

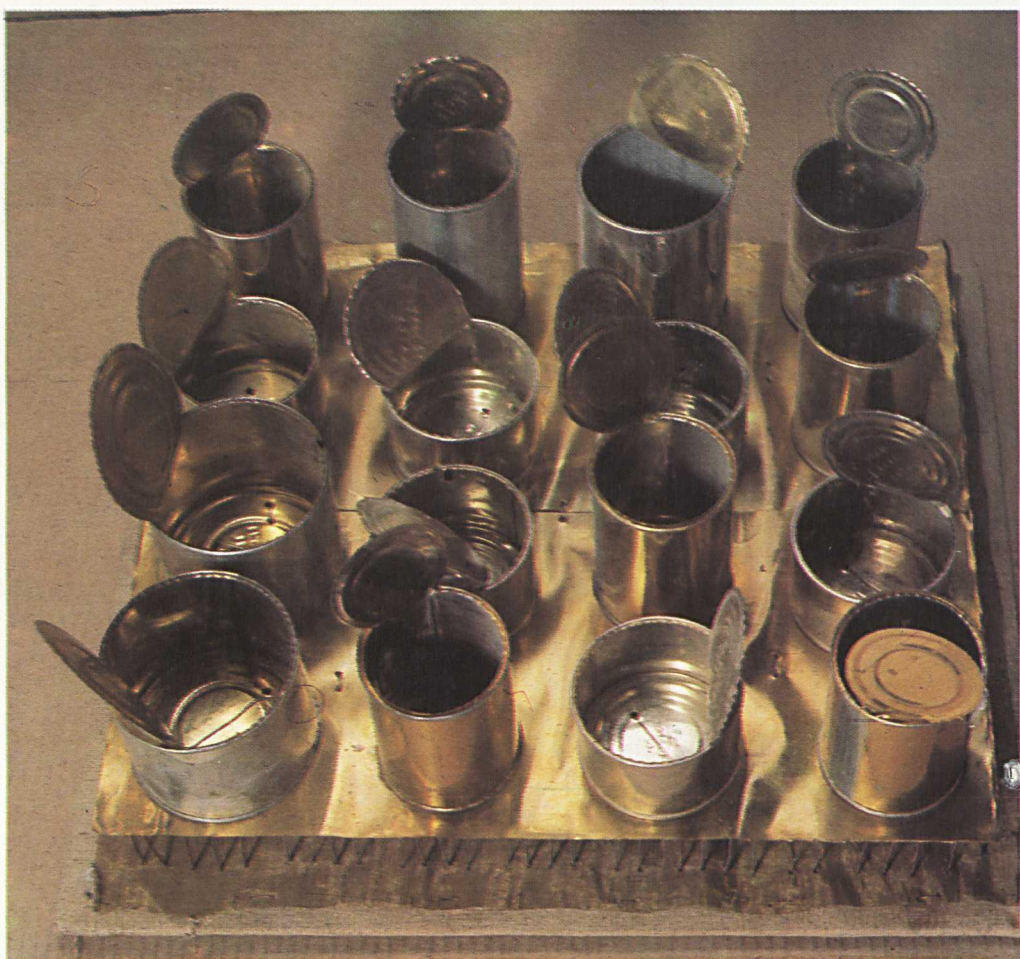
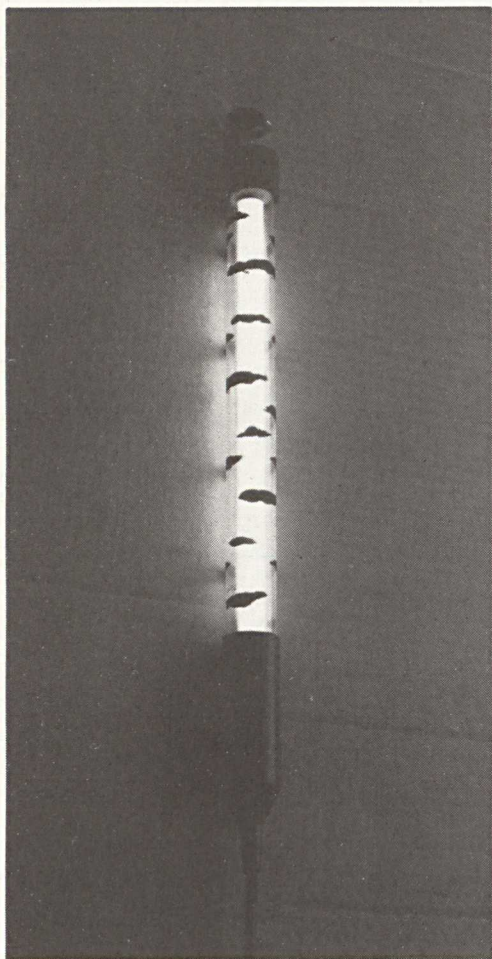
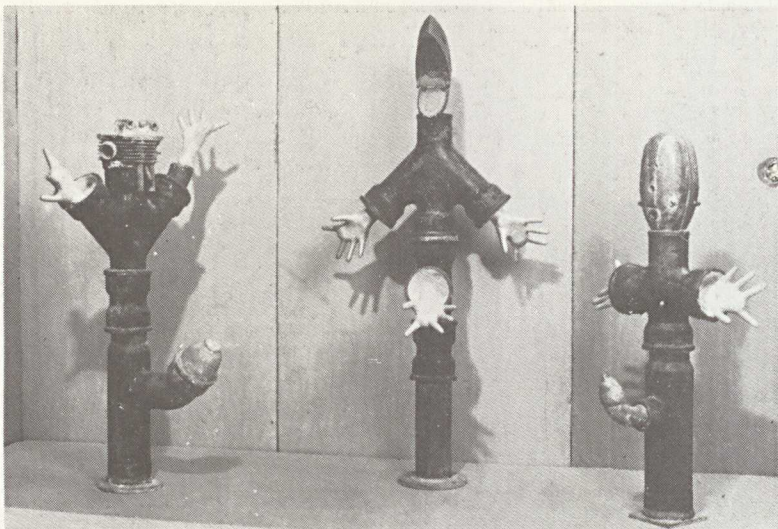
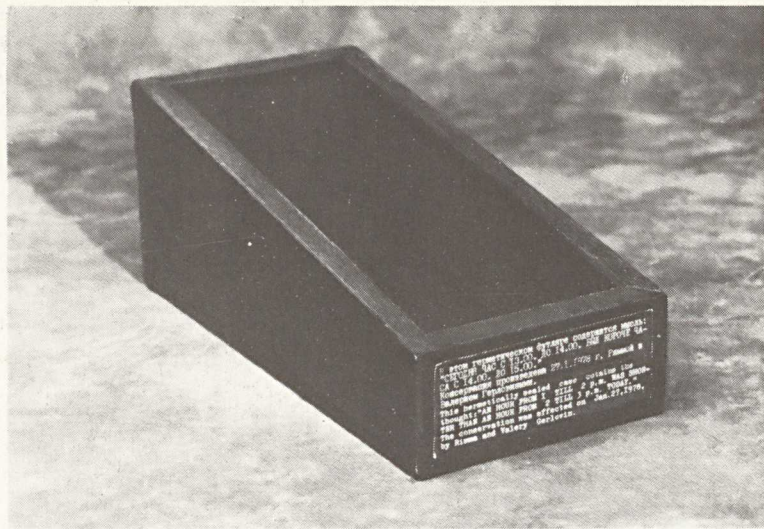
11 396

1990

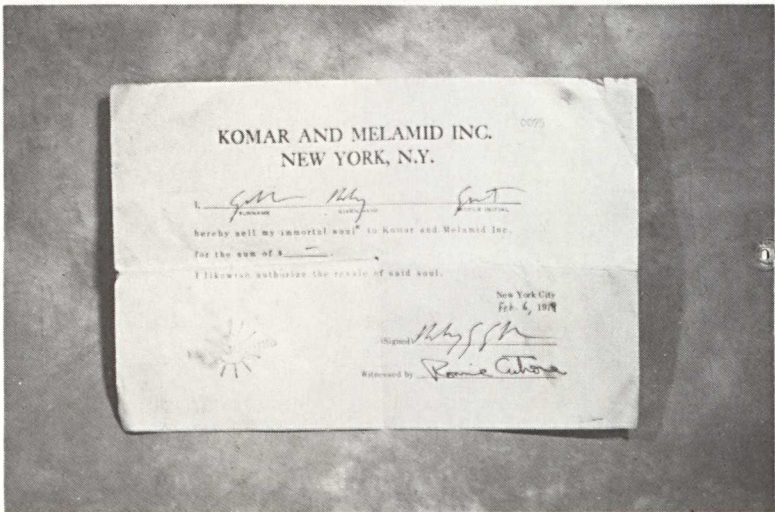
Декоративное Искусство СССР

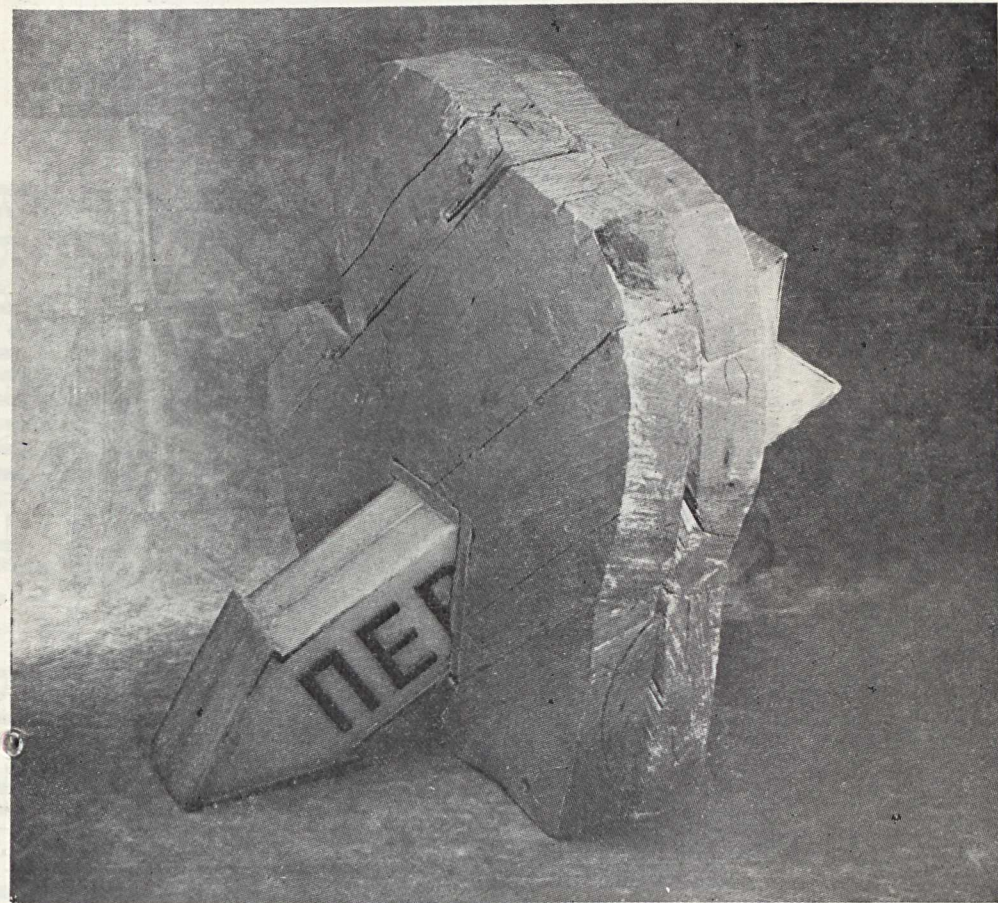
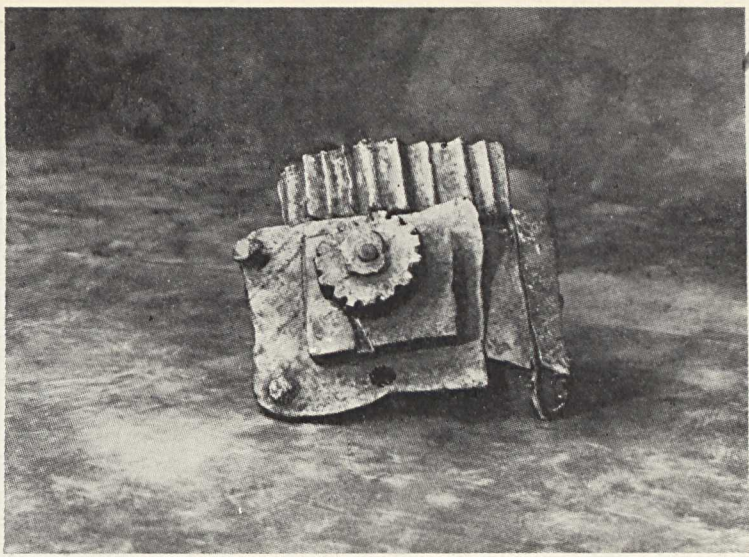
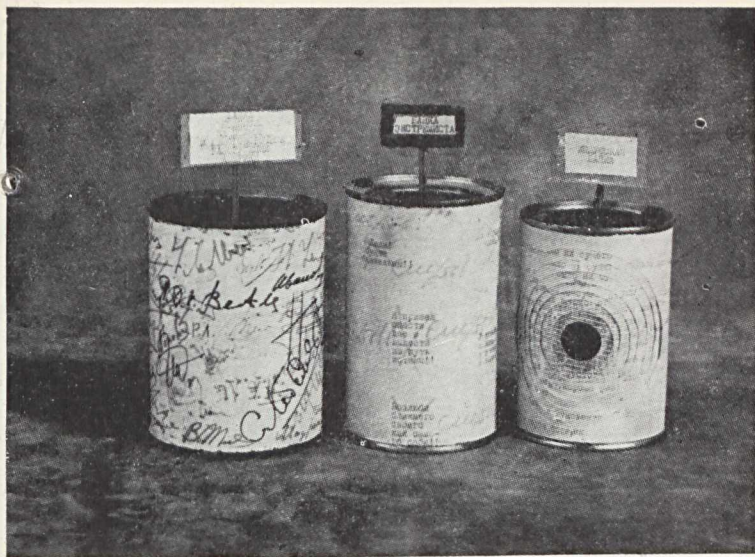
ISSN 0130—3031





в сторону  объекта





Метаморфозы

См. еще стр. 6—13 и 48

На 2-й стр. обложки

В. Герловин
Консервация времени. 1978

В. Сидур
Железные игроки. 1971

Н. Овчинников
Березка. 1990

В. Турецкий
Банки. 1974

А. Косолапов
Ленин — Кока-Кола
Реплика. 1989

В. Комар, А. Меламид
Сертификат о продаже души Р. Геддес.
1976

На стр. 1

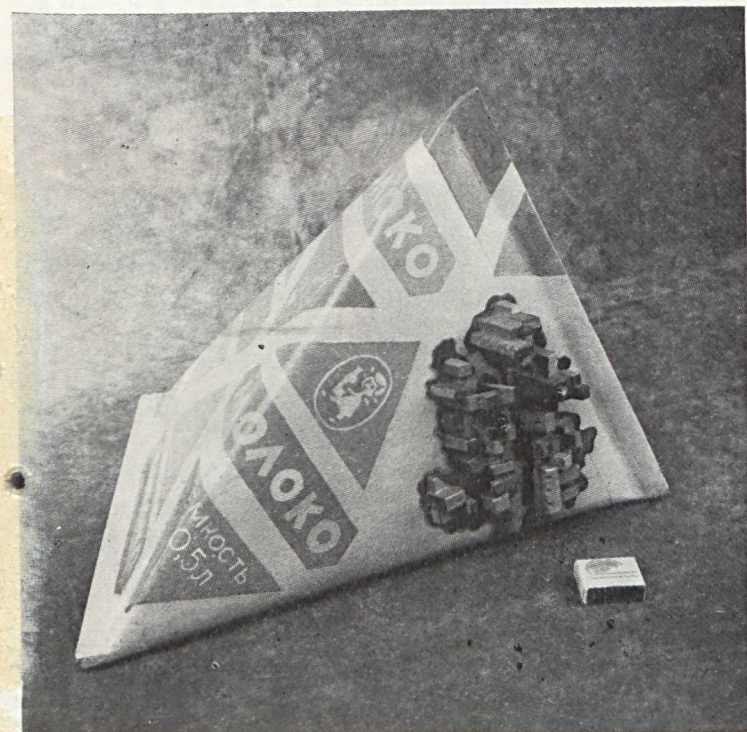
Дм. Пригов
Банки. 1975—1978

А. Косолапов
Замок. 1971—1972

Л. Соков
Пронзенное сердце
Середина 70-х гг.

И. Шелковский
Пакет молока. 1975

Группа «Чемпионы мира»
Дикie песни нашей Родины. 1988



Молодежная, авангардная, или альтернативная, мода — живое, сразу узнаваемое, но еще далеко не освоенное искусствоведческой мыслью явление. Пожалуй, одно совершенно очевидно: само появление молодежной культуры и ее противостояние официальной не обусловлено только возрастными различиями. Молодежная мода, выражая это противостояние языком костюма, опирается на образ подрастающего поколения, его пластику и пропорции, создает наиболее адекватные ему формы одежды.

Воля молодежи моды идет снизу, навстречу потоку большой моды, она — плод коллективного творчества, в сущности, городской фольклор. Костюм создается (или комбинируется) там же, где и носится, вещи сколь угодно разные объединяются самым стилем — способом обживания. Деятельность такого рода становится частью обязательного социального поведения, вкладом в творческое освоение действительности.

Помимо пугающих обывателей деталей, вроде щей и гребня, которые указывают на принадлежность владельца к определенной группе, и энергичности, силового, выразительного давления внешнего облика, в актив молодежной моды можно записать и создание костюма, не пренебрегающего бурной активностью, и моду «унисекс» — костюм, игнорирующий половые различия, — и введение в культуру одежды образов и мотивов (не говоря уже о надписях), раньше ей вообще противопоказанных.

К Лене Зелинской все это имеет прямое отношение. Она демонстрирует принадлежность авангардной моде не только коллекцией, но и биографией. Училась на филологическом факультете МГУ, хотела заниматься Буниным, а потом оставила филологию, стала профессиональным модельером. Теперь коллекций уже несколько, масса заманливых и послужной список, в котором — создание театра моды «Второе тело», работа с Сергеем Соловьевым для фильма «Асса», эскизы для театра. Вообще Лена — человек активный, много учится и работает. Видимо, это да еще организационные проблемы театра (13 манекенщиц, 2 костюмера, хореограф и директор) съедают все силы, на мучки творчества ничего не остается — поэтому модели сочиняет легко.

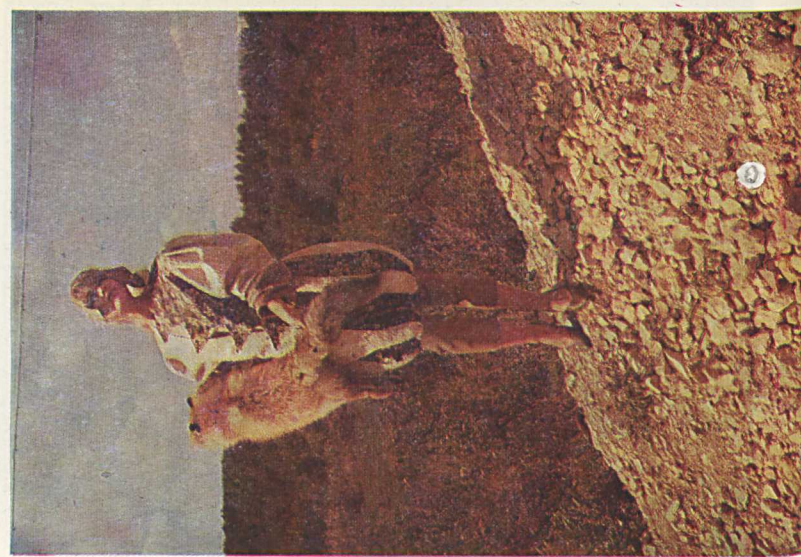
Молодежная мода не предполагает автотворения. Становясь предметом профессиональных занятий, она неизбежно теряет свою фольклорную чистоту, взамен приобретает иные качества. Зелинская демонстрирует мастерское владение композицией и формой костюма. Ее модели, основанные на формах молодежной моды, имеют авторский характер.

Девушки в черно-белых костюмах с огромными воротниками, напоминающими о масках итальянской комедии, сразу задают настрой (а может быть, условия) игры. Головки персонажей в черном-и-оранжевом (платьем это назвать нельзя, мини-комбинезон тоже трудно) увенчаны шляпками из грампластинки с торчащими вверх многочисленными рожками.

Звезда сезона



Елена Зелинская



Вычурным это кажется только на первый взгляд, пока не увидишь, как эта компания прогуливается среди многоэтажных коробок, совершенно органично входя в пространство, которое, кажется, еще не обжил никто. Костюмы с текстами — «Я или Ты», «Черное или Белое», «Воздух или Камень» — вносят некоторое напряжение, акцентируя ситуацию выбора. Выбор, впрочем, может обернуться и старой светской игрой (Забвение или Сожаление?).

