нечего. Создание подобного рода фильмов было бы свидетельством того, что мы не боимся показывать трудные аспекты нашей жизни. Однако с другой стороны, нет совершенно никакого повода показывать трудные аспекты вместо положительных.



— У нас полгорода работает на этих предприятиях. Чего обсуждать? Ты здесь родился, это твоя малая родина. Что может поменяться? У нас тут был такой интерес: «Вот это наказание вам всем за грехи», — пророчица какая-то писала. Если понимать технологию провала, то какие могут быть наказания, если это чисто нарушение технологии работы, и всё?



— Мы простые люди, мы в таких масштабах не думаем. Мы думаем об этом, когда нам покажут фотографии. Вообще я понимаю журналистов, что это всё интересно, но когда у нас были разговоры, чтобы сделать из этого достопримечательность, мне это вообще непонятно. Я просто уверена, что мы никогда не узнаем настоящей правды, поэтому рассуждать о ней смысла нет.



40

— Я не боюсь, что провалюсь, потому что я маленькая и худенькая. Не думаю, что это может случиться со мной, люди не думают, что с ними может случиться плохое.



41

— Это у нас в голове провал-то. А в основном-то всё хорошо. Это бездна. Туда даже не надо заглядывать. Думать тоже не надо. Надо думать о жизни и о любви.

На стр. 31—41
Найме Перретт
Оба уха к земле
2019
Надры из видео
Предоставлено арт-резиденцией
Уральской индустриальной
биеннале современного искусства

Нина Люббрен

МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ

В своей книге *«Загородные колонии европейских художников, 1870—1910»*

немецкая исследовательница *Нина Люббрен* одной из первых начала вырабатывать общие подходы к исследованию арт-резиденций.

Однако первая публикация русского перевода фрагментов этого текста задумана нами не столько как справочный материал для историков искусства, сколько как важный комментарий к нынешней ситуации.

Художники конца XIX века тоже вырывались из привычной среды, чтобы погрузиться в какое-либо местное сообщество, на тот момент чаще всего состоявшее из рыбаков или крестьян, и тоже изобретали способы представить увиденное плохо понимающей реальное положение вещей публике, по отношению к которой художник оказывался первопроходцем новой туристической экономики



В 1884 году студента Дюссельдорфской академии художеств Фрица Макензена пригласили провести летние каникулы в Ворпсведе на севере Германии. Макензену там очень понравилось, и он позвал к себе конкурентов. Студенты много обсуждали своё разочарование от учёбы, а затем решили остаться в Ворпсведе и осно-

вать колонию по барбизонской модели. Позднее к ним присоединились другие немецкие живописцы; их первая коллективная выставка состоялась в Мюнхене в 1895-м. Успех экспозиции стал лучшей рекламой для Ворпсведе и привлёк туда ещё больше художников и туристов.

Фриц Макензен
Весна в деревне
1905
Холст, масло
Из коллекции Государственного музея Нижней Саксонии

ОБЩЕНИЕ РАДИ ТВОРЧЕСТВА

Сельские художественные коммуны характеризовались особыми формами общения. Художники жили, работали, ели, пели и играли сообща; они устраивали общие пикники и пирушки, они восторгались друг другом, заводили друзей, ссорились и нередко женились внутри своего круга. И конечно, они вместе занимались живописью, рассматривали картины и много говорили об искусстве. Важно, что колонии художников были не просто случайными скоплениями людей, оказавшихся в одном пространстве, но сплочёнными коллективами с общими привычками и принципами. Общение и творчество оказывались там неотделимы друг от друга. Как писал один из колонистов, ирландский живописец Генри Джонс Тадеус, «пребывание на свежем воздухе, увлекательные занятия живописью с натуры, за которыми следовали радостные вечерние встречи, составляли идеальный образ жизни, с которым не сравнится никакой иной».

Быть художником не означало — ни тогда, ни когда-либо ещё — только лишь водить кисточкой по холсту. Это понятие включает в себя социальные связи, которые работают на достижение и укрепление ощущения осмысленности существования в той же степени, что и повседневные занятия, связанные с производством произведений искусства. Колонии художников служили группами взаимопомощи и социальными анклавами в не привыкших к художникам поселениях, облегчая общение и деловые контакты с местными жителями. Здесь стоит обратить внимание на два общих момента. Во-первых, «приятность» для художников возникала из сочетания занятий пленэрной живописью с общением с коллегами, причём одно подразумевало и поддерживало другое. Во-вторых, обитатели таких колоний пробовали новые формы художественной и жизненной практики, которые, с их точки зрения, и являлись выражением того, каким должен быть художник. Они экспериментировали с новыми творческими идентичностями, примеривая их на себя в реальной жизни.

Я утверждаю, что колонисты вырабатывали те формы общения, которые сулили им чувство принадлежности к сообществу, но одновременно и казались

гарантировавшими творческую и личную свободу. Как мы убедимся, колонии в первую очередь опирались на дружеские связи, а не на формальные структуры или публично провозглашаемые манифесты.

Сельские колонии отличаются от прочих художественных объединений, характерных для европейского арт-мира XIX века. Они не были ни официальными органами профессионального сообщества, как Королевская академия художеств в Англии или Французская академия изящных искусств, ни формально зарегистрированными объединениями, как многие художественные группы, созданные, чтобы противостоять монополии академий, вроде датских kunstforeninger или многочисленных немецких Künstlervereine. Они не создавались для организации выставок, как общество французских импрессионистов в 1874-м или немецкий и австрийский Сецессионы в 1890-х. Их участники, в конце концов, не считали себя авангардистами или оппозиционерами, как Поль Гоген и Клод-Эмиль Шюффенекер, с их Groupe Impressionniste et Synthétiste 1889 года, или художники группы Die Brücke, основанной в Дрездене в 1905-м. Членство в сельских художественных коммунах было несравнимо более свободным, чем в любом из перечисленных объединений. Более того, они сознательно избегали сродства с любой организованной структурой. Примеров тому множество, но чтобы проиллюстрировать это утверждение, будет достаточно двух.

Первый относится к бельгийской колонии в Синт-Мартенс-Латем. Один из её участников, поэт Карел ван де Вустейне, решительно возражал против определения «латемская школа», которое критики впоследствии использовали по отношению к этому сообществу. Вустейне отрицал общий стиль или дух работ колонистов Синт-Мартенс-Латем, но в то же время настаивал на объединяющей их взаимной симпатии или даже общем эмоциональном опыте. По мнению Вустейне, именно общий эмоциональный опыт и объединял в одну группу художников, «часто собиравшихся по вечерам где-то на рубеже веков». Обратите внимание, что основное значение тут придаётся вечерним сборищам, а также



Барбизонская школа была названа в честь деревни в лесу Фонтенбло, куда выезжали на пленэр многие художники, но начиная с 1820-х их творчество оформляется в целое направление в искусстве. К 1848 году двадцать восемь художников квартируют в барбизонской гостинице

Франсуа Ганна, а слава Жана-Франсуа Милле привлекает всё новых и новых. Несмотря на то, что многие из них потом купили там собственное жильё, вся социальная жизнь кипела в трёх местных гостиницах, чьи стены художники украшали своими работами.

Жан-Франсуа Милле
Сборщицы колосьев
1857
Холст, масло. 83,5 × 111 см
Из коллекции музея Орсе, Париж



Теодор Робинсон
Свадебный портрет
1892
Холст, масло. 56,7 × 67,3 см
Из коллекции Фонда
американского искусства Тетта

Живерни чаще всего ассоциируется с именем Клода Моне, но у него было мало общего с крупной колонией американских художников, обосновавшихся в гостинице Ванду. Первыми — в 1886 и 1887 годах — туда приехали Джон Лесли Брек и Теодор Робинсон, а за ними последовали другие студенты парижской Академии Жюлиана. К 1890-м

Моне стал культовой фигурой для всех посетителей Живерни, а содержатели гостиницы Анджеллина и Люсьен Води переделали свои номера в студии, наладили торговлю товарами для художников и научились готовить американский рождественский пудинг.

«Наши отношения должны быть, насколько это возможно, свободными; мы не должны испытывать какого бы то ни было давления или принуждения, поскольку оно высасывает творческие силы»

крайне субъективной, но тем не менее очень важной идее взаимной симпатии и общих переживаний.

Второй пример колонии, отвергшей пути организованных групп, — это Ворпсведе в Германии. Только в 1894 году, спустя пять лет после возникновения, шесть основавших её художников официально зарегистрировали объединение Künstlervereinigung Worpswede со своим уставом и секретарём. Его задача состояла преимущественно в том, чтобы упростить организацию выставок и распространение репродукций, и очень показательно, что это объединение было распущено четыре с половиной года спустя, после заявления о выходе троих из его инициаторов. Отто Модерзон объяснил свой поступок в открытом письме, которое началось обращением «Друзья мои!», намеренно подчёркивавшим первостепенную важность «индивидуальной, личной свободы»:

Общество ограничивает индивидуальную, личную свободу... Чем строже организовано государство, к примеру, тем менее ценен каждый отдельный его гражданин. Мне приходит на ум сравнение из мира природы: кора дерева может стать слишком тесной, и дерево умрёт. Наши отношения должны быть, насколько это возможно, свободными; мы не должны испытывать какого бы то ни было давления или принуждения, поскольку оно высасывает творческие силы.

Свобода и дружба: для Отто Модерзона и множества других это были необходимые основания творческой жизни в коммуне художников. Однако они никак не являются

центральными понятиями в типичном исследовании по истории искусства. Как же, в таком случае, искусствоведы могут изучать неформальные объединения, основанные на взаимной симпатии? Два исследователя помогли мне найти подходы к рассмотрению таких колоний. Первый из них — Реймонд Уильямс, специалист по деятельности группы Блумсбери в Лондоне 1920-х годов. Уильямс утверждает, что творчество небольших объединений (в отличие от крупных структур) скорее проникнуто общим духом, чем подчинено единым формально зафиксированным целям и принципам. Это, разумеется, применимо и к колониям художников, и отчасти именно по этой причине тут столь полезно изучение дневников и писем, которые позволяют прочувствовать этот трудно формулируемый общий дух.

