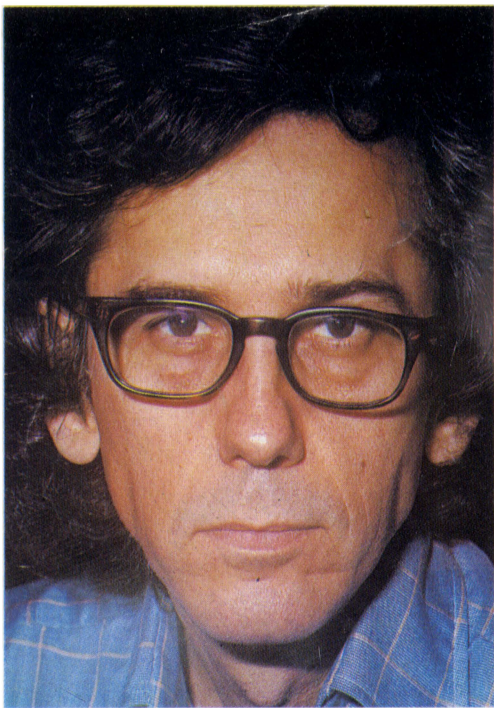


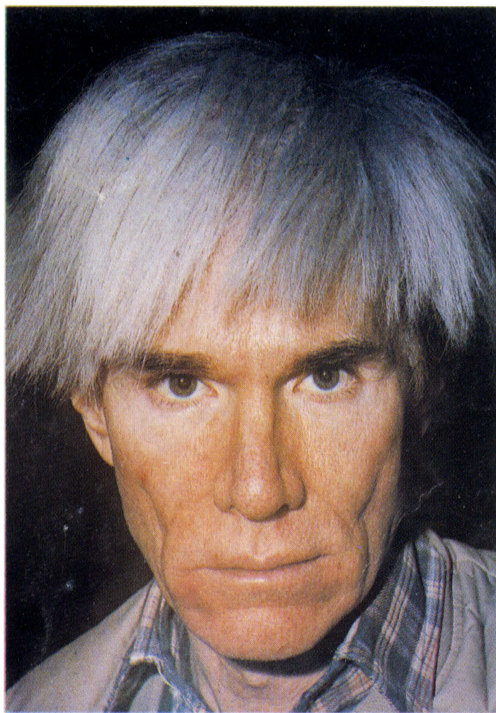
ИСКУССТВО КОНЧИЛОСЬ ХУДОЖНИКИ ОСТАЛИСЬ...

(из разговора)





Христо



Энди Уорхол



Джаспер Джонс

Метаморфозы

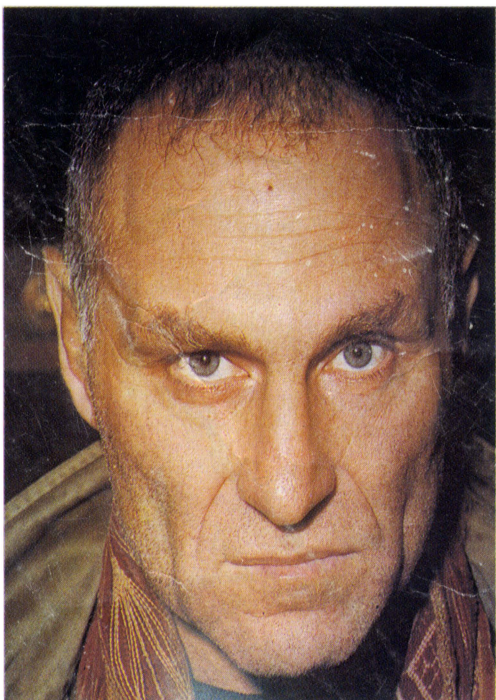


Джордж Сегал

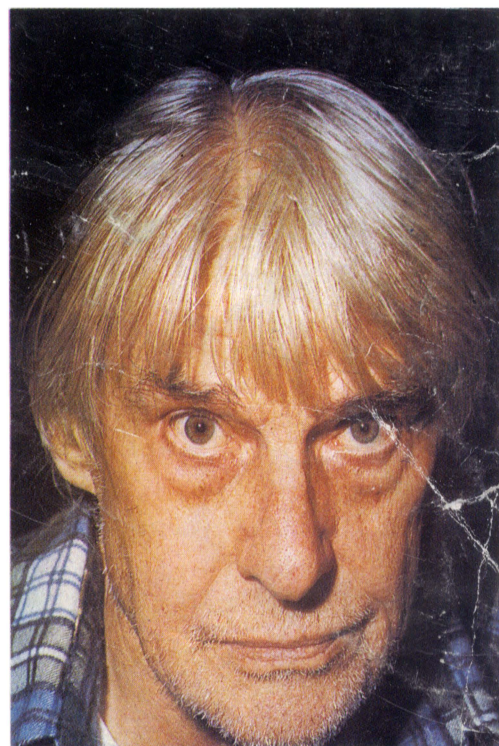
Сальвадор Дали

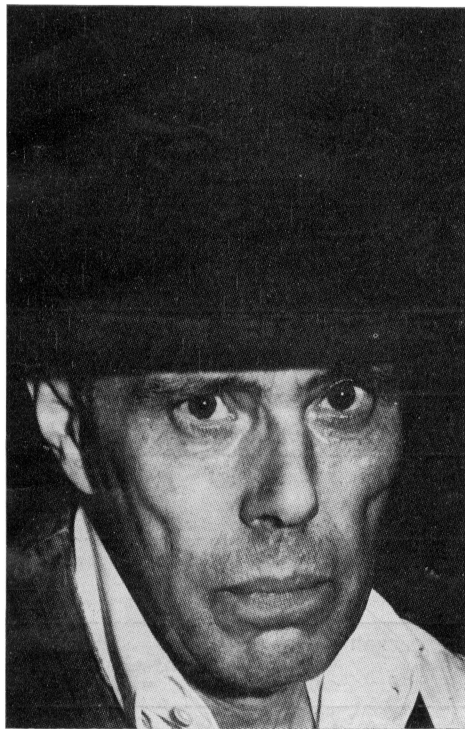


Ричард Серра

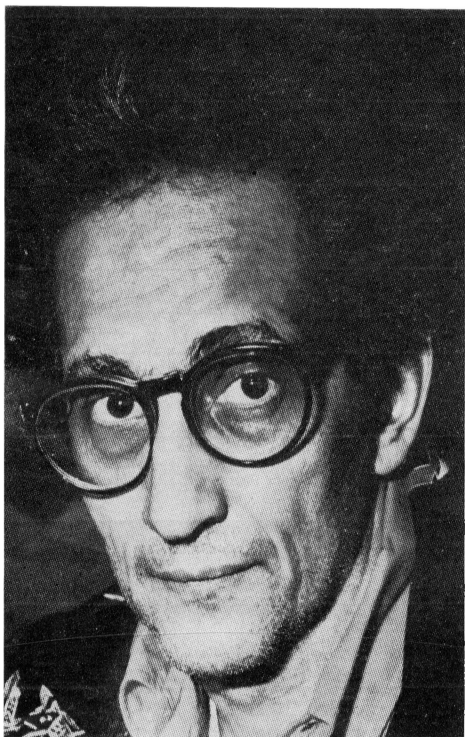


Виллем Де Кунинг

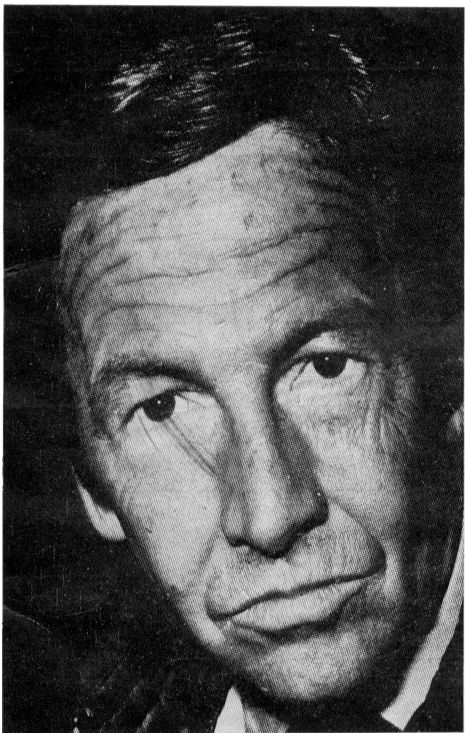




Йозеф Бойс



Франк Стелла



Роберт Раушенберг

На развороте «Метаморфоз» — портреты художников, своими руками создававших то странное явление, которое мы называем «современным искусством». К нам слишком поздно пришли их работы, еще с большим опозданием мы узнаём их в лицо. Это тем более обидно, что облик художника такая же часть его образа, что и его работы. В конце XX века журналы и TV сделали из художников звезд, и Уорхол был известен ничуть не меньше Твигги.

Чтобы сохранить образ, нужен Фотограф. Эдди Новарро чрезвычайно gentil, говорит на пяти языках, живет в быв. Зап. Германии и в течение последних тридцати лет преследует самых известных людей нашей планеты. Среди его клиентов — коронованные особы, папа римский, далай-лама, но наиболее известны

ХУДОЖНИКИ XX ВЕКА

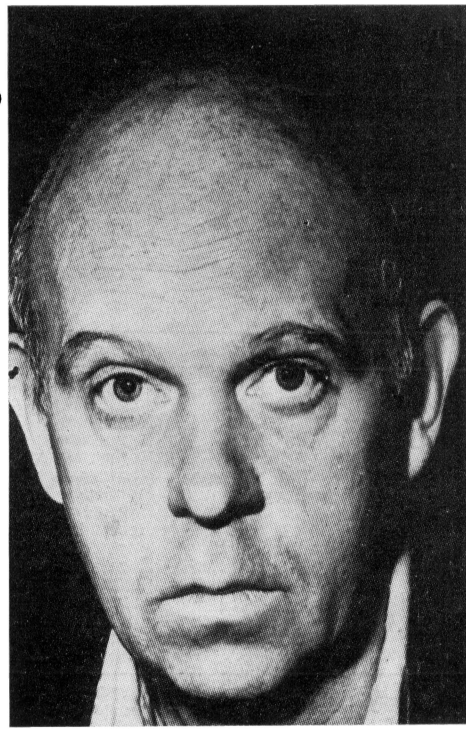
его серии, посвященные художникам — родившимся не ранее 1881 и не позже 1933. Начиная от Пикассо и кончая Бойсом или начиная от Шагала и кончая Кабаковым, если мы будем говорить о наших, условно, соотечественниках. Он работает с ними с удовольствием, влезая в мастерскую и в душу каждого, и не без оспаривания называет каждого своим другом.

Новарро создает классические образы, и его портреты (как когда-то в России портреты Наннелльбаума) предписывают каждому, как ему следует выглядеть впредь. И если в настоящем Новарро еще можно послушаться, то будущее принадлежит ему — именно так ты и будешь выглядеть в учебниках и Ляруссах.

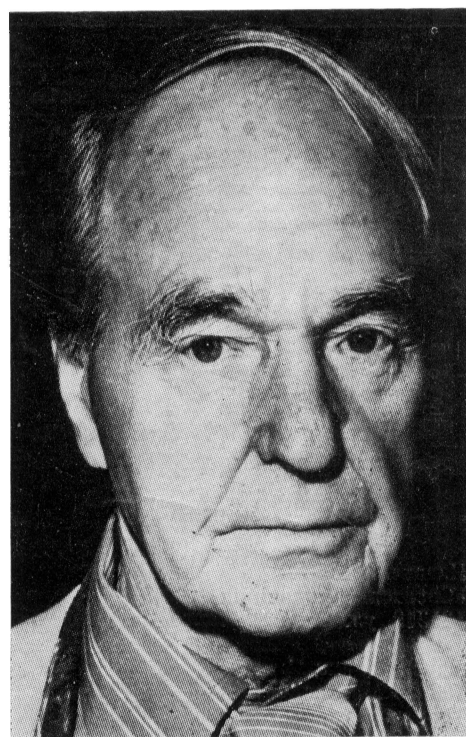
Вскоре работы Эдди Новарро будут показаны в Москве, а пока мы пользуемся каталогом его бразильской выставки, куратором которой был Марк Беркович, координатором Николас Ильин, а спонсором авиакомпания «Lufthansa».

Каждая эпоха вправе избрать себе гениальных художников и вправе ошибиться в этом выборе. Нет смысла осторожничать, новые поколения разберутся лучше, но будут ничуть не более правы.

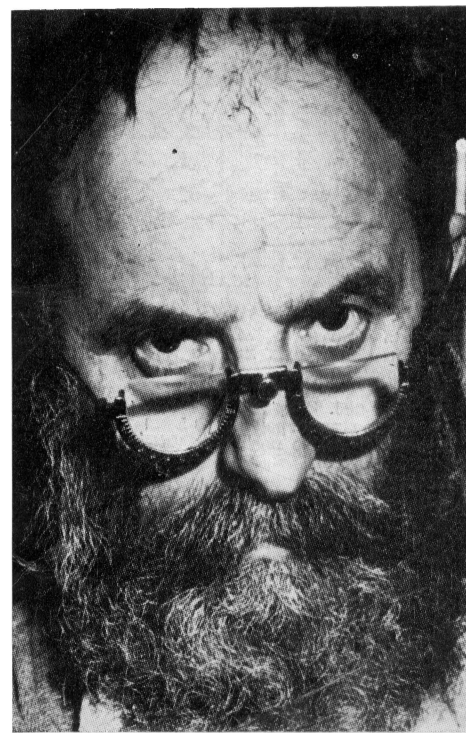
А. Тарханов



Клаус Олденбург



Генри Мур



Цезарь

журнал современной практики,
теории и истории визуальной культуры

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 1 (398). 1991
Основан в декабре 1957 года

РЕДАКЦИОННАЯ
КОЛЛЕГИЯ

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. Курочки А. И. Левашов В. Г. Мадий И. А. Невлер Л. И. Сажин Т. П. Степанян Н. С. Хорошилов П. В. Шаховской Д. М. Якимович А. К.
Ответственный секретарь Зав. отделом	
Консультанты	Василенко В. М. Глазыхев В. Л. Горюхинов В. В. Иконников А. В. Кантор К. М. Розенблюм Е. А.
Зав. отделом редакции	Давыдова Н. И. Сафарова А. Д. Тарханов А. Ю. Уварова И. П.
Художник номера Худ.-тех. редактор Корректор Фотохудожник Фотоомонтажи Фотографы:	Тарханова И. В. Простова С. Е. Шорсткина И. А. Шахов В. С. Холин В. Н. Алексеев Н. Н. Иванов А. Курбатов Ю. К. Онанов С. И. Петров С. А.

На обложке:
Композиция Юрия Курбатова
с портретом Пабло Пикассо
работы Эдди Новарро

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

Адрес редакции:
103990 Москва, К-9
Тверская ул., 9
Тел.: 229-19-10, 229-68-45
Fax 7(095)
200-42-44
D-ART USSR

Сдано в набор 13.11.90
Подписано в печать 18.11.90
Формат 70×90½
Бумага мелованная
Высокая печать
Условных печатных листов 7,02
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,388
Тираж 25 000. Заказ 485
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»
© «Декоративное искусство СССР».
Москва, 1991.

В номере:

1	Метаморфозы
Художники XX века	
3, 8, 20, 28	Газета ДИ
3	
Презентация художника	
4	
Другое искусство	
9	
Ирина Затуловская	
11	
Наталья Смолянская	
12	
Белла Матвеева	
13	
Андрей Нода	
14	
Андрей Ройтер	
16	
Сергей Мироненко	
18	
Экосимволика Симоны Файф	
21	
Юрий Хоровский	
22	
Катя Нестерова	
23	
Валерий Руппель	
24	
Калифорнийские художники	
29	
Борис Марковников	
32	
Ерант Дувалян	
34	
Евгений Шитов	
36	
Михаил Яхилевич	
37	
Александра Криворучко	
38	
Саша Лазаревич	
40	
Николай Машуков	
42	
Сестры Ядринцевы	
42	
Наталья Васильева	
44	
Коко Шанель: личность, стиль, время	
48	
Гилберт и Джордж	

Презентация художника *artist's presentation*

Главный редактор «ДИ» представляет
первый номер этого года



Тревога, неуверенность в себе, боль за уходящую целостность не должны заслонять необходимость поступательного движения искусства. Мы знаем, что акценты смещаются. Как живое явление, изящные искусства (файн-арт) в их классическом, традиционном варианте не так часто радуют зрителя своими открытиями. Но стоящие за ними глубинные представления актуальны как опорные точки, по отношению к которым современное искусство ведет свой отсчет, самооценивает себя. Не будем спекулировать с выводами и отрицать. В конце концов это только искусство. В сегодняшнем мире есть вещи поважнее.

В новых условиях художнику живется очень трудно. Накатанные колеи пробуксовывают, колеса вязнут. За выживание нужно бороться новыми способами. Нужны внутренний рынок искусства, государственные и частные меценаты.

Пройдя испытание «соцреализмом» и «тоталитаризмом», советский художник ощущает растерянность от того, что грядет беззащитный популизм и доморощенная коммерциализация. Культура девальвируется.

Эти обстоятельства побудили нас посвятить весь номер Художнику.

Мы хотели подчеркнуть значение личности, ее уникальность. Можно не принимать то или иное искусство, но пока есть художники, остается надежда, что искусство не погибнет.

Отступлением от принципа этого номера может показаться статья «Другое искусство». Нам же она представляется очень важной. Здесь мы пытаемся ответить на вопрос-долгостай, который и по сей день не получил теоретического де-юре.

Присутствие французских и американских художников не должно удивлять читателя. Включение их в советский контекст обогащает наши представления об искусстве XX века.

Презентация художника — увлекательный для критика поступок: надо освободиться от предвзятости, чистыми глазами взглянуть на новое явление и испытать от встречи с ним тихую радость.

Наш отбор не безупречен, но мы хотели сделать это наилучшим образом, понимая, что интерес к нашему искусству на Западе и в стране во много раз превышает знание этого предмета.

Надеюсь, что современник, прочтя этот журнал, лучше подумает о своем времени и его искусстве и не будет обижаться на судьбу за то, что она подарила ему именно этот период истории.

Журнал о художниках — это открытая форма, она не может быть исчерпана одним номером. Мы будем возвращаться.

Стелла Базазянц

Worries, lack of self-assurance, sorrow for dilapidating integrity should not overshadow the onward movement of art. We realize that the accents move now. Fine arts, as a live phenomenon in their classical traditional variant do not so often make the spectators happy with the new discoveries. But the deep-going ideas standing behind them are like the yardsticks and criteria for today's art. Let us not hasten with our evaluations and negations. All in all it is just art. There are more important things in the modern world.

It is very difficult for an artist to live in the new conditions. The wheels skid in the rolled rut and stick. One should use new methods in the fight for survival. There is a need for the domestic market of art, state and private Maecenas.

Being tested by the “socialist realism” and “totalitarianism”, the Soviet artist is taken aback by the coming impudent populism and home-bred commercialisation.

All these difficulties prompted us to dedicate this whole issue to the Artist.

We wanted to stress the significance of a personality, its uniqueness. One may not accept this trend of art or another, but as long as the artists continue there is still hope that the art will go.

The article “Other Art” may seem to be a deviation of the principles. But we think it to be very important. In this article we try to give an answer to the everlasting question which still has not got its theoretical de jure.

The presence of French and American artists should not be a surprise for the readers. Their inclusion to the Soviet context enriches our views of the art of the 20th century.

The presentation of an artist is a fascinating thing for a critic. It is important to get free from prejudice, look with the heart's eye at a new phenomenon and quietly rejoice meeting with it.

Our selection is not irreproachable. But we tried to do our best, understanding that the interest in the West and in this country towards our art considerably exceeds our knowledge of the subject.

Hope that a contemporary having read this magazine will take a closer look at his time and will not blame his fate for bringing him in this very period.

A single issue of the magazine about artists can not cover the whole subject. So, we will be back.

Stella Bazaziantz,
editor-in-chief

Другое искусство *other art*

Вадим Полевой

By Vadim Polevoy

Вообразим себе такое зрелище. На одной и той же выставке экспонирована картина, где живописец изобразил интерьер коммунальной квартиры, наглядно представив образ невыносимой коммуналки. Тут же рядом художник-авангардист, скомпоновав реальный предметный мир этой коммуналки, создал нечто совсем иное — образ невыносимости. Как будто и в первом и в другом случае речь идет об одном и том же. Однако эти два произведения существуют как бы в разных мирах. Авангардная инсталляция никак не поддается, так сказать, регулярному искусствоведческому анализу, владеющему своими правилами исследования содержания и формы.

Надо полагать, что авангардное произведение так же подлежит изучению и оценке, но в этом случае все это можно осуществлять с другой точки зрения — в меру и в соответствии с иной образной системой. Эта образная система предполагает целый комплекс критериев. Отнюдь не только художественных, но в большей доле — внехудожественных: социальных, исторических, психологических, естественнонаучных и т. п. Не случайно же авангардным искусством с особой страстью занимаются у нас сейчас словесники, врачи, юристы, физики, социологи, кто угодно, но сравнительно редко искусствоведы, ученые и взращенные на опыте «изящных искусств».