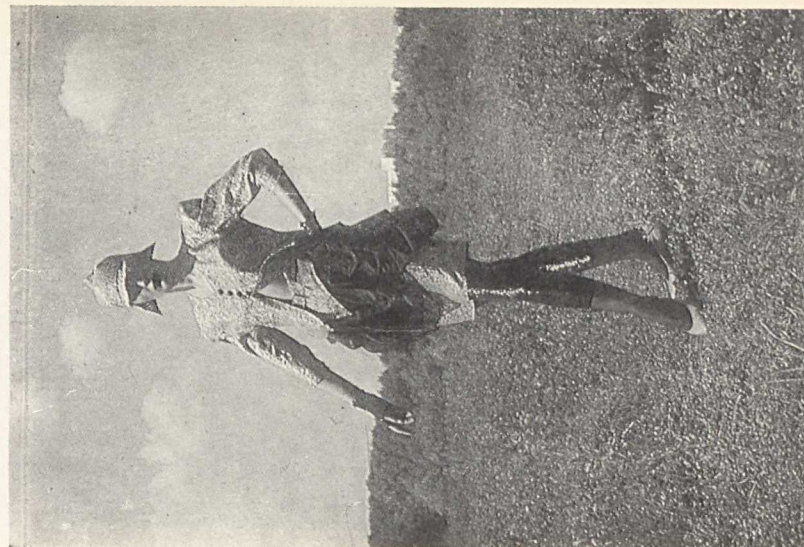
Зелинской свойственно стремление к холодноумным, прихотливым, рафинированным, но без слащавости, работам. Серия парчовых фраков, своего рода реализация права на излишнее и иррациональное, прямо апеллирует к костюмам анжре-аля. Иногда это отдает скрытой издевкой, поражает точным извильным взглядом. Чего стоит, например, изысканно дополняющая парчовая буденовка или юбка, короткая и совершенно открытая с боков, а спереди тщательно застегнутая на длинную молнию.

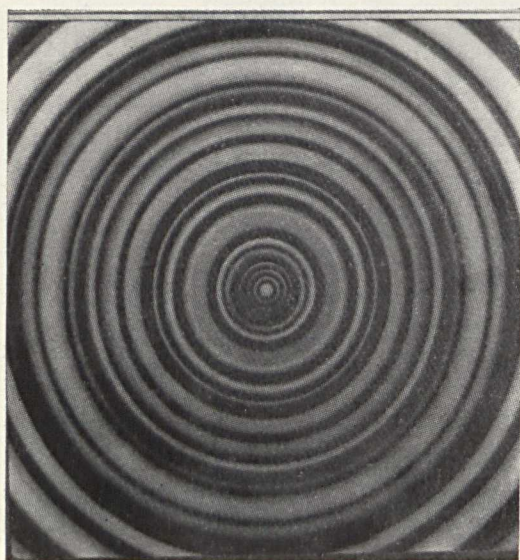
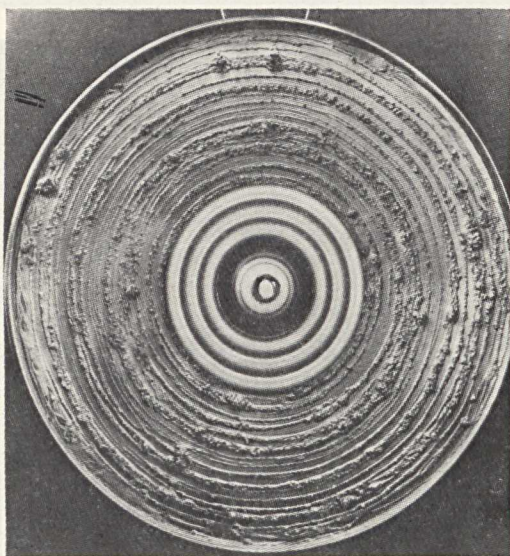
Большинство моделей Зелинской очевидно выходят за рамки молодежной моды, предполагающей при всей экстрагантности непрерывную функциональность — возможность существовать, хотя бы условно, в обыденном пространстве. Существование этих вещей становится оправданным лишь

в пространстве сцены, их демонстрация становится фактом искусства. Стоит огорчиться, что современный показ моделей одежды, сколь изобретательно он ни был бы выстроен, может претендовать на звание театра моды только очень условно.

А здесь и в самом деле рождается театр, где работает все: моделирование, музыка, пластика и сам облик манекенщиц (или уже актрис), и где смысл происходящего несводим к демонстрации костюма. На сцене разыгрывается спектакль, герои которого — модели, так же как герои пьес Чехова — люди, а герои знаменитой когда-то миниатюры Сергея Образцова — два шарика. Это могло бы стать вариантом танцевального стиля vogue, который использует позы фотомоделей журнала, но Зелинская (вместе с хореографом Аваньевым), так же как в самом costume, создает стилистически единую систему из, казалось бы, несоединимого. Отрабатанный шаг манекенщиц сменяется танцем, персонажи маршируют и отдают пионерский салют или надолго застывают в точно найденных позах. Костюм, включенный в такое действие, перестает быть только моделью в привычном понимании, но не становится и театральным костюмом, неожиданно открывая новые выразительные возможности моды как искусства.

Генриэтта Шушарина





В июне нынешнего года на Кузнецком мосту проходила 19-я московская молодежная выставка. Прошла...

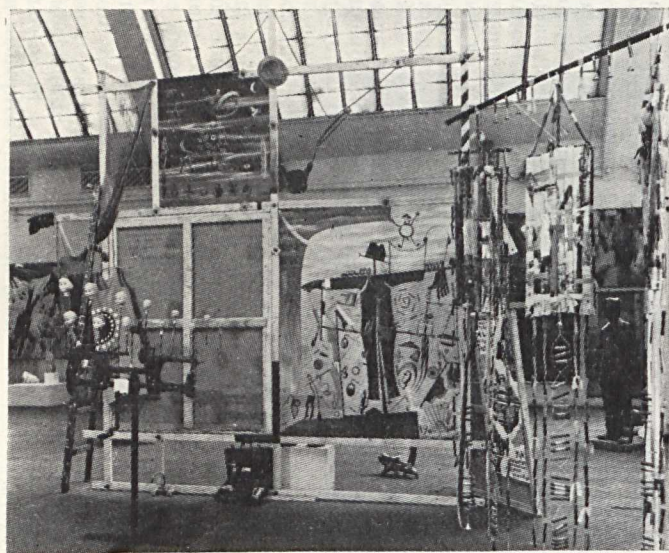
Событием в жизни города она не стала. В городе и так много событий. Очереди на нее не было. Еще одну очередь выстоять невозможно. К тому же выставок в Москве достаточно, дефицита нет.

Особого скандала вокруг нее не возникло. Согласитесь, хорошо, когда без скандала.

На выставке были представлены работы художников разных направлений и традиций изобразительного искусства — от иконы до артефактов. Представлены не в противопоставлении, а в некотором единстве. Точнее, в классическом триединстве места (зал), времени (июнь) и действия (экспозиция). Живопись, декоративное и прикладное искусство, кинетические объекты, модули, композиции в разных стилях модернизма то мирно соседствовали в последовательной развеске, то собирались вместе согласно творческой ориентации или принадлежности к московской секции их создателей. Так что различные художественные партии, движения, направления и бло-

Мир искусства

Без сенсаций



На стр. 4

В. Ковшар
Пульсары

На стр. 5 (в центре)

Ю. Зубенко
Структуры. Дерево

На стр. 5

Т. Новиков, Н. Воликова
Чудесный сад. Стекло

В. Николаев
Метафора. Керамика

И. Лабутина
Дзинтарские сны. Керамика

XIX Молодежная

Ольга Кабанова

ки были показаны и группами, и отдельными представителями (все же художники — индивидуалисты).

Не имею точных сведений, но предполагаю, что экстремисты, разрушающие необходимое единство, на выставку не попали. Возможно, потому, что предпочли другие выставочные площадки, а может быть, и не были допущены выставком в интересах дела.

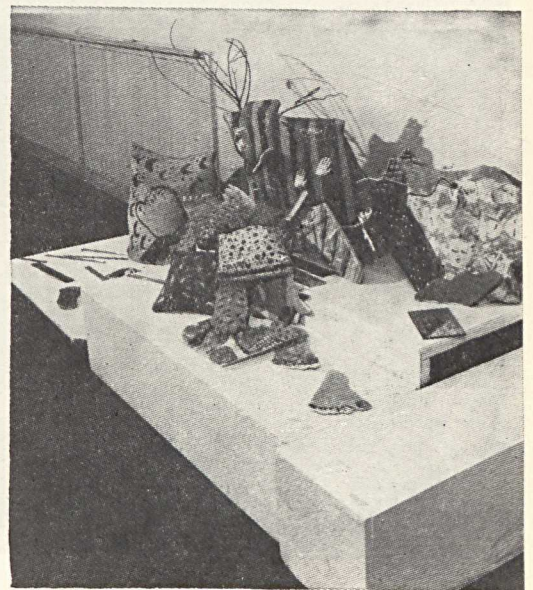
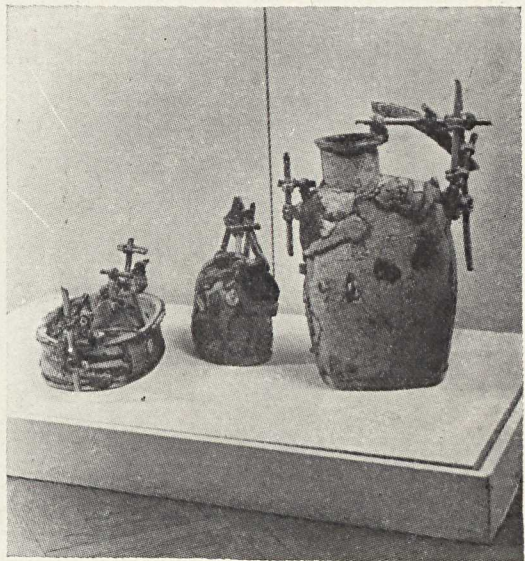
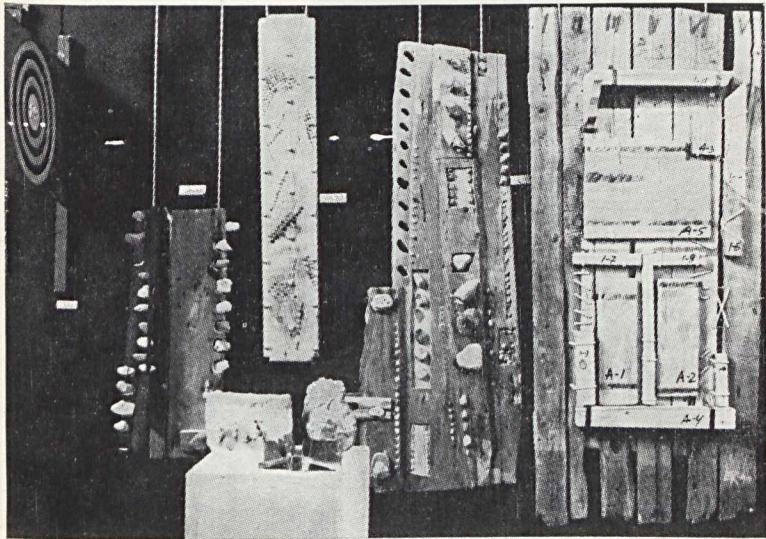
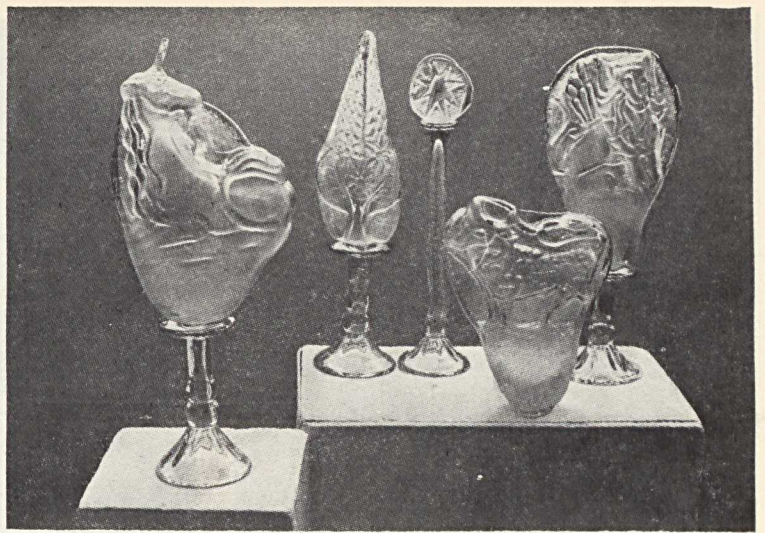
Хотелось бы перечислить, что объединяло работы.

Место рождения. Как известно, «на всех московских есть особый отпечаток». Он проявлялся в достойном профессиональном уровне и в профессиональной же образованности (ориентированности в традициях и направлениях современного и старого искусства) московских художников до 36 лет. Видимо, в столице трудно вырасти невеждой. В Москве традиционно избегают холодно-ватой элитности и южной томной чувственности. Митьки так же родились не здесь, где во всем стараются соблюсти вкус и меру.

Аполитичность. За исключением нескольких, о кото-

рых, честно, и вспоминать не хочется, на выставке не было ни тематических картин, ни крутого соц-арта. В работах решались формальные проблемы, не идеологические. Поэтому я с особым удовольствием назвала ее «безыдейной», если бы это определение не было отягощено искусствоведческой традицией. Белело что-то на гобелене, и было написано, что это парус одинокий. Пусть парус, главное, красиво белело.

Отсутствие глубины. Правда, в первом зале можно было обнаружить распластанного беднягу с цепями на руках и ногах, и еще что-то надрывное и трагическое при пристальном осмотре удалось обнаружить. Но создается впечатление, что нынешние московские молодые заняты в основном наложением красок на холст, составлением из разных брошенных предметов оживающих кинетических монстров или элегантных цветовых композиций, они же мастерят кукол и сшивают лоскутки кожи в роскошный драгоценнейший наряд. И нет никаких трагедий и переживаний, а только бойкая пестрота

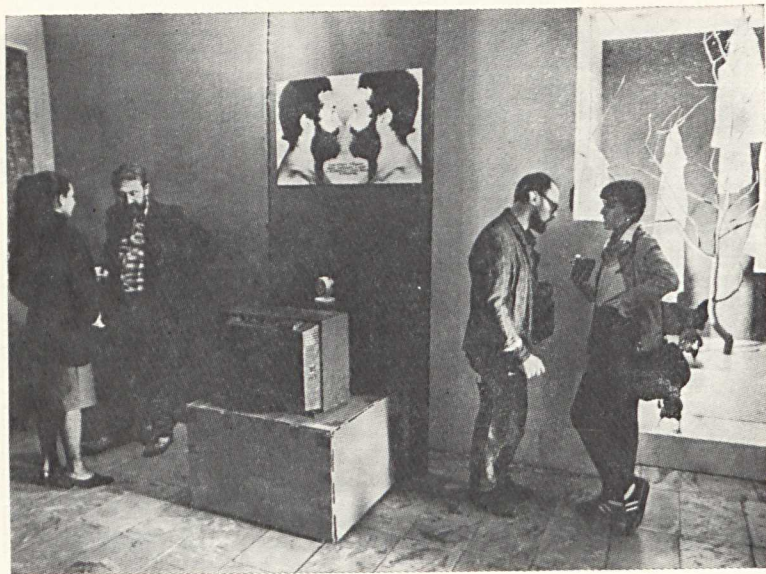
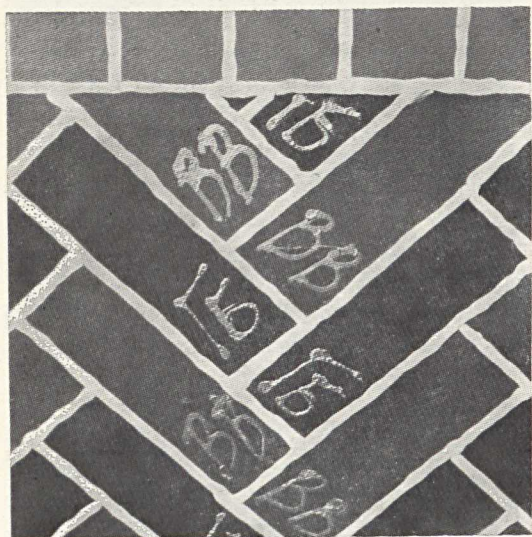
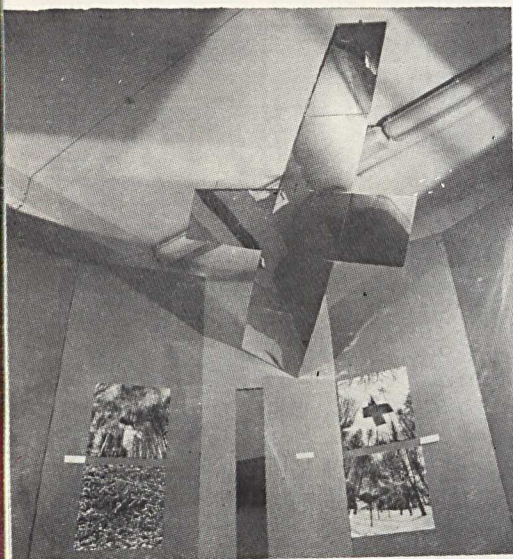
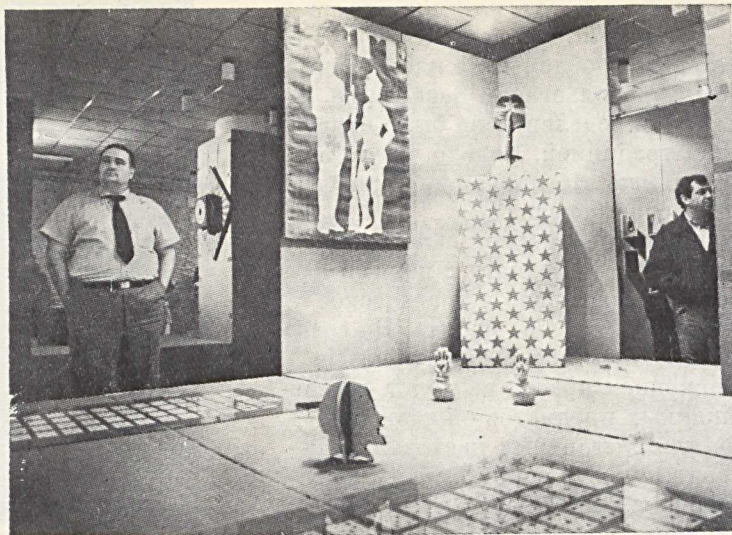


внешних визуальных впечатлений. И это полностью противоположно теперешней истеричной жизненной реальности. Не поддаваться ей — достойное и гуманное поведение.

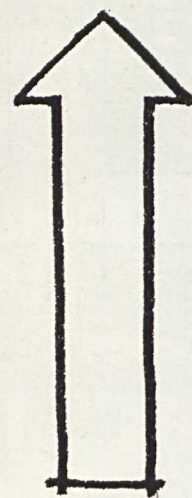
Незрелость. В какой-то степени это синоним молодости. Очевидно, молодые, но зрелые московские художники участвуют нынче в других выставках, возвращаются в иные, возможно, зарубежных, сферах, оставив московскую площадку тем, кто только приобретает имя. В этой ситуации отсутствие на Кузнецком шедевров и наличие «всего лишь» профессиональных, грамотных и разнообразных работ абсолютно не смущает.

Цифра 19 в истории московских молодежных выставок воспринимается как перечислительная запятая, в то время как 17 вспоминается восклицательным знаком. Возможно, это огорчает участников, — а может, и нет, если они понимают, что жизнь впереди трудная, работа долгая. А что до зрителей, то вряд ли они жаждут потрясений, даже художественных. Всем надо беречь силы.





объекта



в сторону

ВЫСТАВКА «В СТОРОНУ ОБЪЕКТА»

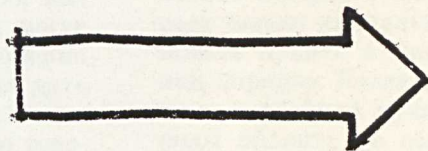
ВРЕМЯ: 18 апреля — 18 мая 1990 г.

МЕСТО: Выставочный зал «Садовники»
Красногвардейского района
г. Москвы

ОРГАНИЗАТОР: Отдел современного искусства Государственного музея декоративно-прикладного искусства народов СССР (музей «Царицыно»)

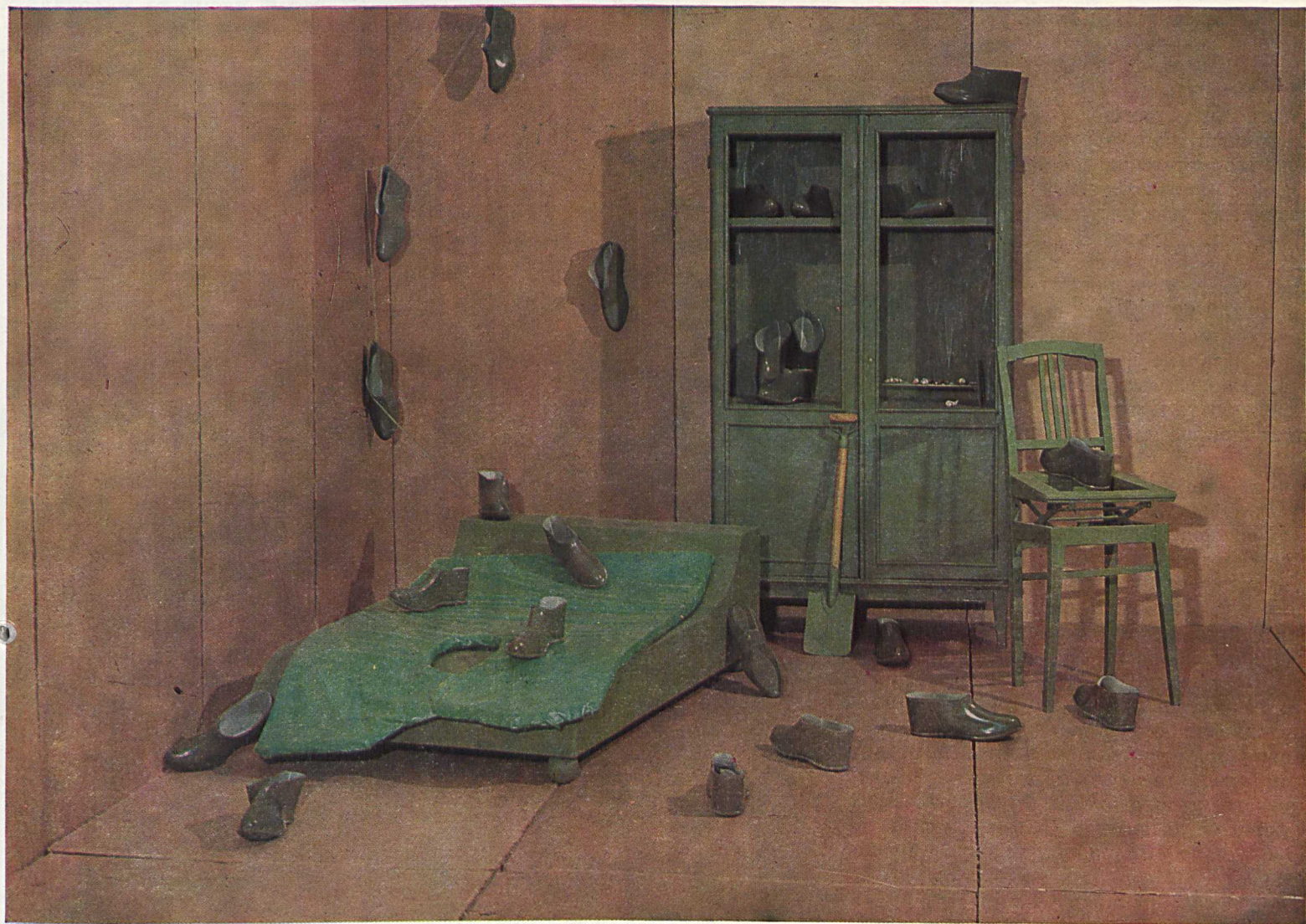
В сторону от...