Участники группы Блумсбери не считали себя формальным объединением, но настаивали на неких групповых свойствах, таких как лежащая в основе их отношений дружба. Уильямс пишет, что важность, придаваемая ими дружбе, — пример характерных для подобных маленьких групп просвещённых буржуазных ценностей, высшей из которых было свободное самовыражение культурного человека. Мой второй наставник, социолог Фридрих Найдхардт, обращает внимание на то, что небольшие группы не управляются правилами или мерами ответственности, регулируемыми взаимоотношения их членов, и что там нет иерархии должностей (главарь, вратарь и так далее). Они склонны к регулированию личными взаимоотношениями, индивидуальными склонностями, эмоциями и доверием. Иначе говоря, члены неформальных объединений чувствуют, что их ценят за то, «кто они есть», а не за то, «кем они считаются».

Используя подход, предложенный Уильямсом и Найдхардтом, мы можем рассмотреть колонии художников как социальные образования, которые позволяли участникам свободно выражать свою индивидуальность. Более того, если мы согласны с тем, что личность в первую очередь формируется в процессе общения и понимания своих отличий от других членов группы, мы можем выдвинуть гипотезу, что такие сообщества были оптимальной средой для того, чтобы художники вырабатывали в себе чувства личной свободы и собственной индивидуальности.



Оскар Френцель
Девушка с коровой
1890-е
Холст, масло, 50 x 70 см
Из частной коллекции

Летом 1889 года двое художников, Поль Мюллер-Кемпф и Оскар Френцель, оказались проездом в немецкой рыбацкой деревушке **Аренсхоп** на Балтике. Гуляя по дюнам, они встретили Карла Малгина с мольбертом. Год за годом всё той же компанией они возвращались в Аренсхоп. Рыбачьи дома переделывались в студии, а позже Кемпф основал в деревне женскую школу живописи,

так что вскоре, как заметил один из посетителей, «под каждым кустом можно было обнаружить даму с палитрой». После 1880-х рыбный промысел пошёл на спад, и сейчас деревня известна как «художественный спа-курорт» для арт-публики и знаменитостей.

Французские художники начали посещать **Понт-Авен** в середине 1890-х и обнаружили, что городок уже забит американскими живописцами. Поль Гоген жаловался, что на улицах «не встретишь соотечественника, одни иностранцы». К 1900 году Жюли Гийю, владелица местной гостиницы, сколотившая состояние на художниках, открыла собственную художественную школу.



Поль Гоген
Зима в Понт-Авене,
бретонский мальчик
и собирательница
хвороста
1888
Холст, масло, 89,3 x 116,6 см
Из коллекции Национального
музея западного искусства
в Токио

НАРИСОВАННЫЕ КРЕСТЬЯНЕ

То, как художники воспринимали крестьян, неизбежно определялось стереотипными представлениями, которые они приносили с собой из городской буржуазной среды. Тем не менее колонисты придавали огромную важность тому, что они пишут «с натуры», и отрицали всякую обусловленность своих работ представлениями, сформированными за пределами этих сеансов. Художники считали, что жизнь в непосредственной близости к крестьянам придаёт их наблюдениям достоверность. Например, когда критики упрекали Стэнхоупа Форбса за то, что на картине «Ковка якоря» он изобразил кузнецов, одинаково ловко работающих обеими руками, он отвечал, что собственными глазами видел это в кузнице в Ньюлине. И для критиков, и для художников главной ценностью являлась некая зримая правда жизни, обусловленная внимательным наблюдением за конкретной социальной и профессиональной средой.

В этой связи полезно прибегнуть к модели сценической постановки, разработанной для описания человеческих отношений социологом Ирвингом Гофманом. Репрезентацию художниками своего восприятия крестьянской жизни можно представить как коллективный перформанс, рассчитанный на городскую публику их произведений. Этот перформанс состоял из визуальной и текстовой составляющих. Визуальные свидетельства в форме живописных работ дополнялись текстами для газет и журналов, сообщавшими читателям о глубоком проникновении художника в изображаемую им крестьянскую жизнь. Художники выполняли функцию предстателей города, которые затем, подобно этнографам, делились с горожанами «подлинными» свидетельствами об увиденном и пережитом на селе. Однако, в отличие от этнографов, художники рассчитывали понять душу местных сообществ, а не только их быт и обычаи.

Эта совокупность средств саморепрезентации художников объясняет, почему они так редко изображали наряду с местными жителями самих себя, или друг друга, или своих городских гостей. Включение сторонних персонажей разрушило бы впечатление, что художник заглядывает в герметичный, застывший во времени мир.

Изображения крестьянской жизни выглядели как схваченные художником мгновения реальной жизни, куда до той поры никогда не вторгались извне. Это направление в живописи и одновременно манера её продвижения могут быть определены как «документальный романтизм».

В действительности же деревни Центральной и Северной Европы переживали в этот период процесс трансформации (включая модернизацию средств производства, миграцию в города и за границу, а также изменения в жизненном укладе). Однако художники были и предвестниками ещё одной, весьма специфической формы модернизации деревни — туризма. Местный бизнес — где содержатель гостиницы всегда играл важнейшую роль — развивал инфраструктуру, одновременно предназначенную и для колоний художников, и для следующего за ними потока туристов.

ИЗОБРАЖАЯ АУТЕНТИЧНОСТЬ

Художники считали, что включаются в полевое исследование реальности. Леопольд фон Калькрёйт в письме 1882 года сообщал, что часами работал под дождём, чтобы погрузиться в «реальность» (как и в реальную непогоду), изображённую им на картине «Похоронная процессия в Дахау». Чувство подлинности усиливается благодаря обилию грязи и луж на полотне. Мальчики-служки справа и первые несколько человек в группе скорбящих наделены портретными чертами. Из другого письма Калькрёйта следует, что найти моделей было непросто: «Мне пришлось завести с крестьянами тесную дружбу, прежде чем они согласились мне позировать».

«Исследование реальности» подчас обретало оттенок вуайеризма. Работа «Провожая её домой» Уильяма Титкомба была написана в английском Сент-Айвсе при весьма необычных обстоятельствах. Однажды художнику довелось наблюдать, как четыре рыбака-методиста молились у постели умирающей миссис Рунджфилд. Год спустя эта женщина, которой к тому времени исполнилось восемьдесят пять, чудесным образом выздоровела, и художник уговорил всех участников памятной для него сцены воспроизвести её для него в специально смоделированном и обставленном интерьере: «Думаю, что они почти



Синт-Мартенс-Латем расположен на реке Лейе во фламандской части Бельгии. В 1874 году мэр города Ван ден Абеле, до того писавший в свободное время романы, решил полностью посвятить себя живописи. Двадцатью годами позже в колонию начали прибывать неместные художники, первым из которых стал Валериус де Саделер, обосновавшийся в Латеме в 1898-м.

Валериус де Саделер
Оноло 1920
Зимний пейзаж
Холст, масло. 50,2 × 60 см
Из частной коллекции



Педер Северин Кройер
Рыбачи на пляже Скагена
1883
Холст, масло. 148 x 202,5 см
Из коллекции Национального
музея Швеции

*Скаген находится среди
песчаных дюн на северной
оконечности датского полу-
острова, где «волны Северного
моря омывают одну твою
ногу, в то время как волны
Каттегата — другую»
(Г.-Х. Андерсен). Артистиче-
ская жизнь началась здесь
в 1872-м, когда пять датских
и норвежских художников
провели на острове зиму, рас-*

*сылая восторженные отзывы
своим друзьям и студентам.
В последующие годы на Скаген
начали съезжаться толпы
художников, а вслед за ними
и толпы туристов. Центром
социальной жизни стала
гостиница Дега Брендума,
где живописец Педер Северин
Кройер организовывал вече-
ринки и маскарады.*

«Думаю, что они почти забыли о моём присутствии, поскольку я наблюдал за ними через щель в стене»

забыли о моём присутствии, поскольку я наблюдал за ними через щель в стене».

Когда художники получали возможность писать такие моменты, обычно скрытые от посторонних, им казалось, что они допущены к реальной жизни крестьян. Прячась за фальшивой стенкой, Титкомб воображал себя свидетелем подлинной сцены, которая в этом случае была им же самим и поставлена. Задача картины заключалась в том, чтобы уловить мгновение подлинности, притом что реальное его воспроизведение превратилось в долгий и трудоёмкий процесс: потребовалось более сорока сеансов позирования. Тем не менее то, что Титкомб действительно был свидетелем сцены у постели умирающей, придаёт всей этой затее налёт правдивости. «Я видел это собственными глазами» — вот печать подлинности, которая стоит на этом полотне.

Ирвин Гофман вводит термин «закулисье», чтобы описать пространства, где участники постановки расслабляются и перестают себя контролировать, — так, например, ведут себя официанты на ресторанной кухне. Дин Макканелл применил его к туристическому опыту: вдали от дома ищущие аутентичности приезжие стараются попасть в некое закулисье, где, по их мнению, как раз и кипит подлинная местная жизнь. Работа Титкомба может быть прочитана как живописная инсценировка такого вот закулисья.

Конечно, закулисье не всегда требовалось воспроизводить так, как это сделал Титкомб. Более того, поиск закулисья мог стать наиболее привлекательным аспектом жизни в деревне. Ради доступа к нему художники могли проникать в реальные жилые пространства и использовать людей, которых там увидели, в качестве моделей. Стэнхоуп Форбс отмечал, что возможность шпионить за частной жизнью местных была для него главным плюсом пребывания в Ньюлине.

Тщательно разыгранные постановки вроде «Провожая её домой» и бесчисленного множества других работ доказывают, что способ, которым художники представляли «реальность», был

крайне опосредованным. Важно прояснить этот момент, потому что большинство писавших о колониях учёных считали возможным приравнивать изображения к реальным событиям. Этот подход смешивает искусство и этнографию, игнорируя тот факт, что такие картины выполняли функцию искусства и заложенная в них риторика была направлена на аудиторию из городского среднего класса. Изображения должны были быть убедительными для горожан (а не для самих крестьян), и стратегии их создания отвечали цели заставить публику поверить в выдуманные миры на холсте.