Прежде всего, констатируем несомненное свойство авангардизма: для него не имеет значения критерий прекрасного. Красота может присутствовать в этом искусстве, а может и отсутствовать вовсе. Причем от этого ничего не прибавляется и не убавляется. Было бы нелепо оплакивать все это с видом оскверненной невинности или гневно провозглашать, что, дескать, настал «кризис безобразия». Вместе с тем этот лозунг применялся чуть ли не целое столетие, начиная со времен выдвинувшего этот лозунг К. Моклера и подхватившего его Г. В. Плеханова, сообщившего также изумленной публике, что политическая безыдейность вызывает в искусстве уродство, в частности — субъективный идеализм порождает кубизм. И художественная практика, и вдумчивая критика, и проникательный ценитель искусства давным-давно поняли, что речь здесь идет о «другом» искусстве, наделенном собственной природой.

Далее, искусство авангардизма никак не сводится к собственно художественным видам творчества — живописи, скульптуре, графике и др. Произведения авангардизма могут быть картиной, статуей, рисунком, но могут быть совсем иными явлениями — артефактом, действием и т. д. И то, и другое имеет в авангардном искусстве равное значение. Было бы наивным подравнивать его произведения под живопись, скульптуру, графику, декоративное искусство. Более того, было бы бессмысленно подравнивать это «другое» искусство под общепонятное «изящное искусство», оценивать его произведения с точки зрения пластической ценности, выразительности, живо-

Let us imagine the following scene. On one exhibition there were two pictures put on display. In the first the painter depicted the interior of a communal flat, giving a vivid image of this intolerable apartment. Next to it is another work. An avant-garde artist arranged the real world of objects of the communal flat thus creating something different — the image of intolerability. It seems the subject is likely to be the same in both cases. But the two pictures as if exist in the different worlds. Avant-garde installation is absolutely beyond, to say so, the regular analysis of art criticism which has its own rules of investigation of content and form.

Supposedly, avant-garde work can also be studied and evaluated, but in that case this can be done from another point of view — in conformity with the different system of images. This system proposes the whole complex of criteria. Not at all only artistic, but mainly — supra-artistic criteria: social, historic, psychological, natural-scientific, etc. It is no mere chance that today in this country philologist, doctors, physicists, lawyers, sociologists, whoever but very rarely art critics, trained and nurtured on the experience of “fine arts” are involved in avant-garde art.

In the first instance let us state the integral feature of avant-garde: the criterion of the beauty is not significant for it. The beauty, if any, could be present in this art and have absolutely no impact on it. It would be absurd to bemoan all this with the air of defiled innocence or to proclaim furiously that, say, the “crisis of deformity” began. Though this slogan was in use almost for a century. Starting with the time of K. Mokler who advanced this slogan which was caught up by G. Plekhanov who informed the amazed public that political lack of ideas and principles caused ugliness in art and, particularly, — that the subjective idealism gave rise to cubism. Expert artists, as well as thoughtful critics and shrewd connoisseurs of art had realized very long ago that the question was about “other” art allotted with its own nature.

Now, avant-garde art by no means comes to creative arts proper — painting, sculpture, drawing, etc. Avant-garde works can be a painting, sculpture, statue, but they can also be quite different phenomena — artefact, action, etc. Both have the equal significance in avant-garde. It would be naive to adjust its works to painting, sculpture, drawing or decorative art. Moreover, it would be absurd to adjust this “other” art to the popular “fine arts”; to evaluate these works from the point of view of plastic value, expressiveness of painting and drawing, etc. Of course, these qualities can take part in the creation of the vanguard piece of art. But they have nothing in common with metaphysics of the “other” art. It would be ridiculous to measure by these criteria

писности, экспрессивности рисунка и т. д. и т. п. Конечно, эти качества могут участвовать в создании авангардного произведения. Но они не имеют отношения к метафизике «другого» искусства. Просто смехотворно было бы оценивать этими критериями весь авангардизм от старинного дадаизма до сегодняшнего концептуализма и соц-арта. Его выразительность заключается совсем в другом. Не случайно же отметил один наш авангардист, что у его единомышленников и членов Союза художников — «разные профессии».

Да, авангардизм XX века возник и утвердился как символ вольнодумства, независимости от других общеизвестных видов духовной и материальной деятельности, как знак произвольного поведения в искусстве. Он явно порвал с социально-эстетической миссией художественного творчества, выработанного в системе «изящных искусств». Он отказался от задачи творить по «законам красоты» и претворять мир в этих целях; отказался и от изобразительного наглядно-отображательного способа формообразования. В известном смысле, авангардизм создал свою систему образного мышления, переживания и творчества, никак не сводимую к художественным, эстетическим целям. *Условно говоря, авангардизм XX века служит как искусством, так и многими иными, другими видами человеческой деятельности.* То есть авангардизм в новом виде — придал искусству примерно то же значение, которое оно имело в древности и в средние века. Если угодно, он выступает как бы вместо других видов материальной и духовной деятельности, представляя их не в практическом, а в образном виде, «изображая» их и «пересказывая» на своем языке.

Видимо, мы имеем здесь дело с двумя разными искусствами. Попробуем же разобраться с этими искусствами и с разными критическими способами обращения с ними. Во-первых, не забудем, что в мире существуют не два, а множество разных искусств. В этом можно убедиться, заглянув в любую «Всеобщую историю искусства», где, как известно, легко и непринужденно соединяются совершенно разные искусства. Разобраться со всеми этими искусствами было бы нетрудно, если бы искусство повсюду и всегда — в прошлом, сейчас и в будущем — представляло бы собой именно искусство. Если бы оно было несомненным и очевидным явлением. Но не представляет ли искусство в различных временах, пространствах и обстоятельствах разные явления? Являются ли эти разные «искусства» всегда искусством? И, наконец, существует ли искусство вообще как единосущное явление? Таким образом, перед нами стоит вопрос об аутентичности искусства.

Во-вторых, с какой точки искусствознание отсчитывает признание или непризнание искусства? Когда возникают понятия об аутентичности искусства, рождаются убеждения и верования о том, что искусство есть именно искусство? Иначе говоря, существует ли некое эталонное понимание искусства, его природы и границ этого явления? Как видно, каждая теория может настаивать на своем персональном эталоне, по-своему судить о происхождении искусства, о праискусстве, о подъемах и падениях искусства, об искусстве и неискусстве и т. п. Очевидно, что мы в наших понятиях о природе и границах искусства исходим прежде всего из так называемой классической европейской традиции. Существуют и другие, в известном смысле, альтернативные традиции: например, неизобразительная традиция ислама, по сути, противопоставляет изобразительной европейской линии. Нетрудно догадаться, что каждая такая традиция художественного сознания склонна принимать свой собственный мир искусства за искусство в целом.

Источник классической европейской традиции известен. Это — явление и понятие «изящного искусства», о котором мы не случайно упомянули в первом же абзаце, — и его иноязычные аналоги. К концу XVIII века в Европе оно приобрело эталонное значение и было идентифицировано как искусство вообще. Обычно выделяются два главных свойства «изящных искусств» — причастность к прекрасному и непричастность к прямой практической пользе. Можно добавить, что ему присуще эстетическое начало. Полезно отметить, что в состав «изящных искусств» обязательно входят специальные объекты — художественные произведения, создаваемые определенными видами творчества.

Исчерпывает ли понятие «изящных искусств» весь объем искусства? Разумеется, нет. И с системной, и с исторической точек зрения, они образуют лишь одну из форм искусства, одну часть его целого, которое никак не удастся охватить критериями «изящного искусства». До XVI века, когда стали формироваться явления и понятия «изящных искусств», а затем с начала XX, когда им противопоставил свою программу авангард, а также за европейскими пределами развивались другие в высокой степени совершенные искусства. Они свидетельствуют, что искусству совсем не обязательно надо отвечать эталонам «изящного искусства», то есть придерживаться «законов красоты» и критериев эстетического. То есть мы имеем основания говорить о свободной форме свободных искусств, не зависящих от «художественно-эстетических» норм. О вольном способе формотворчества, выходящем за рамки произведения «изящного искусства», а стало быть, в известном смысле, о «внехудожественных» формах образного искусства.

Можно было бы специально заняться художественными и внехудожественными искусствами, которые опекались античными музами, а потом сосредоточились в средневековых «семи свободных искусствах». Но служили ли они тем же целям умозрительного и чувственного познания мира, образного моделирования его, как это делает их нынешний аналог — современное искусство?

Какова же форма образной презентации, свойственной авангардизму? Эта форма может быть названа иносказанием, а точнее, метафорой любых других художественных или внехудожественных видов человеческой деятельности. В этом смысле авангардное искусство на редкость восприимчиво. Можно сказать — протейственно, изменчиво донельзя. Оно легко принимает разнообразные формы других видов деятельности и образно-иносказательно представляет их изделия.

Сошлемся на авторитет нашего авангардиста И. Чуй-

avant-garde as a whole, beginning with the ancient da-
daisme up to today's conceptualism and social art. Its
expressiveness lies in quite the opposite. It is not by
chance that a Soviet avant-garde artist pointed out that
his fellow-artists and the members of the Union of Soviet
Artists are of "different professions".

Avant-garde of the 20th century was born and self-asserted as the symbol of free-thinking, independence of other popular kinds of spiritual and material activity, as the sign of arbitrariness in art. It decisively quit the social and aesthetic mission of artistic creativity which was elaborated in the system of "fine arts". It gave up working according to the "laws of beauty" and to convert the world. It refused even the pictorial graphically reflecting means of formation. In a certain sense avant-garde has created its own system of figurative thinking and creativity, by no means condescending to artistic, aesthetic aims. Conditionally speaking, avant-garde of the 20th century serves as an art as well as means of different human activities. So, avant-garde in its new form added to art almost the same meaning that it used to have in the ancient and mediaeval times. If you please, it acts as if instead of the other kinds of material and spiritual activities, presenting them not in the practical but in the figurative shape, "depicting" them and "interpreting" them into the language of their own.

What is the form of this figurative presentation so typical of avant-garde? This form can be called allegory, or, to be more precise, a metaphor of any other artistic or non-artistic kind of human activity. In this respect avant-garde is extremely receptive. It is changeable as can be. It easily acquires different shapes of the other kinds of activity and presents their products in a figurative and allegorical way.

Let us refer to the authority of Soviet avant-garde artist I. Tchuikov who had once pointed out that the art can become a kind of meta-system, which integrates different pictorial systems and such kinds of activity as, for instance, aesthetics, history, philosophy of art. But it never reproduces or directly repeats other kinds of activity enrolled by it. It is to be stressed once again: art is particularly metaphorical and allegorical.

It is impossible to describe all the elements and trends of avant-garde system — the objects of its interests and means of their figurative interpretation. And it is not because the successors are lazy and negligent, but because this system is an open system or meta-system. Let us pin-point some of its elements.

Avant-garde art with great interest turns to the problems of the world outlook, ascending to the general and disengaging motives. But it does not create the outlook itself, but only "depicts", models it. This art does not act like the thinking and cognition in their direct meaning, but creates the image of thinking and cognition. In this sense it looks neither like science nor like para-science, but like sensitive image of science. Precisely like this in avant-garde works appear universal, cosmogonic and atomistic motives. Their number is uncountable — from the early abstractionism to the modern conceptualism.

This art is aware of the philosophical problems. In fact, conceptualism lives within these problems. Sometimes a conceptualist may rather understand a philosopher than his fellow-artist. But in any case this art produces not the pure idea, but a piece of art, in this case — a "construction", "concept" which is to be perceived "like the perfect form, like the completed structure" (I. Kabakov). So, this art, actually, sees itself not as the philosophy or para-philosophy, but as the figurative and sensitive "image" of philosophy. This fact produces a certain confusion of notions. And it is not by chance that innocent souls accept this art as philosophy, and the critic of avant-garde condemn it because, as they put it, it proves to be a bad philosophy. But in the cases when avant-garde pretends to be a religion, critics become angry and blame it for behaving like a God's fool.

Thank God, it seems that avant-garde did not make anybody angry for the abuse of witchcraft and black magic, for nobody treated all that seriously.

The political motives of avant-garde is the other

кова, который заметил, что искусство может сейчас стать такой метасистемой, которая интегрирует разные изобразительные системы и такие виды деятельности, как, например, эстетика, история, философия искусства, — но никогда не воспроизводит и не повторяет напрямую привлекаемые им другие виды деятельности. Подчеркнем еще раз — это искусство сугубо метафорично и иносказательно.

Описать все составные части и направления системы авангардизма — объекты его интересов и способы их разного истолкования — невозможно. Не потому, что последователи ленятся и небрежничают, а потому, что искусство это представляет собой открытую систему или метасистему. Обозначим лишь некоторые ее элементы.

Авангардное искусство с несомненной заинтересованностью обращается к проблемам мировоззрения, восходя к обобщенно-абстрагирующим мотивам. Но оно само не создает мировоззрения, а «изображает», моделирует мировоззрение. Это искусство действует не как мышление и познание в их прямом значении, а создает образ мышления и познания. В этом смысле оно выглядит и не как наука, и не как паранаука, а как чувственный образ науки. Именно так в произведениях авангардного искусства предстают вселенские, космогонические и атомические мотивы. Их число бескрайне — от раннего абстракционизма до современного концептуализма.

Это искусство особо озабочено философскими проблемами. Концептуализм, действительно, живет в большой степени этой проблематикой. Порой концептуалист скорее поймет философа, а не коллегу-художника. Но как бы то ни было, это искусство порождает не чистую идею, а произведение искусства, в данном случае «конструкт», «концепт», который должен быть понят «как уже состоявшаяся форма, как самозавершенная структура» (И. Кабаков). Так что это искусство представляет себя на самом деле не философией или парафилософией, а образно-чувственным «изображением» философии. Это и создает некоторую путаницу понятий. Не случайно невинные души принимают это искусство за философию, а критики авангардизма осуждают его за то, что оно представляет собой плохую философию. Что же касается тех случаев, когда авангардизм в своих протестических ипостасях «изображает» себя религией, то критики авангардизма сердятся на него не на шутку и сравнивают его с «юродством».

Слава богу, кажется, авангардизм не вызвал гнева за злоупотребление магией и колдовством — его вроде никто не принял всерьез.

Иное дело — политические мотивы авангардизма. Они, действительно, навлекли на себя серьезные подозрения — не служит ли авангардизм видом политики? Как известно, адепты авангардизма постарались придать ему прямое политическое значение. Противники авангардизма сочли его либо культурбольшевизмом, либо культурным империализмом и т. д. и т. п. Конечно, можно его так или иначе приспособить в политических целях, но само по себе авангардное искусство никак не является политической деятельностью. Все созданные им образные модели, призывы, протесты и др. осуществляются и действуют в мире искусства. Авангардизм в этом смысле представляет собой не политическую деятельность, а образное «изображение», метафору этой деятельности. Так, например, авангардное искусство порождает не политический митинг, демонстрацию или бунт, а сочиняет и разыгрывает перформанс на эти темы. Более того, если можно считать политическое искусство видом политической деятельности, то авангардное искусство вовсе нельзя отнести к этому разделу. Авангардное искусство представляет собой лишь парафразу, иносказание политического искусства, которое, как известно, создается совсем другими утверждающими или изобличительными, наглядно-изобразительными способами. Таким же образом ведет себя современный соц-арт, представляющий собой метафору политического искусства. Его произведения являются не политическими картинами в их прямом смысле и тем более не политическими монументами, а своего рода их шаржами, ироническими парафразами. Соц-арт создает не политические плакаты, а скорее карикатуры на них. Он порождает не сами политические карикатуры, а их метафоры. Как весьма проницательно заметил мастер соц-арта Б. Орлов — это искусство заняло не «анти-», а мета-

thing. They, in fact, caused serious suspicion — maybe avant-garde is a kind of politics? It is the common knowledge that the adherents of avant-garde tried to make it political. The rivals of avant-garde viewed it as the cultural bolshevism or cultural imperialism. Of course, it is possible to adjust it to the political purposes, but avant-garde art itself can not be a political activity. All the images, appeals and protests created by avant-garde are implemented in the world of art. Avant-garde is not a political activity but a figurative “depiction”, a metaphor of this activity, for example, never gives birth to a political rally, demonstration or rebellion, but makes a “performance” on the subject. Moreover, if one can view political art as the kind of political activity, avant-garde art can not be related to it. Avant-garde art is just the paraphrase, the allegory of political art which is created with the different exposing and convincing figurative means. The today’s social art being the metaphor of political art acts the same way. Its works are not political pictures in their direct meaning and, of course, they are not political monuments, but a kind of grotesque, ironical paraphrases. The social art does not create political placards, but rather caricatures on them. It gives birth not to political caricatures, but their metaphors. As B. Orlov, the maestro of social art, pointed out — this art upheld not an “anti-”, but a meta-position. In a word, art does not act, it “depicts”. It is not angry — it laughs; it does not fight — it tells political anecdotes. Precisely like that, in a figurative form of an anecdote the social art solves its problems.

Therefore, the social art interpreted the whole world of artistic and political mythology, its cliches and schemes. Moreover, avant-garde recreated and implemented a whole assembly of forms and motives of the ancient art. For a long period of time avant-garde art had been safeguarding the patent for novelty. It existed till the 1970s, and then suddenly it surprised the world with the new movement of post-modernism, reviving historic styles. “Creating” the structures and pictures of easel painting, avant-garde figuratively and ironically interpreted the motives of the classical art as the artistic metaphor. Along with that, avant-garde created a kind of paraphrase, a metaphor of expedient activity. At the exhibitions of the 1960—1970s a big group of works appeared — artificial recreation of technical products and imitation of real crafts. Here the world of practical labour is depicted in a figurative way.

Besides that, avant-garde art created absolutely new world of their own — the world of images. It turned to the phenomena which the “fine arts” failed to see, understand and depict. These phenomena are of very different ranges: from bottomless cosmos to the grotesque dance of “scrap metal thinking over the sense of life” in the works of J. Tengli. Of course, turning to these unexpected motives avant-garde art forms its own system of images and, to be more exact, several such systems. Here is one example.

Modern avant-garde art offered to make a kind of “lyrical inventory of the world”. It started somewhat of re-examination of the reality putting aside mythological illusions, regulated erudition, aesthetic artistic value. This universal “inventory” unites absolutely different phenomena, as it may seem. “The Lexicon” a picture painted by G. Bruskin (showing the diversity of the characters and symbols of our society) or “The Ropes” by I. Kabakov where one can see hanging things and notes, or a kind of verbal Macaronic inspection of real events and works of art whose quality evaluated by Pepperstein. We could also say about Sasha Sokolov and his literary works. All the above pieces of art seem to be absolutely different, and each action is executed in its own world, made of its own material, different approaches for the interpretation of their form and content could be applied to each of them. But in all these cases acts the universal system of images. Fantastic meetings with the reality take place here. This reality has the name, we know its typical phenomena, and yet, this reality remains immense and incomprehensible. It is possible to say that in this case “a man dumbfounded at the sight of the world’s integrity is not able to cross

позицию. Словом, это искусство не действует, а «изображает». Оно не сердится, а смеется; не дерется, а рассказывает политические анекдоты. Именно так — в образной форме перевертыша-анекдота — разрешает соц-арт свои темы и проблемы.

Таким образом, соц-арт переистолковал в духе авангардного протеизма целый мир художественно-политической мифологии, его штампы и схемы. Более того, авангардизм воссоздал и претворил целый сонм форм и мотивов искусства прошлых веков. Долгое время авангардное искусство сохраняло чистоту патента на новизну. Он крепился до 70-х годов и вдруг неожиданно удивил мир новым движением постмодернизма, возродившего исторические стили. «Изображая» в постройках и произведениях станкового искусства, авангардизм и в этом случае иносказательно и иронично истолковал мотивы классического искусства как метафору художественности. Вместе с тем авангардизм сформировал также некую парافразу, метафору предметно-целесообразной деятельности. На художественных выставках 60—70-х годов образовался обширный раздел произведений — искусственно воссозданных реальных технических изделий и имитаций реальных ремесел (изделий слесарей, столяров, часовщиков и др.). Здесь в образном виде «изображается» мир практического труда.

Но этого мало, авангардное искусство создало совершенно новый собственный образный мир. Оно обратилось к явлениям, которые не умело видеть, понимать и изображать «изящное искусство». Эти явления располагаются в грандиозном диапазоне — от бездонности космоса, зачарованной многими художниками, до гротескной игры танцующего «металлолома, задумавшегося о смысле жизни» в произведениях Ж. Тенгли. Разумеется, обращаясь к этим неожиданным мотивам, авангардное искусство формирует свою образную систему или, точнее говоря, несколько таких систем. Приведем лишь один пример.