Виктор Мизиано



Эта выставка была обречена на успех. После того как московская сцена опустела (художники взяли вид на жительство за границей, причем эта энтропия поразила и критическую среду), она оказалась почти уникальной акцией. Акцией, которая впервые, по сути, проводилась профессиональными искусствоведами — и не на волне перестроечного энтузиазма, а по плану советского учреждения. То есть разрабатывалась и обдумывалась не один день и не одним человеком, а целым творческим коллективом. Разрабатывалась в контексте очень масштабного и ам-

Фрагмент экспозиции с инсталляцией И. Макаревича «Сон живописи рождает чудовищ», 1990



На стр. 6

Фрагмент инсталляции Е. Елагиной
Высшее — Адское. 1989

Экспозиция выставки «В сторону
объекта»
Раздел соц-арта

Фрагмент экспозиции выставки
Произведения М. Рошаля, группы
«Гнездо», В. Комара и А. Меламида,
Е. Елагиной

Ф. Инфантэ
Крест. 1979
Артефакты из серии «Очаги искрив-
ленного пространства». 1979

Фрагмент инсталляции С. Мироненко
Комната для военных: ВВ, ГБ, ПВ.
1988

Вернисаж выставки
Слева произведения В. Комара и
А. Меламида «36 суперобъектов для
суперлюдей»

Фрагмент экспозиции с произведе-
ниями И. Кабакова

Вернисаж выставки, Вводный зал

АВТОРЫ КОНЦЕПЦИИ:

Андрей Ерофеев
Владимир Левашов
Наталья Тамручи
Юрий Аввакумов и
группа «Агитарх»

ДИЗАЙН ЭКСПОЗИЦИИ:

Число участников: 57

Экспонируемых произведений: 160

бидиозного проекта создания Музея современного искусства. Музея, который с самого начала определяет свою идентичность как экспериментальный, новаторский, авангардный. И вот этот музей в своей первой выставке делает прицел на объект. Что, в принципе, совершенно точно, потому что объект — своего рода нерв советского авангардного искусства. Именно советского: западная сцена гораздо более плюралистична, чем советская, которая в общем-то не знает диалектики живописи и не-живописи. Советское авангардное искусство — это концептуализм без конца и без края, а кроме того, оно укоренено в подпольном домашнем существовании (картина ведь не часть домашнего быта, это объект — часть домашнего быта). И, наконец, про-

тивопоставление официальному искусству: живопись ведь была дискредитирована, ибо находилась под пятой власти. Все это действительно определило исключительное место объекта. И если уж начинать экспериментальному и, как бы сказать, фрондерскому музею — то именно так. Выставка и называется «В сторону объекта». В ее названии программно указывается на феномен осмысления.

Но вот сам уровень работы с объектом, который был продемонстрирован, просто поверг меня в отчаяние. Что такое сам феномен объекта? Этот вопрос организаторам, видимо, просто в голову не приходил. Перед нами выставка не об объекте, а о трехмерных формах современного авангарда. Я не против включения в такую выставку не объектов — для типологии, для интересной концептуальной игры экспонатами, — но когда сама проблема не выносится за скобки. А кроме того, там были чудовищные лакуны. Вообще выставка без конца, в частности, потому, что там нет «Медгерменевтов», художников, которые довели эту проблему до радикального предела, построили такую теоретическую метафизику вокруг объекта. Там есть инсталляция И. Макаревича, но этот маститый художник находится под влиянием этих мальчишек. Есть А. Журавлев и М. Серебрякова, прелестные художники, но и они возникли в этой атмосфере. Есть В. Сорокин, у которого свое видение объекта, но завершает развитие все-таки не он. Есть все, кроме людей, которые все это создали и определяют. И это уже просто плохой стиль профессиональной работы.

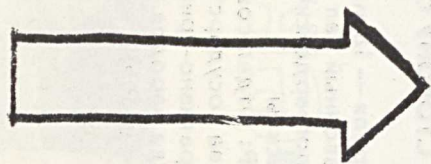
Все вещи — известные, и выставку в целом было не так трудно сделать. Потому и просчеты столь разительны. Осталась совершенно неосознанной специфика советского объекта, что, кстати, сыграло самую печальную роль на уровне построения экспозиции. Дизайнер Ю. Аввакумов действительно построил остроумную, зрелищную, красивую экспозицию, там есть масса находок. Но совершенно ясно, что искусствоведы просто отдали ему экспозицию на откуп, не поняв при этом специфики советского объекта. А ведь с этим предметом, чтобы его не дискредитировать, надо работать очень осторожно. Я даже не знаю, как. Не берусь сказать. Но его надо было каким-то образом «подать».

Тут же — ощущение каких-то ящиков картонных, каких-то коробок, куда навалили разные предметы. Просто этнографическая выставка художественного быта Москвы последних тридцати лет. Какие-то тарелки, ложки, повешенные. А ощущение искусства в общем-то не создается.

У меня было такое чувство, что сейчас все эти ящики закупорят, завяжут, закинут на антресоли. Ощущение мертвящее, каких-то похорон, похорон культуры. И поскольку нет интеллектуальной работы, то выставка стала довольно-таки начетническим рассказом о месте объекта в советском искусстве за последние двадцать с чем-то лет. То есть тем жанром, который уже отработан в том же зале усилиями самих художников. И это сейчас, в контексте нашей драматической ситуации в искусстве, когда на критике лежит такая огромная ответственность. Я был просто в большом разочаровании. Скучно, сейчас нужно проблемы ставить...

В другом жанре

Владимир Левашов



Вернисаж выставки
Акции Г. Виноградова



Реплика В. Мизиано заслуживает внимания хотя бы в том смысле, что в ней личные фантазии автора убедительно претворились в форме свободного критического высказывания. Она в принципе самоценна, потому отвечать на нее было бы бессмысленно и бесполезно. Но поскольку за самой постановкой вопроса — помимо всего прочего — стоит еще и претензия к выставочному жанру, следует заметить, что выбор жанра можно, конечно же, обсуждать — и осуждать. Однако лишь после того, как выяснена мотивация выбора в конкретном месте и в конкретное время. И вряд ли правомерно от одного жанра требовать того, что может дать только другой.

Если здесь вообще о чем-либо уместно говорить, то о самих наших намерениях и о логике экспозиционной акции.

Выставка «В сторону объекта» делалась, строго говоря, не от имени группы единомышленников, а от имени Музея Царицыно, который собирает коллекцию современного искусства. Эта коллекция со временем сможет превратиться в Музей современного искусства. Собираем мы искусство объекта, представляющее самые последние тенденции мирового развития, имеющее самую ясную перспективу. Ни один из традиционных видов искусства таких перспектив не имеет. Даже живопись, с которой обычно связываются самые большие упования. Ибо она (именно как живопись, а не как живописная техника, порой используемая в «объектах») принадлежит, несмотря на все трансформации, к традиционной системе видов и жанров, которая связана с миметическими задачами и далека от собственно современной художественной практики. Кроме того, картина сегодня прочно ассоциируется с искусством коммерческим, поскольку легко превращается в товар и менее всего остается чистым творчеством. Связав себя с собиранием искусства объекта, мы сделали свой выбор, который был одновременно и выбором концепции.

Первая наша выставка должна была показать характер наших намерений, их обоснованность. Мы должны были, как выражается мой оппонент, «определить свою идентичность». В нашем случае она заключается в способности создать именно государственную коллекцию, музей. Если бы мы стали делать «проблемную выставку», этого бы не произошло. Была бы экспозиция с очень жестким, программно-тенденционным отбором, малым количеством художников и произведений, явной, сознательной смысловой одномерностью. Такие выставки — инструмент «силовой», активной художественной политики, в основе которой лежит желание не столько постичь объективно существующую культурную реальность, сколько трансформировать ее в определенную сторону. Такие выставки мы уже готовим. Но первую сделали другой — в традиционном «музейном» жанре — историко-типологическую, с большим количеством материала (более полутора сотен работ размером от спичечного коробка до большой инсталляции, более полусотни авторов), охватывающего около тридцати лет. Именно таких выставок еще не было (единственная экспозиция, с которой возможно какое-то сравнение, — «Ретроспектива», проведенная объединением «Эрмитаж», но и она, строго говоря, иного рода). И есть настоятельная необходимость приучить публику именно к музейному подходу к этому искусству — подходу пока совершенно не реализованному.

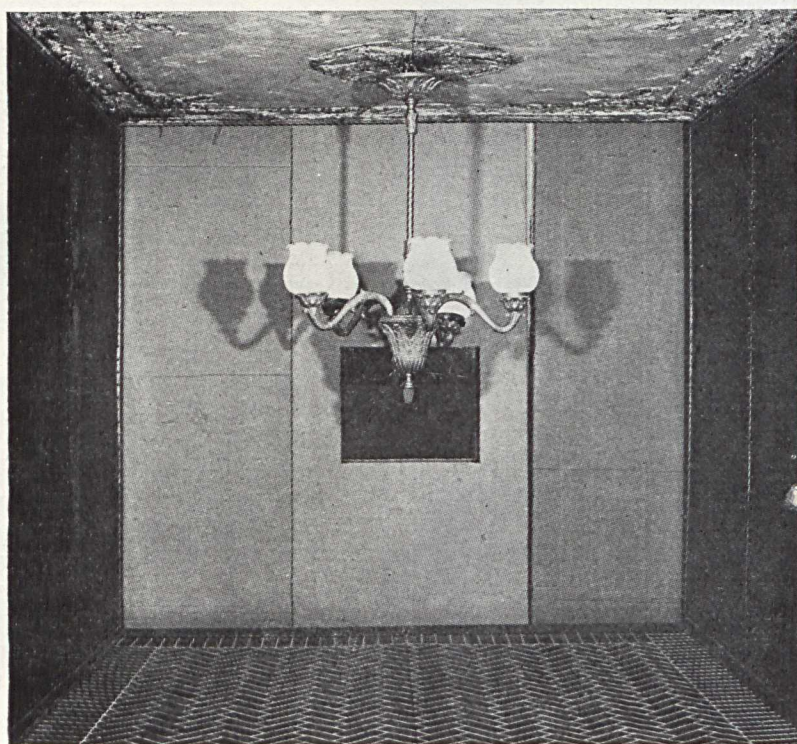
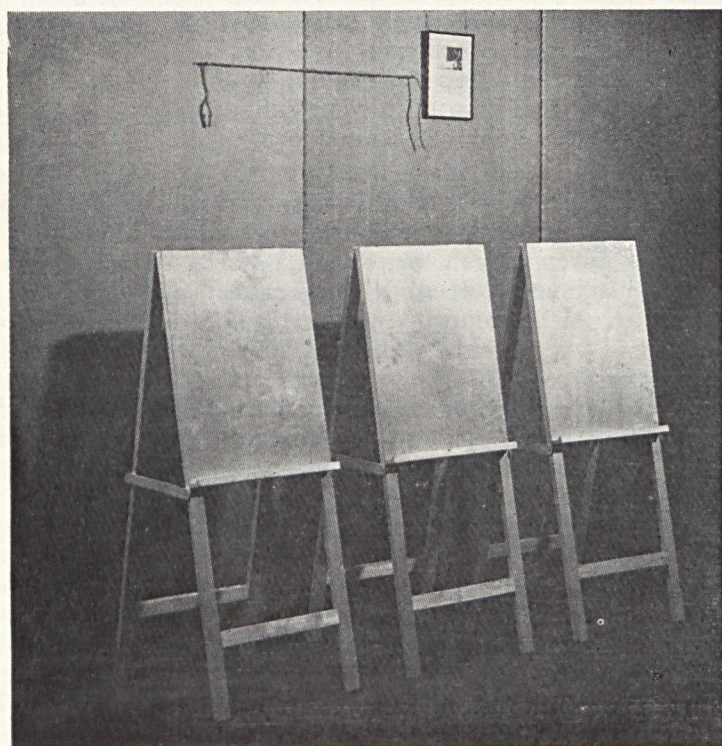
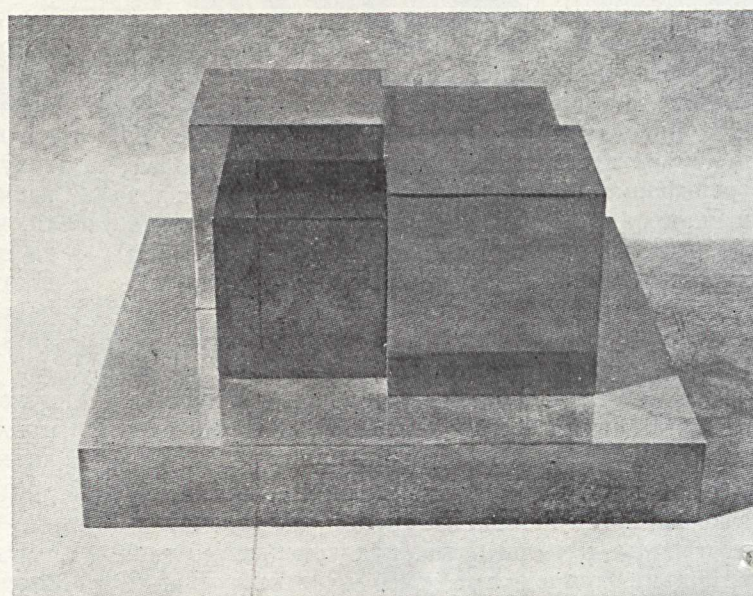
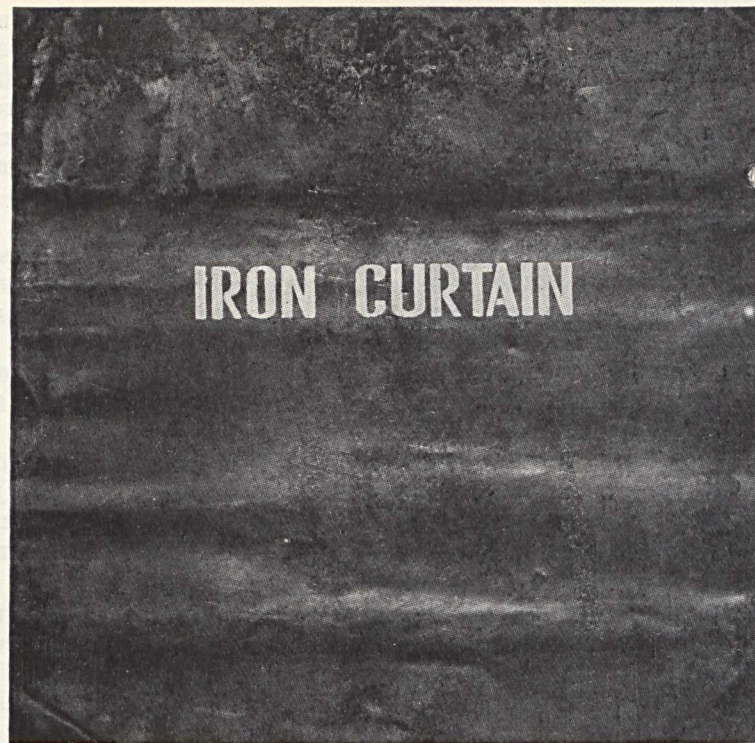
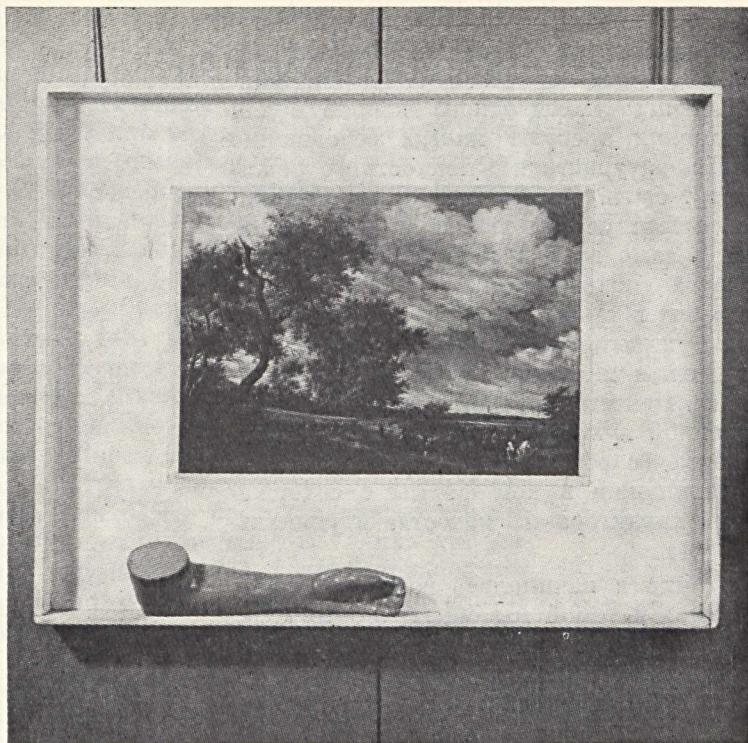
Наша музейная система совершенно не приспособлена к такого рода художественной продукции, противоречит самой его природе. Как составлять музейное описание, как хранить,

как покупать? Нет никаких отечественных прецедентов. Все объекты — это, как правило, так называемая «смешанная техника». Следовательно, составляющие части одного экспоната для своего хранения требуют иногда совершенно разного температурного и влажностного режима — как тут быть? Или, к примеру, инсталляция. Она состоит из бытовых предметов малой стоимости, а само произведение в целом стоит дорого. На закупочной комиссии главный хранитель говорит в таком случае, что музей собирает только уникальные вещи, а такое мы сами можем купить в магазине и составить в нужном порядке. Неясен критерий качества. И дело не в «музейной кухне», а в непонимании природы объекта (в особенности советского объекта), соотношения в нем формы с содержанием, иного характера его качества и уникальности.

С этой точки и начиналась работа над экспозицией, с этой темой мы обратились и к дизайнеру Юрию Аввакумову. Потому, в частности, и остановились на его идее использовать двадцатислойный гофрокартон в качестве основного экспозиционного материала. Щиты позволили создать разные пространства: где надо — затесненные, как советская коммуналка, где надо — изысканно-стерильные, как футурологический интерьер. Сама картонность, многоперегородчатость пространства была задумана как метафора, фактурное соответствие той среде, в которой родилось и существовало андерграундное творчество. Тот же картон позволил разместить на 600 кв. метров районного зала то, что разместить там казалось невозможным, да еще избежать ощущения излишней скученности. Но если бы у нас было огромное пространство, белые стены, осветительная арматура на выбор и т. п., следовало ли тогда разместить все иначе — подальше друг от друга, с «воздухом» вокруг каждого объекта? Тогда бы ДСП и ржавеющий металл предстали золотом и бриллиантами, но, одновременно, это искусство превратилось бы в нечто совсем иное, потеряло бы ту самую «советскую специфику».

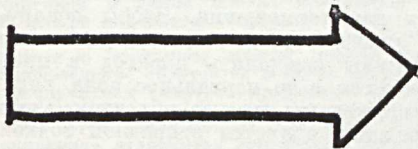
Однако советская специфика не только в этом. Она в том, что у нас искусство не развивается единым потоком, но разбивается на множество ручьев. Хронологический ряд здесь не совпадает с эволюционным, и выстраивая последний, приходится подчас располагать бок о бок произведения, разделенные полутора десятилетиями. К местным особенностям принадлежит и то обстоятельство, что зрелых объектных форм в нашем искусстве почти и не существует, они только рождаются. В основном это пока «рукоделие», паллиативные произведения, несущие на себе печать двойного происхождения: от станкового искусства и от обыденной вещи.