Этнографические детали были призваны поддерживать видимость реализма, но научная точность никогда не была тут самоцелью. Она всегда подчинялась гармонии формы, композиции и живописного повествования. Используя терминологию, предложенную философом-марксистом Луи Альтюссером, зрители были интерпеллированы риторическими кодами, заложенными в этих произведениях. Согласно Альтюссеру, интерпелляция, или «окликание», — это операция, во время которой индивид в качестве субъекта подвергается воздействию идеологии. Я полагаю, что изображения деревенской жизни, созданные в колониях художников, интерпеллировали свою буржуазную аудиторию, играя её стереотипными представлениями, создавая новую реальность и напирая на авторитетность подлинного свидетельства, обусловленную обстоятельствами художественного производства.

Изображения величавых крестьян, опрятно одетых в народные костюмы и придерживающихся старинных обычаев, то есть представленных во время церковной службы, праздника, ухода за трапезой, отдыха или повседневных дел, составляли большую часть произведений колониистов. В зависимости от страны, региона или даты создания они раскрывают разные аспекты этой темы, но по большому счёту все они изображают однородное сообщество крестьян (или рыбаков). Эти картины показывают крестьян приручёнными и свежееумытыми. Сельская жизнь представлена тут не затронутой модернизацией, коррупцией, модой и политикой, небогатой, лишённой



Адо́льф Хе́льцель
Любовное письмо
Около 1900
Холст, масло, 83 × 68 см
Из коллекции венского
Доротеума

Дахау — одна из самых крупных и многонациональных колоний художников. Согласно одному исследованию, их список со времён Средневековья и до 1989 года включает 2407 фамилий. На рубеже XIX и XX веков здесь шутили,

что каждый десятый пешеход на улицах города — художник. В 1890-х колония обрела новое дыхание под руководством живописцев Адольфа Хельцеля, Людвига Дилля и Артура Лангхаммера, чьё трио критики назвали «Нео-

Дахау». Позже Пол Грабейн выпустил сентиментальный любовный роман, героями которого были Хельцель и Дилль и который стал бестселлером, ещё больше поспособствовав популярности города.



Сообщество художников появилось в *Конкарно* в 1870-м, когда местный уроженец Альфред Гийю вернулся в родной город с парой приятелей, которые тут же женились на местных девушках. К 1889 году в колонии

работали уже тридцать восемь живописцев из Франции и из Америки. Большинство американцев прибыли в город по следам невероятно популярного романа Влани Уиллис о трагической любви художника-колониста к ры-

бачке Гвен, и все художники приезжали именно для того, чтобы найти её на бретонском побережье.

Альфред Гийю
Собирательница мидий
После 1870
Холст, масло, 116,4 × 69,7 см
Частная коллекция



Вильгельмина «Уолли»
Моес
Урок вязания
1892
Холст, масло. 48,9 × 61 см
Из частной коллекции

Начиная с 1877 года многие голландские художники жили и работали в Ларене. Их успех на национальном и американском арт-рынке привлёк в деревню путешественников, в то время как владелец гостиницы Ян

Хамдорф расширял бизнес и добивался прихода в город железной дороги. В знак признательности за то, что Хамдорф сделал для развития местного туризма, земляки избрали его в городской совет.

Отдыхающим в своё свободное время очень нравится видеть людей, занятых несовременными видами труда

эротизма и довольной своей участью. Крестьяне пропорционально сложены, хорошо питаются, опрятно одеты, работащи и набожны; они не выглядят сексуально и заняты спокойными, чаще всего домашними делами. По мнению художников, это «счастливые люди» (в Виллингхаузене), «весёлые и беззаботные, живущие своей простой верой» (в Ларене). Можно спорить, могли ли подобные утверждения описывать реальные сообщества, но однозначно они представляют крестьян нарисованными.

Нищета или любые иные тяготы сельской жизни не могли становиться предметом изображения. Даже сам крестьянский труд не показывался именно как труд. Существует множество изображений крестьян якобы за работой: убирающих зерновые, собирающих виноград, идущих за плугом, рыбацких и так далее. Однако Гризельда Поллок указывает, что, например, картина Гогена «Собиратели водорослей» (1889, музей Фолькванг, Эссен), написанная в Ле-Пульдю, была создана под влиянием нарождавшейся туристической экономики. Отдыхающим в своё свободное время очень нравится видеть людей, занятых несовременными видами труда:

Однако то, чем они заняты, не означает работу в её современном, капиталистическом смысле. Это не наёмный труд. Он кажется подчинённым другим ритмам и задачам. Он даже не воспринимается как труд, а лишь как сезонные работы, обусловленные природными циклами в большей степени, чем социальными отношениями.

Представление сельского труда в качестве «не-труда» служит ключом к пониманию изображений выпаса скота и домашней птицы — сюжетов, особенно популярных у художников-колонистов. Одна из причин такой любви к пастухам состоит в том, что на взгляд постороннего те вовсе не работают. В самом деле, эти изображения оказываются близки к изображениям отдыхающих

или стоящих крестьян. Большинство горожан пастухи воспринимаются в рамках буколической традиции. Жан-Жорж Гассис вспоминает ежедневный прогон коров через Барбизон как идиллию. Биограф Милле Альфред Сенсье приписывает пастухам мистические способности:

Пастух вовсе не сельский житель в смысле крестьян, работающих в поле; он весь загадка, тайна; он живёт один, его единственная компания — собака да стадо овец... Он овечий хранитель, проводник, лекарь. Кроме того, он созерцатель. Он разбирается в звёздах, смотрит в небо и предсказывает погоду. Ему известна вся жизнь природы.

Таким образом, эффект аутентичности достигается не потому, что все эти произведения тщательно документировали деревенскую жизнь, а потому, что они успешно поддерживали городские представления о том, какой должна быть эта жизнь. Процесс выбора подходящих и исключения неподходящих сюжетов был решающим для создания унифицированного образа деревни. Сейчас я покажу, как художники перерабатывали реальность в подходящий для себя сюжет, трансформируя разнородное деревенское сообщество двумя способами: крестьян превращали в буржуа, а прочих обитателей сельской местности — в крестьян.

Крестьяне, изображаемые художниками-колонистами, представляли чем-то средним между зажиточными фермерами и беспомощными бедняками. Занимая эту позицию, они перенимали манеры и образ жизни среднего класса. Все девочки тут кажутся воспитанными в духе традиционных домашних добродетелей, как у Вильгельмины Моес в «Уроке вязания в Хёйзене» или в семейной сценке «Ужин» Альберта Нейхауза: обе картины написаны в Ларене и обе имеют больше общего с образом жизни художников-буржуа, которые над ними работали, и тех буржуа, которые их покупали, нежели с бытом реальных крестьян, которых они якобы изображают. Это особенно заметно в работе «Сельский ужин» Антона Бургера, созданной в Кронберге. Родители с детьми мирно ужинают: *pater familias* председательствует за аккуратно накрытым столом; рядом послушные дети; мать-домохозяйка

подаёт еду; мебель и столовые приборы выглядят как в городских домах; на окнах тюлевые занавески, на стенах картинки в рамках и (для деревенского колорита) оленьи рога. Даже собака и кошка смотрятся тут скорее домашними любимцами среднего класса, чем животными с фермы.

Эти нарисованные крестьяне были даже более буржуазны, чем реальные буржуа; точнее, они были идеальным воплощением *Bürgerlichkeit*, «буржуазности», которую горожане жаждали обрести или считали утраченной: скромности, трудолюбия, почитания семейных ценностей и традиционных гендерных ролей. Напротив, городская буржуазия всё больше ощущала своё одиночество в семейном кругу или видела себя во власти неприемлемых сексуальных инстинктов, что нашло своё отражение в романах XIX века. Историк Сюзанн Руэтт утверждает, что, приписывая крестьянам приверженность традициям и консерватизм, буржуа XIX века подчёркивали свою собственную приверженность идеям прогресса. Крестьянину предназначалось быть воплощением прошлого самой буржуазии. Земледельцы и рыбаки становились живым напоминанием о том, что буржуазия считала своими корнями. Публика из среднего класса не хотела возвращаться к ручному труду и предполагаемому невежеству; тем не менее изображение крестьянина несло в себе заряд ностальгии.

Парадоксально, но реальную деревенскую буржуазию художники в своих произведениях на темы сельской жизни не изображали. В воображении художников и городской публики в деревне жили исключительно крестьяне. В то время как писатели XIX века вывели целую галерею сельских персонажей и их занятий, современные им художники концентрировались исключительно на одной фигуре. Колонисты убирали со своих полотен даже деревенские хозяйственные постройки, намеренно преуменьшая разнообразие профессий в угоду одному только типу крестьянина (или рыбака). Это легко продемонстрировать на примере колонии в Скагене.

Данные переписи свидетельствуют, что в 1890 году в Скагене жило 2323 человека, включая самую многочисленную в Дании рыбацкую общину. Больше половины островитян жило рыбной ловлей, но это означает, что около тысячи

На самом деле художники изображали таким образом самих себя — горожан, приехавших в деревню, чтобы поиграть в сельскую жизнь

человек занимались чем-то ещё: 12% были ремесленниками, 5% — батраками, 5% — торговцами. В дополнение к постоянному населению летом на Скаген приезжали и туристы: в том же 1890 году в период летних отпусков население острова увеличилось до 3000 человек.

Несложно догадаться, что когда скагенские художники изображали местных жителей, они выбирали преимущественно рыбаков. С одной стороны, это подчёркивало исключительную важность рыбной ловли для этого места, но с другой как бы отменяло вторую половину населения. Туристы прибывали на Скаген в огромных количествах, однако в живописи их присутствие никак не отражено. Конструирование образа местного сообщества предполагало выбор одних типов и исключение остальных; подобные процессы мы наблюдаем во всех европейских колониях художников.

В образах крестьян воплощался идеал тёплых отношений и взаимной поддержки традиционных обществ, существующих вне классовых преград и должностных различий. На самом деле художники изображали таким образом самих себя — горожан, приехавших в деревню, чтобы поиграть в сельскую жизнь. В итоге в самих колониях этот городской идеал воплощался в куда большей степени, чем в реальных местных сообществах.