Современное наше авангардное искусство предложило некую «лирическую инвентаризацию мира». Оно приняло своего рода реэкзаменацию реального, решило добраться до его предметных очевидностей, отбросив в сторону мифологические иллюзии, упорядоченную ученость, эстетизированную художественность. Эта «инвентаризация», единая по своей сути, объединяет, казалось бы, совершенно разные явления. Исполненная средствами живописи картина Г. Брускина под названием «Лексикон» (где представлено множество персонажей и символов нашего социума), или предметно-пространственная композиция И. Кабакова «Веревки», на которых подвешены разные вещи и записки, или некая вербальная макроническая инспекция реальных событий и произведений искусства, качество которых оценивает Пепперштейн. В этом ряду можно было бы также назвать литературные произведения Саши Соколова. Все это, казалось бы, совершенно разные произведения, и действие каждого осуществлено в своей предметно-пространственной среде, реализовано в своем материале, к каждому можно приложить разные подходы истолкования их содержания и формы. Но во всех этих случаях действует общая образная система. Здесь происходят удивительные встречи с реальностью: она названа, предметно обозначена, ее явления перечислены и вместе с тем эта реальность предстает необъятной и непостижимой. Можно сказать, что в этом случае «человек, остолбенев перед цельностью мира, не способен ступить на порог сознания» (А. Битов). Вся эта образная система обнаруживает собственные свойства. В ней искусство сводится к реальности как один к одному, и одновременно оно приводится к заведомо заданному условно-орнаментальному раппорту. Предметные явления, натуральные изображения, протокольные описания поглощаются завораживающей ритмикой повторов. Она задает тон образной системе, которая формируется под знаком бесконечной реальности или реальной бесконечности.

Итак, эта образная система действует своим способом, кардинально отличающимся от классической образной системы «изящных искусств». Действительно, только мы все, от Лессинга до Ванслоу, условились об устойчивых свойствах искусства, о его природе и границах, только мы успокоились, как искусство преподносит нам совершенно новые явления, изменяющие его приро-

ду. Оно, видите ли, отменяет живопись, скульптуру, графику, декоративные искусства и вводит в обиход артефакт, инсталляцию, перформанс и т. д. По этим причинам решительно изменяются понятия об искусстве, перемещаются с места на место привычные представления о соотношениях искусства и неискусства. Все это уже произошло сегодня, а что произойдет или уже начинает происходить? Нам неизвестно — когда на место современного авангарда будет выдвинуто еще более новое понимание природы и границ искусства. Ясно, однако, что абсолютное, истинное искусство не существует вовсе. Бывает только идея абсолютного искусства, порождаемая воображением. То есть в какой бы исторический момент, на каком бы уровне ни находились наши знания и понимания искусства, они не охватывают исчерпывающе всего в целом — прошлое, настоящее, будущее.

Справедливо ли считать поэтому исчерпывающим, абсолютным свойством искусства художественное, эстетическое начало? Наши наблюдения, напротив, приводят к выводу, что это начало имеет только относительное и частичное значение. За этими пределами существуют и процветают другие образные формы искусств. Лишь с точки зрения «изящного искусства» можно считать искусство предшествующих тысячелетий как предысторию и признавать их ценности, подобно тому как отцы церкви признают благочестивых язычников, живших до рождения Христа. С этой же точки зрения, в свете критериев «изящного искусства», можно отвергать внехудожественное «неискусство» авангардизма XX века, а тот, в свою очередь, отвергает «изящное искусство» как отжившее свой век «неискусство» прошлых времен.

Как бы хотелось нам заявить со всей определенностью, что некие явления несомненно и повсеместно служат именно искусством. Но такой догмат действует только в ограниченной зоне. Пусть же искусство само обретает себе право на свободную форму духовного и материального творчества, чувственного и идейного сотворения и претворения мира. Только оно само осуществляет свои таинства творчества. Искусству нельзя мешать в его поисках своего пути и в его самосознании.

the threshold of cognition" (A. Bitov). This system of images proves to have characteristic elements of its own. Art in it comes to the reality and to the wittingly given conditionally ornamental report. The objective phenomena and natural images are absorbed by the fascinating rhythms of the endless repetitions. It gives the tune to the system of images which is formed in sign of infinite reality or real infinity.

So, this system of images acts by its own means which radically differ from the classical artistic system of "fine arts". In fact, only we, from Lessing to Vanslov, arranged on the stable features of art, on its nature and borders. But now art presents us with absolutely new phenomena that change its very nature. It denies painting, sculpture, drawing, decorative art and introduces artefact, installation, performance, etc. In this respect the views of art change radically, the generally accepted notions of interrelation of art and non-art witness great shifts. All this has already happened now. We do not know today when modern avant-garde is going to be replaced by the newest comprehension of nature and borders of art. But it is clear that the absolute real art does not exist at all. There can be only an idea of absolute art produced by imagination. So, whatever is the historic moment we live in, whatever is the level of our knowledge and cognition of art, they would never give an exhaustive explanation.

Would it be just to consider the aesthetic beginning as an exhaustive, absolute characteristic of art? On the contrary our observations force us to make a conclusion that this beginning has only relative and partial significance. Beyond these limits exist and prosper other figurative forms of art. Only from the point of view of "fine arts" one can consider the art of the past millennia as a preface and to recognize their values, just like the fathers of church recognize pious pagans that lived before the birth of Christ. From the same point of view, in the highlight of the "fine arts" criteria one may deny non-artistic "non-art" of the 20th century avant-garde, which, in its turn, denies the "obsolete fine non-arts" of the past...

Газета ДИ

Выставка старейшего художника

Посмертную выставку Елены Михайловны Гуревич покидаешь с некоторым чувством обиды — на себя и на нашу организацию. Сколько лет были знакомы, постоянно встречались на худсовете, ездили вместе в Конаково — а о разнообразии и богатстве ее таланта узнаешь только теперь, потому что при жизни она персональной выставки не удостоилась. И понимаешь, что главными в ее творчестве были не только небольшие фаянсовые зверушки и чашки, образцы которых хранились в ассортиментном кабинете фарфоровой промышленности. Не менее значительны интересные по пространственному построению ее рельефы, поразительно точные при всем своем лаконизме портреты.

Одним из учителей Е. М. Гуревич был В. А. Фаворский. Почему-то среди его учеников талантливых скульпторов едва ли не больше, чем знаменитых графиков. Думаю, что это результат пространственности его

мышления и искусства. Такое качество более органично для скульпторов, усвоено оно было и Е. М. Гуревич.

Разнообразие ее работ не только в техниках и жанрах, но и в диапазоне передаваемых пластикой человеческих чувств. Нежность, юмор, восхищение, любопытство, настороженность — все это с одинаковым мастерством воспроизводится Еленой Михайловной в жанровых композициях и в анималистической скульптуре. Причем всегда предельно экономно, особенно в рельефах, — буквально двумя-тремя «штрихами».

А ее меткость в оценках произведений, юмор, то добрый, а иногда и довольно едкий, ее умение ненавязчиво подправить советом чужую работу, ее удивительный педагогический такт, которым она помогала начинающим художникам, — все это осталось в благодарной памяти тех, кто знал и всегда будет помнить Елену Михайловну.

Никита Воронов

Елена Келлер. Москва?

Ощутимы изменения в выставочной практике последнего времени. Шампанское вернулось на вернисажи, превращая действо с открытием не в занудное мероприятие с демонстрацией красноречия, а в праздник для всех, в том числе и для случайного прохожего, волею судьбы заглянувшего на торжество. Наконец-то не надо под покровом секретности принимать сведения и в смутных чувствах идти, среди особо проверенных, на тайное распитие в чей-нибудь подвал-мастерскую.

Появилась и другая черта — застенчивое, скромное отношение создателей к своим показам на родине, отношение, которое становится нормой. Другие, дальние страны зовут, манят, ждут завоевания и покорения сердец. Здесь же, как правило, остается разбитое корыто несбывшихся мечтаний и надежд.

Вот и на сей раз собрались близкие, друзья и поклонники при полном отсутствии автора. Произносились речи, анализировалось творчество, пили, ели фрукты, рассужда-

ли о делах. На первой в стране персональной выставке художника выставлялось довольно много холстов, оказавшихся привлекательными даже в квартирных выставочных залах Староконюшенного на Арбате. Живопись Елены Келлер красочна и феерична. Мастер умеет менять имидж, повергать в недоумение своими обманчивыми и загадочными, ясными и чувственными изображениями. Подобный показ сродни в чем-то открытке-письму. Более четко что-то обрисовывается. Щемяще звенит боль расставания.

Другие же творцы вообще здесь перестают показываться, оставляя вместо себя бесстрастный голос автоответчика. Новая ласковая политика налогообложения лишь усугубляет этот процесс. Все чаще узнаешь о любопытных выставках соотечественников за рубежом. Но как только представишь толкотню в кассу за билетом в Амстердам через Ганновер, становится грустно.

А. Ш.



Очередная наша выставка «Текстильные панно Лизы Щербиной». Небольшие экспозиции, которые на протяжении многих лет организует редакция, — способ общения с художником в неофициальной обстановке. Щербина хороша собой, черноволоса, темноглаза, порывиста и одновременно немногословна. Одним словом, вполне соответствует романтическим представлениям русской литературы XIX столетия о прекрасной черкешенке (она родилась в Нальчике), только вместо чадры и шальвар на ней в день вернисажа были мини-юбка и спортивного покроя черная трикотажная рубашка. По образованию Лиза архитектор, член молодежного объединения МОСХа, выставляется с 1983 года. Ее работы подчеркнуты конструктивны, структурированы (сказывается архитектурная выучка), построены в основном на игре фактур. Работать с цветом ей скучно. И потому она обычно берет в свои вещи минимальное количество цветов. А более всего любит работать с черными фактурами. Какие-то странные орнаменты или узоры на зыбкой поверхности, составленной из черной пряжи, черных нитей и кусочков блеска. Черная тканая поверхность, из которой вырастают жгуты черной же пластмассы, фантастические пейзажи, составленные из сжатой кожи, меха и сукна, черные и черные с красным, условный, а может быть, и реалистический пейзаж из простой тесьмы. Тесьма как медная фольга, тесьма со стальным блеском. Полное иронии гладкое изображение классической вазы с подчеркнутыми женственными боками на фоне простеганной нитями старой ваты. Тут декоративное искусство идет тем же путем, что и искусство «настоящее» — живопись, скульптура, с их интересом к фактуре поверхности и увлечением минимализмом.

«Мне всегда интересно привести в гармонию ту кучу обрезков и остатков, которую я вываливаю на пол мастерской из мешка перед началом работы», — рассказывает Щербина. Обычно ей это удается. Гармония и целостность на этих текстильных картинах возникает и царит. И поэтому можно говорить о том, что творчество Щербиной поэтично, если понимать под поэтичностью, как то было в начале века, умение сопрягать между собой самые далекие предметы и понятия.

Е. Кошкин

Ирина Затуловская *irina zatulovskaya*



Разговор ведет Елена Курляндцева

Е. К. — ...Я хочу вернуться к проблеме, которую ты раньше не хотела развивать, — о некоторых женских ценностях, которые мне в твоём искусстве чрезвычайно любопытны. Твои работы часто — авангардные по форме (там используются материалы, нетрадиционные для живописи: железяки, обломки труб, куски дерева), и вместе с тем результат — совершенно противоположный авангардному. Ты стремишься очеловечить этих «сирот цивилизации», а не демонстрируешь убогую пустоту их сиротства. Ты их жалеешь, эти обломки, очеловечиваешь, приобретаешь к миру культурных ценностей. А это отношение мне кажется женским. А ещё точнее — материнским. Я не хочу сказать, что мужчины бесчеловечны, но авангардное сознание само по себе грубо и в какой-то момент могло спокойно подобные ценности вынести за скобку, они не нужны были для развития авангардной темы.

И вот такого подхода, как у тебя, у нас в Москве почти нет. Хотя мне кажется, что в современной культуре женское начало (не феминистическое, а то, древнее, «инь») станет достаточно значимым.

И. З. — Я вообще не понимаю, что такое авангард. Каждый раз, когда говорят «авангард», мне становится совершенно непонятно...

Е. К. — Ну, если это просто объяснять (не затуманивая сложными терминами), то я считаю, что это такое искусство, в котором принцип новизны поставлен выше, чем все остальные.

И. З. — В таком случае я никак к нему не отношусь, никаким боком.

Е. К. — А к чему ты относишься каким «боком»?

И. З. — Не знаю... Понимаешь... у меня был друг, старенький художник Сотников Алексей Георгиевич, который умер в прошлом году. Он так говорил (мне это очень понравилось и запомнилось): «Я — крапива, а ты как хочешь». Понимаешь? То есть вот это все многообразие, которое существует в природе — в нем нету... трагедии. Все произрастают, все разные, все для разного дела пригодны. Когда я его (Алексея Георгиевича то есть, а не крапиву) взяла на выставку на Каширку, он очень внимательно и долго смотрел все работы, я и не видела такого благодарного и благодарного зрителя.

Все посмотрел, про каждого что-то сказал, совершенно по-своему. А затем, когда мы вышли, был очень опечален. Сказал: «Они все стараются встроиться в современность. Новое сделать очень трудно». Если хотеть делать новое и только новое, то вообще ничего просто не получится.

Е. К. — А ты когда делаешь, у тебя какое хотение есть?

И. З. — Как я его называю, это хотение — оно заменяет цирюльника. В старые времена цирюльник отворял кровь. Такую же функцию исполняет работа.

Е. К. — Значит, для тебя это как бы спасение? От переизбытка чего-то? А чего?

И. Затуловская. «Лучше нас есть». Дерево, масло. 1987

By Elena Kurlyantseva

Е. К. — ...I would like to return to the problem that you did not want to expand on. That is about some of women's values which are very attractive for me in your art. Your works are mostly avant-garde in their form, because you use non-traditional materials for painting: pieces of wood and iron, fragments of pipes. However, the result is absolutely opposite to avant-garde. You try to humanise these "orphans of civilization", not demonstrating the miserable emptiness of their orphanage. You pity and humanise these fragments, try to adjust them to the world of cultural values. I see this attitude as purely feminine. Motherly — to be exact. I do not want to say that men are inhuman, but the avant-garde consciousness is brutal as it is, and in a certain moment it could make such values marginal as they were of no need for the development of avant-garde theme.

We in Moscow do not have such approach as yours. Though it seems to me that female beginning (not feminist, but the ancient yin) would become very significant in modern culture.

I. Z. — As for me, I do not understand what avant-garde is. Each time anyone says the word "avant-garde", it becomes absolutely strange to me...

Е. К. — Well, to put it in a nutshell (with no difficult terms), this is the art where

the novelty principle is placed superior.

I. Z. — In that case, I am not in.

Е. К. — So, where are you in.

I. Z. — Don't know... You see... I had a friend, an old painter Alexei Georgievitch Sotnikov, he died last year. He used to say (I liked it very much, and remembered): "I am the nettle, and you as you wish". Understand? That means that there is no... tragedy in the diversity existing in the Nature. Everyone is growing, everyone is different, everyone is adjustable to different purposes. I took Alexei Georgievitch to the exhibition in Kashirskaya with me. He carefully observed all the works. I have never seen such a grateful spectator.

He looked at all pictures and gave his own evaluation to each work. When we left the exhibition he became very sad. He said: "They all try to build themselves in the present. It is very difficult to create something new". If one wishes to create nothing else but something new, the outcome would be a complete failure.

Е. К. — What kind of wish do you have when you work?

Е. К. — You mean you feel a kind of pity towards painting since it had been... offended by modern culture with its indifference? Then tell me, you visit West now. Do you feel any provinciality?

I. Z. — I have been at exhibition in Finland recently. There

И. З.— Ну, от переизбытка... восторга. Перед творением, может быть. От переизбытка того, что невозможно высказаться. И даже не то что нельзя, а вредно говорить. Как только скажешь что-то, так это тут же как бы и... Вредит.

Е. К.— Твое творчество обладает каким-то качеством... какого-то обаяния, которое в современном искусстве можно не считать необходимым, потому что существуют очень много других (преодоления того, сего, потом этот комплекс новизны, или вторичности — как в постмодернизме). Как же ты себя чувствуешь, — ты, человек, который достаточно хорошо знает и концептуализм, и все эти западные современные дела, и в то же время как бы не обращаешь на это внимания? Занимаешься живописью. Когда это происходит с людьми, которые совсем не искусственные, для них традиция картины нигде никаким образом не прерывается. И если они делают картину чуть поярче, они думают, что они делают авангард. Это все просто душно. А ты достаточно искусственный человек, который знает, что многие считают, что картина умерла, исчерпав себя как вообще вид изобразительного искусства, ты это делаешь со всей глубиной переживания.

И. З.— Если тебе скажут, что любовь умерла, любви нет, ты что, уже не сможешь любить никого?

И. К.— А для тебя картина, как любовь, совершенна?.. Ведь картина возникла на каком-то историческом отрезке...

И. З.— Но я же говорю: мне кажется, что самое гибельное дело, понимаешь, это стремиться опять же встроиться в современность. Это очень гибельный путь такой, на котором многие погибали.

Е. К.— Ну, если не догнать, то, конечно, гибельно. Но ведь есть люди, которые очень остро переживают современность. И они не догоняют, а просто так чувствуют. И для них смерть картины — это очевидность. И все люди, которые эту очевидность не видят, кажутся им просто архаичными. Тебя такое отношение не... огорчает, не затрагивает?

И. З.— Ну, раньше как-то затрагивало, а теперь не затрагивает. Я почему занимаюсь живописью? Ну, потому, наверное, что тут слишком все обнажено, видно сразу, что к чему. Тогда как в другом каком-то виде материал может скрашивать, скрывать что-то...

Е. К.— То есть тут не за что спрятаться, в живописи?

И. З.— Да, совершенно верно. И потом это наиболее отвлеченное какое-то искусство, никому не нужное.

Е. К.— То есть ты испытываешь к живописи тот самый род жалости, когда оказалось, что современная культура ее... ну, как-то обижает своим равнодушием? А вот скажи: ты сейчас бываешь на Западе, как тебе кажется, ты ощущаешь какую-то провинциальность?

Е. З.— Вот сейчас я была на выставке в музее в Финляндии. Там были одиннадцать художников из разных континентов. Когда я вошла, — увидела, что совсем нет фигуративной живописи, что все такое... как бы далеко успешнее от фигуратива, а я все там где-то... тащусь. На что они мне совершенно спокойно сказали: «Ну нет, почему же, вот из Африки художник тоже фигуративный». Вот. Но потом, когда прошло какое-то время и первое ощущение прошло, то в общем для меня исчерпанность некоторых из тех художников ощутилась молниеносно. А с другой стороны, моя рефлексия насчет того, что вот мое искусство несовременно, совершенно ни у кого не вызвало поддержки. Это не наша задача совсем, мне кажется. Вообще давать оценки и судить. И когда я ходила и смотрела — знаешь, там такие большие музеи! — я поняла, что самое главное для меня — это русская икона.

Е. К.— Если ты считаешь, что икона так воплощает... лучшее, что здесь есть, то как же ты объясняешь всю ужасность современной иконы? Ты, как я понимаю, человек религиозный. Но вот ты же иконописью при этом не занимаешься?

И. З.— Ну, я сопротивляюсь. Сопротивляюсь тому, что это обязательно нужно. Что только в этом можно выразить... любовь. То есть только в этой, традиционной форме.

Е. К.— Значит все-таки традиционная форма тебя чем-то раздражает? Тебя можно интерпретировать как продолжателя иконописной традиции, которого при этом раздражает традиционная форма икон. Правильно? И который считает, что то самое чувство, которое должно быть в иконе, может быть выражено и в картине.

И. З.— Ну, примерно так. Но «раздражает» — это не то слово. Если бы я видела хотя бы один пример современной иконы, то меня бы это страшно радовало. А так... Но я-то не могу сама ничем похвастаться. Разве только своими недостатками.

Поэтому с такой позиции рассуждать очень не хочется. А хочется, наоборот, собрать коллекцию каких-то, может быть, слайдов (хотя я очень не люблю слайды), работ, которые бы несли в себе это живое чувство, не являясь традиционными ликами, но которые несли бы в себе то, чего я часто не вижу в так называемом новом искусстве.

Е. К.— А какие свои работы ты больше всего любишь?

И. З.— Старые.

Е. К.— Правда?

И. З.— Чем раньше, тем лучше... Новые всегда вызывают сомнения. А будущие всегда вызывают ужас.

Е. К.— Это какая-то точка зрения... противоположная общепринятой. Потому что я помню, какого-то поэта спросили — ваше любимое стихотворение. Он ответил, это неэтично спрашивать, потому что естественно, что последнее. Потому что если бы оно не казалось лучше всех остальных, то зачем бы было делать дальше. Если ты любишь старые работы, то что тебя заставляет делать новые?

И. З.— Ну, я не люблю когда что-то там умирает. Потому что если ты какие-то свои замыслы не реализуешь, то это очень всегда тягостно. Потому что это оставляет такие... ссадины.

were works of eleven artists from different continents. When I entered I was very much surprised not to see any works of figurative painting. I felt that I was lagging somewhere behind. But they told me: "Look, here are figurative paintings by an African artist". Later, when the first feeling passed, I understood some of those exhausted artists at once. On the other hand, nobody supported my reflexion that my art was not modern. That is not our task to estimate and evaluate. And when I was going to museums there I came to understand that the most important thing for me is the Russian icon.