Делай мы выставку «этнографического» типа, логичным было бы продемонстрировать на ней еще и образцы советской предметной среды. Однако нас интересовала исключительно художественная реальность. И мы сознательно соединили живопись и скульптуру, лишь тяготеющие к объекту, — и объекты, похожие и на традиционное искусство, и на повседневные вещи. Похожие, но уже не принадлежащие ни одному, ни другому миру. Потому что только, во-первых, выпадая из старой художественной иерархии, а во-вторых, становясь вещами развеществленными, абстрагирующими собственную идею от своего материального субстрата, они превращаются в объект как произведение искусства. О мучительном возникновении этой новой эстетической формы и была сделана экспозиция «В сторону объекта», после которой можно заняться и теми выставками, которые «ставят проблемы».



Объект: по поводу фактуры

Екатерина Деготь



На стр. 10

И. Кабаков

Рука и репродукция Рейсдаля. 1965

Группа «Гнездо»

Железный занавес. 1975

В. Сорокин

Посылка. 1989

В. Немухин

Посвящение Ф. Инфантэ. 1986

Ю. Альберт

Рисование прямой линии с натуры. 1990

С. Мироненко

Комната для военных: ВВ, ГБ, ПВ. 1988

Все нижеследующее есть лишь попытка прояснения собственной речи.

А точнее, нахождения для объекта неисчерпанных возможностей смысла внутри традиционных понятий искусства.

Ведь и сам объект как вид искусства заполняет пространство, не освоенные живописью, скульптурой, дизайном, активизируя в сфере самой реальности то, что этими искусствами не востребовано.

На выставке, которая впервые в пределах одного пространства/времени собрала сопрягаемое лишь мысленно, объекты также балансировали постоянно «между» другими видами искусства, как это и было в действительности, в истории объекта. Такая неопределенность самого вида искусства, категории обычно незыблемой, и порождает иногда желание увидеть в объекте «рубрику» более низкого порядка — жанр или направление в искусстве. Но нет, перед нами особый, и с самого начала особый, род творчества — и особый род художественного результата.

ИЛЬЯ КАБАКОВ. РУКА И РЕПРОДУКЦИЯ РЕЙСДАЛЯ. 1965

Репродукция картины и муляж руки находятся внутри одной рамы, которая почти превращает произведение в витрину, не разрывая ассоциаций с картиной: репродукция висит в раме, рука же лежит на ней. Эта ранняя работа Кабакова обладает качествами почти манифеста объекта, настолько она программна и во всем точна, от пропорций собственно физических до пропорций в высказанном противо-

ставлении. И тот, и другой элементы, лапидарно поставленные рядом, представляют собой тематизацию, определенного рода иллюзии: увлекательной «туда» и присутствующей «здесь». При этом точным оказался и сам выбор: пейзаж как средства освоения пространства и руки как инструмента познания объема. Однако, хотя пейзаж представляет здесь живопись (мифология которой — художественный мир — лучше всего описывается именно пейзажем), рука представляет не скульптуру, как можно было бы подумать, а объект. Дело не только в качестве взятого художником воспроизведения, но и в том, что самоотожествление с физическим движением или состоянием, которое составляет основу переживания скульптуры как вида искусства, здесь заменено на восприятие строго противопоставленного нам предмета, объекта. Возвращаясь к репродукции, мы и ее видим в качестве материального объекта. Хотя здесь сохраняется, можно сказать, классическое равновесие, тогда как более поздняя «Аврора» А. Косолапова, где идилический пейзаж виден в «окне» в виде силуэта «Авроры», есть уже вполне объект — он не имеет рамы, а буквально сам является рамой для своего «внутреннего». Помимо соцартовских смысловых планов, это еще и «объект о живописи».

В системе советского искусства объект противостоит живописи в лице «картины», сводя с нею счеты, занимая ее место и порой рефлексирова на ее тему. На деле же объект как вид искусства родился скорее из скульптуры. Хотя значительные по своим последствиям шаги были сделаны в области дизайна (группа «Движение») и манипулятивных текстов (В. и Р. Герловины, Д. Пригов), хотя на выставке было хорошо видно, как буквально все рвалось к объекту, включая и живопись (классическим для XX века путем превращающуюся в «вещь» и выходящую в объем в творчестве А. Юликова), все же многие из представителей соц-арта были первоначально скульпторами, а некоторые (Л. Соков) во многом ими остались. Объект, возникая в сфере, не освоенной скульптурой, легко соскальзывает обратно, в пространство «эстетического». (Заметим, что сегодня — на основе уже вполне определенного вида искусства — практика работы с готовой вещью, преобладающая в кругу московской номы, ведет к иного рода соскальзываниям: назад в вещь, в безытных условиях мастерской едва ли не возвратно-функциональную.)

Как видим, определение принадлежности той или иной работы строго к объекту (чего часто требуют) противоречит самому «положению вещей». Определение объекта может проходить лишь как процесс отслаивания, постоянного разламывания слипшихся художественных практик, как тактильная операция нащупывания объекта в смежных сферах. Можно предположить, что такая тактильность не чужда объекту вообще. Именно этот термин хотелось бы употребить в качестве конкретизации понятия «пластика» (чувственно воспринимаемая форма), хотя такая «тактильность» порой, как увидим, парадоксальна.

АНДРЕЙ МОНАСТЫРСКИЙ. ПУШКА. 1975

Инструкция на неизвестном нам оптическом приборе приглашает заглянуть в трубу, одновременно нажимая на выключатель. Выполняя предписание, зритель неожиданно оказывается несостоявшимся зрителем, так как ничего не видит, но вместо этого слышит громкий звонок. Этот псевдоприбор, ранняя работа идеолога «Коллективных действий», есть на редкость изысканное воплощение идеи уклонения от вербализации, связанной прежде всего с чисто зрительным образом. Ускользающая визуальность делает предельно чистой, можно сказать, тактильность звука. Обман наших ожиданий образует мыслительную фигуру «искать надо в другом месте», которая довольно точно описывает наше возможное отношение к проблеме пластики в концептуализме вообще.

Концептуальное искусство, часто изыскивающее объектами, а в нашем случае вбирающее в себя почти все работы, представленные на выставке, как известно, стремится к развеществлению или по крайней мере нейтрализации своего материального результата и превращению своей практики в чистую стратегию, чистую линию (хотя понятно, что пока со-

храняется предмет, полностью это невозможно, поскольку предмет все равно обладает качествами чувственно воспринимаемого объекта). С другой стороны, концептуализм можно понять и как овеществление идей и понятий, что делает саму форму произведения значимой, и значимой самостоятельно, в отличие от традиционного искусства. Можно сказать, что концептуалистский объект распадается на собственно объект, то есть, как и прежде, «данное» зрителю произведение, и стратегию художника (выбор или замысел). И объект, и стратегия обладают своей пластичностью, воспринимаемой непосредственно. Так, например, тенденция охарактеризовывать пластику чистой мысли художника в категориях крайней физической тактильности заметна в текстах «Медицинской герменевтики», когда все чувственные характеристики переносятся с собственно предмета на жест автора¹.

Любые стратегии художника по отношению к реальному объекту можно свести к трем. Это *реагирование на вещь, создание вещи и внесение готовой вещи в художественный контекст*. Последовательность здесь связана с логикой исторического развития искусства. Традиция реагирования на предмет художественного внимания, включающая в себя как имитацию, так и выражение субъективного отношения, в начале XX века была решительно пресечена идеей демиургического творчества, что, в частности, выразилось в сближении картины с реальным предметом в мире предметов. В этом же ряду стоит, как известно, и «скульптуроживопись» В. Татлина, объявившего «недоверие глазу». Но, несмотря на то что он прокламировал «реальную вещь в реальном пространстве», в самих контроллектах идея безудержного истинного творчества повлекла за собой преобразование вещи, вступающей уже как «материал» искусства (так развешиваются и лишаются «индивидуальности» пробирка с синькой, железное кольцо и т. п. в одной из «цветоконструкций» Г. Стенберга).

Стратегия же внесения в искусство «готовой вещи», реди-мейда, освобождения от всякого «творчества» была, как известно, впервые осуществлена М. Дюшаном («Сушилка для бутылок», 1914, и др.) и с успехом существует по сей день. Напротив, идея личной инвенции сегодня может считаться скорее неактуальной и даже дискредитирует пафос творчества как таковой, так что создание «новых вещей» возможно лишь в качестве пародии, как это делают Комар и Меламид в одной из своих «рекламных» серий, сделанной уже в США. Разумеется, ситуация может измениться. Что же касается стратегии «реагирования», казалось бы, многократно изложенной, то она не только существует, но и находит себе новые возможности: реакция на идеологию в соц-арте, изобразительное отношение к самим концептуальным идеям, реагирование на дискурс самого московского концептуализма как на натуру (что характерно для молодого поколения московской номы).

На практике мы имеем дело, конечно, со смесью этих стратегий, и деятельность художника, его индивидуальный и конкретный «почерк мысли» можно определить скорее как тактику.

ИГОРЬ ШЕЛКОВСКИЙ. ПАКЕТ МОЛОКА. 1975

Работа представляет собой внушительных размеров деревянный пакет молока, из которого сбоку вылезает также деревянная масса чего-то неопределенного и зеленого. Несмотря на то что эта работа, возможно, не характерна для Шелковского², она по самому типу хода мысли весьма характерна для круга раннего соц-арта 70-х годов. Нет нужды объяснять, что это поп-артистская тактика: гипертрофия вещи, вплоть до демонстрации ее тайных «естественных отпавлений». В контексте того вида искусства, к которому еще принадлежали эти художники, — скульптуры, — это еще и изображение предмета, то, что, в отличие от живописи, в классической скульптуре совершенно невозможно. Этот «жанр» внутри объекта оказывается близок жанру «обезумевших предметов» в декоративном искусстве (еще больше это относится к «Чайнику» А. Нежданова, который тоже «выходит за свои пределы»). Впрочем, если «предметы» в керамике, стекле и т. п. создаются всегда «со стороны материала» и его эстетики, то эти объекты уже созда-

валятся «со стороны предмета», его реальных практических свойств. Искусство от «выдумывания» вещи уже переходило к ее «называнию».

Различия в тактиках попробуем определить вновь через отношение к реальному предмету, через тип введения его в художественный контекст. Не претендуя на создание универсальной сетки координат, можем составить что-то вроде такой системы (при этом внутри каждого раздела от начала к концу мера «объектности» увеличивается).

Произведения, безразличные к бытовому предмету

Здесь художник стремится сделать свое произведение «вещью» (при этом порой наполненной мифологическими ассоциациями, как у Д. Плавицкого) как бы помимо вещей реальных, напрямую. Это 1) абстрактная скульптура (В. Андреев, в некоторых работах И. Шелковский), 2) абстрактная скульптура из технизированных материалов, выглядящая как «дизайнерский» объект (Л. Нусберг, Ф. Инфантэ, В. Колейчук)³.

Сюда же можно отнести и 3) пространственные и манипулятивные тексты («кубики» Герловиных, «банки» Пригова)⁴.

Практика изображения предмета⁵

1) Изображение предмета в скульптуре («Ботинок» Д. Пригова, «Рыба» Л. Сокова — не живая, а почти копченая; «Бутылка» и «Замок» А. Косолапова).

2) Изображение понятия в качестве предмета (еще не идеологического — «панорамы» И. Чуйкова, «сердца» и особенно «Угол зрения» Л. Сокова; определение идеологических реалий — бюсты Б. Орлова, «Учись, сынок» А. Косолапова, «Железный занавес» группы «Гнездо»).

3) Изображение понятия, уже прежде определенного идеологией, то есть пародийная имитация «памятников» оформительского искусства и прочих форм материальной идеологии. Строго говоря, сюда можно было бы отнести вообще весь соц-арт, включая и картины. Но в первую очередь это «стенды» И. Кабакова, «Аллея героев» Сокова, «График истории» и «Качайте красный насос» группы «Гнездо». Впоследствии это было спроецировано на американскую рекламу («Малевич-Мальборо» и «Ленин-Кока-Кола»).

ГРУППА «ГНЕЗДО». ЖЕЛЕЗНЫЙ ЗАНАВЕС. 1976

Металлический лист с надписью «Iron Curtain» с редкостным прямолинейным материализует идеологическое понятие. Но в советском идеологическом дискурсе такая буквализация равносильна подверганию понятия незаконному испытанию здравым смыслом, извлечению метафоры на свет дня. В советской системе «означаемая» часть идеологической метафоры запретна, ее верификация невозможна, ее нельзя «потрогать» и соотнести с реальным опытом. Именно этот жест осуществляет объект группы «Гнездо», переводя метафору в иной план подчеркнутой тактичностью и материальной убедительностью вещи. Эта материальная убедительность служит здесь своеобразной «тупостью» предмета, суженности его значений до крайности. Вообще эта линия в объекте идет по пути последовательной редукции возможностей искусства: делая своим предметом предмет же, скульптура демонстративно топчется на месте; отказ от скульптурности ведет к еще большим ограничениям; обращение к готовым жанрам «оформиловки» сводит к одной ноте всю гамму не только предмета искусства, но уже и самого стиля. Само ощущение суженных, сведенных к нулю возможностей искусства является одним из самых ярких пластических переживаний в такой стратегии. Пределом ее является оперирование готовым объектом.

Тактика использования готовых вещей

1) Миметические произведения, сконструированные из готовых технических

деталей («Пророки» В. Сидура, по сути дела, традиционные антропоморфные скульптуры из нетрадиционных материалов).

2) Немиметические (или псевдомиметические) произведения из готовых предметов: ассамбляж из них единого «тела» («Гусеница» Герловиных, объект Перцев) или композиций (И. Макаревич, Н. Козлов, В. Сорокин, группа «Медгерменевтика» и т. д.).

3) Чистое «взятие» вещи — лаконичное в качестве жеста, хотя отношение к вещи может быть различным: от ее торжественной, приподнятой презентации в «Банках» Б. Турецкого до практики «наименования», придачи ярлыка («Дикие песни нашей родины» группы «Чемпионы мира») и «закрашивания».

Используется или нет в объекте реальная вещь, подчеркнута она или спрятана — в нем в качестве, возможно, определяющего признака присутствует некая «редимейдность»; это «буквальность» и «готовность» вещи.

МИХАИЛ РОШАЛЬ. КАТАЮЩАЯСЯ ЖИВОПИСЬ. «ФАБРИКА» ПИКАССО. 1976

Довольно большой шар, обтянутый холстом с изображением пейзажа, представляет собой парадоксальный объект: иллюзия пространства вывернута наружу. «Внутреннее» пейзажа, его, в романтической традиции, тайный смысл буквально нами ощущается как воздух, надвигающийся этот шар (на самом деле это жесткая конструкция). «Внешнее» же пейзажа, его излучение на зрителя, ощущается как энергия натяжения. Пейзаж выворачивается наизнанку, чтобы стать вещью-для-нас, оставаясь при этом вещью-в-себе — теперь и чувственно осязаемой. Если кабаковская «Рука и репродукция Рейсдаля» была постановкой вопроса о картине и объекте, то «Катающаяся живопись» (наряду с «панорамами» Чуйкова) — это своего рода ответ. Ответ простейший — не словесный, но чисто жестовый, показывающий вместо рассказа. Заметим, что параллелизм, форма, которую избирает Чуйков, по своей геометрической торжественности соответствует уровню логических абстракций, тогда как сфера у Рошала в силу ее заметной рукотворности более снижена, конкретна, это почти детский мячик. Как и в «Железном занавесе», художник дает возможность потрогать понятие (здесь — «живопись»), тем самым его виртуализирует, придает статус онтологического, решая, по сути дела, ту первоначальную задачу «увековечивания», которую ставил перед собой наивный художник прошлого. Следы такой примитивистской буквальности, проявляющейся в конкретности чувственного импульса, мы всегда найдем в объекте. Но за этим должна стоять простота и, можно сказать, грация жеста.

Стратегиям реагирования на вещь — создания ее — взятия готовой вещи — соответствуют и три типа деятельности художника. В традиционном искусстве овеществлены работа и творчество как протяженные процессы, обеспечивающие и постепенность раскрытия произведения. Объект же есть результат художественного жеста (как всякое концептуальное произведение), который, хотя на бытовом уровне может быть ценно весьма длительных и тщательных действий, релевантен все же как одномоментный жест — жест перенесения, называния, ввержения в контекст, жест «выдачи за» (подмены), жест псевдотворчества, конфронтации и так далее. Характер жеста и составляет его пластику и даже индивидуальный почерк художника.

Объект как результат жеста воспринимается прежде всего как вещь ставшая, готовая. Он, на первый взгляд, дает ничуть не больше, чем обещает. «Забинтованное сердце» Л. Сокова или «Катающаяся живопись» сведены сами к себе (заметим, что для объектов описанной выше соц-артистской стратегии существенны названия). Объект всегда буквален, одномоментен и стремится к совпадению «натуры» и «изображения», к своего рода ничтожности и «глухоте», от которой не добьешься ответа. Пределом этого является реди-мейд, в котором, по-видимому, изображение не отпадает, но именно совпадает с предметом, так что вещь в этом контексте становится изображением самой себя⁶. За счет такой тавтологичности повышается концентрация и энергия вещи, но она оказывается ловушкой, тупиком.

Выход из объекта лежит всегда «в другом месте», и искомое означает всегда «другое».

В традиционном художественном образе раскрытие происходит внутри него — «разворот» художественного сведен к замковому камню формы. В объекте же пластика как внутреннее разворачивание отсутствует, и прослеживание того, как делалась вещь или как она воспринимается, нам мало что даст. Объект, кроме того, не имеет ядра и периферии, он дан «сразу». Прочитывание моторики мелких обрабатывающих, «реагирующих» или «творческих» жестов должно быть заменено на восприятие жеста как целого, на переживание именно его.

Объект, равный сам себе в силу своей поэтики, заставляет наше восприятие испытать род торможения. Чтобы обнаружить смыслорождающее неравенство, мы должны совершить переход в иное пространство, в то ментальное поле, которое раскрывается уже за объектом. Само произведение является отправной точкой освоения нами пространства, в котором разворачивается жест. И если «финалом» нашего восприятия является пластика процесса, пластика ментального жеста, то исходным моментом — все же «точка», собственно физическая тактильность, фактура объекта.

ВИТАЛИЙ КОМАР, АЛЕКСАНДР МЕЛАМИД. ЦВЕТ — ВЕЛИКАЯ СИЛА. 1987

В своеобразной «витрине» выставлены маленькие пластинки разных цветов. Рядом находящееся указание рекомендует: «В течение определенного времени пристально смотрите на одну из наших пластинок, и Вы избавитесь от Вашего недуга. Головная боль: смотреть на красное в течение 4 минут 8 секунд. Импотенция: смотреть на оранжевое в течение 6 минут 2 секунд...» и так далее. Демонстрируя путем «наивной» имитации дискурса рекламы (соц-артистская стратегия, примененная к условиям жизни на Западе), художники при этом касаются и проблематики совершенно иного рода, связанной с бытованием классических понятий искусства. Комар и Меламид пародируют модернистское представление о цвете и форме как самостоятельно выразительных и «действенных» элементах; супрематисты, по известной крылатой фразе Виктора Шкловского, сделали для живописи то, что химик делает для медицины, а именно — выделили действующую часть вещества.

Комар и Меламид разрушают «магию» цвета как субстанции, на которой покоится вся мифология искусства модернизма. Это связано и с характерным для традиции объекта недоверием к визуальному, о котором мы уже говорили в связи с «Пушкой» Монастырского.

В традиционном пластическом творчестве качества материала, фактуры, тактильности играют на первый взгляд роль значительно большую, чем в объекте, еще и потому, что являются плодом свободного выбора художника. «Выразительная» пластика традиционного искусства может быть противопоставлена «буквальной», тавтологической пластике объекта, а диапазон последней кажется куда более узким. Однако традиционная пластика использует лишь качества художественно-пластического, то есть качества, определенным образом организованные. По отношению к реальным жизненным ощущениям они в иной зоне, находящейся как бы «над» обыденным опытом и значительно меньшей по своему объему, как и вообще все традиционное искусство представляет собой реальность, как бы отобранную для существования в небольшом пространстве. Напротив, объект во всех своих формах, и не только в реди-мейдных, оперирует непосредственно пластикой реальной вещи, такими ее качествами, как, скажем, мягкость, шарпанность, запах и так далее, — качествами, недоступными скульптуре и достижимыми лишь реальным опытом. Дело в том, что именно бытовая реальность есть среда рождения объекта. Объект, в отличие от скульптуры, есть прежде всего вещь для взятия в руки. Разумеется, это лишь отправная точка, и позднее развитие знает множество объектов, которые хотя бы в силу их размеров взять в руки невозможно, однако, видимо, в советской неофициальной традиции, когда искусство жило прежде всего в мас-

терской, этот «ручной» характер объектов усилился. Недаром особым жанром среди объектов является «подарок» (часто это пародийная вещь). Во всяком случае, размежевание объекта со скульптурой четко проходит через различение акта взятия (аккумулятив) и акта самоидентификации (номинатив), по линии тактильное — моторное. Но отождествление с моторикой жеста, составляющее основу переживания скульптуры, может неожиданно всплыть в объекте.

НИКОЛАЙ ПАНИТКОВ. ЗАТКНУТЬ ДЫРУ. 1988

Объект, висящий на стене, представляет собой «картину в раме», причем щели между картиной и рамой плотно проложены ватой. В центре плоскости «картины» имеется отверстие, в которое наглухо вбит деревянный клин вместе с торчащим куском черной материи. Произведение обретается в сфере традиционной проблематики «картины-предмета». Своего рода беспредметная композиция на плоскости создана сугубо предметным поступком. При этом «картина» становится отпечатком действия, то есть, можно сказать, экспрессионистическим произведением, хотя энергия воткнутого клина «угасает» в аккумулятивно заполненных щелях. Сам жест можно определить как «закрывающий» (пробой картину, как емкость смыслов), «оберегающий». И сам этот жест максимально выражен в жесте чисто физического, который придает острое ощущение онтологического «падения». В то время как супрематическая картина, ассоциации с которой очевидны, ищет онтологию на путях отказа от тактильности в ином, высшем пространстве, этот объект становится объектом-«событием» именно в результате заострения чувственного опыта как опыта экзистенциального.