Перевод выполнен с разрешения автора по изданию Nina Lübbren. Rural artists' colonies in Europe, 1870—1910. Manchester University Press, 2001.



После лета 1884 года, проведённого за зарисовками в Бретани, ирландский живописец Стэнхоуп Форбс приехал в Ньюлин на южном побережье Корнуолла. Художники жили в рыбацкой деревне с 1875 года, а до того большинство из них были завсегдатями французских колоний в Конкарньо и Понт-

Авене. В Ньюлине не было гостиницы, так что вся жизнь, включая подготовку театральных представлений, протекала в домах самих художников. К началу XX века Ньюлин уже мог похвастаться двумя художественными школами и галерей.

Стэнхоуп Форбс
Рыбный рынок на корнуольском побережье 1884—85
Холст, масло. 185 × 154 см
Из коллекции Городского музея Плимута, Великобритания

Анна Евтюгина

АРТ-РЕЗИДЕНЦИИ: ИНСТРУКЦИЯ ПО ПРИМЕНЕНИЮ

Где искать варианты? Как написать заявку?
Почему меня не берут? Если не взяли
в первый раз, стоит ли подаваться ещё?
Что делать, если пригласили в резиденцию,
а она оказалась платной? *Анна Евтюгина*,
основатель нью-йоркского агентства
iPureland, которое помогает художникам
и арт-организациям получать гранты
на свои проекты, составила список
практических рекомендаций



Художники путешествовали всегда, однако резиденции в современном понимании появились в конце XIX — начале XX века. Их главная задача — предоставлять творцам время и место для творческого развития, а также дополнительные ресурсы, как материальные, так и культурные.

Что нужно художнику? Пространство — чтобы жить и чтобы работать; свободное время — чтобы создавать искусство; профессиональные знакомства и связи; бюджет на производство и на покрытие расходов на жизнь; аудитория, которой можно показать свои произведения и с которой их можно обсудить. Каждый из этих ресурсов можно найти отдельно — у разных галерей, музеев, предоставляющих гранты фондов, нацеленных на сотрудничество с художниками брендов и т. п. Однако формат арт-резиденции придуман, чтобы удовлетворять все эти потребности одновременно.

Резиденция — это ещё и организация-посредник между художником и территорией. По моему наблюдению, чаще всего резиденции образуются, чтобы решить какую-либо проблему, например, появилось пустующее здание — можно поселить там художников, или у местного сообщества есть какой-то культурный запрос, или им надо куда-то пристроить своих детей, или есть заброшенное место и ему нужно придумать новую функцию. Поэтому художнику не стоит фокусироваться только на собственной позиции: что резиденция может дать вам. Лучше задуматься, чем вы можете быть полезны этой территории, — и тогда вас возьмут с куда большей вероятностью.

КАКИЕ БЫВАЮТ РЕЗИДЕНЦИИ?

1.

Изначально резиденции были местами для продолжительного уединения, где художник мог отстраниться от бытовых и семейных проблем, работы с документами и необходимости обслуживать себя, где он фокусировался на своей практике. Другой тип резиденции появился позднее — он подразумевает не уединение, а, наоборот, пребывание в сообществе. Художник едет туда, чтобы попасть в команду профессионалов — кураторов, критиков, художников, — с которыми можно сотрудничать

Многие уверены, что художник заранее придумывает свой проект и предлагает его резиденции. На самом деле в огромной степени именно формат резиденции определяет, что будет делать художник

или обмениваться идеями. Для начала стоит разобраться, чего именно вы хотите. Например, нужно ли вам одиночество, или требуется кураторский надзор и комментарии более опытных художников? Далеко не все резиденции это предлагают.

2.

Ещё один тип резиденции построен вокруг определённых технических возможностей. Например, у организаторов есть всё для шелкографии, выплавки металла или производства керамики. Зачастую дорогое и громоздкое оборудование, с которым нужно поработать художнику, невозможно приобрести в мастерскую, а в резиденции оно есть — и это хороший выход. Туда же можно поехать, чтобы освоить совершенно новую для себя технологию.

3.

Многие уверены, что художник заранее придумывает свой проект и предлагает его резиденции. На самом деле в огромной степени именно формат резиденции определяет, что будет делать художник. Обратите внимание: далеко не все рассчитывают, что по окончании срока вы полностью реализуете какой-то творческий замысел. Некоторые резиденции — особенно краткосрочные, до месяца, — предлагают сфокусироваться на исследовании их территории или их профессиональных задач с целью выработать новое видение.

4.

Существуют резиденции при музеях, их немало, но они часто очень престижные,



На стр. 61
Терри Томпсон
Автозапчасти
«Baskin's»
2016
Холст, масло. 90 × 60 см
© Terry Thompson. Изображение
предоставлено автором

Терри Томпсон
Товары для художников
2017
Холст, масло. 105 × 70 см
© Terry Thompson. Изображение
предоставлено автором

туда трудно попасть. Например, в музее Куинса есть двухгодичная программа¹: художник несколько дней в неделю работает в музейном пространстве и посещает образовательные семинары. Это даёт серьёзный карьерный рост и знакомство с именитыми кураторами, с которыми поддерживает связи статусный музей.

5.

Несколько лет назад была опубликована статистика, что 88% выпускников нью-йоркских высших учебных заведений не успевают освоить бизнес-навыки, необходимые для развития собственной карьеры. По сути, они не умеют планировать. Некоторые резиденции заточены именно на такое профессиональное развитие — учат, как подавать заявки на гранты и в резиденции, как планировать свою карьеру, какие ресурсы можно привлекать. Например, программа в нью-йоркской резиденции Residency Unlimited², где я выступаю одним из кураторов, нацелена на развитие профессиональных навыков, важных для развития карьеры художника, куратора и галериста в международном контексте. В этом году мы запустили и программу для арт-профессионалов из России.

6.

Существуют программы, специализирующиеся на связке искусства и технологий, что очень актуально сегодня. Например, Новый музей в Нью-Йорке в 2014 году открыл первый музейный инкубатор New Inc³ — уникальное пространство, предназначенное не только для художников, но и для культурных стартапов на стыке искусства, дизайна и технологии. Их резиденты развивают идеи и решения, которые можно будет использовать как в музейной среде, так и в креативных индустриях. New Inc привлекает множество профессиональных консультантов, менторов, что формирует очень классное сообщество.

7.

Крупные корпорации тоже начали открывать резиденции. Насколько мне известно, началось всё с Facebook: в 2005-м Марк Цукерберг пригласил художника Дэвида Чоэ выполнить несколько настенных росписей в офисе компании в обмен на пакет её акций. С 2012 года кураторы Facebook

Один художник придумал для Facebook внутрикорпоративную аналоговую социальную сеть: лично разносил сообщения на карточках всем трём тысячам сотрудников

уже регулярно приглашают художников поработать в разных филиалах. Для заказчика в этом много преимуществ: художник преобразует пространство, создаёт творческую атмосферу для сотрудников, транслирует ценности компании — новаторство и готовность к экспериментам. Кроме того, у сотрудников возникает возможность постоянно наблюдать, как трудится художник. Некоторые художники становятся настолько популярными, что им приходится работать по выходным и по ночам, поскольку днём их всё время отвлекают. Резиденты могут интегрировать свой проект в работу компании. Один из них придумал для Facebook внутрикорпоративную аналоговую социальную сеть: лично разносил сообщения на карточках всем трём тысячам сотрудников.

8.

Другой вариант резиденции от корпораций — когда компания разработала новый продукт и приглашает художника исследовать его возможности в надежде, что резидент предложит что-то за рамками стандартного взгляда. К примеру, Google недавно собирал художников, мультипликаторов, дизайнеров и даже танцоров, чтобы протестировать Tilt Brush, новый инструмент для создания 3D-изображений в виртуальной реальности.

9.

Корпоративные резиденции не обязательно преследуют настолько утилитарные цели. Зачастую бизнесы стремятся работать с художниками просто потому, что это часть их социальной миссии. Программа Google, например, интересна ещё и своей междисциплинарностью, так как создана на стыке технологии, искусства и моды. В этом году



Терри Томпсон
«Звезда Тусона»
2017
Холст, масло. 105 × 70 см
© Terri Thompson. Изображение
предоставлено автором

(1) queensmuseum.org/artist-opportunities

(2) residencyunlimited.org

(3) www.newinc.org

Google также предлагает гранты — в сочетании с собственной экспертизой — современным художникам, которые используют в своей практике машинное обучение⁴.

10.

Мне нравится утверждение художницы Ольги Киселёвой: «Каждому парку нужен художник!» На деле это означает, что арт-резиденции могут располагаться где угодно. Например, 360 Minute Creative Residency⁵ подразумевает, что художника на шесть часов помещают в какое-то общественное пространство Нью-Йорка — в продуктовый магазин, на перекрёсток, в офис, на завод по переработке мусора. Там он может делать всё, что хочет, но основная задача — переосмыслить и само пространство, и процесс собственного творчества. Или знаменитый парк скульптур «Сократ»⁶ на Лонг-Айленде — он выделяет финансирование на создание новых скульптур в пространстве парка, где те и остаются. Вроде ничего особенного; тем не менее, это невероятно престижное место и первоклассная строчка в резюме любого художника.

11.

Ещё один тип резиденции — это местечко под крылом большого мастера. Яркий пример — Watermill Center⁷, основанный в 1992 году легендарным театральным режиссёром Робертом Уилсоном. Приглашённые художники, дизайнеры, даже продюсеры и арт-менеджеры, участвуют там в семинарах — их проходит 6—7 за 2 месяца резиденции. С одной стороны, они учатся методам, которые использует мэтр, работают в непосредственной близости от него, с другой — помогают разрабатывать идеи для его будущих постановок и организовывать большую ежегодную гала-вечеринку. Судя по отзывам моих друзей, это потрясающий опыт. Или британская резиденция сэра Энтони Гормли — она располагается в особняке XVIII века в Норфолке. Классик приглашает к себе начинающих, которые тоже придумывают, как реализовать какие-то его идеи, — получается очень продуктивный обмен.