Е. К.: If you think that the icon embodies all the best we have here, then how would you explain the terrible modern icons? As far as I understand you are a religious person. And you don't do icon-painting.

И. З.: Well, I try to resist. I resist this necessity. What can be expressed in this? Love. That is, only in this traditional form.

Е. К.: So, the traditional form still irritates you? You can be interpreted as the successor of the icon-painting tradition who is irritated by the icons' traditional form. Is that right? And who considers that the very feeling which is to be in the icon can be reflected in the picture.

И. З.: Something like that. But I would not use the word "to irritate". If I have ever seen a sample of modern icon I would be very glad. But I have nothing to show off with. Only my weak points. That is why I would not discuss this from this stand. On the contrary, I would like to make a collection of, say, slides (though I hate slides) of pictures that carry this live feeling inside themselves, being not traditional images; but they should also carry the things that I often fail to see in the so called new art.

Е. К.: And what of your works do you like best?

И. З.: The old ones.

Е. К.: Really?

И. З.: The earlier the better... The new works always cause doubts. And the future ones cause horror.

И. З.: This wish is like a barber, as I put it.

In the ancient times barbers used to make blood-letting. The work for me has the same function.

Е. К.: So, is it a kind of salvation for you? From some surplus? Of what?

И. З.: Well, from the surplus of delight. Maybe the delight in the sight of creation. From the surplus of the impossibility to utter an opinion. Not just because you should not utter it, but rather because it's hazardous. The very moment you utter a word you feel this makes you no good.

Е. К.: Your works has some quality... of fascination which seems to be not so necessary in modern art for there are a lot of other qualities (overcoming of this and that, then this complex of novelty, or of all secondary as it is in post-modernism). How do you feel then? You, a person who knows conceptualism and all this modern western stuff pretty well;

at the same time you as if pay no attention to all this. You are involved in painting. When it happens to people inexperienced in it they can not grasp the interruption of the painting's tradition. If they make their picture brighter they are sure that they make avant-garde. It is so simple. You are very much experienced in painting. You know that everybody thinks the painting exhausted itself and is dead now, nevertheless you work with deep feelings.

И. З.: Imagine that love is no more. Love is dead. Would you stop loving?

Е. К.: Is painting perfect for you as love?.. You see, painting appeared during some historic period...

И. З.: I have told you already, that the attempts to build in the present are the most ruinous. This is a very disastrous path.

Е. К.: It is disastrous if you fail to catch up with the present. But there are people who suffer the contemporaneity very keenly. They just feel it not trying to catch up with it. For them the death of painting is obvious. All others for whom it is not, seem to them to be archaic. Aren't you affected somehow by such attitude?

И. З.: It used to affect me some time ago, not now. Why do I paint? Maybe because everything is evident and visible in painting. In any other trend material may hide something or add charm...

Е. К.: That means there is nothing to hide behind in painting?

И. З.: Exactly. This is the most abstract art for nobody.

Е. К.: It is somewhat a point of view... opposite to the generally accepted one. Because I remember when a poet was asked what his favourite poem was. He answered that it was impolite to ask such questions and that of course, and it is natural, the last one. Because, if this last poem did not look the best would there be any sense to continue the work. If you do like old works, then what makes you do the new ones?

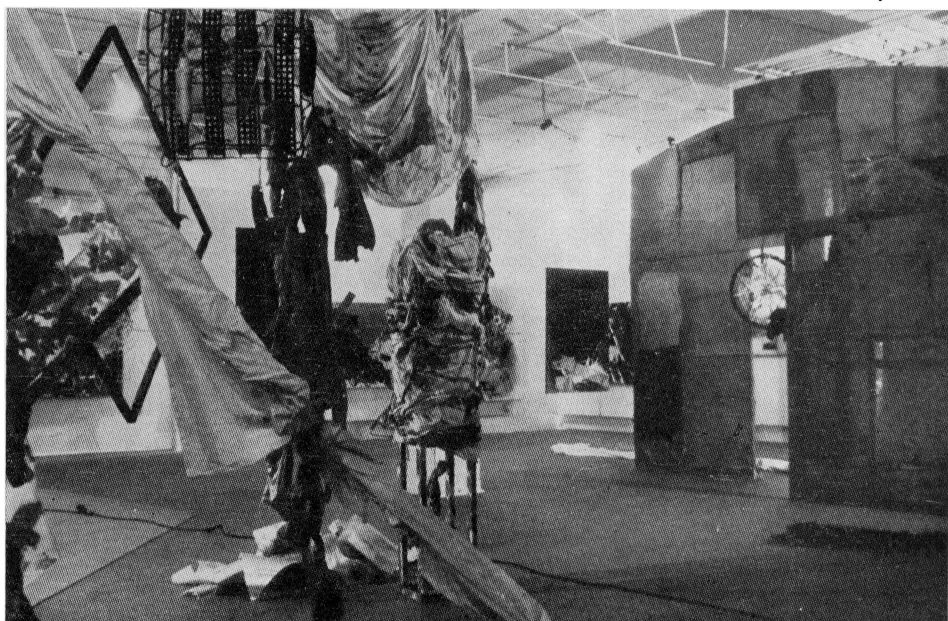
И. З.: Well, I don't know. It is very difficult to analyze everything. There are such moments of... brief delight. And all torments consist only of what is being done now.

Because, it is very painful if you fail to implement your intentions. It is very hard. That is the same necessity as, say, rejoice with leaves or flowers, or whatever. But that is my work. I see it as my work. And when I don't work I feel very bad.

Е. К.: Nevertheless, you have a lucky work.

И. З.: When one is in love he suffers more.

Наталья Смолянская *natalya smolyanskaya*



Ее творчество — живопись, но при живописи есть еще и объемные объекты. Ткань, увлекаемая краской, нависает в пространстве, сминаясь и сжимаясь и обретая амебообразную форму. Воля ваша искать в этих формах фигуру ведьмы или там птицу, равно никто не запретит вам увидеть в контурах облаков ангела или пароход. Для самой же Натальи эти объемы артистично резки в цвете, а живопись тонка в разработке. На выставке объемы бросаются в глаза сразу, живопись же требует отрешенности созерцания. Самостоятельная, какая-то слишком независимая, и все же застенчивая жизнь цвета на этих полотнах есть долгий путь абстрагирования, отметания конкретных оболочек видимого мира. Ибо мир обозримый может оказаться ложным, подсказанным или увиденным чужими глазами. И отрекаясь от его реалий, Наталья готова писать лишь то, что познано и ощутимо движением души в ее первых пробуждениях. Есть в этой живописи подсознательное прикосновение к бытию и ценно по-настоящему одно: открывшееся в детстве, — как говорит она сама, правда, неохотно. Но ведь очевидно, что вернуться к такому источнику невозможно, совершенно невозможно.

Реальность стучится в дверь, проникает во все щели, ее не обойти, не обехать и даже не облететь. Реальность создает помехи! Вот тогда на пути художника к полотну возникают эти матерчатые образования, эти тряпичные объемы с их яркой и резкой окраской. Оказывается, эти пространственные построения не что иное, как абстрактные «портреты помех».

Но в полотне, в извечную плоскость живописи, Наталья их не впустит, и они не затрагивают первозданности чувств, излившихся в цвете картины.

Очевидно, есть определенный статус честности, которому следует вся ее группа. Ну, хотя бы это: на выставке избегать нарочитой красоты, уходить от эффектов. Это установка? Да. Хотя на Каширской группа, прямо скажем, этого не достигла. С другой стороны, смотря что понимать под эффектами. Но может быть, подсветка, композиция — все это нынче не относится к эффектам?

Впрочем, все это чепуха, мелочь все это, и есть вещи куда серьезнее: молодость сегодня бывает много мудрее нас, грешных. Кто-то из них наследует генетический опыт, но он скорее всего не наш.

Они приходят к абстракции своими путями, скорее всего отрешаясь от реалий жизни, приготовленной им ко дню рождения. Их не устраивают не только уроки творчества, которые старшие братья могут им преподавать, но и сама действительность, и кажется, они догадываются о том, какое искусство может что-нибудь изменить в нашем мире.

И. У.

Her art is stereoscopic painting. Under pressure of paint the fabric, is crumpled, shrinks and overhangs in space taking the shape of amoeba. In these works you can guess a figure of a witch or a bird, maybe an angel in the clouds or a ship. But Natalya herself realizes these structures as well as the art itself as abstract. The coloured structures are artistically sharp, and the painting is very neat in elaboration. At the show her works arrest spectators' attention and call for aloofness and contemplation. This independent, self-governed and, yet, rather shy life of colour is the result of the long way of giving up of the specific shells of the visible world. For the visible world may appear false, prompted or seen through somebody else's eyes. And rejecting the realities of this world, Natalya is ready to depict only what was apprehended by the motion of the soul in its very nascence. There is a subconscious touch of entity in this painting. Natalya tells herself, though rather unwillingly, that the really valuable things were those discovered in childhood. But the impossibility of getting back to such source is obvious, absolutely obvious.

Reality knocks at the door, penetrates through all chinks; it can not be passed over, or gone, or flown round. Reality produces obstacles between the artist and the canvas. Disappointing obstacles! That is the exact moment when those shar-

ply coloured fabric structures appear between the canvas and the painter. It is turned out that these spatial structures are none other than the abstract "portraits of obstacles".

But Natalya would never let them enter the sacred plane of painting, because they do not affect the original feelings which were given vent to in the colour of the painting.

Obviously, there is a definite status of honesty which is followed by all the members of her group. They avoid deliberate beauty and effects at the exhibitions. Is it their line? Yes. Although the group at Kashirskaya, let us put it straight, failed to achieve this. On the other hand it depends upon what the word "effects" imply. Who knows, maybe illumination, composition are not attributed to the effects already.

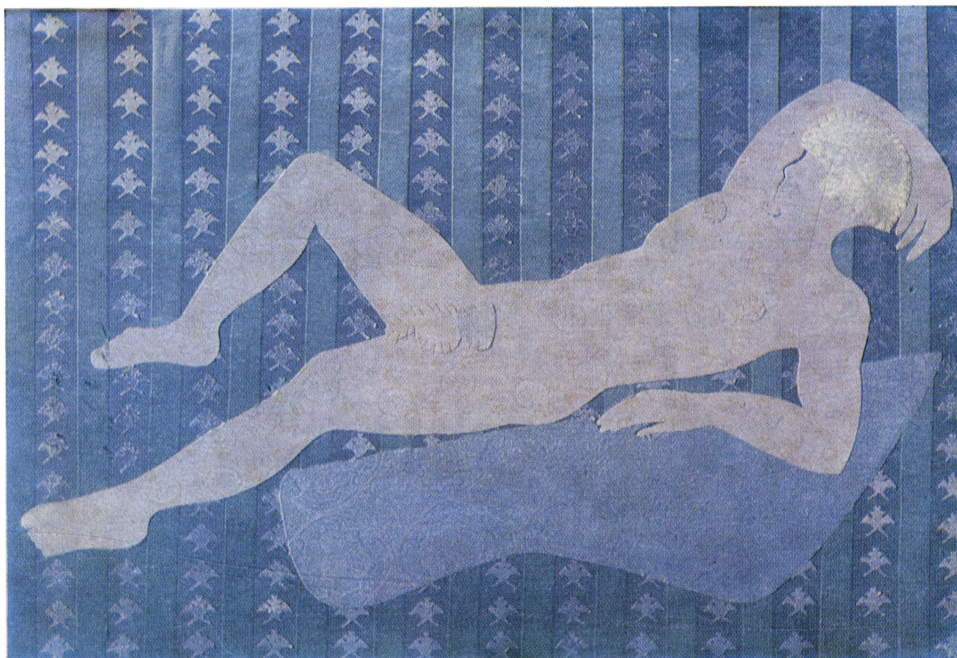
It is time to understand that the young today very often prove to be wiser than we, sinners, are. Some of them inherit the genetic experience, but most likely it is not ours.

Each of them choose his or her own way to abstraction, disengaging themselves from the realities of the life which was prepared for them right for their birthdays. It is not the art of their elder brothers alone that they do not accept, but the reality as well. And it seems they have some idea of art capable to change something in our world.

И. У.

Белла Матвеева

bella matveeva



Б. Матвеева. Спящий юноша
Аппликация

...Парсунная величавость русской красавицы в кокошнике, бесстрастно-репрезентативным жестом демонстрирующей нам свою кокетливо обнаженную коленку? Или юная невеста, героиня неравного брака, представшая пред алтарем нагой, но в шубке и головном уборе? Или благородное презрение белого офицера, изысканным дворянским жестом показывающего комбинацию из трех пальцев громиле-матросу, ворвавшемуся «грабить награбленное»?..

Majestic Russian beauty wearing kokoshnik (woman's head-dress in old Russia) exposes her coquettishly naked knee with an impassive and representative gesture? Or a young bride, heroine of misalliance appears before the altar absolutely nude, wearing only the fur-coat and the head-dress?

Or the noble scorn of the white officer giving the fig, with a recherche nobiliary gesture, to the burglar-seaman who bursts in to "rob what was got by robbery"?

...На ее полотнах соседствуют драгоценная парча и фольга, атласные лепты и черный каракуль, дополненные тонким рисунком изысканнейших тканей.

Картины Беллы красивы. Это первое, что приходит на ум даже при поверхностном знакомстве с ними. Можно было бы гордо назвать их салонными, если бы не традиционно сдержанное отношение критиков к Салону.

Персонажи Матвеевой утонченны и изящны. Пластика их поз и движений отточена до совершенства. Мы угадываем в них открытую чувственность, но это скорее лишь легкое касание, полунамек. Любопытно, что женские образы, как правило, единичны. Сама художница признается, что ее больше привлекает передача чувственности и красоты обнаженного мужского тела. Тем более необычно, что обращается к нему художник-женщина. Движение феминизма, вызванное к жизни искусством новой волны, все увереннее набирает силу. В лице Матвеевой это движение как бы предлагает изящный альтернативный вариант традиционной темы женского ню.

Т. Жулинская

...Precious brocade and foil, satiny ribbons and black ast-rakhan supplemented neatly designed of delicate fabrics get along together with each other in her canvases.

Bella's paintings are beautiful. This is the first thing that comes into spectator's mind when he makes the superficial glance at her works.

Matveyeva's characters are neat and graceful. The flexibility of their postures and motions are filigrane. We guess in them open sensuality, but this is rather just a slightest touch, a hint. It is interesting that the women's images, as

a rule, are very rare. The artist herself confesses that she finds it more attractive to reflect the sensuality and the beauty of the nude male body. It is more surprising because woman-painter comes down to this image. Feminism called into being by the new wave art is gaining momentum. With the help of Matveyeva's works this movement as if suggests a delicate alternative to the traditional theme of female *nudite*.

T. Zhilinskaya

Андрей Нода *andrei noda*



А. Нода
Курильщик.
Холст, масло



Родители мои живут в Алма-Ате. Я люблю их. Видимся мы редко. Папа любит передвижников и очень огорчен, что я не пишу, как писал в детстве, что забросил спорт. Папа приучал меня к спорту. Стал я кандидатом в мастера по классической борьбе. Сам бы я, конечно, не пошел, но, знаете, как это в детстве: папа хотел, тренер звал, я старался. Вообще все сложилось по-другому, чем намечалось в детстве. Папа — военный журналист. Порядок любит и в быту, и вообще. А я — работаю по ночам. Работаю сторожем.

Вот я хожу, что-то делаю, а сам потихоньку проясняю для себя, как все будет на холсте. Сперва, конечно, я придумываю ключ к картине и записываю его словами. Ну, допустим, «Рыбак с руками цвета моря», или «Глаза, поднимающие стяг», или «Пейзаж с макаронами». Потом прикидываю на бумаге — надо понять, как это все сделать.

И вот надо писать. Надо стать одному. А в сторожку заходят столяры, переодеваются, говорят. Я работаю здесь, сторож я у них. Тут рядом жена что-то делает. Но мне это потом уже не мешает. Надо начать. Это тяжело. Но я смогу. И у меня, может быть, получится.

А сколько тяжелее — у них нет этого. Вот ко мне приходят инвалиды. У них есть кружок живописи, они интересуются, но это совсем другое.

И вот когда так побудешь перед холстом, иногда долго, и чувствую, что больше не могу, то начинаю, и потом все сразу по-другому становится — краски пахнут. Вот кадмий красный, светлый. От него двигаться хочется. Я белила люблю — но с ними осторожно надо. Я ночью работаю, но краски вижу, как при солнце. Потом днем холст остается таким же, каким я видел его ночью во время работы.

Вообще расстояние для больших работ, свет особый — этого мне не надо. Я работу свою правильно вижу и ночью в своей каморке-сторожке. Я люблю просыпаться рядом с работой, смотреть на нее, пить кофе и смотреть, что-то делать, и чтобы она была рядом.

My parents live in Alma-Ata. I love them. We do not see much of each other. My father likes *Peredvizhniks*. He is very sad that I do not paint as I used to paint in childhood, that I quit sport. Father trained me to sport. I became the candidate Master in wrestling. I would have never done it myself, but you know how it usually happens in childhood: dad wanted it so much, the coach did not stop inviting me, so I did my utmost. Everything turned out the different way than it was planned in childhood. My father — a military journalist — likes order in everyday's life. And I work nights. I work as a night-watchman. For it my lodge is like a studio.

So I walk, do something, but in my mind I am figuring it out how this is going to be when on canvas. At first I find a clue to the picture and put it in words. Well, for instance, "A Fisherman with Hands of a Colour of the Sea", "The Eyes Hoisting the Banner" or "The Landscape with Macaroni". Then I think it over how to do all this.

And now it is time to start painting. I must stay alone. But joiners enter the lodge, change their clothes, talk. And I work here. I am a watchman

here. My wife is doing something nearby. But later this does not bother me. It is time to start. It is very hard. But I'll manage and maybe something will go out of it. It is harder for those who do not have all this.

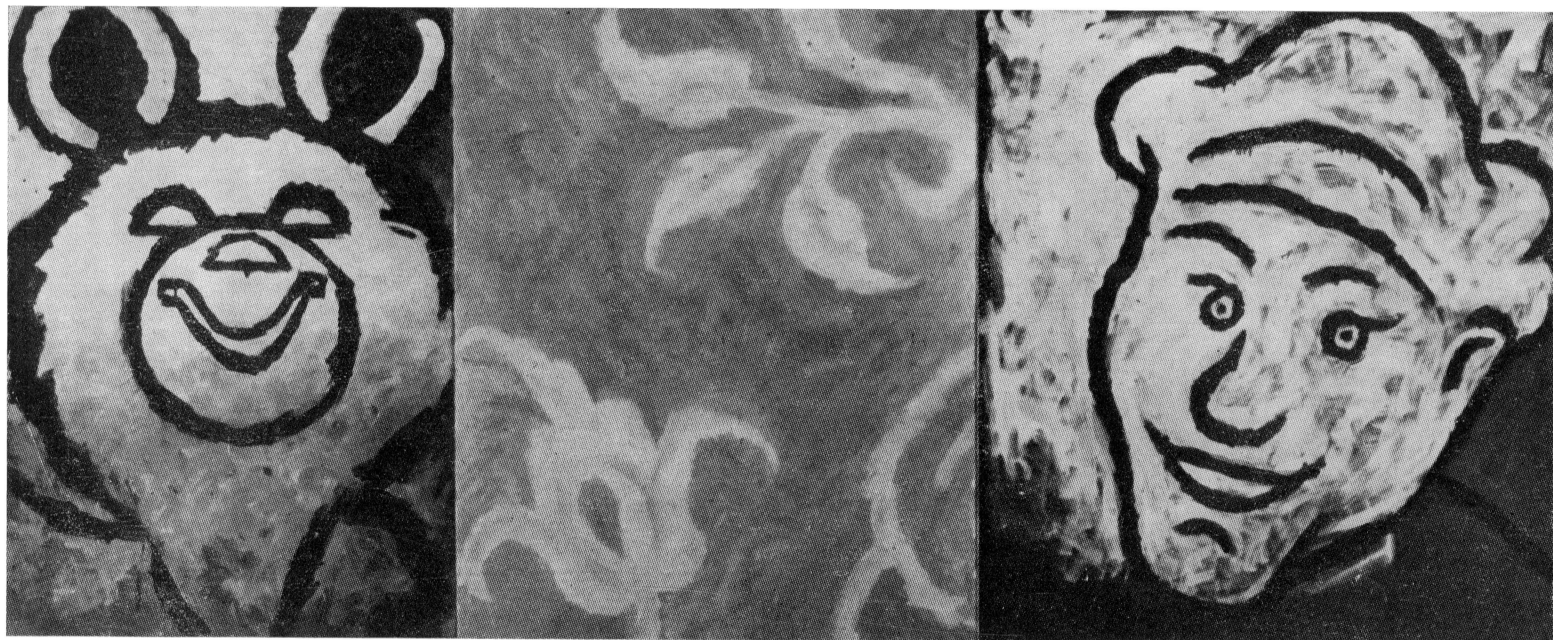
Disabled people come to me. They have a painting club, they are interested, but this is absolutely different.