Отношение к тактильному и нетактильному в традиции объектов, идущих от соц-арта, связано с тем местом, которое чувственный опыт занимает в советском идеологическом дискурсе вообще. Нетрудно заметить, что тактильный опыт там подавлен. Советская идеология не знает тела «в себе», здоровье тела есть знак здоровья «духа», то есть идеологической цельности. Это, собственно, основа «бюстов» и «динамовок» Бориса Орлова, в которых, при всей их подчеркнутой телесности, на самом деле ничего материального нет, так как это лишь знаки чистого «духа». Они выглядят внутри полыми, и это типично для соц-артистского объекта, часто варьирующего мотив «надутой». Это связано с пародированием советского мифа объема, мифа «полноценной формы». Такая мифологизация объема характерна для тех произведений круга соц-арта, которые работают с верхним, «директивным» этажом официального идеологического дискурса, и отсюда и их непластичность, как и советского официального искусства вообще (вплоть до либерализованного искусства 70-х годов, к которому это относится в особенности). Цвет в скульптурах Орлова есть не проявление чувственного характера пластики, но, напротив, скорее указание на его отсутствие — в соответствии с задачей. Пластика объема проходит мимо собственно чувственных, тактильных качеств. Напротив, наиболее «раскрытыми» в области чувственного как онтологического оказывались те работы, что так или иначе связаны с практикой единственной группы, мифологизировавшей не идею объема, но идею пространства, — группы «Коллективные действия» (объекты А. Моонастырского, Н. Паниткова, И. Макаревича, Е. Елагиной). Экзистенциальный смысл пространства в акциях КД наложил свой отпечаток и на творчество художников в объемных формах.

Дело в том, как этот объем может восприниматься: пластика пафосная, победительная, как у Б. Орлова, есть уже отсылка к «советскому». Пластика, таким образом, не обладает степенью свободы, богатством непредумышленных значений, и это еще одно из проявлений характерного соц-артистского самоограничения вплоть до немоты искусства, хотя эта немота должна контрастировать с подчеркнутой пышностью, должна быть «закамуфлирована» (в частности, отсюда и цвет). Художник не обеспечивает полноты плана формы — она одномерна, будучи знаком определенной стилистики. Поэтому элементами, которыми опериру-

ет художник, являются не «фактура», «силуэт», но уже словно наименованные «блестящесть», «пышность», качества, которые могут быть тематизированы и «изображены».

Пластика, тактильность, напротив, в нашей традиции связана с чем-то невербализуемым, невыраженным. Размышление о том, почему это так, могут увести нас далеко в прошлое. Действительно, чувственная пластика «полноценного» нашей культуре мало свойственна. Еще в тридцатые годы, когда сформировалась та изначальная оппозиция официального — неофициального, которая и по сей день определяет собой многое в нашем искусстве, грань была проложена именно в самой форме — «победительной» и «ущербной», «здоровой» и «вырожденческой», как в живописи Фалька, Древица. Такие качества, как тонкость, тактильный опыт, вообще относятся к сфере индивидуального, поэтому они и заняли положение «оппозиции» еще в тридцатые годы. Пластическое в нашей традиции по сей день ассоциируется с убывающим, ущербным, аскеза больше, чем пышность, прочитывается как пластика, поскольку важны нюансы, нетвердость. Пластическое нередко обеспечивается «примитивностью». Ситуация неосознанной конфронтации «индивидуального» опыта и «коллективного» в тридцатые годы — не прерывалась и позднее, но лишь в эпоху соц-арта стала предметом рефлексии. Художники либо обращаются к дискурсу официального (Орлов, Пригов), либо акцентируют взгляд «частного человека», «низовой» дискурс, как это происходит у Кабакова, у Герловинных (характерно их пристрастие к маленьким предметам, например, в «Коллекции изделий некурящего человека» В. Герловина, в отличие от распространной поп-артистской практики увеличения размеров вещи). Позднее частное, «забывшееся в угол» сознание исследуют В. Сорокин, В. Захаров (самоотжествляясь с ним). Для «Медгерменевтики» это сознание уже лишено черт болезненной и вынужденной замкнутости — оно совершенно самодостаточно, и художники погружаются в тему «детского», используя игрушки и т. д. Как пишет М. Рыклин, «советские концептуальные объекты создают условия индивидуального зрения как ценную нереализованную в культуре возможность»⁷.

АНДРЕЙ РОЙТЕР. ОБЪЕКТЫ. 1989

Несколько прямоугольных пакетов из под молока с прорезанными в некоторых узкими окошечками, выкрашенными тусклой краской в один цвет или в зашпиганный узор, представляют собой нечто во всех отношениях противоположное типичному объекту 70-х годов, хотя бы упомянутому «Пакету молока» И. Шелковского. Имитация реального предмета — и скрывание его под слоем краски, яркость цвета — и его «исчезающая» нейтральность, предмет раздувающийся, увеличивающийся — и как бы сворачивающийся, уходящий внутрь, в темноту, за узкие прорезы. Мифологизация разворачивающегося объема и мотив «внутренней пустоты» как напыщенности — сменяются идеей некоей «внутренней тайны», пустоты как скрытости.

Объекты Ройтера входят в ряд работ, варьирующих так или иначе мотив «коробочки», емкости с неизвестным или невербализуемым содержанием, мотив, распространенный как во всем мире (например, инсталляции К. Больтанского, который помещал в жестяные коробки вырезки из газет с фотографиями жертв насилия), так и в нашей традиции. «Банки» Б. Турецкого (1974), одна из первых у нас работ, где откровенно использовалась готовая вещь, по существу, знаменует равнодушие к метафорике «скрытого». Эти банки не только открыты, но и поданы навстречу взгляду, воспринимаемому их сильнее всего внутреннее «сияние». Понятие пластического здесь равносильно «эстетическому», оно не предполагает тактильной встречи с вещью. Напротив, само создание из банок «произведения искусства» означает изъятие их из зоны такого контакта туда («выше»), где острые края крышек уже не вызывают дискомфорта ассоциаций.

«Банки» Д. Пригова (1977—80), собственно, как уже говорилось, не столько конкретные банки, сколько вообще емкости. Но при этом они предельно «ручные», предельно «здешние». Из области традиционной эстетики они окончательно вышли в сферу сознательного построения произведения как текста, в область концептуального искусства. Но это же парадоксальным образом обострило пластическое как тактильное, перебираемое или прослеживаемое пальцами. Здесь, в традиции московского концептуализма, часто подхватываются те возможности пластического, которые дремали в эстетике произведения, поднятого на пьедестал, как в скульптуре, или обтянутой рамой, как в живописи.

И хотя скульптура и живопись в их классическом, традиционном виде сегодня практически не существуют как живое явление, стоящие за ними глубинные эстетические представления все же актуальны в качестве вех, по отношению к которым самоопределяется все современное искусство. Живопись создает пространство, скульптура — объем, но это еще не все: живопись создает иное пространство, тогда как скульптура — этот объем, и в этом самое существенное различие. Объект часто делит со скульптурой понимание произведения как «присутствия», внесения в мир новой вещи (радикализм Дюпана и заключался в том, что он объявлял новым — известное). Но для московского концептуализма в последние годы оказывается существенной и идея, больше разработанная в живописи (с XVI века, но осознанно — с эпохи романтизма): идея «отсутствия» того, что на первый взгляд рядом. Знаменитая концепция «романтического концептуализма», выдвинутая Б. Гройсом, мне кажется, только растет в своей актуальности. Во всяком случае, это так, пока для нашего искусства характерны мотивы «закрашенного», «завернутого» предмета, закрытой книги, захлопнутой коробочки, предмета-ограды, как в практике И. Макаревича, А. Ройтера, М. Серебряковой, Перцев, «Медгерменевтики». Откровенная, тавтологическая вербализация ассоциаций, составляющая типичную стратегию семидесятых годов, сменяется разрастанием «слова» в пространстве ментальности, разрастанием его порой до гигантских размеров, подобно всей текстовой практике «Медгерменевтики», и «заворачиванием», закапыванием его внутри вещи так, что его невозможно однозначно расшифровать. (Так, В. Захаров вставляет между плотно составленными картинками скомканные бумажки с рассуждениями о своем творчестве.) Искусство, таким образом, отказывает нам в прямом прочтении, оставляя возможность только движения ощупью.

¹ См., например: ЛЕЙДЕРМАН Ю. Полагание тракток, положение шлюзов. — Искусство, № 10.

² ПРИГОВ Д. О Шелковском Игоре Сергеевиче. — Искусство, 1990, № 1.

³ Несмотря на то что «Взаимодействие двух сил» Л. Нусберга выполнено из стандартной упаковки для яиц, она присутствует не как вещь, но как материал, подобно проволоке, плексигласу, зеркалам.

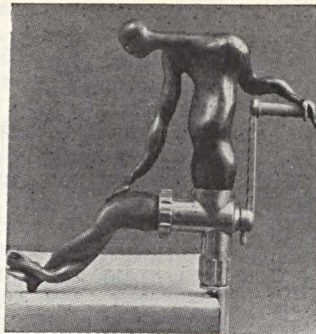
⁴ В «Банках» Пригова, хоть это и реальные банки из-под чего-то, условность преобладает над материальностью вещи, поэтому они близки к придуманным «кубикам». Иначе поступает В. Сорокин в «Посылке», которая сделана как текст-предмет и не предполагает никаких игр, не подчеркивает элемента условности.

⁵ Первым тут мог бы быть назван элементарный (в смысле его лаконоичности) живописный натюрморт — «монолол» вещи, и хотя этот жанр, строго говоря, совсем за границами темы, на выставке он все-таки был представлен «Примусом» М. Рогинского, давая еще один «вход» в объектное творчество.

⁶ Об этом в применении к инсталляции Кабакова пишет А. Раппапорт: РАППАПОРТ А. Г. «Вережки» Ильи Кабакова. Опыт интерпретации концептуалистского ассамбляжа. — Советское искусствознание-26. М., 1990, с. 41.

⁷ РЫКЛИН М. Фактура, слово, контекст: объект в традиции московского концептуализма. — Искусство, 1989, № 10, с. 14.

Чиновники по Ядринцеву



Творческая судьба Леонарда Ядринцева удивительно точно повторяла зигзаги нашей художественной жизни.

Сам большой и грузный, он всегда любил заниматься мелкой пластикой, тщательно отделывать отливки. Но в официальной иерархии искусств и в выставочной деятельности Союза художников мелкая пластика занимала дальнее место. И чтобы вписаться в художественную жизнь — заказы, выставки, художник старался делать то, что считалось важным, нужным, понятным. И он смог получить «настоящее» официальное признание как скульптор-монументалист — автор памятника Ленину.

Отдав дань идеологическому искусству, Ядринцев вместе со всем нашим искусством увлекся идеей эстетизации среды. Появилась серия парковых скульптур — неплохих самих по себе, но так уныло выглядящих в разоре городских скверов и бурьяне газонов. А меж тем в мастерской все теснее делалось от забавной анималистической мелкой пластики; острых, характерных скульптурных портретов; композиций на философские темы. За этим всем стояли глубокие человеческие размышления и наблюдательный глаз художника. Этих работ не могли не заметить — прошли выставки. Но понадобилось еще время — для человеческого, творческого раскрепощения, и, наверное, понадобилось и движение самого нашего искусства, чтобы он позволил всей своей энергии — интеллектуальной, художнической, сосредоточиться на том, что он по-настоящему любил и хотел делать, — мелкой пластике. И тогда возникло новое отношение к материалу, и новое чувство пластики, и новые темы. Возникла серия пост-соцартовских скульптур на тему «чиновники». Ядринцев перестал бояться гладкой поверхности металла, он больше не стремится зафактурить, зачеканить, обработать ее. Он торопится выразить мысль, и цельное гладкое литье само по себе передает эту энергию мысли. Отношения с материалом стали проще, яснее, он стал по-хозяйски экономно обращаться с ним, а может быть, и доверительнее. Красота материала и остроумие художника перестали конкурировать.

Новые работы Ядринцева дают повод для размышлений о том, как непросто понять самого себя, сколько нужно житейского опыта и мудрой отваги, чтобы увидеть собственные пристрастия и довериться им.

В новых работах бронзу он подкрашивает, тонирует, сочетает с другим металлом, стеклом, деревом, реальными бытовыми вещами — очками, часами, медалями...

Лариса Зоренко



Вернисаж

Колье Инессы

Людмила Крамаренко

Афоризм «Человек — это стиль» хотелось бы поставить эпиграфом к заметке, посвященной выставке Инессы Бешенцевой, на которой были представлены ювелирные украшения, рисунки и живопись этого известного московского художника-ювелира. Редко можно встретить такое совпадение личностного характера, внешнего облика и почерка в искусстве, как у Бешенцевой. Строгое достоинство, верность себе, скрытый под внешней сдержанностью темперамент, прорывающийся бурными всплесками то в серебряной пластике ювелирных украшений, то в нервном динамизме рисунков. Кольца, броши, колье Инессы можно узнать всегда, среди множества традиционных и новых изделий, у них свой стиль — это непредсказуемое движение серебряного узора,

ругий серебряный завиток обволакивает, обнимает, ласкает большую матовую жемчужину или глубокий сверкающий гранат. Но вот графический узор выходит из плоскости, наполняется внутренней энергией и становится объемной пластикой. Серебряная лента продолжает свое движение в пространстве и миниатюрная брошь становится «малой архитектурой». Впрочем, «малой» только по физическому размеру, а по внутренней наполненности, напряженности формы украшений Бешенцевой представляют явление серьезной «большой» пластики. Массивные браслеты и кольца вызывают в памяти старинное русское серебро, древние потиры и оклады икон. Чудится даже что-то византийское в этом узорном изобилии, в крупных оваль-

И. Бешенцева
Украшения. Серебро, филигрань



похожее на тот рисунок, что чертит в задумчивости рука художника и поэта, отдаваясь на волю воображения и внутреннего чувства. В этих линиях и завитках можно угадать порывы ветра, движение облаков, матовое мерцание озер и вспылки звезд, застывшие, запечатленные в серебре и блеске драгоценных камней. Разные, самые сложные и тончайшие ювелирные техники в арсенале художницы: филигрань, зернь, чеканка, травление, но не о них хочется говорить, а о свободе пластического почерка, когда уп-

ных камнях, погруженных в высокую оправу. Работая 20 лет в ювелирном деле, самом изменчивом, самом подчиненном моде виде прикладного искусства, Инесса Бешенцева никогда не изменяет себе. Впрочем, если не считать неожиданного увлечения в последнее время эмалью, когда художница, не теряя легкого изящества линий, дополнила их чистым цветом, на черно-белую графику с молодым задором бросила красное пятнышко цветка. Не нарушив, а лишь подчеркнув этим свободную уверенность своего стиля.

Факт искусства и акт искусства

Георгий Кнабе



«Дриада». Металл. 1989

Алексей Григорьев (из Москвы) и Сергей Казанцев (из Подмосковья) — скульпторы одного поколения. В искусство входили на излёте оттепели. В «застойные» семидесятые трудились по мастерским. Преодолевая сопротивление материала, учились сопротивлению единомыслию. В 80-е годы их работы стали появляться на выставках, не теряясь на фоне «взрослой» скульптуры. Многие объединяет этих двух художников, но, быть может, самое интересное заключено в том, что делает их непохожими друг на друга.

В выставочном зале вещи Алексея Григорьева воспринимаются совершенно иначе, чем в мрачном подвале, где они создавались. Вообще говоря, ничего особенного в этом нет: выставочный зал всегда по-новому раскрывает художника. Важно другое. В какой степени пространство выставочного зала раскрывает работы художника или скульптора, а в какой, наоборот, нивелирует, искажает его произведения и творчество в целом.

Сравнивая впечатления от выставки и от посещения мастерской Алексея Григорьева, должен совершенно определенно сказать, что подлинный смысл создаваемого им постигаешь не на выставке. В этом я вижу частный случай каких-то общих закономерностей восприятия искусства. Начинаешь понимать, что единицей культуры, искусства является не само произведение — не книга, не симфония, не статуя, — а акт восприятия. Прав был Кант, когда говорил, что искусство там, где есть сплетение, взаимодействие того, что заложено в вещи ее временем, и того, что заложено в воспринимающем его времени, что вместе дает тот беспроволочный удар, который и есть факт или акт искусства.

Вынесенные в стерильное пространство выставочного зала работы Алексея Григорьева не просто лишились той среды и той ауры, из которых возникли, а попали в совершенно чуждое им поле. Произошел отрыв художественного образа от мира, где он создавался и для которого был предназначен. Многие работы здесь смотрятся как куски металла, скомпонованные в причудливых сочетаниях, как демонстрация художнического произвола и насилия над образом. В мастерской же они предстают как живое, хотя и не очень устойчивое, равновесие между обострившимся индивидуализмом и отчужденным «общим», характерное для беспокойного XX века. Нагромождение камня, дерева, металла, всех этих труб и стальных обрезков образует странную, но все же гармонию с тем образом, который рождается из этого хаоса и по замыслу, по мироощущению художника несет его в себе.

Мы вообще живем сегодня в мире дисгармонии. И одно из проявлений этой дисгармонии — отрыв художественного образа от своей среды. Мы смотрим на торс Фидия в зале музея, а не на Акрополе. Мы слушаем Баха в концертном зале или у себя дома, а не в церкви. И даже рок-музыка создавалась не в той обстановке, которая потом царил на парадных концертах. Ведь, скажем, непринужденная обстановка на первых концертах «Битлз» в знаменитой «Пещере», когда они обменивались с аудиторией репликами, в которой, собственно, и родился феномен этой группы, — все это совсем непохоже на их же концерты в присутствии королевы в «Альберт-холле».

И тем не менее уже упомянутый торс Фидия обладает такой мощной самоценностью, самодостаточностью что ли, что впечатление от него будет в общем не так уж сильно зависеть



от той обстановки, где он в данный момент находится. В работах же Григорьева наэлектризованная напряженность, контакт, искра возникают именно во взаимодействии скульптуры и мастерской. Бросовый, грубый, «утилитарный» материал «Стража» или «Ночного гостя» начинает по-особому гармонизировать с дискомфортной обстановкой мастерской, с подвалом, выщербленной лестницей, с атмосферой грязноокрашенного квартала, создавая единый образ грубой и дискомфортной «выщербленной» действительности. Это особое проявление общего характера искусства второй половины нашего века, когда «художественный» предмет в большей мере сгусток среды, концентрация конкретной атмосферы, окружающей зрителя, чем собственно произведение в старинном смысле слова, самоценное, художественно независимое. Последние вещи Алексея Григорьева современны в этом, самом точном, смысле слова.

«Ночной гость». Дерево, металл. 1989

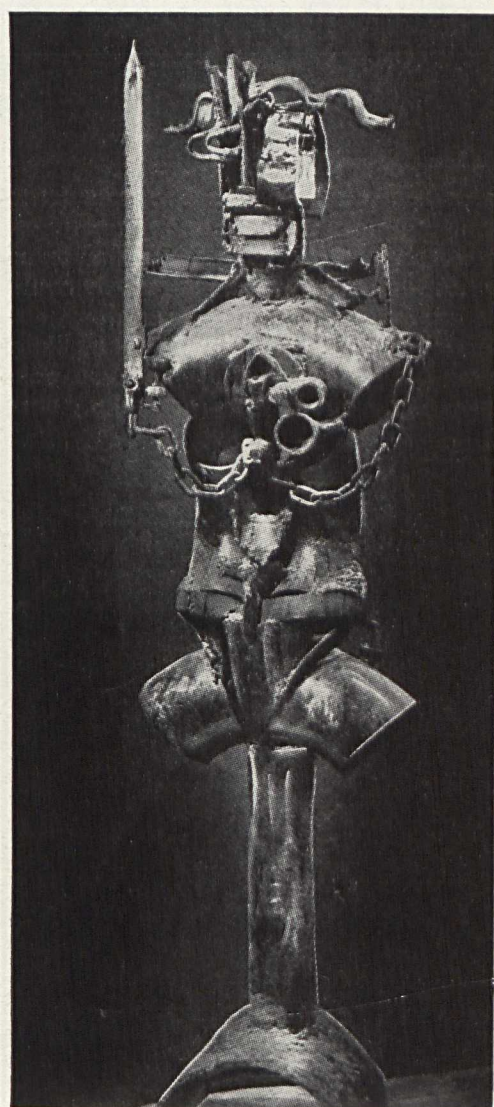
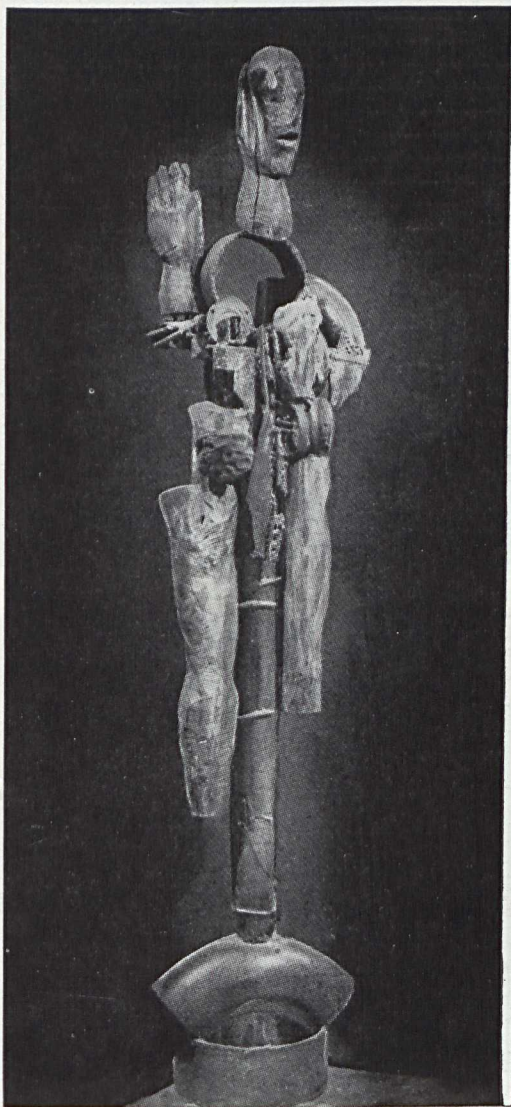
«Благовещение». Дерево. 1988

«Страж». Металл. 1988

же многие, отлитые в бронзе, работы подчеркнуто шероховаты, ноздреваты. Это появляется уже у Родена. Сегодня этот уход от красоты и прилаженности мы наблюдаем повсюду, поставив под сомнение саму возможность определения границ «эстетического» в искусстве.