ГДЕ ИСКАТЬ РЕЗИДЕНЦИИ?

1.

Самый большой ресурс для поиска резиденций — это *www.resartis.org*. Он агрегирует

Британская резиденция сэра Энтони Гормли располагается в особняке XVIII века в Норфолке.

Классик приглашает

к себе начинающих,

которые придумывают,

как реализовать его

идеи, — получается очень

продуктивный обмен

информацию о резиденциях со всего мира и проводит для них конференции, на которых профессионалы знакомятся и обмениваются опытом. Искать можно не только по странам, городам и срокам, но и, например, по специализациям и даже по материалам, с которыми резиденция работает. Можно включить фильтры: например, чтобы поиск не выдавал резиденций, где вам придётся платить за пребывание. Однако этот пункт стоит проверять каждый раз отдельно.

2.

Второй большой ресурс — это относительно молодой сайт *www.rivet.es*. В России он заблокирован, но все, думаю, умеют это обходить. Здесь, на мой взгляд, очень удобная система поиска — в частности, легко понять, предлагает ли резиденция финансирование проекта и проживания или требует расходов с вашей стороны.

3.

Ещё мне нравится сайт *creative-capital.org* — это американская организация Creative Capital, которая даёт очень большие гранты на реализацию арт-проектов, но, кроме того, создаёт собственные подборки резиденций. Смысл в том, что вам не нужно сомневаться, хорошие ли это предложения: в такие курированные подборки попадают только действительно достойные программы.

4.

Не нужно сразу же отмечать платные резиденции. Существуют возможности получить финансирование специально под них, и это гораздо проще, чем искать деньги



(4) *experiments.withgoogle.com/ami-grants*

(5) *holesinthewallcollective.org/360-residency*

(6) *socratessculpturepark.org*

(7) *www.robertwilson.com/watermill-center*

на проект или оплату своего труда. Многие резиденции сами помогают художнику получить грант на поездку, если человек им интересен, — у них, как правило, есть наработанная система контактов. То есть ориентироваться надо на то, насколько резиденция полезна или подходит именно вам, а потом уже искать способ туда поехать.

5.

Существует ещё целый ряд электронных ресурсов, посвящённых не непосредственно резиденциям, а такому понятию, как *artists' opportunities*. Это и резиденции, и гранты для художников, и выставки, формирующиеся по принципу *open call*, куда можно представить свою работу, чтобы тебя заметили. Зачастую имеет смысл выбирать резиденцию или выставку и одновременно искать грант на оплату дороги или производство экспонатов — их гораздо проще получить, если у вас уже есть подтверждение, что конкретная резиденция или выставочное пространство готовы вас принять на конкретные даты. Это очень повышает шансы на успех.

6.

Я регулярно проверяю, на каких порталах и как представлены русские резиденции. Их нет почти нигде — и это, конечно, показатель изолированности нашего арт-сообщества. Думаю, это одна из причин, по которым отечественным художникам сложно понять, как работают резиденции и почему их туда редко берут. Это широчайший спектр возможностей, но нужно учиться ими пользоваться.

7.

Российским художникам зачастую неочевидно, насколько огромное число грантов сейчас выделяется — гранты от государств, от городов, от конкретных организаций, даже совершенно неожиданных. Есть, например, интересный проект Governors Island⁸. Это бывшая американская военная база, которую каждое лето отдают художникам и арт-НКО, чтобы те делали там выставки, фестивали, открытые студии — что захотят.

8.

Существует большая и важная организация New York Foundation for Arts (NYFA)⁹, которая предлагает много программ для про-

В Москве художнику,
как правило, не говорят:
ты заканчиваешь
университет,
напиши бизнес-план
на ближайшие три года.

А это очень хорошо
помогает увидеть
перспективы

фессионального развития и грантов, даже таких, которые позволяют художнику тратить полученное финансирование на любые нужды. У них есть программа и для иммигрантов, которым помогают интегрироваться в профессиональную среду. Самое важное: они ведут большую образовательную программу, в частности, онлайн-семинары, на которые можно записаться за небольшие деньги и где рассказывают, как искать и как получить место в резиденциях, как находить финансирование на творческие проекты и — шире — как художникам заниматься бизнес-планированием. С точки зрения американской системы, студия художника — это малый бизнес. Она обладает всеми свойствами самой обычной небольшой компании, и её работу нужно планировать соответственно. Вот есть некоторые ресурсы и некоторые расходы, а я умею производить определённый продукт. Надо понять, как получить выгоду, финансовую и нефинансовую, какие средства можно привлечь, даже если это дополнительная работа, отличная от творчества. На мой взгляд, художественную практику в России полезно рассматривать под тем же углом. В Москве художнику, как правило, не говорят: ты заканчиваешь университет, напиши бизнес-план на ближайшие три года. А это очень хорошо помогает увидеть перспективы.

9.

Задача художника — не только искать для себя возможности, но и создавать их, самостоятельно или в сотрудничестве с другими художниками, галереями и кураторами. Важнейшая привилегия этой профессии в том, что ты можешь быть инициатором. Художник может прихо-



На стр. 67
Терри Томпсон
«У Джонни»
2016
Холст, масло. 75 × 100 см
© Terry Thompson. Изображение
предоставлено автором

Терри Томпсон
Бар «Frolic Room»
2017
Холст, масло. 90 × 60 см
© Terry Thompson. Изображение
предоставлено автором

дить на чужую территорию, и его пустят, ещё и рычаги дадут. Предприимчивость — это по сути то же творческое любопытство, поэтому, на мой взгляд, это очень естественная черта именно для художников.

КАК СОСТАВИТЬ ПЛАН И НАПИСАТЬ ЗАЯВКУ?

1. Оцените и запишите собственные цели и задачи, а затем сопоставляйте их с интересными вам резиденциями: соответствуют ли их возможности вашим целям, соответствуют ли их ресурсы вашим задачам.

2. Не стоит сразу кидаться писать заявки — лишь бы куда-нибудь да взяли. Позадавайте себе проверочные вопросы. На каком этапе карьеры я нахожусь? Как я вижу свой дальнейший путь? Хочу ли я работать в команде с другими людьми или сфокусироваться на собственном видении и индивидуальном проекте? Хочу ли я поработать в совершенно новой обстановке или буду искать студии в своём городе, чтобы была возможность жить дома?

3. Обязательно смотрите, кто был в резиденции до вас: насколько вы соответствуете этим художникам по возрасту, похоже ли то, что вы делаете, на каком этапе карьеры они находились — начинающие или уже с именем. Часто резиденции нацелены именно на художников определённого типа.

4. Не нужно пытаться попасть в резиденцию, которая не соответствует вашей категории, даже если она более крутая. Дело не только в том, что вы зря потратите время на заявку. Эта резиденция ничем не сможет вам помочь. Резиденции специально ограничивают набор, чтобы быть полезными именно для художников из своей узкой ниши.

5. Есть модель, которую редко рассматривают, но она очень продуктивна: одновременно с пребыванием в резиденции поработать в студии другого художника. Например, в Нью-Йорке многие арт-резиденции

не предлагают финансирования, а параллельная работа у другого автора даёт вам возможность жить в дорогом городе, получать зарплату и в то же время встречаться с кураторами резиденции и получать всю возможную пользу.

6. Каждая резиденция склонна минимизировать свои риски, поэтому личное знакомство с сотрудниками или теми, кто уже был в резиденции, играет большую роль. Организации легче довериться человеку, о котором что-то уже известно и который не подведёт.

7. Подавать в одну и ту же резиденцию несколько раз, даже если в прошлый вас не взяли, — полезно. Во-первых, ваше имя могут запомнить и начать узнавать. Во-вторых, обстоятельства могут измениться. Кроме того, резиденции часто привлекают для оценки заявок сторонних кураторов, и те могут увидеть ваш проект в каком-то своём контексте, который, возможно, будет выгоден именно вам.

8. Иногда недостаточно прочитать 25 страниц инструкции по представлению проекта. Полезно позвонить, описать свой проект сотрудникам и спросить, подходит ли он в принципе. Это сэкономит ваше время, и вы не столкнётесь с неприятной ситуацией, когда работу отвергают, например, из-за технической невозможности её реализовать, что из инструкции совершенно не очевидно.

9. Попробуйте сформулировать в заявке, почему вам нужно попасть в эту резиденцию прямо сейчас: у вас поворотный момент в карьере, у вас проект с конкретными сроками, он привязан в какому-то событию. Общие фразы типа «Возьмите меня хоть куда-нибудь, я хочу в резиденцию» не пройдут. Важно дать понять, почему среди двух тысяч претендентов это должны быть именно вы и именно сейчас, — только так это и работает.