And when I stay for a while in front of the canvas, sometimes for a long time, I feel I can't stand it any longer, can't wait. The next moment everything is the other way, I feel how the paints smell. Here is red bright cadmium. It is inspiring. I like whiting. But you should be careful with it. I work nights, nevertheless I see all the colours as if it is sunny. Next day the canvas remains the same for me as I saw it at night during the work.

In fact, I don't need any distance for big works or any special illumination. Even at night, in my little lodge I see my work in the right way. I like to wake up near my work and look at it, drink coffee and look at it, do something and look at my work which is always nearby.

Записала Ада Сафарова

Recorded by A. Safarova



А. Ройтер. Улыбки. Триптих. Х., м.
1986 г.

Я все время хожу по городу и смотрю, как работает городская фактура. Уличная каллиграфия. В ней есть разные пласты визуальной урбанистической культуры. Есть тихие, совсем незаметные, есть вызывающе резкие. Один кто-нибудь делает значок «ПК» на пожарном кране, другой выплескивает свое раздражение в виде похабного пятна.

Во всяком таком городском знаке есть настроение, за которое можно уцепиться, надо только создать в своей работе (на холсте или бумаге) определенную ситуацию, чтобы это настроение туда попало.

Ведь одна и та же речь в разных ситуациях может ничего не говорить или говорить очень много. Мне скажут, что все это блеф, пустота, пустышка — масляное пятно на асфальте, какая-то надпись, наскребанная плохой кисточкой рукой рабочего. Но мне-то и важно, что во всем этом вроде бы ничего нет. Что все это не предназначено специально для «культурного прочтения».

Вот произошла авария, тело увезли, а на асфальте остался след этого тела, обведенный мелом. И если сравнивать меру выразительности — если хотите, искренности — никому (кроме судебных экспертов) не нужного мелового рисунка на асфальте, который вскоре будет смыт дождем или поливальной машиной, и произведений многих художников, то окажется, что рисунок мелом несет в себе значительно больше, чем полотно, над которым трудились профессионалы, заучивший законы построения картины и композиции.

Если смотреть на поверхность холста как на поверхность асфальта, сразу станет ясно, зачем. — Чтобы сохранить след события, процесса, след эпохи, определенного времени. И очень важную роль для достижения этого играет «знак».

Когда я говорю о «знаке», я имею в виду не тот знак, значение которого надо раскрыть, расшифровать, после чего его можно отбросить как разгаданную загадку (понял, и все). Такого было много в искусстве 70-х годов. У меня — другая задача. В том, что я называю «знаками», нет прямой зашифрованности. Она продолжает существовать за изображением. Знак словно предвещает или удостоверяет, что в этом месте что-то случилось, что-то есть или должно случиться. Знаете, как иногда бывает в театре: на сцене ничего не происходит, но явственно присутствует ощущение некоего напряжения, того, что происходит в это время за кулисами. Так и мне знак нужен как след, а не как жест.

Именно поэтому я в свое время обратился к городским знакам или, как я их для себя называю, «городским письменам», в которых можно было видеть не только красивые орнаменты и декоративные композиции, но и драматические ситуации. Мне казалось, что, попадая в пространство искусства, все эти мелкие пустышки, которые люди привыкли считать мусором и затирать, убирать при каждой удобной возможности, наполняются новым содержанием, одрагоцениваются. При этом я никогда не стремился к имитации уличного бытового языка. Ведь знаки, лишённые привязки к жизненной ситуации, теряют свое значение,

Перед вами отрывок из беседы, записанной в 1984 году и тогда же не опубликованной.

Хотелось бы чего-нибудь поновее.

Но что делать: с разворотом перестройки художник избрал конечной образ жизни, и как это отразилось на его творчестве, мы пока не знаем.

Монолог художника записал Леонид Невлер

All the time I wander around the city watching the work of the urban texture. The street calligraphy. There are different layers of visual urban culture in it. Some of them are calm even imperceptible, some are provocatively harsh. Someone makes a red sign on the fire-cock, the other splashes out his irritation in the shape of a bawdy stain.

In every such urban sign there is always a mood. You must only grasp at it and create a specific situation in your work (in canvas or paper) for the mood could get right in it.

The same words in different situations may mean nothing or, on the contrary, be very meaningful. They may say that all this is just bluff, void, empty stuff — an oil stain, an inscription scraped with a worker's bad brush. But this emptiness is the most important thing for me.

Imagine a car crash. The corpse is already in the morgue. There is only the dead body's contour outlined with a chalk left in the pavement. Let us compare the degree of expressiveness or, if you want, of sincerity in this drawing in chalk (necessary to nobody except for the cops,

and which is to be washed off soon by rain or a watering machine) with the works of numerous artists. It turns out that the drawing in chalk is much more expressive than the canvas painted by a professional who learned the laws of composition in painting.

How this could be grasped and interpreted into art? And what for?

If you look at the surface of canvas or paper just like at the surface of the pavement you would realize what for. To preserve the trace of an event, process, certain epoch or period of time. A "symbol" plays a great part in achieving this.

When I speak of a "symbol", I don't mean the sign whose meaning I am to decipher and then throw it away as a solved boring puzzle. There were plenty of them in the 1970s. I have another task. My notions of symbols are not directly ciphered. The symbol as if notifies that something happened or will happen in this or that place. You know it is a common thing in the theatre, when there is no action on the stage, but you can feel the tension of what is going on in the wings at the moment... I need a symbol as a trace, not

становятся курьезными. Вы помните, наверное, когда-то было довольно распространено притаскивать с улиц разнообразные таблички и вывески и вешать их в жилых комнатах: для знака такая смена контекста означала иронию. Меня же интересует стилистика рукотворной выразительности.

Потом я стал заменять знаки рукотворные знаками тиражированными, сначала тоже уличными, дорожными, а затем теми тиражированными знаками, которые существуют на плакатах, таблицах, упаковках, на картинках книг, газет и журналов. Не только потому, что тиражированная форма более актуальна для нашей жизни. Рамки служили мне неким регламентом, искусственным наложением границ на изображение, не давая перейти от спонтанности в область чистой экспрессии. А с другой стороны, я стараюсь не утратить способности к экспрессии. Мне важно балансирование между этими двумя полюсами. Именно оно и составляет для меня и чрезвычайный интерес, и проблему, и задачу, и своеобразную концепцию.

Эту концепцию можно проецировать на бытовое существование, на культуру, на что угодно. Меня сейчас интересует, как за счет перевода в форму живописи происходит метаморфоза банальности: банальный знак становится драгоценным объектом, ориентированным по отношению к человеку, культуре, истории, времени.

...Основное ощущение, которое меня не оставляет и требует что-то делать, — это чувство, будто находишься в незнакомом, непознанном мире, не знаешь, как называются вещи, что они собой представляют. Ощущение, что можно легко заблудиться, потеряться, утонуть, с одной стороны, в искусстве, в пластических задачах, а с другой — среди вещей, среди ситуаций, из которых строится сама жизнь. Поэтому я стараюсь брать самую простую вещь, а если она недостаточно проста, то упростить ее, отсекая все лишнее, оставляя лишь самое необходимое, важное и, как следствие, самое лаконичное. Я не хочу усложнять знаковую систему — потому что, вообще говоря, знаком может быть и дом, и улица, и любой городской фрагмент, — но пытаюсь добиваться этой предельной лаконичности и, если угодно, даже предельной аскетичности. Мне трудно объяснить, зачем мне нужно именно это: очевидно, это свойство моего темперамента.

...Как я работаю? Ну вот: допустим, у меня в голове есть некий образ, некое настроение, которые я пытаюсь выразить, используя готовые формы будничного окружения. Однако ни сами эти готовые формы, ни их буквальное воспроизведение не позволяют мне передать мои ощущения. И я пытаюсь, переводя уже готовый знак в рисунок или в материю живописи, сохранить и закрепить для себя этот образ, эти ощущения. Имеет ли тут живопись как таковая для меня принципиальное значение? Нет: просто, пользуясь известной стилистикой, где живописный мазок, форма, тон создают изображение, я стараюсь перевести в материю традиционной живописи типичный тиражный знак, который сам по себе не обладает живописной поверхностью. То есть, конечно, обладает, но он лишен человечности, чувственной фактуры, драгоценности, рукотворности. Когда знак из категории мертвой картинки, простого рисунка переводится в категорию живописи, он уже звучит совсем по-другому. Происходят интересные метаморфозы. Но это не то, что в поп-арте, где художники просто проецировали изображение и тем самым обыгрывали тираж. Здесь наоборот, работает как бы противопоставление человеческой руки безликому тиражу.

Если бы я не был художником, а был бы, скажем, фотографом, я бы просто фиксировал в окружающей жизни те знаки, которые несут в себе образное начало. Но я не собираюсь быть фотографом. Я вижу эти знаки, они значительны, замечательны. Но я не собираюсь преподносить их зрителю в том виде, в котором они существуют. Мне интересно перевести их в категорию искусства, показать то, что зритель сотни раз видел на улице, в магазине, в бытовой ситуации, — показать в контексте художественной выставки. Мне интересен переход в категорию искусства. А здесь уже происходит и работа с самим искусством: в этот момент я отстраненно отношусь к живописи. То есть для того, чтобы добиться тех целей, о которых я говорил, я обращаюсь с живописным мазком не как с авторским мазком, а как с формой, укоренившейся в сознании и зрителя, и художника. По сути, это уже работа не только со стереотипным изображением, но и со стереотипным представлением об изображении: «искусство — это значит...», «живопись — это значит...».

Мазок, который ложится один к другому по форме, и из них лепится изображение, перспектива, тень — все это для меня универсальный инструмент. Я внутренне отстраняюсь от этих средств и на картину смотрю уже не как на вещь, мной сделанную, а как на вещь вроде бы анонимную. В ситуации (относительно случайной) отсутствия как таковых тенденций и школ — но изобилия стилей — я пытаюсь работать неким универсальным языком. Так художник-фотореалист в своих работах имитирует фотографию. Я же использую текстуру традиционной живописи. И поиски знака для меня — это попытка нащупать стержень, остов, абрис, часто даже не образный, а в какой-то мере безразличный к стилю, в том числе индивидуальному.

С того момента, как я осознал себя художником, для меня было очень важно научиться «спонтанному» рисованию. Я, собственно говоря, с этого и начинал: хотелось зафиксировать некий натуральный след — след времени, след процессов, след действия, след бездействия, — когда задумываешься и, сам не замечая того, начинаешь царапать ногтем по окрашенной поверхности или водить шариковой ручкой по листу во время разговора по телефону. Из этого могут получиться вещи, которые несут в себе сгусток определенных переживаний и пластики. И это изначально всегда графика. Про себя я называю это «натуральным рисованием».

Я все время хожу по городу...
(Дальше текст читается сначала).

as a gesture. Not like fixed time, but like a trace of time.

That is why I turned to the urban symbols or as I call them "city characters" where one can see not only nice ornaments and decorative compositions but dramatic situations as well. It seemed to me that entering the art all these tiny 'emptinesses' (which people used to consider rubbish and take away in any possible occasion) are filled with new content, become precious. I never seek to imitate everyday city language. The symbols separated from a consider rubbish and throw away meaning and become curious. There was the time when it was very popular to take various street signs and to place them at home. Such change of the context means irony for the symbol. But I am interested in the stylistics of the hand-made expressiveness.

Later I began to use mass-produced symbols instead of the hand-made ones. First, they were also street, traffic symbols, but then they became mass-produced symbols in the shape of placards, tables, packages, pictures in books, newspapers and magazines. And not because this mass-produced form is more actual for our life. Its frames served as a kind of regulation for me, preventing me from leaving spontaneity for the sphere of pure expression. On the other hand, I try not to lose this ability for expression. The balance between these two poles is very important for me. It is this very balance that constitutes great interest, problem, task and a kind of concept for me.

This concept could be projected on everyday life, culture, everything. Now I am interested how, owing to the interpretation into the form painting occurs the metamorphosis of banality: a commonplace symbol becomes a precious object oriented towards man, culture, history, time.

...The feeling that never leaves me and asks for action is the sensation that you are in a strange unknown world, that you don't know the names of the objects and what they represent. The sensation that you can easily lose your way, drown in art and plastic tasks on the one hand, and among the things, situations of life, on the other. That is why I try to take the simplest thing, and if it is not simple enough, I try to simplify it, cutting everything superfluous off, leaving only the most important and, in effect, the most laconic. I don't want to complicate the system of symbols, because any city fragment can be a symbol: a house or a street. I seek to achieve this maximum laconicism and, if you like, even the maximum asceticism. It is hard to explain why I need this: maybe these are the qualities of my temperament.

...How do I work? Let's assume that there is an image or a mood in my head that I try to express, using the ready forms of routine life. But neither these ready forms nor their literal reproduction do not let me express my feelings. Is painting of any principle importance for me in this case? No. Just using the well-known stylistics where a picturesque

brushstroke, form and tone create the portrayal I try to interpret a typical mass-production symbol (which by itself does not possess the very layer of painting) into the matter of traditional painting. Or to be more exact it is deprived of humaneness, sensitive texture and precious qualities. When the symbol from the category of a dead picture or drawing turns into the category of painting it begins to sound in a different way. Interesting metamorphoses occur. But it is not like in pop-art where artists just projected the visage and played up the mass-production. Here, on the contrary, works a kind of contraposition of man's hand to the faceless mass-production.

If I had not been an artist but a photographer, I would have, say, fixed the symbols of our life that carry image-bearing beginning in them. But I don't want to be a photographer. I see these symbols; they are meaningful, remarkable. But I am not going to present them to the viewer in the shape they exist. I am interested in the transition to the category of art. And here the very work with art is in the full swing: at this moment I have to do with both painting and drawing. In other words, to obtain the above mentioned ends I treat a picturesque brushstroke not as an author's brushstroke but as a form that took roots in the consciousness of the viewer and the artist. Actually, this is not just the work with the stereotyped image, but rather with the stereotyped notion of the image: "art means...", "painting means...". The brushstrokes go one to the other fitting the form creating the image, perspective or shadow — all of them are the universal instrument for me. I inwardly keep aloof from all these means and look at the picture not as the object I have created, but rather as the anonymous thing. In the situation when there are neither trends nor schools (but with the abundance of styles) I try to use a kind of universal language. Like an artist-photo-realist imitates photos in his works. On the contrary, I use the texture of traditional painting. And for me, the quest for the symbol is a chance to discover the outline, frame, pivot, often not artistic and to some extent indifferent to style, individual style included.

The moment I realized myself as an artist it became very important for me to learn the "spontaneous" drawing, that was the first thing I started with: I wanted to fix a kind of natural print — the print of time, the print of processes, print of action, print of inaction — when during the telephone conversation you do not notice when you start scratch the stained surface or pass a pen over the sheet of paper. The things can turn out of it that carry a clot of certain feelings and plastics inside of themselves. And primarily, it is always drawing. In my mind I call it "natural drawing".

All the time I wonder around the city...

(Now you may start reading the text from the very beginning).

Leo Nevler

Сергей
Мироненко
*sergei
mironenko*



Диалог
С. Мироненко
с Мироненко С

— Что такое «язык искусства»?

— Это, пожалуй, единственный язык, с которого невозможно перевести, нет переводчиков, ибо слишком много в нем диалектов. С другой стороны, это единственный язык, понятный в какой-то степени — всем. Люди мыслят стереотипами, и нам остается только заявить наиболее популярные иероглифы массового сознания, разработать метод и... сделать подпись. Если автор талантлив, получается язык.

— По-моему, это довольно скучно.

— Конечно, скучно. Как и сама жизнь монотонна: день — ночь, здрасьте — до свиданья, родился — умер, революция — контрреволюция. Более того. Рассматривая советские стереотипы, часто ловишь себя на мысли, что копаешься в дерьме, чтобы понять, что ели люди вчера или сегодня. Противно, а надо. Это вроде наука такая.

— Но ведь не всегда так?

— К счастью, нет. Бывает и смешно, и грустно. А каких результатов мы добились? Впечатляющих! Манифесты Малевича и других агитаторов авангардизма эпохи великих преобразований, столь уважаемые на Западе, триумфально воплотились в тоталитарном искусстве сталинского времени, получившем название «социалистического реализма». По сути дела, он не имеет никакого отношения к жизненной реальности, зато прекрасно отражает реальность Новую, мечту, утопию, трагически воплощенную Новым человеком — «гомо советикусом».

— Получается, что советский соцреализм был главной ветвью модернизма, наиболее последовательной?

— What is the “language of art”?

— It is likely the only language one can not translate into any other, there are no translators to do it, for there are so many dialects in this language. On the other hand, this is the only language that is comprehensible to some extent by everyone. People have stereotyped thinking. The only thing we are left with is to call the most popular hieroglyphs of mass consciousness, to work out the method and... to sign. A language appears if the author is gifted.

— It seems to me to be very dull.

— Of course, it is dull. Like the whole our monotonous life with its day — night, hullo — good-bye, born — dead, revolution — counter-revolution. And what is more. Considering the Soviet stereotypes you can't

help thinking that you are digging in the mud to understand what life people used to live yesterday and today. Disgusting but necessary thing. It is a kind of science.

— But it is not always this way.

— Fortunately not. It is funny and sad. What are the results we have achieved? Impressive results! The manifestoes of Malevitch and other agitators of avant-garde of the epoch of the greatest changes were triumphantly embodied in the “socialist realism” — the totalitarian art of Stalin's time. Actually, it has no relation to the realities of life, but successfully reflects the New reality, the dream, Utopia, so tragically implemented by the New man — “homo soveticus”.

— It appears to be that the Soviet socialist realism was the main branch of modernism, the

— Если и не главной, то равновеликой. Западный плюрализм создал условия хаотического развития, игры без правил, у нас же эволюция проходила научно, и в итоге у березы все-таки выросли листья ясени, как и хотел Лысенко — в данном случае его роль сыграл Малевич. Другое дело, зачем?

— А зачем?

— Ну, хотя бы для того, чтобы доказать саму возможность невозможного. Пусть даже дрянь получится, бесполезно, невкусно совсем, но опыт-то проделать надо, опыт колоссальный. Одно это заслуживает уважения. До сих пор Запад считает свой путь развития искусства более плодотворным и не понимает, что советский человек — художник в том числе — уже стал живым воплощением «черного квадрата».

— Ну, известно, «мы рождены, чтоб сказку сделать былью». Но стала ли она былью?

— Ровно настолько, насколько это было возможно. Действительность была как бы отделена от государства и эволюционировала параллельно развитию сюжета авторов «сказки». Например, для советского художника, как представителя «гомо советикуса», характерна двойственность, если не сказать двуличность. Правда и ложь воспринимаются им как чисто условные понятия, добро и зло постоянно меняются местами. Я бы назвал это советским «алкогольным» сознанием.

— Я лично не пью.

— Я тоже не алкоголик, но для меня совершенно естественно отделять себя-автора от художника-персонажа.

— Кстати, такая амбивалентность типична для эпохи пост-модернизма и постулируется его теоретиками.

— Уж не наше ли это влияние?

— Вряд ли, ведь это СССР страдает проблемой «все это уже было на Западе».

— Это широко распространенное заблуждение советского человека. Западный модернизм также имеет основания страдать от комплекса неполноценности по отношению к первым десятилетиям русского модернизма, не говоря уже о концептуальном значении соцреализма. В настоящее время, когда наступил конец Истории и Географии, когда расцвело и успело завять древо постмодернизма, оказалось, что «гомо советикус» лучше подготовлен к времени невиданного всеобщего «Ничто», так как лишен истинных иллюзий и во многом уже является «Ничем». Советскому человеку отчетливее видны механизмы монотонного хода истории, благодаря тому что с детства он испытывает большие потрясения.

— Катаклизмы эти впечатляют больше, по-моему, западных плюралистов, поэтому внешнее влияние гораздо больше внутренне. Так что же будет дальше?

— После «после направлений»? Направлений не будет, например, «измы» как-то уж совсем измельчают и превращаются в региональные явления. Это уже сейчас происходит. Любой новый «изм» появится скорее от жгучего желания критика все как-нибудь назвать, чем от необходимости.

— Можно и так: бойцовщина, урхолощина, джасперджонсовщина, или: кифферство, соллевитство, джефкунство.

— Пожалуйста, если правится. Во всяком случае, сегодня ясно, что проблема гениальности творца превратилась в мифологизацию гениальности. Все решает личность автора и умение сконструировать вокруг него определенный миф. Для этого требуются талант и деньги.

— В чем заключается тогда искусство быть художником?

— Возьмем яблоко. Если оно растет на дереве среди многих других, его трудно выделить в нечто особенное. Яблоко как яблоко. Если же его сорвать и поместить в другие условия, скажем, в музей, положить на белый подиум под стеклянный колпак, написать табличку — автор, название, год, то оно сразу вызывает уважение. Ваше мнение теперь ни при чем, и яблоко уже никогда не съест. Такая вот игра. В овладении ею и заключается искусство художника, а также галерейщика, критика и прочих персонажей игры в искусство.

— Но это же надувательство!