В стальных обрезках труб меня привлекает их очевидная брутальность, мощь. И если можно компоновать из кусков камня или дерева, то почему нельзя из металлических деталей? Это же хороший, живой материал. С ним прекрасно работал Сидур, сейчас работает Тенгели. Это брутальность, идущая от древнего искусства, которое мне очень близко. Это та, не обесцененная словами и красотой, живая чувственность которая так сильно действует на нас в Альтамирских рисунках, статуэтках верхнего палеолита, наших скифских «бабах». Эта почвенная линия в искусстве мне очень близка.

Все мы начинали с того, чтобы догнать красоту. Или хотя бы сделать похоже. Это давалось не просто, и если хоть отдаленно получилось похоже на прекрасные образы — радуешься. Но когда чему-то научаешься, хочется начать говорить о главном, осмыслить время и век. Так вот, когда начинаешь в это вживаться, пытаешься что-то осмыслить, то хочется дойти до той,



О себе

Алексей Григорьев

Для меня 60-е годы, время, когда я заканчивал школу и поступал в институт, были временем острого осознания существующей вокруг всеобщей социальной лжи и псевдокультуры, как ее выразителя. В этом смысле, я думаю, мое поколение воспринимало официальную культуру, культуру истеблишмента, так же, как наши сверстники на Западе. В эти же годы мое поколение стало осознавать мучительное противоречие и одновременно неразрывность понятий «Я» и «Мир». От традиционного искусства отходить было трудно, но чтобы сказать что-то свое, надо было искать другой язык. Тогда началось открытие новых (для нас) имен: Мур, Бранкуси, Цадкин, Марини.

С классической точки зрения, очень многое в работах этих мастеров было не только непонятно, но и просто уродливо. Дело не только в чудовищных анатомических изломах — например, «Авиньонских девиц» или «Герники». Сама поверхность картин и скульптур тоже далеко ушла от классической гладкости. Да-

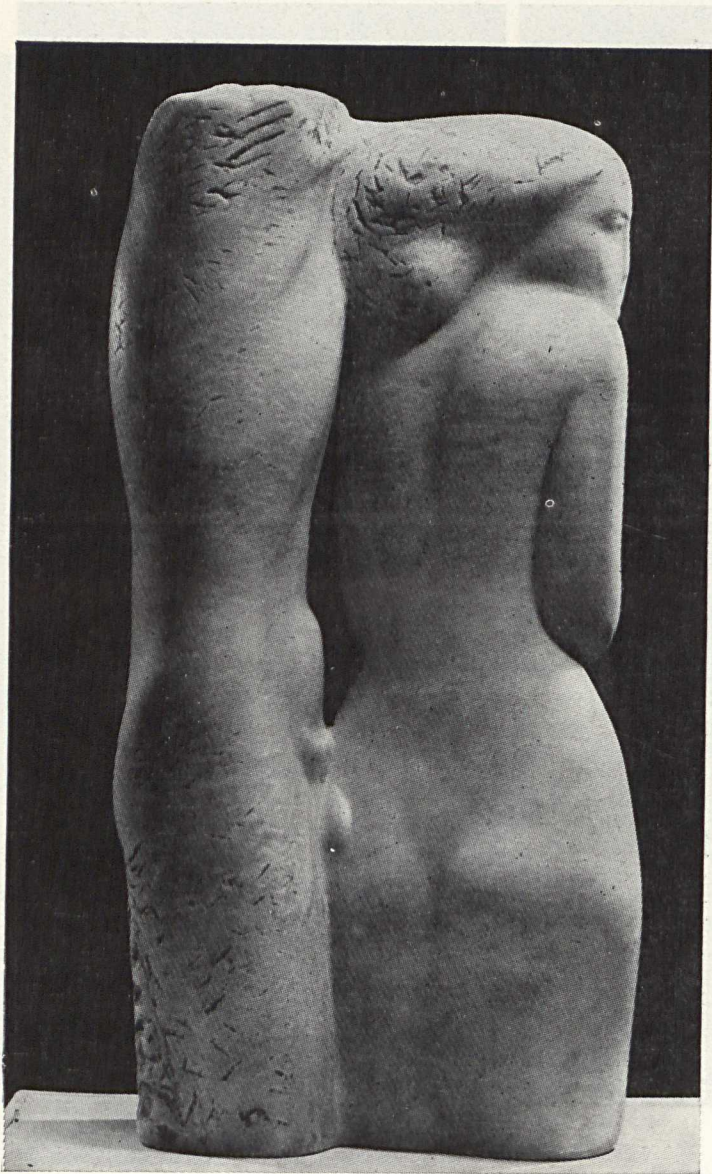
третьей, стадии соревнования с красотой, которую предлагает Кокто: все-таки попытаться ее обогнать, попытаться искривить прекрасную маску, которая есть достояние уже очень далекого прошлого.

Гармония, равновесие — понятия, чувствующие себя неуверенно в XX веке. Потеря устойчивых ориентиров во взаимоотношениях личности и общества поставили искусство (в частности, изобразительное) в очень сложное положение. На протяжении целого столетия некогда ясная классическая форма подвергалась непрерывному насилию. Это и кубизм, и фовизм, и эксперименты Марселя Дюшана. Но все же маска Аполлона еще жила какое-то время. Опасный предел наступил в период между двумя мировыми войнами. Предел между «Я» и «Мир». Художник стремится высказать себя и свое, круг понимающих его все более сужается... И может быть, как нигде остро, это противостояние ощущается в холодном и темном подвале, в этом каторжном, жестоком труде, где ты должен выстоять, в надежде что-то сказать миру, который ничего не знает о твоём существовании.

И как бы то ни было, при всех гримасах и изломах, XX век создал свою гармонию. Сейчас в конце века мы видим, что в истории его искусства работают те же законы, что и во времена Фидия... Ведь Корбюзье — это продолжение Парфенона. Те же законы тяжести, тектоники, композиции — они в «Гернике» работают так же, как и в «Ночном дозоре» Рембрандта.

Вперед к античности

Александра Свиридова



«Ангара и Енисей». Мрамор. 1981

Культ серости камнем лежит на ростке духовного возрождения нашего общества. В тяжело больном окружении художник должен помочь людям обрести радость познания красоты и гармонии мира.

Как бы мы ни игнорировали понятие «человеческое счастье», но мечта о нем проходит красной нитью через все цивилизации и не угасает в душе каждого отдельного человека.

В этом смысле нет большого различия между человеком, жившим в эпоху античности, и нашим современником. Время и география не разделяют людей. Культура едина.

Скульптура — родная сестра природы. И потому я часто объединяю в своих композициях камень, землю и воду. Вместе — они создают качественно новое целое.

Сергей Казанцев

Творец не профессия, не звание. Только право. Право на творение не бывшего до него МИРА.

Для Сергея Казанцева мирозидательная основа — камень.

Он не творил ни рыб, ни птиц, а нетерпеливо начал сразу с человека. Он и Она. Вечные двое. Без лиц и имен, а точнее, в себе несущие все лики и многие имена. Несть им числа, разделенным, разлученным и блуждающим по миру в поисках своей пары.

Желание встречи и искус расставанья — неперенные спутники на этом пути. И кажется, что так было, есть и будет.

На этом нерве — соединения и разрыва — и держатся пары в мире Казанцева. Они еще вместе, но невидимая сила готова вот-вот развести их. А рядом уже возникает третья фигура, как подтверждение незыблемости этого закона.

Мрамор роднит персонажи Казанцева с героями античности, изваянными в камне. Завороженность золотым веком скульптуры, несомненно, присутствует в творчестве Казанцева, хотя и в меньшей степени, чем это кажется поначалу.

Несовременность Казанцева — выдумка ненаблюдательного зрителя. Он — скульптор нашего времени. Отягощенный историческим опытом. Умудренный знанием. Не ведающий сладостного покоя и безмятежной радости своих предшественников.

Отсыл к античности — задает отметку для отсчета дистанции, пройденной и прожитой человечеством. Он дает ощущение Времени. Его невозвратности.

В его скульптурах нет статики. В них угадывается напряжение внутренней жизни. Смятение. Противостояние.

Драматизм XX века здесь ощущается не менее остро, чем в изломах Цадкинской фигуры, жестах отчаянья Граждан Кале, изменчивости форм скульптур Арпа.

Разница — в градусе звучания.

У Казанцева — все на полутонах, нюансах.

Его работы требуют всматривания, вслушивания.

Ни один звук здесь не звучит отчетливо. Нет максималистских делений «или — или». Нет драмы без гармонии. И наоборот.

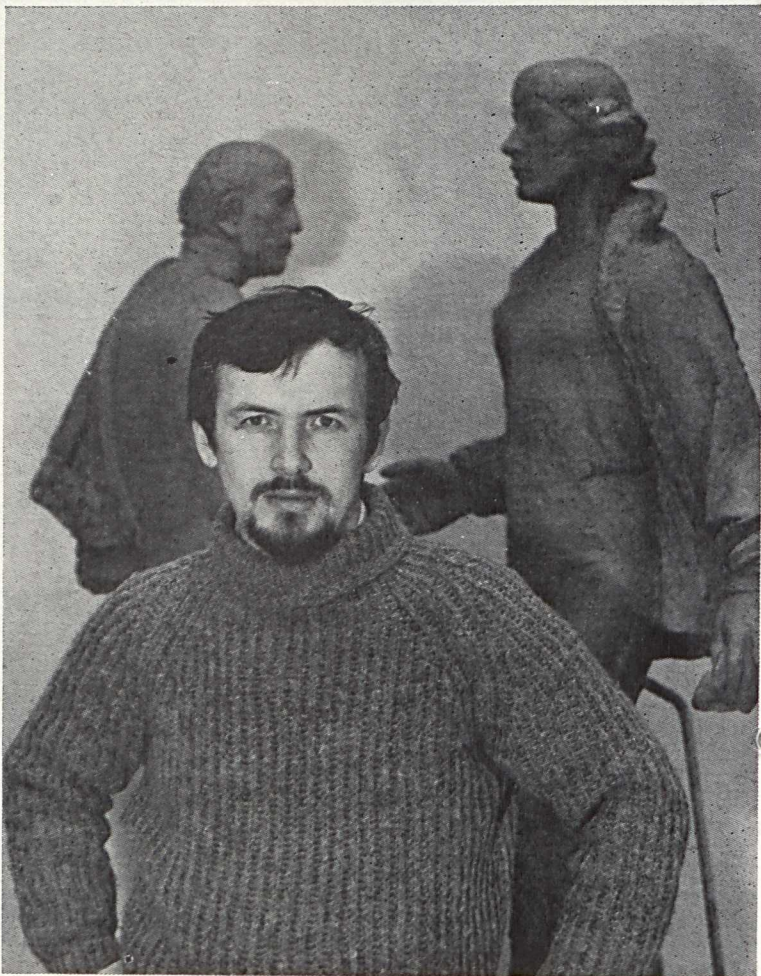
И зритель для работ Сергея Казанцева нужен подготовленный к восприятию мира «на грани», в сравнении, в недосказанности...

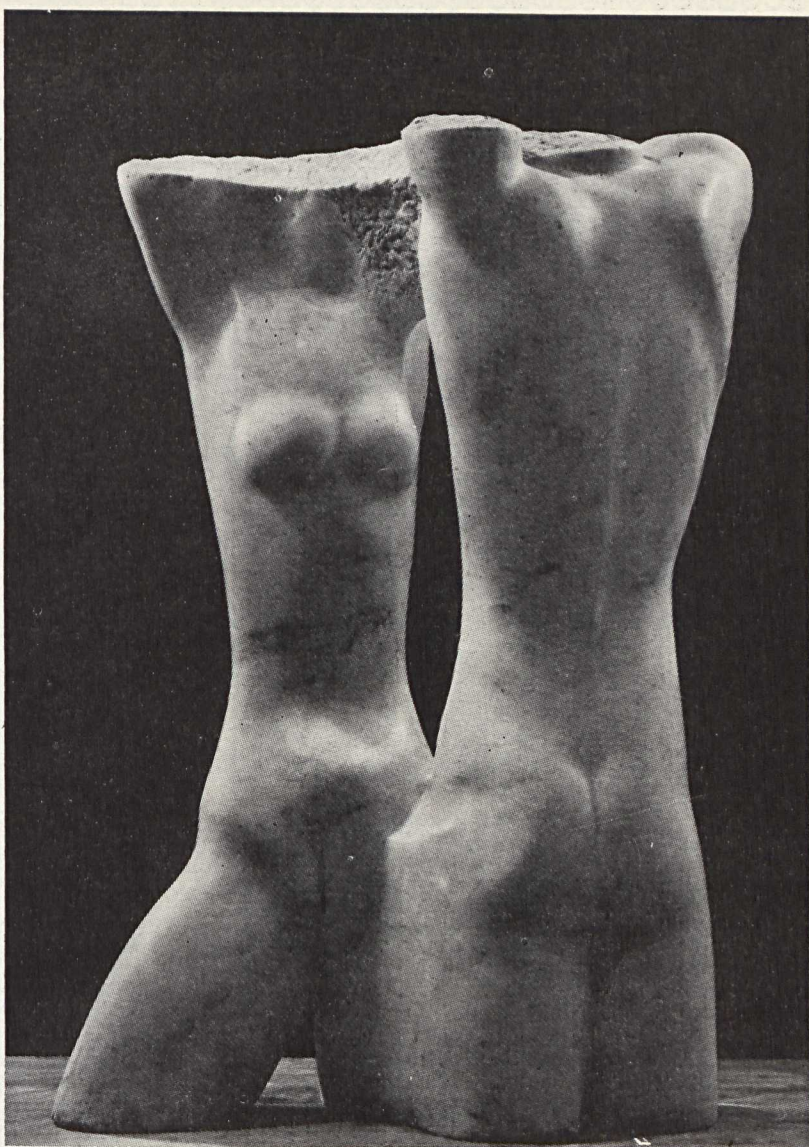
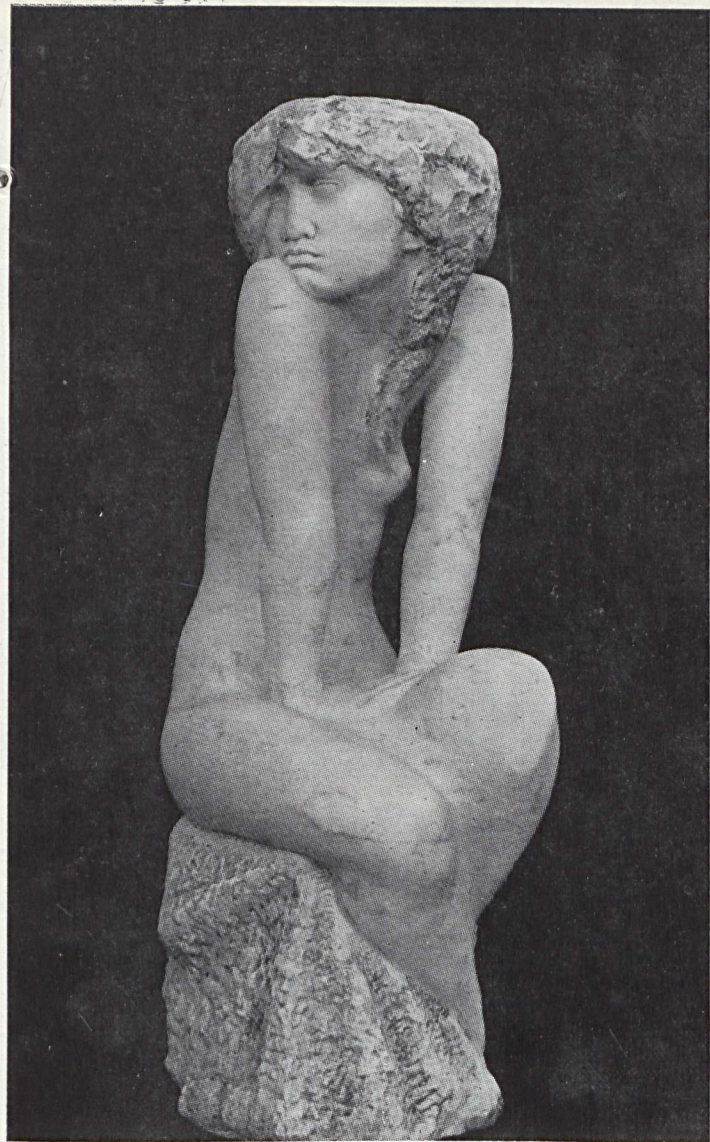
На стр. 39

«Пробуждение». Мрамор. 1989

«Балетный класс». Мрамор. 1981

«Нимфа». Мрамор. 1989. [Фрагмент
«Сада Нимфы». Автор проекта Сада —
М. Антохина]





- Неопознанные арт-объекты
- Москва: акции падают
- Памяти Наталии Малевич

Русский рынок напоминает скорее рынок колхозный, чем художественный.

После легализации неофициального искусства возникла очень любопытная «третья сила»: живописцы, графики, прикладники, не спешащие и не имеющие шансов войти в Союз художников, но и не причисленные к лику мучеников-нонконформистов, к составу неофициальной элиты. Лишь немногие из них имеют художественное образование (не упрек, а справка), но зато они необычайно активны. Их можно встретить и в комнатах коммуналок, и в неизвестно как им доставшихся роскошных мастерских. Это они наполняют своими работами странные выставки, открывающиеся в заштатных залах, они атакуют кооперативные галереи, они ищут западных дилеров и — что самое удивительное — их находят. У них своя система ценностей, свои соседние великие художники, свои вершины и бездны — ничем не связанные с привычной шкалой высот.

Это знаменательно. Наконец-то в сов. условиях рождается зорота коммерческих художников — хотя и низкого качества. Заметим, что в термине нет ничего заведомо уничижительного. Коммерческий художник (если только он открыто, профессионально, коммерчески) заслуживает уважения. В его активе внимание к требованиям публики, готовность уважать своего заказчика, работать стабильно — сегодня как вчера. России очень нужны такие художники. Их появление сможет создать некую питательную среду для искусства, полезную конкуренцию, привычку к живописи, наконец. Нечего бояться: их хватит на всех!

Награды АХ СССР

Президиум Академии художеств СССР, рассмотрев предложения творческих и общественных организаций и учреждений культуры, внес решение о присуждении медалей и дипломов за лучшие произведения изобразительного искусства, архитектуры, ис-

Богданова Н. Н. (Москва) — за керамические произведения «Чайки», «Белый натюрморт», «Золотой фаянс», «Испания», «Листопад»; Брякин И. К. (Алма-Ата) — за комплекты ювелирных украшений «Юбилейный», «Невеста», «Свадебный»; Бабянскене-Левитан М. К.

Прозрачные объекты О. Кулика заново ставят проблему соотношения искусства и жизни, где прозрачный лист, беспристрастный, беззастенчивый, демонстрирует полное слияние искусства и жизни, растворение их друг в друге. Знаком искусства становится прозрачный лист, знаком жизни — фрагмент ее, видимый сквозь вырез в стекле. Фрагмент не вырван из целого, из окружения и качественно идентичен ему.

Единственное, что ставит прозрачность в визуальный ряд, является меняющийся угол зрения зрителя-соавтора, его акт созерцания невидимого. «Стекло отрицает само себя, его как бы нет, а то, что есть, лишь отражение пустоты. Двойственность, зеркальность отношений с пустотой позволяет стеклу служить идеальным увлечителем пространства» — таково творческое кредо автора.

Ну, а «со стороны» в творчестве Кулика можно, наверное, усмотреть и дизайнерский эксперимент по освоению про-

А. Хауке

Космическое нашествие

В выставочном зале на ул. Ремизова очередной скандал. Зрители, пришедшие на выставку «Космическое нашествие», в титрах которой разъяснено «неопознанные арт-объекты» — негодуют. Обмундированные в себя те, кто ждал мистики. Негодуют и те, у кого представление о космосе связано с физическими нагрудками, напряжением воли, долгими месяцами тренировок. Все по-другому в мире двадцатипятилетнего художника Дмитрия Дюкова. Яркие, мягкие краски полосами, пятнами ложатся на все, что попадает в поле зрения горожанина, что удивляет ребенка.

На деревьях и кустарниках, на тару для овощей, приспособления для строек, старые оконные рамы и просто куски картона. Все освещено дыханием искусства, таким же непосредственным, как жест ребенка, оштрафованным от всего стереотипного, ненужного, недоброго.

Альбом «Современный польский текстиль», выпущенный издательством «Аркады» (Варшава, 1989), содержит не только цветные и черно-белые снимки лучших работ последних прикладников последнего тридцатилетия, но и дает подробный и глубокий анализ процесса становления и развития уникального художественного явления — польской текстильной школы, имеющей сегодня мировое признание.