Терри Томпсон
Мотель «Тропикана»
2016
Холст, масло, 105 × 70 см
© Terri Thompson. Изображение
предоставлено автором



ХУДОЖНИКИ ОБ ИДЕАЛЬНОЙ РЕЗИДЕНЦИИ

Про арт-резиденции обычно рассказывают их кураторы, а не участники. В том числе и потому, что не очень понятно, как сделать такой разговор достаточно репрезентативным: все художники разные, их интересуют поездки на разные сроки и с разными условиями, у всех свои жизненные обстоятельства, кому-то важно сделать готовый продукт, а кому-то — провести исследование на будущее. Хуже того, зачастую с художниками сложно обсуждать проблемные вопросы, поскольку они боятся показаться неблагодарными, не всегда задумываясь, что они решают проблемы резиденций в меньшей степени, чем резиденции решают их проблемы. Но вот участники *Мастерских «Гаража»* и их гости собрались именно для того, чтобы поговорить об идеальном формате



1

Анна Мескьяри: Резиденция — это всегда обязательства, которые ты берёшь на себя, обязательства по отношению к себе и к другим участникам процесса. Идеальных резиденций не бывает, но важно, чтобы она обеспечивала основные бытовые и финансовые удобства, потому что невозможно работать три месяца, не зная, будут ли у тебя для этого деньги и условия. Кроме того, когда мы попадаем в страну, языка которой не знаем, важно, чтобы были люди, готовые помочь и открытые для вопросов. В Москве я оказалась в непривычной языковой среде, даже в языковой изоляции, и для меня было интересной задачей учиться общаться с людьми, проникать в культуру, которая мне недоступна. Иногда моим резиденциям предшествовали какие-то знакомства, иногда я подавала заявки по *open call*. В Москве я впервые оказалась с проектом, где был конкретный повод приехать именно в Россию. Дело в том, что художник очень часто должен объяснить, почему его работа должна реализовываться именно в этом ме-

сте, почему ему будет хорошо именно здесь. Я занимаюсь темой космоса, довольно много времени провела в Америке и в какой-то момент поняла, что нужно ехать в ту страну, о которой мы всегда говорим в контексте его освоения. При этом резиденция в «Гараже», организованная фондом Pro Helvetia, оказалась важным для меня этапом, потому что я ещё никогда

Для меня самый главный вопрос — может ли художник жить без резиденции? Есть ощущение, что если хочешь им быть — ты просто обязан по ним ездить



2

не уезжала из дома так далеко и так надолго. А некоторые художники живут в непрерывном движении. Мне кажется, важно найти баланс между путешествиями и постоянным местом работы. Человеку, который занимается визуальными искусствами, просто необходимо иметь собственную мастерскую. И в то же время важной чертой художника является любопытство, желание видеть новые лица и пейзажи, новые произведения искусства. Кажется, что в современном мире несложно представить себе места, где никогда не был, посредством медиа, но медиа дают необъективную картину, поэтому на всё нужно посмотреть своими глазами.

Анна Кравченко: Для меня самый главный вопрос — может ли художник жить без резиденции? Есть ощущение, что если хочешь им быть — ты просто обязан по ним ездить. Это самая понятная форма поддержания твоей работы, потому что резиденции дают пространства, иногда деньги; даже

просто получить деньги на проект гораздо сложнее, чем выиграть конкурс в резиденцию. В общем, если хочешь выживать, быть видимым со своими работами, иметь саму возможность их делать и показывать, ты вынужден играть в игры с резиденциями. Я существую на границе визуального и исполнительского искусства, так что, в сущности, могу делать работу и у себя дома на кухне, но мне важно, чтобы было потом где её показать. В танцевальной среде подчинение всей жизни художника резиденциям — очень важная тенденция, связанная, в первую очередь, с Германией, Бельгией и Францией, это их тренд. Однако я знаю художников, которые в какой-то момент вообще перестали писать заявки и отказались от этой идеи. Так что к резиденциям отношусь с осторожностью. Правда, мой круг художественных знакомств приобретён как раз в таких пространствах и, видимо, состоит из людей, которые постоянно по ним путешествуют. Они



3

На стр. 72
Художники второго
набора в Мастерских
«Гаража»
2019
Фотография: Антон Донилов
© Музей современного искусства
«Гараж»

1, 3.
Участники круглого стола
в Мастерских «Гаража».
1. Анна Мескьяри (справа)
3. Анастасия Потёмкина
(слева), Ганна Зубнова
2019
Фотография: Антон Донилов
© Музей современного искусства
«Гараж»

2.
Работа художников
второго набора
в Мастерских «Гаража»
2019
Фотография: Антон Донилов
© Музей современного искусства
«Гараж»

живут в чемоданном режиме, и, пожив в нём сама, я поняла, что хочу чего-то другого. Кроме того, во время моих скитаний по резиденциям, в частности, во Франции и Швейцарии, я поняла, что у меня размывается восприятие контекста. То есть нет понятной сцены, и в какой-то момент мне хотелось более плотной, более длительной связи с местной средой. Тем не менее после этих трёх месяцев в «Гараже» я поняла, что две недели — мой максимум.

Анастасия Потёмкина: Мой опыт резиденций довольно ничтожен. Мне с ними сложно, потому что я ненавижу заполнять бумажки и не умею этого делать, однако знаю, что некоторые художники всё время пишут бесконечные заявки. За меня это делал мой коллега. Я была в трёхмесячной резиденции в Швейцарии, где должна была работать в лаборатории Федерального института леса, снега и ландшафта. Даже начать разговаривать с учёными было тяжело: казалось бы, все условия организованы, но их язык совершенно другой. То, что им кажется сухой научной речью, для меня обрело поэтическое измерение. Например, они рассказывали, что изучают инвазивные виды флоры, которые все происходят из Азии, и для меня это сразу зазвучало как тема мигрантов. Мне показалось, что работа организации, которая занимается охраной окружающей среды, очень созвучна миграционной политике страны. Я их спрашивала: «Вы говорите, что выращиваете чистую культуру. Вы понимаете как это звучит?» На финальной вечеринке ко мне подошёл один из учёных и сказал: «Сначала я посмотрел, что ты делаешь, и посчитал, что ты просто ку-ку, а потом подумал, и, знаешь, есть в твоих словах какая-то логика». И мне кажется, что самая важная часть моей поездки заключалась не в творческой работе, а именно в коммуникации с предельно закрытым сообществом. Две недели в резиденции — это для меня очень мало. В одну итальянскую резиденцию я даже приезжала в два

этапа — сначала просто посмотреть, как там обстоят дела, каков контекст. В Швейцарии мне, кстати, понравилось тем, что там, что называется, *no pressure of production*. То, чем я занималась с этими прекрасными учёными, приобрело завершённую форму только через год, мне реально нужно было подумать, и подумать долго.

Ганна Зубнова: У меня тоже был проект, который продолжился спустя долгое время после самой резиденции. Я была в амстердамской резиденции ad hoc, то есть у неё не было площадки, и она была приурочена к конференции по СПИДу, к которой хотели подключить художников. Художники были из России, Белоруссии и других постсоветских стран, и мы тоже взаимодействовали с очень закрытыми сообществами, например, я — с секс-работниками. Результат определялся не тем, какую работу ты хочешь сделать, а тем, в каком политическом режиме ты сосуществуешь с этим обществом. Поэтому большая часть времени оказалась посвящена исследованию места художника в этой системе коммуникации. Там я столкнулась, например, с таким понятием, как инструментализация художника, когда резиденция вписывает художника в какие-то сообщества, рассчитывая, что тем самым будут достигнуты определённые цели. И иногда

На финальной вечеринке ко мне подошёл один из учёных и сказал: «Сначала я посмотрел, что ты делаешь, и посчитал, что ты просто ку-ку, а потом подумал, и, знаешь, есть в твоих словах какая-то логика»

Для меня давление и стресс являются частью творческого процесса, я вообще не понимаю, как ты можешь быть в резиденции и не испытывать давления. Резиденция — это же не каникулы

художник оказывается не только не в диалоге с организаторами резиденции, но даже в конфронтации. Мне бы тоже, конечно, хотелось, чтобы не было давления, необходимости сразу создавать работу. Чтобы не воспринимать резиденцию как единичное и конечное событие, а возвращаться к материалу. И по времени месяц-два-три.

Глеб Глonti: Зря мы, наверное, пытаемся стандартизировать резиденцию по срокам. Я занимаюсь звуком, и в нашей среде ты можешь пообщаться с любым сообществом через интернет, так что география не так важна. Ты всё равно пребываешь в каких-то своих внутренних мыслях и переживаниях, и не обязательно куда-то перемещаться, чтобы что-то получить. Поэтому для меня большой вопрос, как должна быть устроена резиденция музыканта. Но абсолютно точно я должен получить в результате проект, иначе я просто съездил зря. Не знаю, как в других отраслях искусства, но если музыкант куда-то выезжает, то его цель всегда либо концерт, либо звуковая инсталляция. Поэтому ты сначала решаешь, что хочешь сделать, а потом уже определяешь срок. Лучше, конечно, всё продумать заранее, приехать и быстро получить результат. А когда от тебя ничего не хотят — это на самом деле большое испытание: ты оказался в новом месте и должен сам себе придумывать какие-то цели, чтобы это не выглядело как простая трата времени.

Анна Месняри: Для меня давление и стресс являются частью творческого процесса, я вообще не понимаю, как ты можешь быть в резиденции и не испытывать давления. Резиденция — это же не каникулы. Может быть, если вы не хотите испытывать давления, лучше поехать в отпуск?

Анастасия Потёмкина: Я хочу прояснить про давление. Безусловно, оно ощущается, и резиденция, действительно, это не отпуск. Но я имела в виду давление, которое преследует целью выжать из человека какой-то продукт. Мы вообще-то производим знания, а не материальные объекты, — в этом наше назначение.

Глеб Глonti: Мы производим не только знания, но и отношения. Но мне ещё кажется важным создание дальнейшей инфраструктуры под то, что ты делаешь в резиденции. Потому что вот ты изготовил объект, а дальше с ним никто ничего не хочет делать. Резиденция заканчивается, у тебя есть результат, и на этом всё. То есть тебя заставляли-заставляли что-то сделать, а потом ты сделал, все отчитались, и что? У тебя, конечно, есть собственные возможности, но зачем тогда резиденция? Ты мог тогда и без неё заниматься этим проектом. По-моему, если уж требуют, то давай-те дальше этим заниматься.