— Нет, это, как говорил поэт, «нас возвышающий обман».

И нас возвышает, и вас, и их.

— Раз речь зашла о народе, принадлежит ли ему искусство?

— Назвать своим и потрогать могут единицы, единственное, что остается народу, это царапнуть с досады по стеклянному колпаку, пока охранник не смотрит.

Богатые люди — не народ. Я думаю, народ согласится с этим, так как всегда будет в большинстве. А чем больше богатых, тем дороже искусство. Недоступнее. Не только в плане обладания, но и понимания, толкования его. Разрыв между любительской лигой зрителей и профессиональной лигой авторов, дилеров и критиков увеличился на сегодня настолько, что достичь консенсуса — модное нынче слово — не представляется возможным. Единственным связующим звеном является пока разношерстное племя коллекционеров.

— Но это у них, на Западе, а у нас?

— У нас все принадлежит идее. И поля, и леса, и души граждан. Искусство предстает одним из слагаемых этой идеи. В этом его блеск и его нищета. Обрамленная пустота. В искусстве, сообразно Учению, была установлена армейская дисциплина, сочинены присяга и устав, созданные «творческие союзы» монополизировали всю власть, превратившись во всемогущую мафию. Всеобщий мафиозный закон воспитал в советском человеке два основополагающих начала — армейского старшины и фарцовщика. В последнее время на первый план все больше выходит фарцовщик, для которого свобода является не вполне осознанной. Такая вот вырисовывается картина в искусстве у нас.

— Мне кажется, не все так мрачно. Надежда все же есть.

— Да, есть. Я не сказал про третье начало в каждом советском человеке — Акакия Акакиевича. Его совсем мало, еле теплится. Но он и есть главный. Наша надежда и опора.

most consistent one.

— If not the main, at least the equal. The western pluralism created the conditions of chaotic development, of the game with no rules. Our evolution, on the contrary, went on scientifically. And finally, leaves of ash-tree appeared in the birch, as Lysenko wanted — in this case his part was played by Malevitch. The other thing is why?

— And why?

— Well, at least, to prove the possibility of the impossible. Let it be useless unsavoury rubbish, but the experiment is to be carried out, a great experiment. This alone deserves respect. Until now the West considers its way of art development more fruitful, and can not realize that the Soviet people (artists included) — are already the live implementation of the “black square”.

— Everybody knows that “we were born to make the dream come true”. But did it really come true?

— To a very possible degree. The reality was as if separated from the state and developed parallelly to the plot of the “fairy-tale”. For example, duplicity if not double-facedness is characteristic of a Soviet artist who is a representative of “homo soveticus”. He treats truth and lie as purely relative notions. Good and ill are often trading places. I would call it Soviet “alcohol-driven” consciousness.

— I do not drink myself.

— I am not an alcoholic either. But for me it is absolutely natural to draw a demarcation line between me — the author and artist — persona.

— By the way, such ambivalence is typical for the epoch of post-modernism, and is postulated by its theoreticians.

— Isn't it our influence?

— Hardly. It is the USSR that has the problem of “this has already been in the West”.

— This is the widely spread delusion. The western modernism itself has the grounds to suffer from the inferiority complex regarding to the first decades of Russian modernism, to say nothing of the conceptual meaning of the socialist realism. Nowadays, when History and Geography are no more, when the tree of post-modernism managed to blow and die, it appeared that “homo soveticus” is better prepared for the time of indistinct and universal “Nothing”, because he is deprived of real illusions and, to considerable extent, he is already “Nothing”. A Soviet man distinctly sees the mechanism of the monotonous course of history, because from the very childhood he has been experiencing great shocks.

— It seems to me that the above cataclysms make the greater impression on the western pluralists, that is why the external influence considerably prevails over the internal one. So, what's next?

— After all “post-isms” there will be no trends left. And those remained will turn into the regional phenomena. This process is going on now. Every new “ism” submerges rather as the result of a critic's burning wish to have a name for everything than of necessity.

— Something like: boycealia, warhallalia, jasper jonesalia or: kifferity, solleivitty, jeffkunistity.

— If you like it. In any case, it is clear now that the problem of creator's genius turned into the mythologisation of genius. The author's personality and the ability to create a myth around it settles the matter. This requires talent and money.

— What is the art of being an artist, then?

— Let's take an apple, for instance. If it is in a tree among many others it is difficult to single it out. It is just an apple. But if you pick it, place in different conditions, say, in a museum, on a white podium, under bell-glass, and make a label reading the author, name and year, it will deserve respect at once. Nobody cares about your personal opinion, and you'll never be able to eat the apple. That's the game. The art of a painter, as well as of a gallery-man, critic or any other players in this game of art, consists in mastering this game.

— But this is a swindle!

— No, this is, as the poet put it, “the deception that ennobles us”. It ennobles us, and you, and them.

— If about people, does the art belong to the people?

— Just a few can say about the art “this is mine” and touch it. The only thing left for the people is to scratch the bell-glass in disappointment while the guards are not looking.

The rich are not the people. I think the people would agree to this being a permanent majority. And the more the rich — the more expensive the art is. More inaccessible. Not just in the sense of its possession but in the sense of its comprehension and interpretation as well. The gap between the amateur league of spectators and the professional league of authors, dealers and critics is so wide today that it is impossible to reach consensus (a vogue word of today). So far, the mixed mob of collectors remains the only binding link.

— It would go in the West. And what about us?

— And here everything belongs to the idea. Fields, forests and people's souls. Art embodies one of the items of this idea. And this is its lustre and poverty. A kind of set off emptiness. Army discipline, with oath and Rules, was introduced in art. “Creative unions” once established, monopolised all power, turning into all-mighty mafia. The universal law of mafia implanted into the inner sanctum of a Soviet two beginnings — one of a sergeant-major and the other of a black market dealer. The latter begins to prevail lately, not realizing his freedom. That's the way it is in our art.

— I think it is not so gloomy. There are still hopes.

— Yes, there are. I did not mention the third element that is present in every Soviet man — the beginning of Akaki Akakievitch. It is very little left of it, but is still glimmering. It is the main. The most powerful. It is our hope and support.

Симона Файф *simone faif*



Экосимволика Симоны Файф

Натюрморт

Кто она — французская художница Симона Файф? Парижанка в третьем поколении, социалистка по убеждениям, artiste в том особом смысле этого слова, когда определяется не профессия, а ментальность человека. О своем творчестве говорит мало: не хочет впадать в литературность, к тому же она враг самоочевидного. Эгоцентризм и ригоричность художников-коллег ее обескураживают.

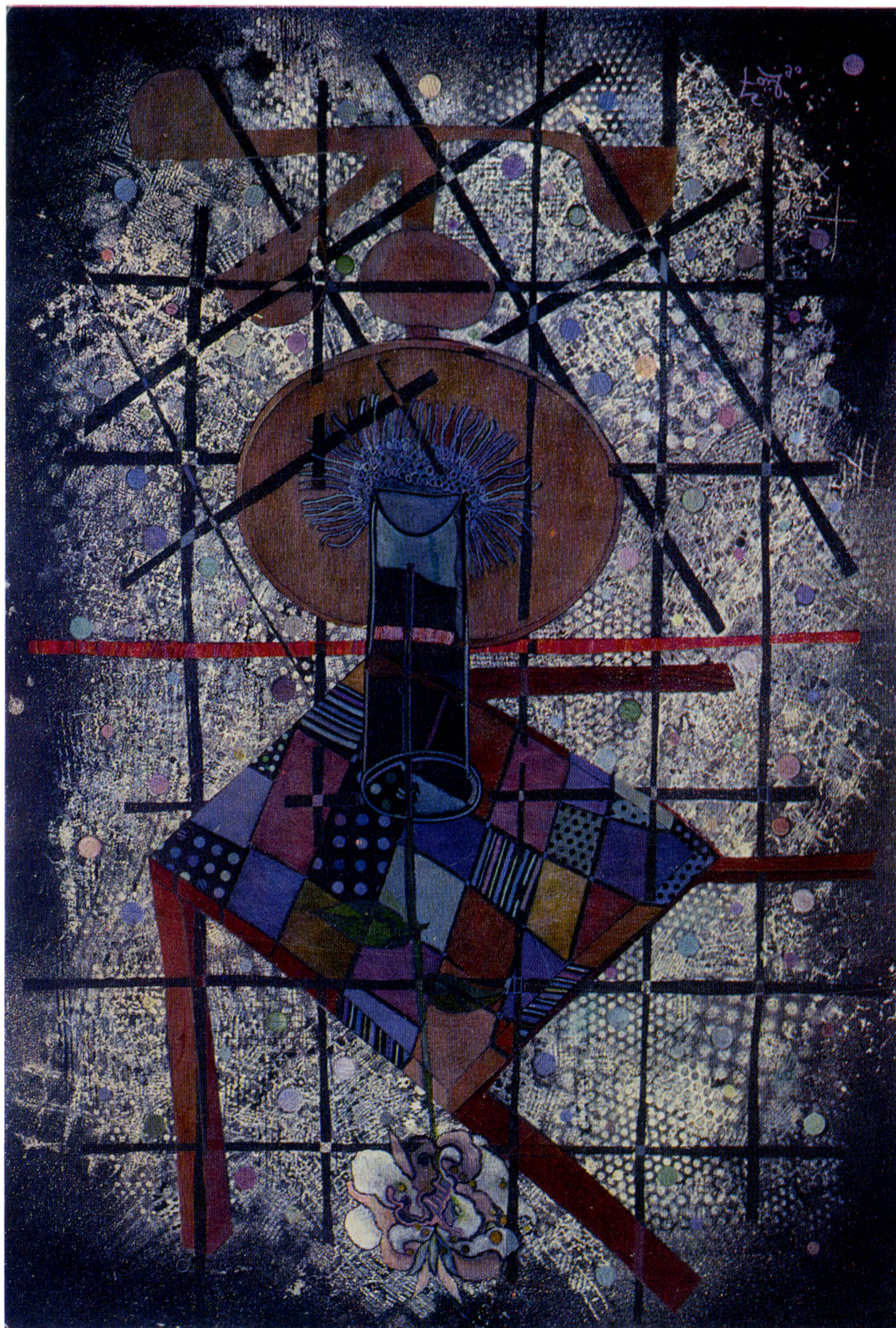
Симона много училась — в парижской Школе прикладного искусства, потом в школе Буль. Прикладная направленность привлекала ее своей строгой целесообразностью. «Художник-станковист всегда мне казался эгоистом», — говорит Симона. Но при этом она не отрицает, что «художник, как маленький ребенок, ищет того, кто будет его любить: знаток, меценат, галерист, сумасшедший».

Она работала в нашей стране, живя в Молдавии, выполняла заказы по линии Художественного фонда. Ей удалось почувствовать, «где начинаемся мы».

В Париже она работает только как станковый художник. Ее картины-панно представляют собой явление особого рода. Они выделяются в контексте современных стилей и направлений. Как всякое крупное явление, творчество Симоны не вписывается, а открывает.

Чем же занята Симона? Она не ставит перед собой общественно-актуальных задач, не спешит осваивать новые тенденции, она позволяет себе быть самой собой — не пророком и не обличителем, а просто художником, занятым трудной работой — созданием собственной модели мироустройства. Поиском «высшей очевидности». Вот почему эстетические акценты в ее искусстве сдвинуты в сторону гносеологического интереса.

Что мы знаем о мироздании? Только то, что оно держится на трех китах, некоторые уверены, что на слонах. Видимо, это знает и Симона. Но минимализм подобного рода ее не удовлетворяет, она ищет свой ответ на сакраментальный вопрос.



Simone Faif, a French artist. Who is she? She is a Parisian like the two generations of her ancestors. She is a devoted socialist. She is an artist by mentality. She dwells little of her work as she does not want to go literary speculations, moreover she is the enemy of self-evident. She is discouraged by the egocentrism and rigourousness of her fellow-artists.

Simone studied much. First in the School of Applied Arts in Paris, later in the Boule school. She was attracted by the strict expediency of applied art. "For me, easel painters have always seemed to be selfish", Simone says. But at the same time she does not reject that "a painter as a little baby looks for the one who will love him: a connoisseur, patron of art, galleryman, insane".

In Paris she does only easel painting. Her panels are phenomena of a special sort. They could be easily pin-pointed in the context of modern styles and trends. As any considerable event, Simone's works can not be put into any frame existing.

So, what is Simone involved in? She neither tackles any social tasks nor hasten to develop new tendencies. She allows herself to remain herself — not a prophet or exposé, but just an artist involved in hard work — the creation of her own model of the universe. She is in the quest for "supreme manifestation". That explains why the aesthetic accents in her works are moved towards gnosological interest.

Using space documentary, her own impressions and knowledge drawn from science, the artist creates her model of the universe, manipulating with fantasy, brush and colours.

Simone's works were on display in Moscow. But the first time I saw her work was in Grand-Palais at the exhibition of Salon du Printemps in Paris.

How was her painting in the context of the exposition?

The impression from the Salon was as if the painters were looking at the world through binoculars like spectators in a theatre watching the stage. They depict the world fragmentary

Используя космическую документалистику, впечатления и знания, почерпнутые в науке, художница строит свою модель мироздания, манипулируя фантазией, кистью и красками. По Симоне, модель представляет собой сложное множество символов и движений, бытовизмов и отвлеченностей. Здесь уместно говорить о метафоре символов и знаков, об особой художественной системе, стилеобразующая которой таится в постмодернизме. Ведь в фантазиях Файф всегда присутствует опора на первоисточник: на науку, на фотодокументы, на житейную фрагментарность иконы. Иными словами, всегда есть отсыл к чему-то, к кому-то. Вспомним слова Умберто Эко по этому поводу: «Постмодернист не может сказать женщине «я вас люблю», он скажет «я вас люблю», как говорит некто». Вот и Симона говорит как наука, как фотография, как карта небесных миров. Но не только. То, что делает Симона, выходит за пределы источников, она переводит свое исследование на язык искусства.

Познание — ее стихия. Сказать, что искусство художницы философично, это значит не сказать ничего, потому что изысканную мудрость ее картин перевести на язык понятий невозможно. Это ощущает и она: «Я хочу быть чистой: не рассказывать истории. Когда я работаю, от меня отходят тревоги. Когда сделаю картину — все успокаивается. Я делаю все инстинктивно, потом начинаю «посмотреть».

Симона выставлялась в Москве, но я увидела ее работу впервые в Гран-Пале на выставке весеннего Салона в Париже.

Как выглядит работа Симоны в контексте этой экспозиции?

Впечатление от Салона такое, как будто бы художники рассматривают мир в бинокль, как зрители, смотрящие на театральную сцену. Они изображают его фрагментарно, каждый переживает свою жизненную мизансцену.

Здесь, среди разнообразных «мессажей» (сообщений), была только одна работа, где мир увиден в его космической целостности, как бы через бинокль, настроенный на уменьшение. Его оптика оказалась чувствительна и тонка, она фиксирует малое в общем. «Мой космос — равновесие, соотношение всех частей».

Заметим, что точка взгляда на мир не вынесена за пределы картины, она не извне, а внутри нее. И непонятно, то ли мы смотрим на мир, который изображает Симона, то ли этот мир смотрит на нас.

«Я не хочу давать «мессаж», стремлюсь к постижению, я по ступеням поднимаюсь к истине». В характере Симоны есть черты естествоиспытателя, она могла быть физиком. Но ее как художника интересует не только материя, но и душа космоса.

Композиционная структура ее работ не формальность, а способ построить на холсте свою модель. Для этого она придумывает спиралевидное расположение частей — особую горизонтальную зону, где размещает главные символы картины — природные, бытийные и культурные архетипы: окно и стол, дерево и морковку, капитель и лестницу. Галактика Симоны Файф имеет и свои аккумуляторы силовой энергии, особую «акупунктуру», которая открывает поверхность картины в свободном, броуновском движении.

Населяют эту галактику маленькие человечки, нарисованные по-детски виртуозно. Их полеты, движение подчеркивают эффект круговерти. Надо сказать, что свойственная работам художницы «травестийность» воспринимается не как программная наивность или нарочитость, а как вольный синтез фантазии и факта, известного и воображаемого.

Может показаться, что картины Симоны Файф похожи на географические карты. Но ни одну из ее работ никак нельзя сравнить с картой, потому что сквозь карту ничего нельзя увидеть — только раскрашенное и расчерченное поле бумаги, а сквозь художественно организованную поверхность картин Симоны Файф можно увидеть пространственные глубины мироздания.

Вкусы и привязанности художницы определяют задачи ее творчества — Бах, а не Чайковский. Об этом она говорит так: «Не люблю самоочевидное».

В русской иконе находит житейность, в тибетской мандале ей интересно то, что называется изобразительной молитвой.

Симона любит Брейгеля с его атомической множественностью и разнообразием событий. Ее волнует проблема единичного и общего.

Как же определить творчество Симоны Файф? Вернее всего, оно представляет особую ветвь современного концептуализма, который существует как парафраза, как метафора мышления.

Такое утверждение выглядит неожиданным, потому что в последние годы мы большей частью имеем дело с концептуализмом социальным. Казалось, что иной почвы для него не существует. Симона Файф находит оттенки экологического концептуализма. Но перед нами не научное искусство и не художественная наука, а лирическая метафора познания и переживания научных прозрений и открытий. Своего рода экосимволика. Здесь особая система убедительности, которая строится не только на раскодировании замысла, но и на непосредственном эмоциональном вживании в него.

В способах художественного познания мира Симоны Файф есть что-то общее с русской философией рубежа веков, которая, так же как и искусство французской художницы, эмоциональна, интуитивна и образна, а не методологична и формульна. Вот как говорит Симона: «Не как живет стакан, а стакан как сигнал, знак о жизни, о чем-то более сложном, чем видимый предмет».

Итак, модель сотворена, мироздание Симоны Файф построено. Ключ от него в Париже, в мастерской на улице Шато д'О.

Как только не называют наш уходящий век — и героическим, и революционным, и апокалиптическим. Осталось немного: доживем — увидим...

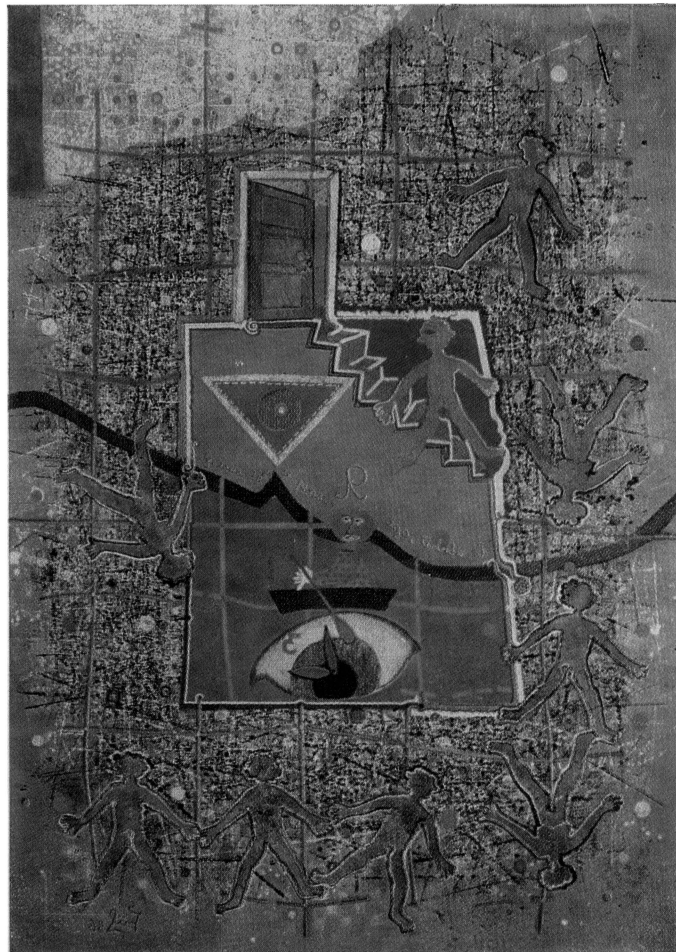
На пороге XXI века люди все больше задумываются о том, как устроен их общий дом. Среди них не только физики, но и художники.

Стелла Базазьянц

and everyone goes through his or her own *mise en scene*. "Artists take one detail and look at it through the microscope. I think it is more interesting when there are many elements", Simone comments. "My co-solation of all elements".

Simone always starts her work with a scheme — a pivot of a composition. There are several perspectives in a picture, not one. There is even the composition of direct and inverse perspective, but no stereoscopic volume. Objects are flat and spaces are three-dimensional. That is the secret.

Магический квадрат



The composition structure of her works is not a formality, but a means of making her own model in the canvas. For that Simone designs a spirally distributed elements — a special horizontal zone where she places the main symbols of the picture — natural, household and cultural hypertexts: a window and table, tree and carrot, capital and stairs. Simone's galaxy has its own accumulators of energy, special "acupuncture", which unveils the plane of the picture in a free chaotic movement.

The inhabitants of this galaxy are little people drawn with the kids' virtuosity.

Simone believes in the symbolic meaning of triangle, circle, rectangle.