Автор книги Ирена Хумль, известный исследователь и тонкий знаток польского гобелена, стремится на основе собственных регулярных наблюдений

Новые

После изрядного перерыва в московских перформансах пропала акция в Чаринском, которой заявил о себе новый Музей современного искусства. Акция началась у станции метро на московской окраине, где собрался весь цвет московского художественного нонконформизма, присутствовавший на данный момент в СССР.

Труба выходил на пригласительный с распушенными волосами в белой тунике играла на свирели. Музыканты (руководила ими Наталья Шенникова) вели всех к развалинам дворца, где когда-нибудь, быть может, не исключено, что и разместится музей современного искусства. По пути находили работы разных художников и самих художников. Владимир МIRONENKO встречал посетителей у старой липы, к которой была прикреплена табличка «В. МIRONENKO. Шерпавый Аким. 20X3X5 м. Сметанный техник». Дар музею современного искусства.

В полуразрушенном павильоне Герман Виноградов организовал нечто вроде модернистского причастия и вызывал из толпы желающих. Выстроились очередь. Голосу хвораца накрывали глотку алюминиевой миской.

Альбом «Аркады»

деней, которые ведет с 1960 года, а также по оценкам других критиков соединить впечатление прошлого с сегодняшними выводами, показать явление во временной перспективе и полноте различных художественных экспериментов. Знаменитые польские гобелены, долгие годы поражающие зрителей своей необычайной поэтикой и остротой художественных решений, омыслены автором как в контексте развития современной художественной культуры, так и в национальной традиции.

О. К.

акции

«Музей-коллекция современного искусства». На заборе висела «Инструкция: Войдя на территорию музея, выберете любую вещь или группу предметов, особо привлечших ваше внимание. Перенесите ее внутрь Большого дворца. Найдите место вашему объекту в будущей экспозиции музея. Укажите на этикетке фамилию автора, дату жизни, название произведения, технику и...» Никакой двери не было и в помине, зато продавали билеты. Случайные прохожие разбегались в стороны, кто санкционировал это безобразие, и получая разные ответы: Моссовет, Министерство обороны, Патриарх... Музыканты сыграли последнее рапсодию, забор торжественно пошатнулся, и за ним обнаружилась стойка бара, и вежливый директор музей-коллекции современного искусства Андрей Ерофеев встречал каждого неслыханным в годной Москве вопросом: «Вам виски? Джин? Вино красное? Белое?»

Столь вольное окончание акции ортодоксальными концептуалистами было расценено как «салон». В самом деле, это несправно с акциями 70-х. Конспиративный сбор на вокзале. Напряженное молчалие электрички, где каждый

чувствования и художественной критики. По разделу декоративно-прикладного искусства серебряными медалями награждены: Мягкова Л. М. и Мурашвер В. С. (пос. Березовка, БССР) — за пластические композиции из стекла «Экология» и «Мир входящему». Дипломами — Абрамова Н. А. (Москва) — за работу «История комсомола» для зрительного зала Дворца культуры молодежи в Москве; Бидак В. С. и Бидак Н. Т. (Московская обл.) — за произведение гжельского фарфора, созданные в 1987—1989 годах;

Фарфор, фарфор, фарфор

Фарфор обладает удивительным свойством: на него ни когда не надоедает смотреть. И несмотря на великое его обилие в наших музейных собраниях, каждая новая экспозиция радует и удивляет. Этим летом в Москве их было две. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства выставил приобретенную у известных артистов М. Митроновой и А. Менакера коллекцию вещей двадцатых — шестидесятых годов. Наибольший интерес представляли «агитационный фарфор» двадцатых годов, который, унаследовав традиции авангарда начала века, отличался новаторским характером росписи, оригинальными приемами композиции и необычным колоритом. Его сюжеты, в том числе и лозунги, включенные органически в роспись, подобно отразили ход отечественной истории: победу большевиков, интервенцию, военный коммунизм, расцвет и гибель нацизма. Среди выставленных вещей — работы художественного руководителя Петербургского фарфорового заво-

Выставка в дизайн-центре

В наружных витринах Дизайн-центра — очередной вернисаж. Только на этот раз демонстрируются не пылесосы, монопеды, одежда или промыш-

(Вильнюс) — за gobelены «Гармония вселенной», «Пламенная готика», «Будущее» для общественных интерьеров; Петлина Ю. И. (Москва) — за произведения гжельской майолики: часы «Летний день», кувшин «Птица», мелкая пластика «Девушка с коромыслом» и «Старый гончар»; Тагаева О. Л. (Московская обл.) — за произведение гжельской майолики: чернильница «Прогулка на лошади», кумган «Охотничий», штоф «Птица», сырная доска «Поездка на лошади».

В. Елкова

Объекты, живопись, графика впервые показаны молодым художником лишь тогда, когда он осознал, что свой стиль, свой голос в искусстве обретены. Зрителя не удивит, что детская непосредственность художника возвращает наши ас-

Музейное видео?

Не все удается узнать по плоскостным документам архивов — в словах, фотоизображениях не хватает каких-то очень важных черт. К большому сожалению, многие мероприятия художественного мира, тающие массу интересного: открытия выставок, са- ми экспозиции, обсуждения, те же банкеты, портреты создателей, их жилища и мастерские — остаются незамеченными.

Многим выход *видится в видео* с его возможностями в обретении объективного, непредвзятого документа, своеобразного эталона, который не даст соврать, с которым придется сверять фантазию.

Видео способно дать нам не глухой слепок, а донести до зрителя импульсы, непосред-

художников — и мы по-новому будем ощущать себя в жизни. И тогда многое, что сегодня тревожит, отпадет само собой, а невозможное окажется осуществимым.

Евгения Горчакова

ственные черты времени. Видео скрывает в себе самые широкие возможности — оно довольно просто в обращении, записи, монтаже.

Проблема видео в музее была посвящен семинар, проходивший в июне и организованный ВМО ГТГ и музеями Кремля. Семинар носил характер предварительного острого знакомства. Обсуждались пути развития популяризаторской деятельности и неэкспозиционные формы работы на основе видео.

Докладчиками отмечалось, что современный музей, претендующий на роль национального хранилища, должен находиться на уровне технических достижений эпохи.

А. Ш.

Японцы во Владике (светская хроника)

Удивительно, но факт — во Владивостоке, многие годы закрытом для иностранцев, произошла выставка двух японских художников, а сами японцы впервые за последнее (видимо, со времен интервенции) время прибыли на открытие в Приморскую краевую картинную галерею. Колумбами

«далеких» земель стали японские сёдины Ири и Тоси Маруки, известные циклом «Панорама Хиросимы». Помимо отдельных работ, представляющих цикл, показывалась очень выразительная серия «Искусство художников со- единяет достижения традиционной школы живописи и европейского экспрессионизма». Организаторы экспозиции, по-

А. Мышкин

Прощание с эпохой

При упоминании имен художников русского авангарда представляются давно ушедшие времена, кажется, что все с ними связанное где-то далеко на недостижимых высотах.

17 июля 1990 года в Ленинграде умерла Наталья Андреевна Малевич (Манченко), жена Казимира Малевича, чуть больше месяца она дожившая до своего 90-летия. Она родилась под Воронежем. Пережила самые суровые месяцы блокады. Работала корректором в издательстве Академии наук СССР под началом Д. С. Лихачева.

Сквозь всю жизнь она пронесла верность теплой и трогательной, единственной любви. Тяготы и лишения переносила тихо и скромно. Последние годы ее жизни прошли в квартире заурядного блочного дома, на окраинной улице Тухачевского. В качестве особой черты близкие выделяют страсть к дальним поездкам в елисейский магазин за пироженками (любимый эклер). Лето часто проводила в Комарово. Государство выплачивало мизерную символическую сумму за картины мужа. К концу жизни Наталья Андреевна имела пенсию в 93 рубля 77 копеек. Вдову не догадывались пригласить на открытие выставки Малевича в Русском музее, как, впрочем, и остальных родственников — им не нашлось места ни на дипломатическом показе, ни на вернисаже для простолюдинов. Вест о выставке дошла лишь через несколько дней после выставки. Подобное произошло и с выставками в Третьяковской галерее в Москве, и в Городском музее Амстердама. Погоры организаторы удивительными по своей доброте и отзывчивости старушками соседями. В который раз подтверждается слова поэта, что мы ленивы и не любопытны.

А. Шумов



Кожаные украшения Сергея Яралова

Нонна Степанян

С. Яралов
Сумки, пояса, гривны, браслеты.
Кожа, латунь

Фото Сергея Савицкого

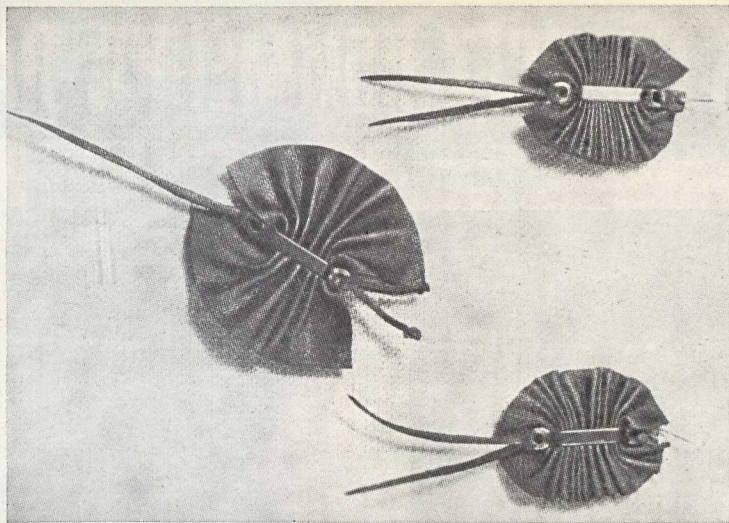


Традиция небольших выставок в редакции «ДИ СССР» обретает четкую направленность: показываем и обсуждаем эксперимент. Термин этот трактуется в самом широком смысле — эксперимент в живописи, в области графических техник, в фотографии, эксперимент в моделировании одежды. Выставка молодого художника Сергея Яралова показала, что экспериментировать можно, обладая «душой и талантом», даже в такой заброшенной у нас области, как использование кожи. В самых различных предметных формах — от традиционных (туфли, сумки), через набирающие силу (украшения, коробки), до совершенно фантастических. Молодой художник избежал простого копирования «элегантных кожаных изделий»,

сопровождающих жизнь мало-мальски обеспеченных людей на Западе, его «кожгалантерея» не вступает в конкуренцию с образцами прославленных фирм Италии, Франции, Испании, специализирующихся на сумках, поясах, куртках, пальто, папках, бюарах, бумажниках. Комплекса Элочки-людоедки, охватившего некоторые области нашей сегодняшней жизни, у него нет: он просто делает другое.

Начиная с материала: на фабрике кожаных изделий, если проявить активность, можно достать обрезки, ненужные куски прекрасного материала, не пошедшего в основное дело. Эти куски разных форм и размеров могут быть окрашены, скомбинированы, стачены, изрезаны и собраны вновь. Они могут создать уди-





вительные в своей неожиданности предметы одежды, повиснуть свободно на плече в виде сумки, лечь на шею мягким ошейником. Мозаичные ткани подчиняются сразу двум законам — открытым в живописной традиции прошлого и наших дней (вспомним Пита Мондриана!) и закону детской игрушки-калейдоскопа, в магическом стекле которого при легком повороте руки из цветного сора битого стекла, лепесточков, бумажек возникает картина волшебного узора. Игровое начало, ярко выраженное во всех видах современного декоративного искусства, здесь стоит в центре, игра и есть тот выразительный «ход», который использует и развивает молодой художник. И наше отношение к показанным произведениям-вещам неизбежно теряет серьезность, зритель

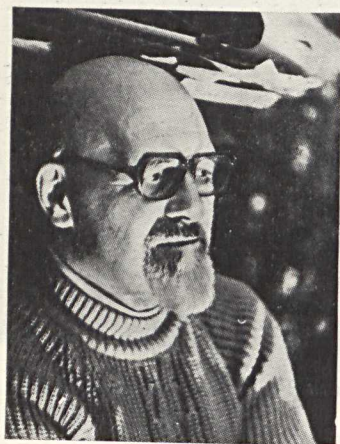
подчиняется закону игры, отдается ощущению веселого и свободного действия. У молодого художника есть склонность и к дизайнерскому решению кожаных изделий. Целая серия графически-черных, изящного рисунка, украшений создана по принципу конструктора: их можно свободно комбинировать, соединять в разные композиции, превращать кольцо и браслеты в пояс с подвесками. Подвижность сочленений делает украшения динамичными, откликающимися на каждое наше движение. Эти два признака, «веселое и свободное», определяют характер каждого предмета и его, условно говоря, «возраст». Мы вступаем в особую зону молодежной одежды, молодого представления о женском украшении, о быте. За лоскутным жилетом и лоскут-

ными же кроссовками, за большой дорожной сумкой (скорее сумой!) из небрежно (на самом деле — продуманно) положенных заплат встает образ жизни молодого существа, стиль общения, размах походки, особая острота жестикуляции. Художник не просто изобретал произведения-изделия, он почувствовал своего потребителя-ровесника, и образ поколения легко реконструируется при взгляде на эту «кожгалантерею»... В представлении Сережи Ярлова это поколение раскованных и свободных, поколение любящих яркое, не стремящихся к признанно-дорогому, легко заменяющих ювелирную брошь с камнями кожаным цветком. Вещи фиксируют возраст, на который они ориентированы, в них есть настроение молодости. Они связаны и с определенным

течением в молодежной моде, в них скрыты музыкальная тема и ритмы студенческой вечеринки, пикника, дискотеки. Нарядные вещи, ничего не скажешь! А примет ли вызов художника фабрика, предоставившая ему свои отходы? Сумеет ли она использовать его фантазию и задор для перемен в своем «плановом выпуске»? Считается, что рукописи не горят, что проектные предложения архитекторов и дизайнеров рано или поздно осуществляются. Тому примеров в нашей истории немало. Но хочется, чтобы момент не был упущен, чтобы вещи такого характера вышли к молодым людям сегодняшнего, а не завтрашнего дня. Лозунг «искусство — в массы!» в области предметного творчества не следует забывать ни на минуту.



ХОТЕЛОСЬ БЫ ВСЕХ ПРИМЕННО НАЗВАТЬ...



**Кропивницкий
Лев Евгеньевич**
живописец

Род. 1922
1941—1944 — фронтовик, демобилизован после ранения. Продолжал занятия в МИПИДИ. В январе 1946 года арестован вместе с группой студентов. Приговорен к 10 годам ИТЛ. Отбывал в Коми АССР и Казахстане. Освобожден в 1954 году. Реабилитирован в 1956 году.



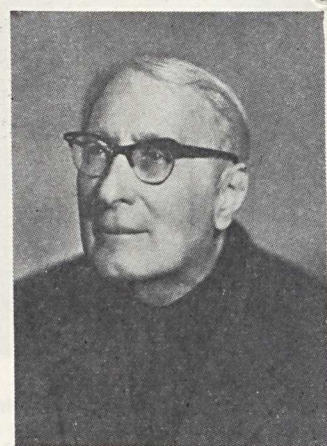
**Пасько
Мария Яковлевна**
керамист

Род. 1903
Жена монументалиста И. И. Падалки, расстрелянного в 1937 году (Группа Бойчука). Репрессирована 2 ноября 1937 года за недонесение на мужа. Приговорена к ссылке на 8 лет. Отбывала в Томске, в Магадане. Реабилитирована в 1955 году.



**Пунин
Николай Николаевич**
профессор
искусствоведения

1888—1953
Окончил Петербургский университет. Первый раз арестован в 1935 году, выпущен без суда. Вторично арестован 26 августа 1949 года. Приговорен ОСО к 10 годам ИТЛ строгого режима. Срок отбывал в Коми АССР. Умер в лагере. Реабилитирован в 1957 году.



**Василенко
Виктор Михайлович**
доктор
искусствоведения,
профессор, поэт

Родился 13 февраля 1905 года. Репрессирован в 1947 году как член «террористической группы» писателя Даниила Андреева. Приговорен ОСО к 25 годам ИТЛ и 5 годам поражения в правах. Лагерный номер Р-218. Освобожден в 1956 году комиссией по пересмотру дел. Реабилитирован в 1956 году.



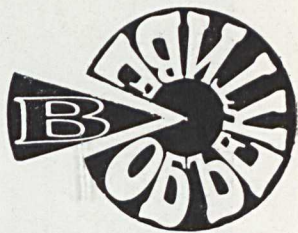
**Богатенко
Яков Алексеевич**
иконописец,
реставратор,
руководитель
старообрядческого
 хора

1875—1941
Окончил Строгановское училище по классу живописи (1898). Реставрировал Рогожский собор (1905—1906), Кремлевские соборы (с 1918). Есть работы в Третьяковской галерее. Арестован трижды: в 1919 (3 месяца), 1924 (9 месяцев), 1941 году. В 1947 сообщили, что он умер от сепсиса 10.10.1941 года. Реабилитирован в 1956 году.



**Бруни
Николай
Александрович**
скульптор, поэт,
священник,
авиаконструктор

Ок. 1890—1938. Расстрелян. Учился в Тенишевском художественном училище, в консерватории, член цеха поэтов. В 1914—1916 годах был санитаром на фронте, военным летчиком. Награжден тремя крестами Св. Георгия. Стал священником. Работал в ЦАГИ и МАИ. Репрессирован в конце 1934 года, получил 5 лет ИТЛ. Отбывал в Ухте, поселок Чибью. В Ухте установлен его памятник Пушкину. В 1938 году расстрелян.



Зелень между домами

Идеи, концепции, примеры

Наталья Давыдова

Слово «экология» начинает звучать сегодня едва ли не чаще, чем полюбившиеся всем «перестройка» и «гласность». Из специальных изданий оно переместилось на первые полосы газет и страницы популярных журналов. Из области теории перешло в сферу практических действий. Проблемам экологии посвящаются государственные программы, ими занимаются специальные ведомства, они стали предметом забот благотворительных фондов.

Но всего этого, как свидетельствует опыт даже самых передовых стран, еще недостаточно. Для успешного их решения необходимы усилия каждого, и в ФРГ это хорошо понимают. Многочисленные программы здесь направлены на вовлечение широких масс в экологическое движение, на воспитание экологической культуры и стимулирование инициативы населения. Выставка «Зелень между домами» в ЦДА, подготовленная мюнхенским архитектором и планировщиком городов Германом Грубом при содействии Акционерного общества «Баварский ипотечный и вексельный банк», позволила более подробно познакомиться с некоторыми формами такого рода деятельности в ФРГ.

«Хороший пример — всегда лучший аргумент», — утверждают устроители выставки, и с ними нельзя не согласиться.

Представленные в экспозиции фотографии более чем 60 осуществленных проектов озеленения производственных территорий больших и малых предприятий убеждают в преимуществах и плодотворности затрат на благоустройство окружающей среды. Фирма, дорожающая своим авторитетом, должна учитывать интересы работающих в ней сотрудников и специалистов. «Современные отношения на предприятиях характеризуются тем, что там обсуждаются вопросы изменяющихся представлений человека о ценностях, причем эти представления учитываются в оформлении предприятия». Высокие требования жителей ФРГ к комфортности жизни в быту или на досуге переносятся и на производственную сферу. А заинтересованность предприятий в своих сотрудниках заставляет их соответствовать этим представлениям. «Внешний вид предприятия становится одним из решающих факторов, влияющих на репутацию фирмы».

В ценностной иерархии на первое место современный человек ставит сегодня природу и возможность общения с ней не только на отдыхе, но и в рабочей обстановке. «Зелень завоевывает и мир труда». Впрочем, сами организаторы выставки честно признают, что происходит это не так быстро, как хотелось бы, и «количество примеров невелико». Однако и то, что показано в экспозиции, вселяет оптимизм и надежду.

Выставка в Москве «Зелень между домами» — вторая выставка, организованная при содействии «Баварского ипотечного и вексельного банка». Выступивший на открытии с приветствием член правления акционерного общества доктор Ханс Фай особо остановился на том, что: «...ИПОБАНК нельзя рассматривать лишь как участника рынка, он является дающим и получающим звеном общества и должен с чувством ответственности пользоваться своими многообразными связями с окружающей средой». Являясь ведущим банком в области финансирования строительных мероприятий, ИПОБАНК уже на протяжении пяти лет сотрудничает в области озеленения с архитекторами Петрой Лежейне-Груб и Германом Грубом, стремясь с помощью наглядной демонстрации реализуемых примеров по озеленению в производственной среде показать своим клиентам возможности «рационального и эффективно-го осуществления» их инвестиций.

Право же, прекрасный пример того, что красота и польза могут жить в ладу и согласии.

Выставка «Зелень между домами» подготовлена проектным бюро Германа Груба.

Организаторы выставки — Акционерное общество «Баварский ипотечный и вексельный банк», Мюнхен (ИПОБАНК).

Помогали осуществлению этого проекта:
Союз архитекторов СССР,
Советское общество ландшафтных архитекторов,
Общество СССР — ФРГ,

Главное управление по науке и технике Моссовета.

Иллюстрации и подписи к ним взяты из каталога к выставке «Зелень между домами».
Издатель — ИПОБАНК, Акционерное общество, Мюнхен
Концепция и текст — Петра Лежейне и Герман Груб, Мюнхен.

На стр. 46—47

1

Зеленые оазисы в центре «Банкфурта»

Шесть оригинально решенных внутренних дворов являются самыми примечательными элементами в благоустройстве этого банковского комплекса во Франкфурте. Каждый двор решен индивидуально, имеет только ему присущее озеленение, а также свое собственное имя.

«Сад господина Малевича» посвящен известному русскому художнику. Яркий формообразующий язык лидера супрематизма легко читается в рисунке мощения.