Устина Яковлева: У меня разный опыт. Например, я была в очень короткой пятидневной резиденции в Архангельске и в полуторамесячной в «Заре» во Владивостоке, и там как раз успела спокойно адаптироваться, поработать и сделать выставку. Ещё я ездила в Кронштадт, там не оплачивались ни билеты, ни материалы, однако в тот момент у меня не было денег и в Москве я всё равно потратила бы больше, так что условия меня устроили. Там я жила затворницей в своей келье и творила что-то очень камерное. В той ситуации немножко фрустрировало то, что организаторы вначале говорили, что будет выставка, но случился сбой с площадкой



1

и по итогам нашего года выставки не было. В январе я опять поеду в Кронштадт, и в этот раз всё должно получиться. Потом уже я побывала во Владивостоке, и там резиденция оплатила проезд и даже выделила стипендию — сама бы я, понятно, не смогла пойти на такие расходы. Но если в резиденциях тебе финансируют производство и проезд, часто потом забирают в коллекцию работу. Мне не жалко, и я понимаю, что речь идёт о бартере: резиденция располагает пространством, а художник расплачивается своим трудом. Но, мне кажется, было бы хорошо, если бы резиденция, пусть со скидкой, но всё же приобретала работы. У всех художников нестабильная финансовая ситуация, продажи то есть, то нет, так что покупки в коллекцию были бы огромной поддержкой. Конечно, мы все добрые души, нам не сложно отдать работу, но если объективно смотреть, то меценатам, которые поддерживают резиденции, наверняка это все преподносят как бизнес-проект, вы-



2

годное дело, инвестицию в искусство. Также резиденция часто просит у художника одну или несколько встреч с публикой: это не всем нравится. Можно, конечно, отказаться, но неудобно, тебя же пригласили, ты гость, но бывает, что у тебя каждую неделю какое-то мероприятие, ты только раскачался на работу, а тут, ой, нужно же готовиться. Мне кажется, очень

Вот ты изготавил объект, а дальше с ним никто ничего не хочет делать. Резиденция заканчивается, тебя заставляли-заставляли, а потом ты сделал, все отчитались, и что?

круто, когда у тебя есть возможность выбора. У всех есть своя психологическая норма, и, приехав в новое место, ты тратишь своё время и силы на то, чтобы его изучить. При этом здорово, конечно, пообщаться с аудиторией, но когда это не обязательство. И когда ты можешь сказать: давайте делать выставку! А тебе говорят: да, конечно, давайте, площадка ждёт, всё для тебя! Это об идеальной резиденции. Мне было бы интересно оказаться в резиденциях за рубежом, но, наверное, меня и мои работы здесь лучше знают, поэтому пока всё происходит в России и в Швейцарии. Нас не учат писать заявки, и со Швейцарией мне помогали коллеги, потому что одно дело говорить по-английски, другое — написать грамотный текст, который конкурировал бы с предложениями художников, например, из Великобритании и США, которых этому учат. Но при этом всё равно очень важно выезжать — про русских говорят много разного. Когда куратор Екатерина Шарова приглашала

меня на Arctic Art Summit, там было всего несколько человек из России. Я попыталась отказаться от участия в дискуссии, поскольку боюсь публичных выступлений, но она верно сказала, что нас должны видеть и слышать, чтобы Россия была не просто агрессивной, военизированной страной, чтобы её можно было узнать через культуру.

Ульяна Подкорытова: У меня странная география резиденций — в основном я была в Средней Азии, например в Самарканде, а ещё в Баку, где жила три месяца. Это было очень сложно организовать, потому что у меня маленькие дети и я восемь лет не могла никуда выехать. Например, прошла конкурс в музыкальную резиденцию, где всем заправляла Лори Андерсен и о которой страшно мечтала, но не смогла туда полететь, поскольку туда нельзя было с детьми. Но я всё равно остаюсь художником и хочу работать. В Европе очень много резиденций, куда ты можешь



3

1—3.
Участники круглого стола
в Мастерских «Гаража».
1. Екатерина Муромцева
2. Глеб Глonti (слева)
3. Анна Кравченко
2019
Фотография: Антон Донинов
© Музей современного искусства
«Гараж»

поехать с семьёй или позвать с собой партнёра, но в России их практически нет. А вот в Баку в резиденцию Gogova Art Foundation меня взяли с малышами, и это были шикарные условия. В результате я сделала проект, который занимал три этажа маленького музея, но это получилось только потому, что я смогла пробыть там так долго. Выставка была обязательным условием участия, и это ужасно, но при этом ужасно интересно, поскольку это была незнакомая страна, незнакомая культура и фактически моя первая персональная выставка. Потом у нас была группа, которой мы организовали «Выставку в кустах»: в течение трёх лет около двадцати художников делали выставки в московских кустах. А потом мы провели самоорганизованную резиденцию под Воронежем, где участвовали Анатолий Осмоловский и Вера Трахтенберг и где руководство заповедником просто предложило нам занять своими работами самые шикарные места, — это было адское путешествие, потому что люди, которые делали выставки в кустах, просто разнесли весь заповедник. И я была с Устиной в Архангельске. Мне важно, если я куда-то еду, сделать готовый проект, меня это не мучает, я радуюсь результату. Чаше всего я приезжаю познакомиться с местным контекстом, поскольку работаю либо с северным фольклором, либо с российской песенной традицией. Но в Архангельске мы не успели сделать практически ничего, разве что намётки; провели четыре дня в глухой деревне, и теперь нам надо сделать большую выставку в ноябре, к которой мы усиленно готовимся, но, господи, я просто не знаю, как нам это разрулить. В Самарканде была тоже отчасти самоорганизованная резиденция на двенадцать дней: мы с подругой договорились с единственной местной галереей, что они нам предоставят жильё и оплатят небольшие расходы на материалы. Они нас познакомили с огромным количеством интересных людей, начиная с иранских вышивальщиц

Мы, русские художники, очень жадные до путешествий. Ребят, которые вырвались в Европу, не так много, большинство не были нигде. Поэтому каждый шанс воспринимается как волшебный подарок. Баку? Конечно, я поеду! Воронеж? Да!

и заканчивая местными музыкантами и керамистами. Так что это была резиденция общения, но в результате мы сделали выставку. Но и бакинский, и самаркандский проекты не были и не могли быть представлены в Москве, это очень обидно, потому что это огромный труд. Поэтому для меня важно поехать куда-то провести исследование, которое я могла бы потом представить отдельно. Мы, русские художники, очень жадные до путешествий. В отличие от европейцев, у нас гораздо меньше опыта. Ребят, которые вырвались в Европу, не так много, большинство не были нигде. Поэтому каждый шанс воспринимается как волшебный подарок. Баку? Конечно, я поеду! Воронеж? Да! Всем всё очень нравится. Все резиденции очень разные, где-то ты отдыхаешь, где-то делаешь проект, где-то — конкретный проект, где-то продолжаешь работу над тем, что когда-то начал. Всё это называется одним словом, но по сути можно было бы придумать отдельные ипостаси для каждой.

Екатерина Муромцева: Мне кажется, важно озвучить различие между резиденцией и мастерской. Потому что в «Гараже» у меня была мастерская, то есть постоянно я живу дома, а для мастерской здесь созданы идеальные усло-

вия, отличное пространство, много общения. Но вот ребята, которые приезжали именно в резиденцию, говорили, что уже заскучали и хотят домой. Моя первая резиденция была самоорганизованной и проходила в доме престарелых, я поехала туда на три недели, общалась с бабушками и хотела в этом году повторить, но не успела. Думаю, резиденции интересны, именно когда художники скрещиваются с другими сообществами, новыми для себя людьми. Идеальная резиденция — это если бы меня спросили, с каким сообществом ты хочешь поработать, на сколько ты хочешь приехать, и ещё — какую ты хочешь комнату!

Зина Исупова: Сначала я думала, что мои приложения можно делать дома — это же не живопись, где стены будут в краске и надо ставить подрамник. Однако на самом деле, даже когда начинаешь маленькую работу, весь пол завален обрезками. А если, как сейчас, 170 на 120 — это уже точно невозможно сделать дома. Поэтому, пока у меня есть пространство, я хочу наделать побольше работ. Когда резиденция кончится, буду искать другую мастерскую, снимать что-то поближе к дому, там много промзон, надеюсь найти что-то недорогое. Но именно здесь я почувствовала потенциал отдельного пространства и теперь уже понимаю, что больше без мастерской вообще ни-

Идеальная резиденция — это если бы меня спросили, с каким сообществом ты хочешь поработать, на сколько ты хочешь приехать, и ещё — какую ты хочешь комнату!

как не смогу. Искать новую резиденцию — это не выход, потому что это всё равно временное решение. Есть такие художники, которые переезжают из одной в другую, но это зависит от практики. Я, можно сказать, ремесленник, работаю с материалом, мне нужно хранить работы, приводить людей, поэтому я не могу без мастерской, зато могу без круглых столов и болтовни. Но даже здесь есть художники, которые работают за компьютером; они пытаются, как могут, использовать пространство, но оно далеко не всем нужно. Нам покупают каждый месяц материалы, а некоторые даже не могут придумать, что бы им могло понадобиться. Им, наверное, можно было бы путешествовать из резиденции в резиденцию.

Анна Титовец: Я художник и куратор в одном лице и постоянно прыгаю с одного дела на другое. В прошлом году я была в резиденции в Базеле, в Atelier Mondial. Буквально соседняя с ней дверь вела в HeK — House of Electronic Arts Basel, это организация, которая занимается технологическим и цифровым искусством. Моя собственная специализация — это медиаарт, поэтому условия для меня были идеальными. На этапе планирования я уже понимала, что это будет большим плюсом. В итоге за три месяца я сумела, во-первых, сделать несколько выставок, а во-вторых, узнать кураторские секреты этой институции. На мой взгляд, чтобы осмысленно проработать какой бы то ни было проект, месяц — это минимум. Мне было очень страшно бросать всё безумное количество своих московских дел на три месяца, но выяснилось, что это идеальная для меня продолжительность резиденции, даже, по большому счёту, впритык. За меньшее время осмыслить контекст и влиться в среду очень сложно.

Андрей Слащилин: Мне очень сложно уехать куда-то даже на две недели, кучу всяких вопросов нужно закрыть. Если бы я был один, или моя жена,



1

тоже художница, была бы одна, и у нас бы ещё не было ребёнка, можно было бы что-то планировать. Например, моя жена поступила в Венскую академию художеств на бакалавриат и уже должна была ехать, но когда мы прикинули, что это не на один год, забрала документы обратно. Обучение бесплатное, но там надо было жить и что-то есть, поэтому мы отказались, хотя это был отличный шанс для нас. С резиденциями то же самое. Даже когда я сюда уезжаю на весь день, это создаёт определённые неудобства.