"I don't want to convey the 'message', I seek for cognition, I am going upstairs toward truth". Simone has several characteristic features of a naturalist, she could have made a good physicist.

The point of view does not exceed the frame of the picture, it is inside it. And it is not clear whether we look at the world created by Simone or it is the very world that looks at us.

It may seem that Simone's paintings look like geographical maps. But they can hardly be compared with maps, because you can not see anything through a map except for the coloured paper. Looking through artistically organized pictures of Simone Faïf one can see spacious depths of the universe.

Tastes and affections are determined by the tasks of her creativity — Bach and not Tchaikovsky. She puts it like that: "I don't like the self-evident".

She sees life in Russian icons. Tibetan mandala attracts her not as the belief, but as what is called the picturesque pray.

How can one define Simone Faïf's art? Her art is a peculiar branch of modern conceptualism, which exists in the form of a paraphrase, a metaphor of thinking and cognition.

This statement may seem unexpected, because lately we used to deal with the social conceptualism. We thought that there could be no other soil for it. Simone finds the nuances of ecological conceptualism. What we see is neither scientific art nor artistic science, but a lyrical metaphor of cognition and of experience of scientific insights and discoveries. A kind of eco-symbolics.

There is a specific system of persuasiveness which is based not only on the interpretation of the intended message, but on its direct emotional adaptation.

So, the model is ready. Simone has created her universe. The key to it is in her studio in Paris, in Chateau d'Eau.

The names of our slipping away century are more than plenty, they call it heroic, revolutionary or apocalyptic. There is not so much to go. Time will show...

Stella Bazazyants

Газета ДИ

Шизокитай

«Почему сегодня, в явно переходных, быстро изменяющихся обстоятельствах художественной жизни Москвы «Клуб авангардистов» устроил выставку «Перспективы концептуализма» и счел возможным снова вернуться к обсуждению смысла концептуального искусства — течения, чье время, казалось бы, уже прошло?» — задавал риторический вопрос Иосиф Бакштейн год назад, рецензируя июньскую 1989 года выставку Клуба.

Итак, почему сегодня, в явно переходных, быстро изменяющихся обстоятельствах художественной жизни Москвы «Клуб авангардистов» устроил выставку «Шизокитай» или галлюцинация у власти? и счел возможным снова вернуться к обсуждению смысла концептуального искусства — течения, чье время, казалось бы, уже прошло?

позиционного поля — тем самым конденсируя пространство внутри него, заключая в свои «объятия» все остальное. Однако помимо этой единой связующей, другие единицы экспозиции отнюдь не беспомощно-аморфны — напротив, пространство, которое они продуцируют, поразительно своей жесткой «классической» организацией, продуманной симметрией основных «осей»: дерево — беседка и ряд мешков, вываливающихся из дверц «ампириного» буфешкафа. Этот общий декоративно-помпезный фон придает объектам совершенно неожиданную зрелищность, «станковость» и особенно забавно контрастирует с концептуальными устремлениями участников.

Одним из достоинств замечательно срежиссированного ансамбля является то, что общий строй не «проглатывает» отдельные работы, и «Худож-

ошибочности «попадания» — в отработанных «правилах» создания концептуальных работ. Один из таких готовых «рецептов» сформулировал в свое время, говоря о «Перцах», Ю. Лейдерман, — путем бесконечных повторений одного и того же приема, когда пластика в конце концов отменяет «софию» и тем самым убивает акт первополагания. Исходя из этого на создание концептуальной вещи можно потратить уже минимум усилий, «размножив» что угодно, к примеру — фотографию Монастырского.

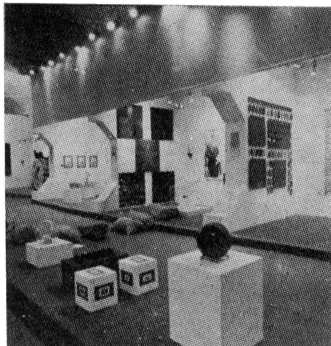
Один из таких приемов становится девизом выставки. Это апелляция к шизофреническому, расколотому сознанию — то есть заимствование технологии у стойких признаков этой болезни, и прежде всего, в разрушении, «расколе» привычных логических цепей и выстраивании новых, неправильных связей, — прием, принадлежащий А. Монастырскому и используемый Медгерменевтикой едва ли не с момента образования.

Однако легко видеть, что поставленная сейчас обратная задача — «набирание» случайных связей под эгидой шизофренической концепции на самом деле некорректна, здесь нет единственного решения, не может быть и реальной «проверки» результата, что приводит к видимой простоте и правильности любого решения, любых случайных ассоциаций. Таким об-

разом, задается импульс любой спонтанной импровизации, и воспеваемая год назад Бакштейном сложность, интеллектуальность этих работ оборачивается изнанкой. Достаточно преодолеть первый барьер отчуждения, а дальше все идет как по маслу: бери текст и совмещай его с совершенно не относящейся к нему фотографией, изображение — с бижутерией, ватой, можно, наконец, посадить маленьких живых лягушек — и объект готов.

Конечно, это преувеличение. Все не так очевидно и не так безусловно, но пристрастие автора этих строк продиктовано искренней озабоченностью теми самыми перспективами концептуализма, с которых мы и начали — когда программная «поверхностность» переходит в бытовую поверхность, «пустотность» — в пустоту, «серийность» — в серийность. А ведь на самом деле, помимо этих будущих, грозящих концептуализму недостатков, здесь уже есть свои, уже присущие — а именно — традиции «рукомерства», такой атактизм всевозможных «штучек» и «понтон» 1970-х. И хотя сегодня очевидно, что утерян их нафос и смысл, любовь к подушечкам, цветному ситчику, кружеву и бахроме — составляющим «дорогое искусство» — себя, как ни странно, не изживая — понтон дороже денег.

Евгения Кикодзе



Очевидно, у московского концептуализма отыскиались новые, неведомые ранее перспективы, которые и послужили поводом нынешнего объединения художников в павильоне на Строительной выставке. Нет никакого сомнения, что произошедшее здесь с 9 по 25 октября 1990 г. стало событием столичной художественной ситуации и явилось собой новый виток в развитии этого направления — так сказать, концептуальный «шинуазери».

Название экспозиции идентично названию работы В. Пивоварова, чья серия «Шизокитай» открывает выставку, однако затем вариативность становится менее очевидной: по сути дела, «китайской» теме остаются верны лишь Констадин и Лариса Звездочетовы, Борис Матросов да текстовые «вставки» Медгерменевтики. Последние несут функцию «флажков», растянутых по внешнему краю экс-

позитива Ю. Альберта может существовать рядом с инсталляцией И. Макаревича и Е. Елагина.

Помимо постоянного для выставок И. Бакштейна набора имен, в «Шизокитай» вошли работы авторов, заявивших о себе относительно недавно. Это Т. Каганова, В. Самойлова, А. Чацкин. Появление неопитов свидетельствует о том, что концептуализм начинает второй «экстенсивный» путь развития. И в этом заключается основное открытие, произошедшее сейчас. Это новая концептуальная продукция имеет удивительные особенности, и, прежде всего, наработанность приема и отсутствие оригинального жеста, то есть относительно стабильный уровень качества, распространяющийся почти на все работы (за редким исключением) — при очевидном отсутствии настоящих идей. Если вдуматься, то объяснение этой точности и без-

Книга, которая готовилась 10 лет

Когда берешь в руки книгу о декоративном искусстве, то ждешь от нее не только литературного изложения эстетических концепций, но и отражения художественного стиля описываемых произведений. Надеешься, что издание предстанет и произведением полиграфического искусства. Именно такими качествами обладает вышедшая недавно монография о художнике РСФСР Галине Антоновой. Внешний вид этого издания, спроектированный Игорем Березовским, благодаря обилию цветных иллюстраций, очень цельно, «масштабно» решенному макету, ощущению передает творческий мир Галины Антоновой. Книга словно пронизана пластикой и цветовой игрой стекла.

Известно, как трудно поддается воспроизведению художественное стекло, тем более ценишь высокопрофессиональную работу известного фотомастера Виктора Почаева. Многие репродукции книги — подлинные художественные фотокомпозиции, тонко передающие своеобразие декоративной природы стекла, зримо раскрывающие поэтический язык Г. Антоновой. С интересом, «на одном дыхании», читается искусствоведческий рассказ Нонны Степанян о творчестве Г. Антоновой, рассказ живой, сочетающий эмоциональность в восприятии стекла с аналитическим отношением к творче-

скому методу художника, раскрывающим значение личности Антоновой как характерной фигуры развития советского декоративного искусства 60—80-х годов, в работе которой высокий творческий потенциал сочетается с чрезвычайной ответственностью перед промышленным производством, перед будущим нашего стеклоделия. Ведь многие годы Г. Антонова работала на Дятьковском хрустальном заводе, отдавая свой творческий опыт заводскому коллективу, и в Строгановском училище, где воспитывала молодежь. Представляется удачной мысль автора книги привлечь высказывания коллег, учеников и друзей Антоновой, известных художников декоративного искусства — Б. А. Смирнова, С. Г. Рязановой, Л. И. Савельевой, раскрывающих неповторимую индивидуальность Галины Александровны, «похудожнически», «изнутри» оценивающих ее творческую натуру. Мы долго ждали эту книгу (она готовилась почти 10 лет!) и рады, что наши ожидания завершились таким прекрасным результатом. Спасибо всем создателям книги, о которых мы рассказали, а также издательству «Художник РСФСР» (Ленинград) и Экспериментальной типографии Госкомиздата СССР (Москва) за ее отличное художественное и полиграфическое исполнение.

Л. Г.

Юрий Хоровский

youri horovski

...Поговорим о Хоровском, о пасынках Св. Луки.

Раз прельстившись модернизмом, или пройдя рядом, или слышав об этом соблазне, или живя в одно время, или живя потом — уже не вернуться к традиции с открытым сердцем, не таящим конечной пронии. Раз поставив под сомнение язык — уже не построить естественной и всеобщей грамматики; языку не нужна грамматика, которую можно дать, ибо она дана ему.

И потому эпоха помпезной реакции никогда не породит «большого стиля». Тебя не вынесет к нему, ты не вынесешь, тебе остается заниматься только бесконечным и все более вялым описанием тех все более ничтожных пространств, которые вскрывает твоя симулированная лингвистическая ярость.

В чаду эпохи всеобщей импотенции ты замечаешь атлетическую фигуру Юрия Хоровского, чья живопись занята выяснением взаимоотношений с традицией, то есть с тем самым естественным языком. Увлекательное дело — поиски сюжета, пластических и мифологических иллюзий на работы Хоровского. Этого не надо. Это самый банальный ответ на вопрос, вопрошание полотен Хоровского, это соблазн прямо вставить их в некую традицию, прямо соотнести «Берег сомнамбул» с Гомером или, скажем, Рабле.

Разумеется, Тайная вечеря «Тайного знака предательства», семья Лота в «Иудейском небе», переход через Чермное море в недавней серии на бумаге, рубенсовские тела или христианская (и одновременно фалло-вагинальная) символика дыры представляют вполне занимательную тему для беседы, для бесконечно долгого, бесконечно импотентного, бесконечно бессмысленного самоописания патологического сознания конца времен.

И ты не можешь понять, что там с ними происходит: с этими героями, с этим языком, сюжет движется мимо нас параллельно плоскости холста, в обратную сторону, сквозь окно движущегося поезда мелькнула сценка на конечной станции — она промелькнула мимо, мы же не поняли ничего. Там происходит нечто важное, но жесты, роли, демаркированные безличной наготой, — все остается только вопросом, вопрошанием.

Живопись Хоровского героична. Лишь в нескольких последних сериях, где под невозмутимым оком полыхающего в небесах заката разворачиваются эпические гидромеханики, героичность эта обращена к конечному безразличию. Европейский герой — есть естественный носитель и воплощение естественного языка, сизиф традиции.

Хоровский обратился к живописи после тяжелой болезни, когда занятия скульптурой были ему запрещены. Его живопись — живопись скульптора: носителем энергии, источником сюжета выступает герой, объем, масса, наделенная характером, темпераментом, страстью, целью.

Герой Хоровского наг, никогда не комичен, он бросает вызов, его тело, выпирая за собственные пределы, стремится вовне, испытывает давление пространства. Этот герой есть квинт-эссенция Европы, пупа земли, совсем было погребенного под масками африканских божков, ацтекскими змеями и дзенским ничто.

Этого европейского героя не смогли обесмыслить, поставить через запятую даже прошлогодние попытки Хоровского как-то репрессировать полубога с помощью Маклюэна: «Daphnis and Chloe», «Hercules and Omphale», «The Oath of the Horatee». Геркулес, цирковой борец в противосолнечных очках и с леопардом на плечах был уравнен с героями комиксов — одной из последних резерваций героя великой эпохи европейского искусства. Но никакой «пульсации смысла» между высоким и низким не произошло: этот Геркулес, этот Геракл был прекрасен, несмотря на свои смехотворные путы, женское платье и прялку.

Прошлое скульптора спасает Хоровского — к нему опускается на огненных крыльях Бог с машины, европейский герой. Они вдвоем наблюдают пейзаж с мифологическими фигурами: мифологические фигуры — все в сизых тучах, и пар бесплодных жертвоприношений не заставит их пролиться дождем, меж тем внизу, на земле, мечутся в удушливом чаду толпы ничтожных библиотекарей. Они рвут и рвут бесчисленные тома и подбрасывают страницы к небесам, а те падают, медленно раскачиваясь, вниз, перемешиваются и вновь подбрасываются, и ничего не происходит и не произойдет никогда.

«Земля недвижна; неба своды, — творец, поддержаны тобой, — да не падут на сушь и воды, — и не подавят нас собой», — замечает на одном из холстов Хоровского А. С. Пушкин. В этот мир

Let us talk about Khorovsky and St. Lucas's stepsons.

Once seduced by the Modernism, or just passing by or having heard something about the temptation or living at the same time or after it one will never come back to the tradition with open heart free of an ultimate irony. Having once doubted a language all efforts to elaborate any natural or general grammar would be in vain. A language does not need a grammar one can give, for grammar is indispensable. That's why an epoch of pomped reaction will never give birth to "high style". No one will bring you there, nor will you yourself. You will be left with an endless and more and more nerveless description of increasingly miserable interspaces brought about by your simulated linguistic fury.

But in the smog of universal impotence you suddenly notice an athletic figure of Yuri Khorovsky, whose painting is arguing with the tradition i. e. with the very natural language. Finding a subject or plastic and mythological allusions in Khorovsky's works is quite a fascinating job though a needless one. It would be a most trivial answer to Khorovsky's quest, as it seduces you to insert his canvases into a certain tradition and draw a direct line from his "Somnabulists' Coast" to Homer or Francois Rables.

Khorovsky's vision of the Last Supper in "The Secret Sign of Treason" or the Lot's family in "The Judaic Sky", or Rubens-like bodies or Christian (incidentally phalli-vaginal) symbols of fish could be a subject of a dispute with endless and extensively impotent and senseless self-description of pathological consciousness of the end of times.

To speak about Khorovsky it is necessary to feel the compressed and paradoxically moved multiple symbols over-loaded with various ties and also have a feeling of cultural oversaturation. His subjects are not to be scanned or deciphered. Their essence is an imitation of icon-painting collapsed in the course of analysing an oldish work of art. And you cannot understand what is happening to those heroes and that language. The subject passes by as a parallel to the canvas, backwards; there was a glimpse of a small scene at the window of a going train and it escaped our eyes leaving us with no idea of

what had happened. Though something crucial is taking place there, everything remains a question and in a quest — the gestures, and roles all marked with impersonified nudity.

Khorovsky's painting is epic. But in some recent works this epics head towards finite indifference while the undisturbed eyes of a burning sunset witness a spectacular epic hydromachia. A European hero is a natural bearer and embodiment of natural language, a sort of tradition's Sisyphus.

Khorovsky switched over to painting after a serious illness which disabled him to be a sculptor. His painting is a sculptor's painting with a main character as a charge and subject source, with mass and volume having a character and temper of its own, passionate and target-oriented.

His characters are nude, never comic but challenging. Their bodies surpassing their own limits head outwards under the pressure of space. They are quintessence of Europe, centres of the Universe that once were too close to be buried under the masks of African idols, Aztec snakes and Zen nonentities.

No one could make these European characters senseless or inferior even when the characters of Khorovsky's latest works attempted to annihilate a semi-god with the help of Mackluen. (See "Daphnis and Chloe", "Hercules and Omphale", "The Oath of the Horatee"). Hercules, a circus wrestler in sunglasses with a leopard on his shoulders, was equalled with the comics' stars, the last heroes of the great epoch of European art. But there wasn't any 'pulsebeat of sense' between elevated and degraded. Hercules, this Heracles was beautiful despite his funny bonds, lady's dress and a distaff.

Khorovsky's experience in sculpture gives him a safe hand. Fire-winged God comes down to earth from the car, together with the European hero. Two of them observe a landscape full of mythological characters enveloped by blue-grey clouds, but the steam of fruitless sacrifices will never make them rain out. This very time down on the earth mobs of miserable librarians scramble the suffocating fumes throwing the pages of torn apart volumes of

Окончание на с. 31

Катя Нестерова *katya nesterova*



Окончила МВХПУ (б. Строгановское) в 1984 году.
Участвовала в 15 выставках.

Гобелены Кати Нестеровой нравятся всем. Это просто проверенный факт. Обаяние их объяснить трудно. Да и надо ли? В них нет ничего особенного, видимо, это и хорошо. В них нет претензий, вычура, глубоких размышлений, явной ориентированности на мировую художественную моду, особого интеллектуализма и изыска, они не монументальны и не мини. Всего этого в советском текстиле и так в избытке. А зрители устали чувствовать себя глупее художника.

У нее все немудрёно: вот окошко, за ним птички, месяц рогатый, а тут — такса во все полотно, а здесь — бык красоты изумительной, и про то, как он изумительно красив, надпись выткана, будто автор боится, что красоты этой передать не смог. Есть в ее гобеленах идеальная простота то ли детского сна, то ли мечты. И это притягательно. Вообще чувственно-притягательна яркая шерсть и все, что из нее выткано. И некоторая ирония в этих гобеленах есть, она не мешает радоваться, но и не дает умиляться. И вы забываете, что за окном на самом деле не те птички и месяц в тучах, и все вообще не так, без идиллий. И даже кажется, что дети снов, вот таких, в цвете, не видят.

Сама Катя говорит, что в ее работах есть две вещи — любовь к животным и ужас перед жизнью. Любовь в них действительно видна, а ужаса нет совсем. Видимо, он уходит куда-то в процессе ткачества, в этом древнем и неторопливом занятии.

Яркость красок, простая композиция, слегка стилизованный рисунок, незамысловатый сюжет, простодушное восхищение красотой мира, которой уже и нет. Кажется, это все и нужно усталому человеку, чтобы очароваться. И если захочет его очаровать, то надо придумать именно это. Катя не придумывала, у нее это получается от природы, естественно.

Ольга Кабанова



К. Нестерова. Гобелен «Лиса»

Katya Nesterova graduated from the Moscow School of Applied Art (former the Stroganov School) in 1984. She took part in 15 exhibitions.

It is a proved fact that people like her gobelins, though their charm is hard to explain. And why should one? There is nothing special about them and it seems to be all right. They are neither pretentious or sophisticated. They are not fashion-serving or intellectually refined. They are neither maxi nor mini. The Soviet textile artists have overfed the viewers with things like this. The spec-

tators are tired to be sillier than the artists.

Katya makes down-to-earth things. Here is the window with birds behind it and the moon in the sky; and here is a canvas-large dachshund; next to it is a beautiful bull and the inscription embroidered at the bottom of the canvas tell us about its beauty, as if helping the author not to be afraid that she had failed to show us the bull's real beauty. Her gobelins have an ideal simplicity of children's dreams or of our day-dreams. This is very attractive, the same way as the bright

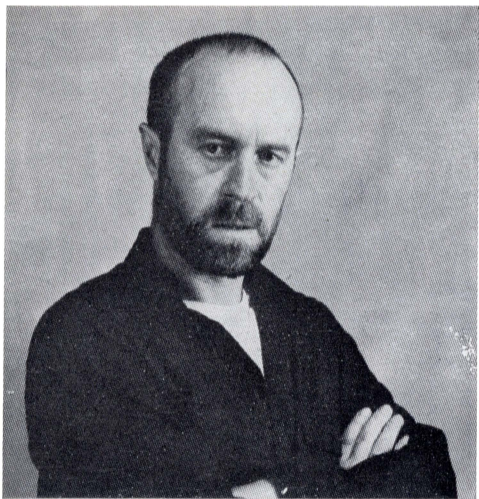
wool and everything weaved from it. There is also a certain irony that does not hinder the joy but prevents you from excessively tender emotions. And you forget that there is no bird in the window, that the moon is covered with clouds, that everything goes the other way round with no illusions. And it even seems that children have never seen such richly coloured dreams.