2

Автостоянки в зелени

Здания гаражей, как правило, малопривлекательны. ...Но, как показывают примеры, бывают и необычные решения. 20 лет назад мюнхенским владельцам магазинов не понравился холодный серый цвет их нового гаража, и они посадили дикий виноград. Сегодня комендант едва успевает подстригать зелень, заслоняющую окна конторского этажа.

3

На 15 лет опережая время

Когда озеленение крыш еще не было так актуально, в комплексе административных зданий во Фрайбурге было озеленено почти 3000 кв. м крыш. Преимущества были видны уже тогда: защита кровли, дополнительная тепло- и звукоизоляция, улучшение микроклимата и эстетических качеств сооружения. Это экстенсивное озеленение крыш почти не требует ухода. Нужно лишь регулярно удалять самосев, заносимый сюда из соседнего леса.

4

Каждый свободный участок — под озеленение

Новое здание баварского банка, рассчитанное на 2500 рабочих мест, имеет солидный строительный объем. Так как специалисты по охране природы высказали опасения в связи с возможностью перегрева окружения здания, то разрешение на строительство предусматривало проведение широких озеленительных работ.

Уютные внутренние дворы

служат не только усадой для глаз в деловой атмосфере здания, но и используются летом для проведения разного рода конференций.

6

Многоэтажная автостоянка Марсельского аэропорта. Франция.

7

Теплица в центре здания

Строительство нового инженерного центра производитель тестовых систем рассматривал не только в плане расширения производства, но и как «символ творчества, новаторства и прогрессивного мышления предприятия».

...Результат: много света в рабочих помещениях, из которых открывается вид на природный ландшафт.

Оранжерея в центре сооружения не только привлекательна, но и экономит энергию. Воздух, который в этой теплице нагревается солнечной радиацией, через распределительные шахты подается в окружающие помещения.

5, 8

Аморфная зелень в сочетании со зданием строгой формы

В здании страховой компании бросается в глаза контраст между деловым функциональным характером здания и мягкими линиями озеленения.

Посадки рододендронов из внутреннего двора переходят на поверхность крыши. Озелененная крыша и внутренний двор создают композиционное единство.

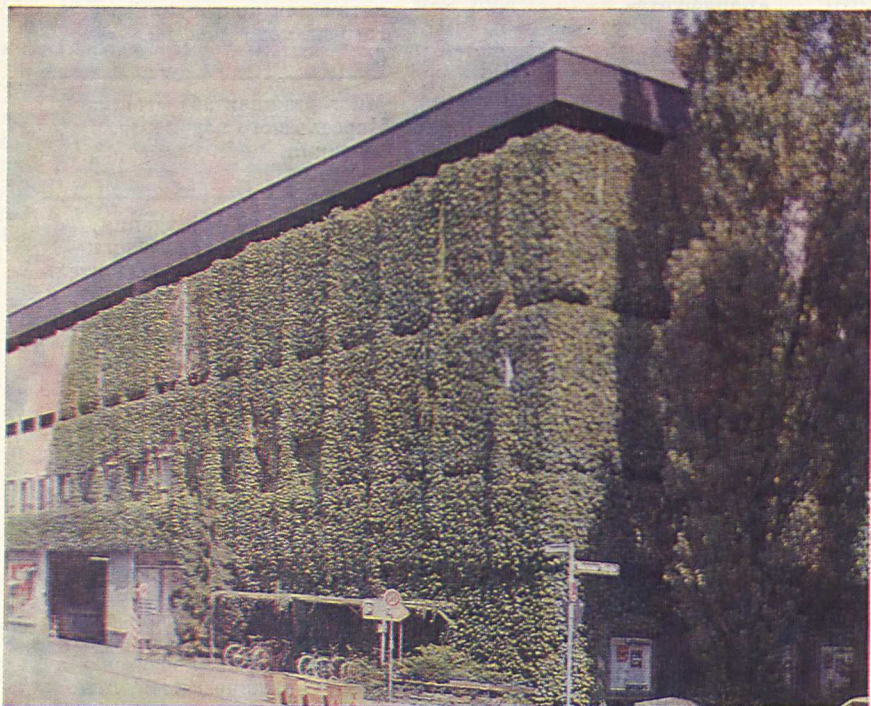
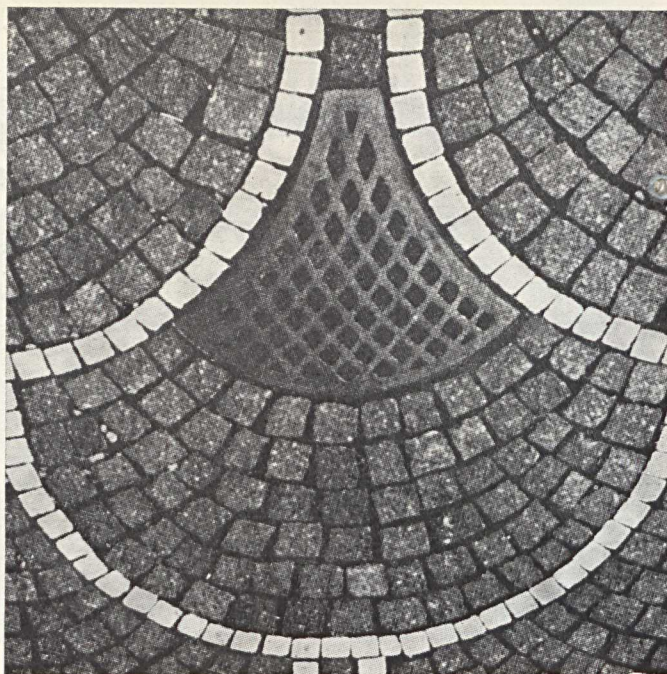
9

Там, где жужжат пчелы и швейные машины

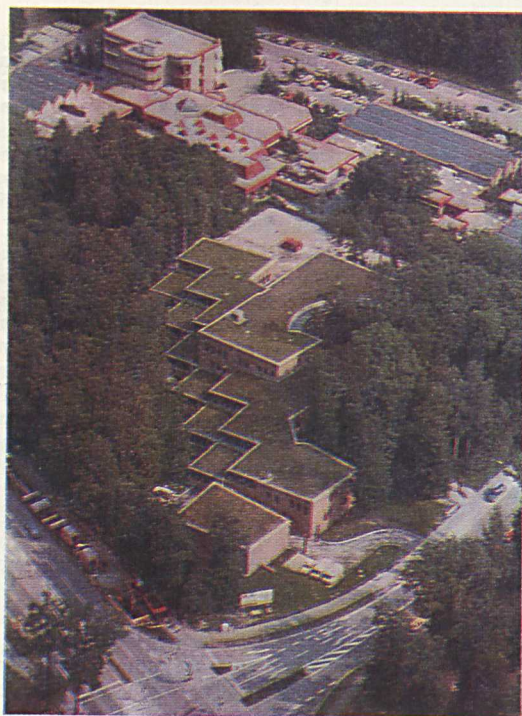
Владелец нижнебаварского текстильного предприятия сознательно отказался от все еще распространенной «контейнерной» архитектуры. Чтобы достичь большей связи между производственной средой и природным окружением, широко применялось стекло... дерево и естественный камень. Каменное покрытие полов продолжается и за пределами здания. Пешеходные и транспортные дороги расположены так, что для зелени всегда остается место.



1



2 3



4

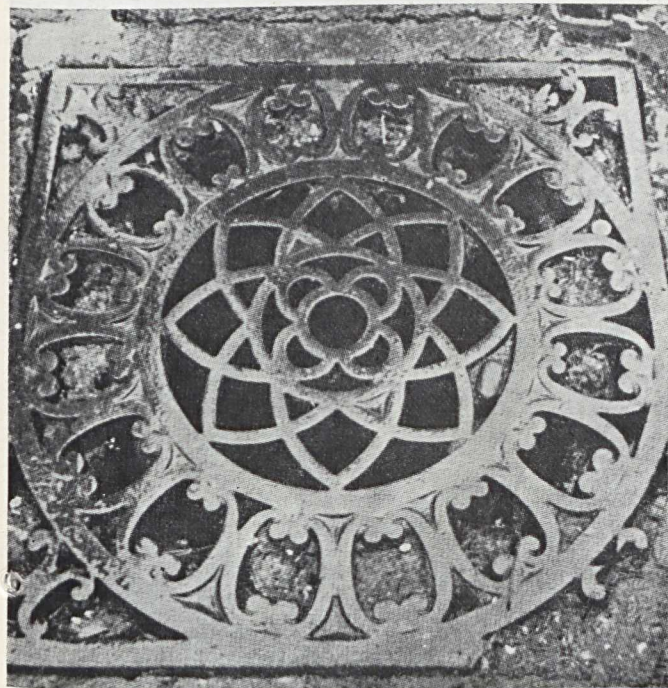




5



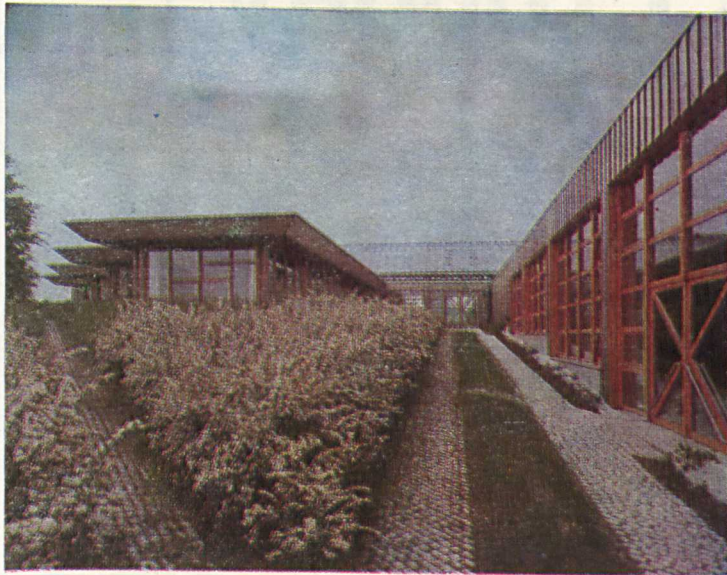
6



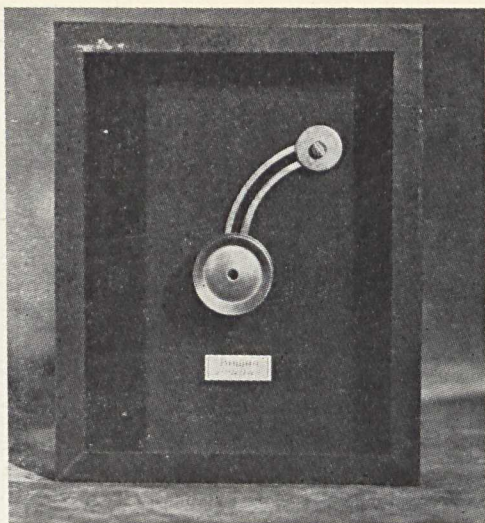
7



8



9



Вишня. 1979
В. Герловин

А. Косолапов
Учись, сынок. 1974

В. Немухин
Посвящение Эль Лисицкому. 1985

Дм. Пригов
Нога. 1973

В. Сидур
Люди из толпы

Группа «Мухомор»
«Вечерняя Москва». 1982

На 3-й стр. обложки

С. Мироненко
Дипломатическое искусство. 1988
Часть инсталляции

Группа «Перцы»
Без названия. 1989

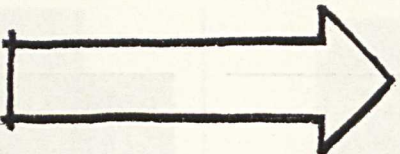
Р. Лебедев
Солнцеворот

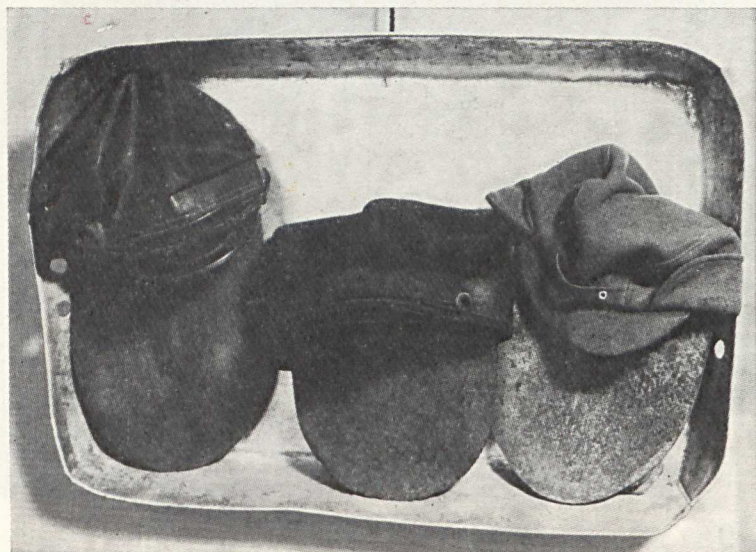
И. Чуйков
Дорожный знак II. 1973

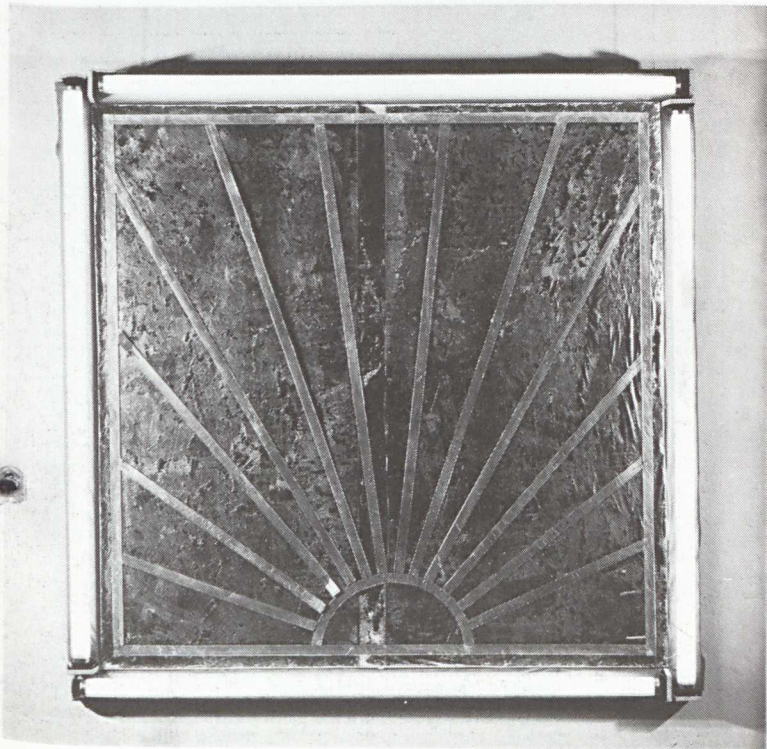
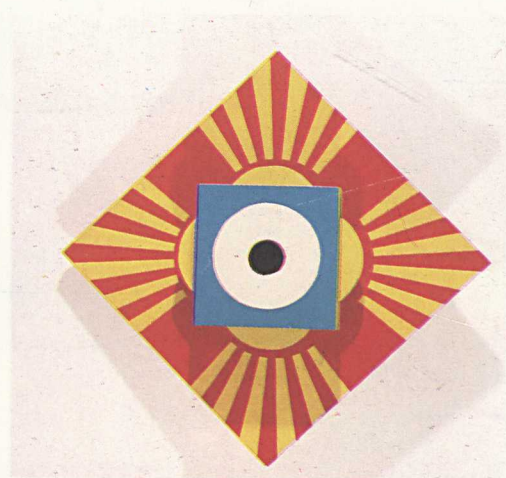
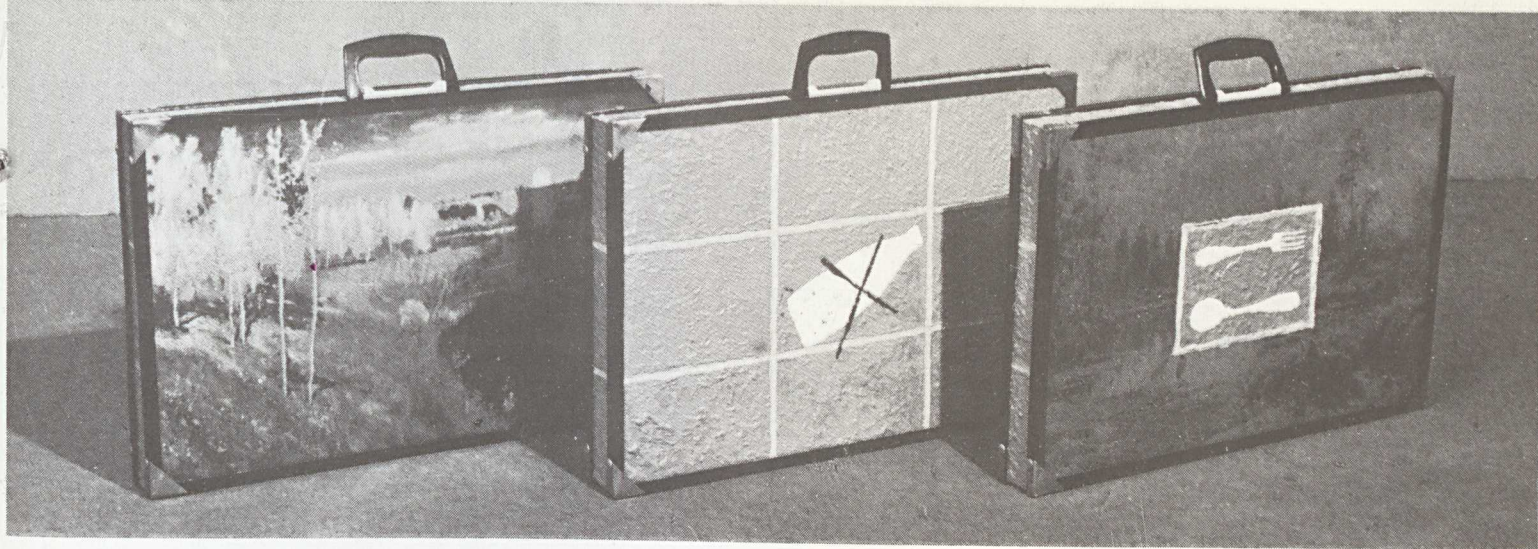
Дм. Пригов
Отрывной календарь. 1979—1980

Группа «Мухомор»
Восход солнца. Впечатление. 1982



В сторону  объекта





Декоративное Искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории визуальной культуры

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 11 (396). 1990
Основан в декабре 1957 года

Главный редактор	Базазянц С. Б.
Зав. отделом Главный художник	Андронов Н. И. Асс Е. В. Дондурей Д. Б. Канцедикас А. С. Коники М. А. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Курчки А. И. Левашов В. Г.
Ответственный секретарь Зав. отделом	Мадий И. А. Невлер Л. И. Сажин Т. П. Степанян Н. С. Хорошилов П. В. Шаховской Д. М. Якимович А. К.
Консультанты	Василенко В. М. Глазычев В. Л. Горяинов В. В. Иконников А. В. Кантор К. М. Розенблюм Е. А.
Зав. отделами редакции	Давыдова Н. И. Сафарова А. Д. Тарханов А. Ю. Уварова И. П.
Художник номера Худ.-техн. редактор Корректор Фотохудожник Фотомонтажи Фотографы:	Игращенко Г. П. Перчихина М. К. Шорсткина И. А. Шахов В. С. Холин В. Н. Онанов С. И. Алексеев Н. Н. Петров С. А.

Издательство
«Советский художник»
125319, ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции:
103009, Москва, К-9
ул. Тверская, 9
Тел.: 229-19-10, 229-68-45
Факс: 7095/200-42-44

Сдано в набор 11.09.90
Подписано в печать 16.10.90
Формат 70×90^{1/8}
Бумага мелованная
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,598
Тираж 38 000. Заказ 380
Московская типография № 5
Государственного комитета
СССР по печати,
129243, Москва,
Мало-Московская, 21

Во всех случаях полиграфического
брака в экземплярах журнала
обращайтесь в типографию № 5

Всеми вопросами подписки и
доставки журнала занимаются
местные и областные отделения
«Союзпечати».

В номере:

1, 48 *Метаморфозы*

«В сторону объекта»

2 *Звезда сезона*

Елена Зелинская

4 *Мир искусства*

Без сенсаций. XIX Молодежная

6 *Мир искусства*

В сторону от...
В другом жанре
Объект: по поводу фактуры

14, 35 *Вернисаж*

Чиновники по Ядринцеву
Колье Инессы

15 *Эхо*

Вот пришли русские — но останутся ли они?
Советское искусство на аукционах

17 *Мир искусства*

Звукострук
Скульптозвуки

20, 29 *Мнения, суждения, споры*

И Ад и Рай, и Бог и Дьявол

21—28 *Ракурс*

ISKUNSTVO

30 *Фольклор*

Искусство городских низов

32 *Этнос, история, культура*

Сумерки кумиров

36 *Мир искусства*

Факт искусства и акт искусства
О себе
Вперед к античности

40—41 *Газета «ДИ»*

42 *ЭКСПО «ДИ»*

Кожаные украшения Сережи Яралова

44 *Хотелось бы всех поименно назвать*

45 *В объективе*

Зелень между домами

Генриэтта Шушарина

Ольга Кабанова

Виктор Мизиано
Владимир Левашов
Екатерина Деготь

Лариса Зоренко
Людмила Крамаренко

Наталья Кислова

Вячеслав Колейчук
Виталий Пацюков

Татьяна Визель

Глеб Постелов

Фридрих Ницше

Георгий Кнабе
Алексей Григорьев
Александра Свиридова

Нонна Степанян

Валентина Тиханова

Наталья Давыдова