Анна Нравченко: Поначалу для меня самым сложным в резиденции «Гаража» было абсолютное непонимание, что это за резиденция. Мне кажется важным, что если предстоит работа с комьюнити, художнику надо дать всю информацию о том, куда он едет. Иногда у резиденции нет на это ресурсов, например, там работает всего два человека. Они одного привезли, следующего уже везут, времени нет, и часто некому разбираться, какого

рода сведения нужны художнику. Может быть, это интервьюирование, разговор по душам или приезд за три месяца до начала резиденции. Это необходимо, чтобы подготовиться, понять, какого рода проект здесь можно осуществить. Что тебе нужно — контекст, профессиональная

Конечно, ты можешь всех обмануть и отдохнуть в резиденции, но вообще-то существует некая ответственность, и важно понимать, что ты получил крутую возможность побыть в новом месте



2



3

поддержка или возможность отдохнуть. В общем, нужна какая-то прелюдия, чтобы все понимали, к чему эта резиденция может привести.

Глеб Глonti: Прелюдия — это хорошее слово. Если тебя приглашают в резиденцию, ты начинаешь, как бешеный, выяснять, что это за место, что за люди, поэтому когда приезжаешь, уже более-менее понимаешь, с кем нужно общаться. Вот в Швейцарии смешно получилось: я подготовился, хорошо себе уже всё представлял, а когда приехал, мне сказали, расслабься, три месяца — это так мало, ты всё равно ничего не успеешь сделать. Я очень удивился! Да, существуют резиденции, где можно расслабиться, — они называются исследовательские. А там, где нужно делать проект, очень круто было бы заранее с художником работать и готовить почву.

Анастасия Потёмкина: Мы тут много говорим, чтобы на нас не давили и какая резиденция идеальная, но мне кажется

нормально, что от нас что-то хотят. Глеб говорил о контекстуализации работы и о дальнейшей жизни проекта, но, по-моему, это как раз наша задача. Конечно, ты можешь всех обмануть и отдохнуть в резиденции, но вообще-то существует некая ответственность, и важно понимать, что ты получил крутую возможность побыть в новом месте, тебе оплатили материалы, предоставили новый контекст...

Глеб Глonti: Да, мы говорим «вот мы хотим», «нам надо», а вот я тоже подумал: а зачем всё это ребятам, которые нас сюда привозят?

1, 3.
Участники круглого стола
в Мастерских «Гаража».
1. Анна Титовец
3. Андрей Слащилин
2019
Фотография: Антон Донинов
© Музей современного искусства
«Гараж»

2.
Мастерские «Гаража»
2019
Фотография: Антон Донинов
© Музей современного искусства
«Гараж»



ДЕПАРТАМЕНТ
КУЛЬТУРЫ ГОРОДА
МОСКВЫ

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА
FONDAZIONE LUCIO FONTANA



84



Луcho Фонтана (1899-1968) | Пространственный концепт. Ожидание, 1961. Холст, водорастворимая краска. Частное собрание ©Fondazione Lucio Fontana, by SIAE 2019 Фото © Даниэль Монаполи

РЕТРОСПЕКТИВА ЛУЧО ФОНТАНА

27.11.2019 — 23.02.2020

ОСТОЖЕНКА, 16

При поддержке



Генеральный партнер проекта



При поддержке



Страховой партнер музея



Стратегические партнеры музея

www.mamm.art
РЕКЛАМА | 6+

mmoma



удел человеческий

Сессия V: ТЕЛЕОЛОГИЯ
ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО
Биография, судьба,
надежда, вера

кураторы: виктор мизиано, анна журба

Выставка «БИОГРАФИЯ:
МОДЕЛЬ ДЛЯ СБОРКИ»

13.XI.2019 — 2.II.2020

гоголевский бульвар, 10



Посольство Эстонии
в Москве

московский музей современного искусства
гоголевский 10
+7 495 690 6870
www.mmoma.ru

~ SUMMARY ~

~ EDITORIAL ~

86 Not long ago there was only a handful of artist residencies in this country, but now more and more appear, and Russia is slowly approaching the diversity which has existed in Europe and America for many years. In this issue we have done our best to introduce all the participants of the system and to examine how it works. Artists confess they lack the skill of writing letters of application, which prevents them from getting into foreign residencies; some of them would like to be pressed down, like at school, as it is hard for them to get a grip. However, for the others the fact of being invited is enough to feel they ought to do the work thoroughly, but it is not always easy to communicate with new people to get deep insight into their life. Curators are sure that residences provide a great opportunity to solve social problems, to work with complicated and closed societies, to prepare for large exhibitions and, sometimes, to create collections without major investments.

~ ARTIST RESIDENCES ~

Tatiana Zamirovskaya MEETING MYSELF IN THE FIELD

The MacDowell Colony in New Hampshire, founded in 1908, is one of the oldest residencies for writers, artists, architects and film directors. To date, its residents have received eight Oscars, eighty-six Pulitzer Prizes, fifteen Grammys and eight hundred twenty-eight grants from John Simon Guggenheim Foundation. When the writer *Tatiana Zamirovskaya*, who lives in New York, went there, apart from working on a storybook, she decided to make additional notes, resembling both a diary and a literary text.

BOTH EARS TO THE GROUND. VIDEO ARTWORK BY NAÏMÉ PERRETTE

The town of Berezniki in the Perm region lives in a situation of slow technological catastrophe: sinkholes keep appearing because of potassium and magnesium salts extraction. Most houses are built right above the old mines, with vast hollows three hundred metres below the surface. The French artist *Naïmé Perrette* arrived in Berezniki to make a work together with locals about the anticipation of disaster, but discovered that no one there wanted either to speak or to think about the problem. Everybody communicated with her without any enthusiasm. So she was walking around the town with questions and a realisation that the deadline of the artist residency was approaching. She was to present a project at the Ural Biennial, but she did not have any result yet. Eventually, her work was a reflexion about the position of artists in a residency, about their identity and about the difficult relationship with the community, whose problem they were to solve.

Nina Lübbren MONTH IN THE COUNTRY

Nina Lübbren, a German academic and the author of the book *Rural Artists' Colonies in Europe, 1870—1910*, was one of the first to come up with a holistic approach to the study of artist residencies. However, the premier publication of the Russian translation of the text selection is intended not just as reference material for art historians, but rather as a valuable commentary on the current situation. Artists of the end of the 19th century also got away from their usual environment in order to immerse into a local community, at that time consisting mostly of fishermen or peasants. Moreover, they

invented ways to present their experience to the audience, who hardly appreciated the actual state of affairs, and for whom the artists became the pioneers of a new touristic economy.

Anna Evtugina ARTIST RESIDENCIES: AN INSTRUCTION MANUAL

Where to look for options? How to write an application? Why was I not chosen? If I was not chosen for the first time, should I apply again? What to do, if I got into a residency, but it turned out to be a fee-based one? *Anna Evtugina*, the founder of the New York agency iPureland, that helps artists to get grants for their projects, made a list of useful recommendations.

ARTISTS ON A PERFECT RESIDENCY

Usually, it is curators who talk about artist residencies and not their members. In particular, as it is not very clear how to make such a conversation representative enough: all the artists are different. They are interested in travels of various duration and with various conditions; everyone has their own life circumstances; for some, it is important to produce a final outcome, while for others — to undertake research for the future. Even worse, it is often hard to discuss problematic issues with artists, because they are afraid to look ungrateful, not always realizing that they help to solve the problems of residencies as well as the residencies solve theirs. However, the residents of Garage Studios and their guests got together to talk about an ideal format.

НЭБ НАЦИОНАЛЬНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА

ОЦИФРОВАННЫЕ ФОНДЫ РОССИЙСКИХ БИБЛИОТЕК НА ОДНОМ ПОРТАЛЕ



<http://нэб.рф>
<http://rusneb.ru>



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

ШИРОКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПОИСКА
ЗАКЛАДКИ
ЛИЧНЫЕ ПОДБОРКИ
ЦИТАТЫ
ЗАМЕТКИ
ИСТОРИЯ ПОИСКА

ЭЛЕКТРОННЫЕ ЧИТАЛЬНЫЕ ЗАЛЫ НЭБ ВО ВСЕХ
РЕГИОНАХ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



реклама

Оператор НЭБ — ФГБУ «Российская государственная библиотека»

Константин Истомин. Цвет в окне

Лаврушинский переулок, 12 | 3-й этаж | 0+ | www.tretyakov.ru

Реклама

Третьяковская
галерея

Лаврушинский переулок

Поддержка проекта

БФСП  «ИФД Капиталъ»

Анатолий Новиков

Галерея «Ковчег»

02.10.2019 —
19.01.2020

Информационные партнеры

Радиопартнер



Стратегический медиапартнер

 THE ART NEWSPAPER RUSSIA

ВЫСТАВКА

16+

САЛЬВАДОР ДАЛИ

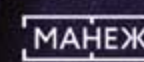
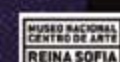
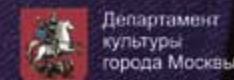
МАГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО



ЦВЗ «МАНЕЖ»
МАНЕЖНАЯ ПЛОЩАДЬ, Д. 1

28.01.20 — 25.03.20

Билеты на сайте:
DALI2020.RU



реклама

швейцарский совет по культуре

prohelvetia

**ДЛЯ ХУДОЖНИКОВ, АРТИСТОВ,
НЕЗАВИСИМЫХ КУРАТОРОВ**

**ПРОГРАММА
РЕЗИДЕНЦИЙ
ПРО ГЕЛЬВЕЦИИ
В ШВЕЙЦАРИИ
И РОССИИ**

**ИСКУССТВО
ТАНЕЦ
ПЕРФОРМАНС
ТЕАТР
ФОТОГРАФИЯ
ДИЗАЙН
КОМИКСЫ
МУЗЫКА
ЛИТЕРАТУРА**

**ЧТО ВКЛЮЧАЕТ ГРАНТ
И УСЛОВИЯ ЧИТАЙТЕ НА
WWW.PROHELVETIA.RU**

**ПОДАТЬ ЗАЯВКУ:
WWW.MYPROHELVETIA.CH**

**ЕЖЕГОДНЫЙ OPEN CALL
В ТВОРЧЕСКИЕ РЕЗИДЕНЦИИ**

**КРУГЛОГОДИЧНЫЙ OPEN CALL
В ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ
РЕЗИДЕНЦИИ**