Katya says that there are two main things in her works — love for animals and fear of death. This love is seen all right. But there is no fear what-

soever. It probably disappears somewhere in the course of weaving — this ancient deliberate craft. She open-heartedly admires the perished beauty of the world, depicting it in bright colours, inventing simple subjects and slightly stylized pictures. A tired man is very likely to need all that to get amazed. And if an artist really wants to amaze him, he must invent these very things. But Katya did not invent anything. She does it naturally, having this ability by nature.

Olga Kabanova

Валерий Руппель *valeri ruppel*



В. Руппель
Объект из серии «Шелковый путь».
Войлок, металл, камни, конский волос



В каком виде и жанре искусств работает этот художник, определить очень не просто. В его работах нет традиционного для декоративного искусства сочетания полезного и красивого; избранный материал практически не сказывается на общем решении произведения; символика не связана с конкретной традицией, а мотивы хотя и узнаваемы, но так подвижны, что все равно ускользают; форма и декор причудливо подменяют друг друга.

Руппель окончательно укрылся от искусствоведческих силков тогда, когда превратил свои идеи в серии произведений, как бы намеренно дискредитируя их уникальный характер и намекая тем самым на дизайнерскую природу этих вещей.

Прежде всего, все это соединение несоединимого можно было бы объяснить природно-национальными факторами: человек европейской складки — немец — погружен в восточную культуру, живет в Киргизии, знает местные художественные традиции. Сложное соединение, трудная судьба. Но удача в том, что все это стало фактом не столько биографии художника, сколько фактом его творчества. Все претворилось, преобразовалось в особый язык искусства, на котором больше никто, кроме него самого, не говорит, но который тем не менее все понимают.

Можно угадать в его произведениях фразы из поп-арта, но Руппель использует вещи не из домашнего обихода, а авторские ювелирные изделия своего прежнего арсенала. Можно ощутить привычный восточный акцент, услышать витиевато построенную фразу в его художественном языке, но говорит-то при этом художник не на восточном языке, а размышляет о Востоке.

Можно угадать в художественной речи Руппеля языческое, шаманское, дервишское, колдовское заклинание — универсальный язык колдунов, кузнецов и, возможно, ювелиров.

Наверное, то, что делает Руппель, можно было бы назвать емким термином — объект. Хотя для обычного объекта работы Руппеля содержат избыточность. Для объекта они излишне завершены, самодостаточны и ювелирно сработаны.

Импровизировать эти работы ни к чему не обязывающим словом «композиция» было бы некорректно, не позволяет их многозначность, ведь суть этих вещей вовсе не в их пластике. Работы эти нельзя определить даже по материалу. Они сработаны из войлока, металла, эмали, меха, перьев, камней, стекла, конского волоса...

По жанру они не менее сложны — тут и высокий стиль эпоса, и интонации сказки, и магическое заклинание, ерничество шута из народного театра, и исследование этнографа, и штудии технолога, и наблюдения историка...

Можно только поражаться, как все это многообразие приведено в гармонию. Для этого нужно быть не только грамотным художником, но только обладать творческой интуицией. В этом есть подлинная широта и глубина культуры. К сожалению, это качество встречается сегодня еще реже, чем талант. И тем острее ощущается ценность творчества и личности Руппеля.

Ада Сафарова

It is not easy to define the type and genre of the painter's works. They have no combination of useful and nice so typical of the traditional decorative art. The material he chooses usually has no influence on the overall structure of his works and his symbols are not traditional. The form and ornaments are whimsically interchangeable; his themes though recognizable, are mobile and quick and seem to escape you.

Ruppel has completely escaped from the art-critics when he embodied his ideas in the series of works which he had almost intentionally discredited and deprived of their uniqueness dropping a hint at their 'designerly' nature.

This combination of incompatible things could be first of all explained by the painter's inborn and national qualities. Being a German he is enveloped by the Eastern culture and lives in Kirghizia and is well aware of the local art traditions. He has got a hard fate. But all that has luckily became the integral part of the painter's creative work and made up a special language of his art he speaks alone but which is understood by everyone.

One can grasp some pop-art quotations in his paintings, but Ruppel does not deal with household stuffs, but uses his neatly done oldies. One can smell a spicy oriental accent of his works, hear an ornate phrase in the language of his art, though he does not speak an oriental language. His works are orient meditations.

Ruppel's art language is made of spells of pagans and sha-

mans, dervishes and sorcers, it is the innate language of wizards, blacksmiths and jewellers.

Everything made by Ruppel could be capaciously named *object*. Though his works are somewhat excessive, as they are too finite, self-sufficient and accurately done to be just an object.

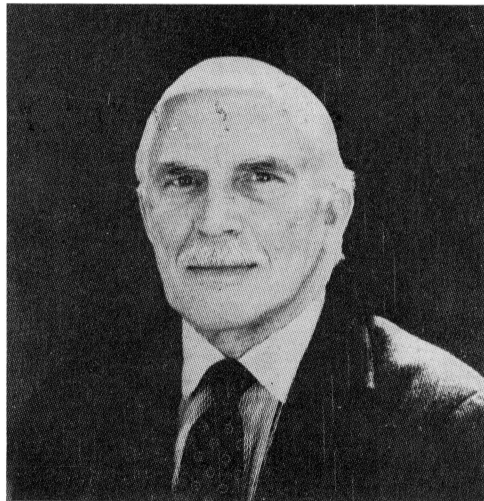
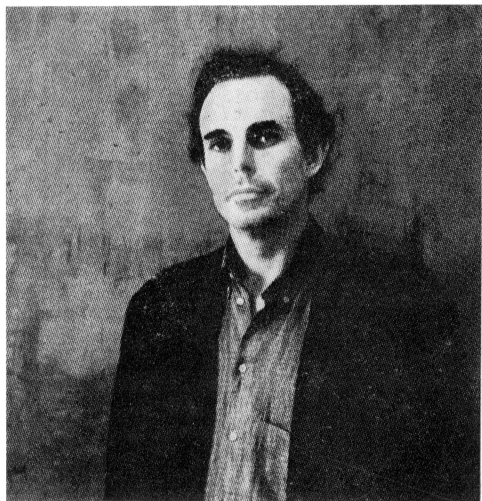
It wouldn't be polite to call these works a good for nothing word 'composition', because they are too polysemantic and their essence is more than a simple flexibility. Even the material can not be used as a identification criterion of Ruppel's works as they are made of felt, metal, enamel, fur, feathers, rock, glass or horsehair etc...

Their genre is no less comprehensive as far as it comprises high styled epics and intonations of a fair-tale, a magic spell and folk-theatre comedian's mockery, ethnographic or historic studies and technological research...

One can't help wondering how this diversity could be arranged in such a perfect harmony. To do that one must not only be a literate artist but also have a sense of creative intuition, i. e. to be aware of the whole scope of culture. Regrettably nowadays such people are yet rarely met than talented ones. Therefore, Ruppel's individuality and creativity are of even higher value for us.

Ada Safarova.

Калифорнийские художники *california painters*

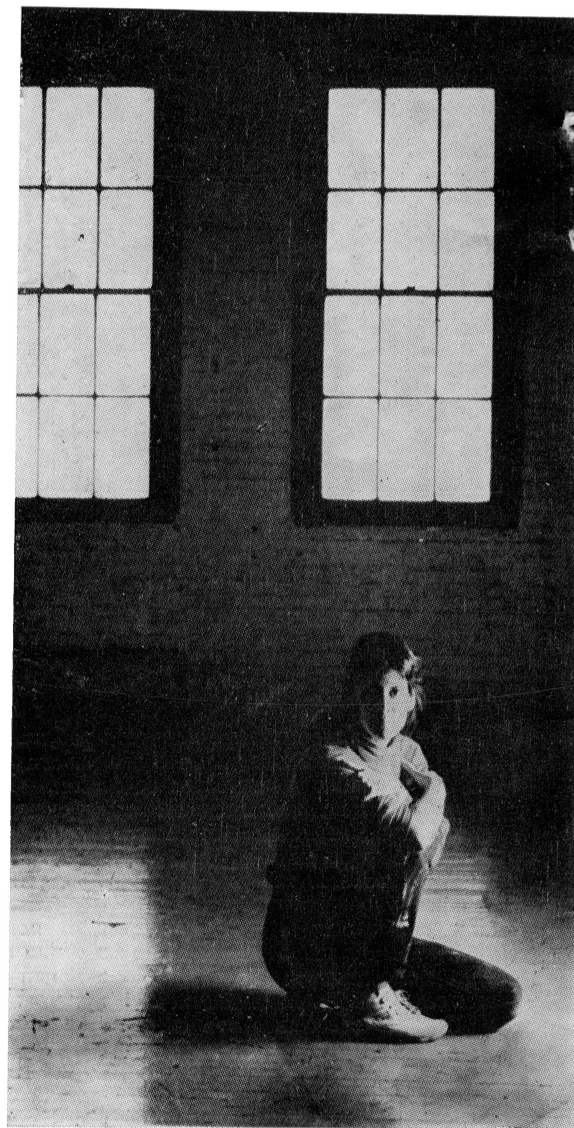


jim mchugh henry t. hopkins

Портреты из альбома

**ДЖИЛЛ ДЖИДЖЕРИЧ
АЛЕКСИС СМИТ
МЭРИ КОС
ХЕЛЕН ЛАНДЕБЕРГ**

**ВЕЙН ТЬЕБАНД
РОЙ ДЕ ФОРЕСТ
ПАУЛЬ ВОННЕР**



Альбом «Калифорнийские художники» издан в Сан-Франциско в 1990 году. Прошлым летом мне подарил его один из авторов. Хенри Гопкинс — американский искусствовед, человек безупречной репутации (в Америке это не пустые слова) и нежной преданности искусству. Он директор фонда Ф. Вайсмана — крупного бизнесмена, коллекционера, фондатора ряда культурных программ.

Передо мной это издание — американское по размаху, яркости красок, желанию понравиться. Книга состоялась благодаря усилиям трех действующих в ней лиц — автора текста (Х. Гопкинс), фотографа (Джим Макхью) и калифорнийских художников, которые не только показывают, но и рассказывают.

Я не собираюсь пересказывать текст альбома — он добротен, жив и написан с ревнивой любовью автора к художникам Западного побережья. Мне понятен этот мини-патриотизм и желание во что бы то ни стало сформировать собственную, калифорнийскую, художественную школу. Достойное стремление!

Третий важный «персонаж» издания — высказывания художников. Они разные, есть яркие и философичные. Подчас они сами нуждаются в дополнительном комментарии.

Другое авторское «лицо» альбома — фотограф, чьи портреты настолько выразительны, что подчас говорят больше, чем творчество художников. Видимо, современной оптике подвластна и душа.

Американцы предпочли напечатать эту книгу в Японии. Почти как мы, еще недавно издававшие свои книги на базе ГДР. Каждый ищет, где лучше. Альбом о калифорнийских художниках выглядит так, что дает повод патянуть нос нашей полиграфии.

С. Б.

The album «California Artists» was published in San Francisco 1990. Last Summer it was presented me by one of its authors Henry Hopkins, a man of stainless reputation (as in America they are not mere words) and kind devotion to the arts. He is a director of F. Whysman's Fund, who is a great businessman, collector and sponsor of a series of social programmes.

I look at the album. According its publishing scope, bright colours and desire to be pleased it is a typical American edition. The efforts made by three «participants» gave birth to the album. They are: H. Hopkins, the author of the texts, Jim McHugh and the California artists, who both show their works and share ideas.

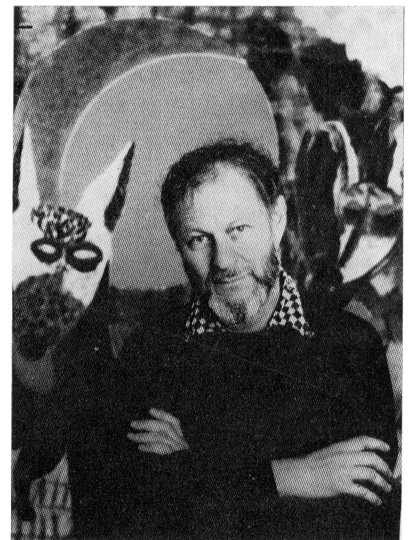
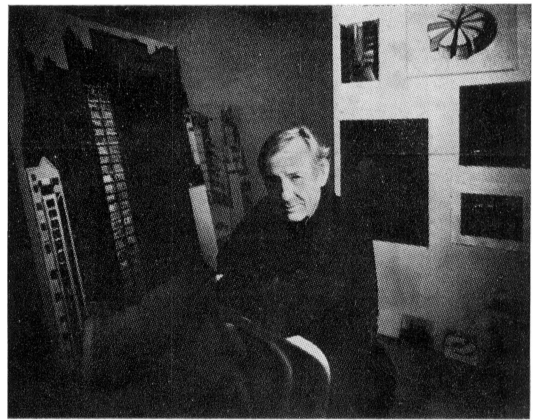
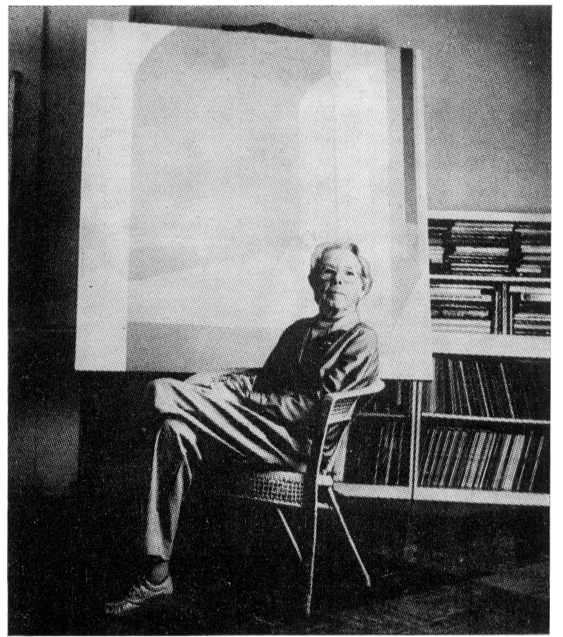
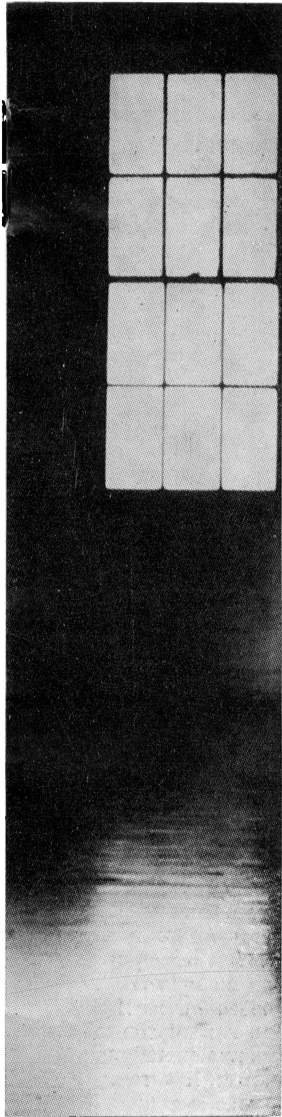
I am not going to retell the text of the album. It is of high quality, with the vivid texts and full of the author's jealous love to the artists of the Western Sea Cost. I quite understand this mini patriotism and a desire to form at any price its own school of the California artists. It is a merited aspiration!

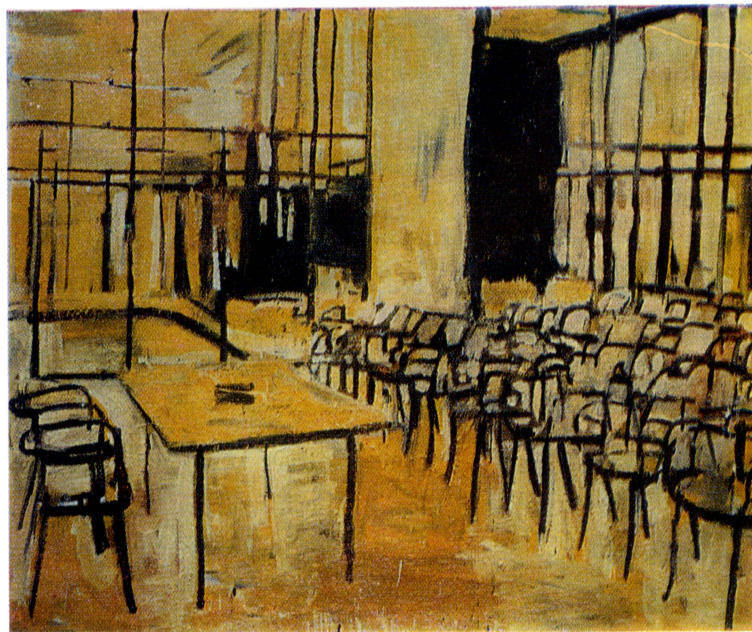
The third important «character» of this edition is the artists views. They are different. There are both bright and philosophical ones. Some of them are need to be commented.

Otrer authorial «character» of the album is a photographer. His portraits are so expressive, that in some cases they reveal much more than the artists' works. Apparently soul and spirit are sub-jected to the modern optics.

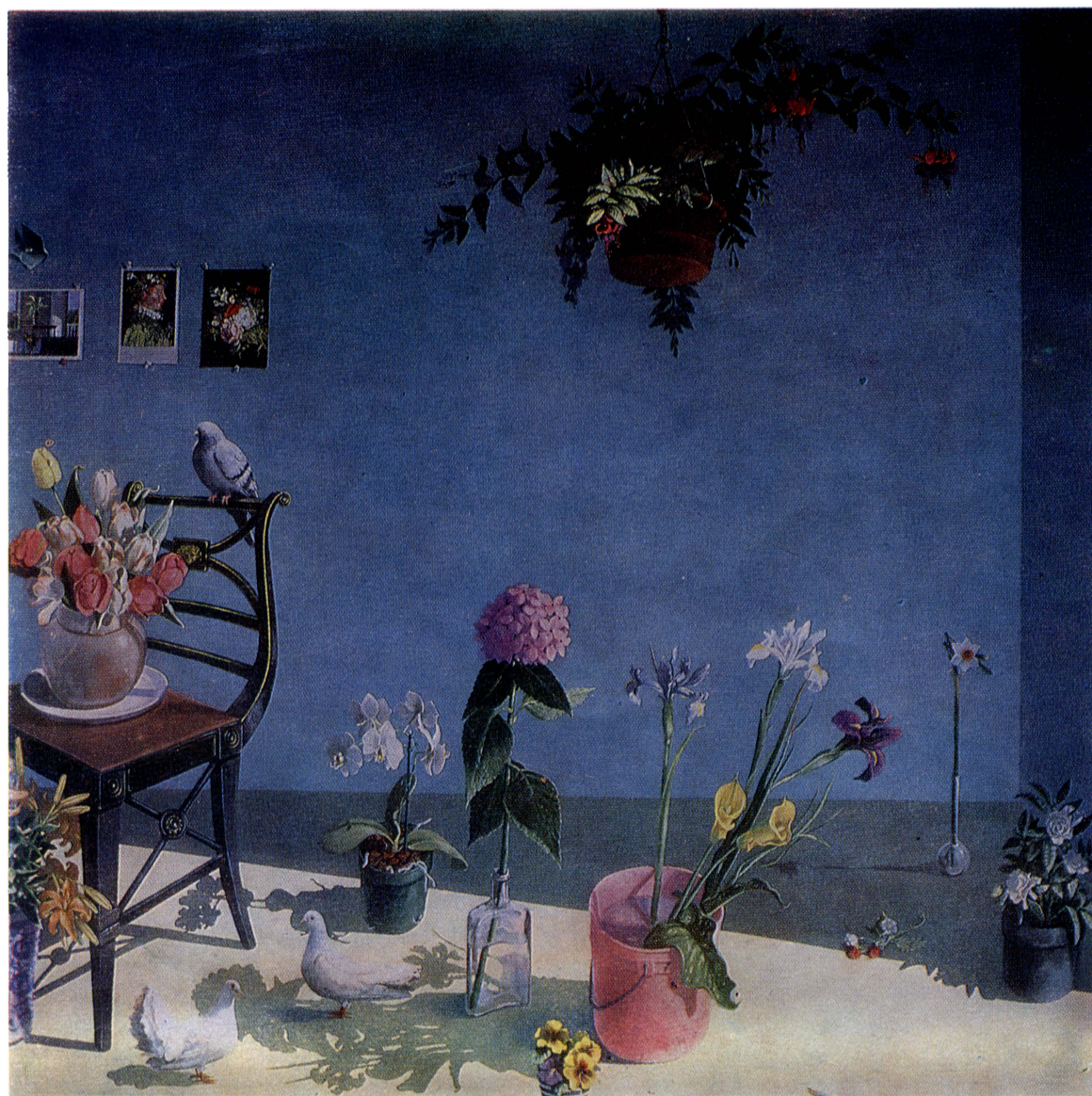
The Americans prefered to publish this album in Japan. The situation resembles ours as recently we published our books in GDR. Every one looks for the best. The album about the California artists looks so attractive that gives us an occasion to teach a lesson to our printing industry.

S. B.





roger herman
david hockney
paul wonner

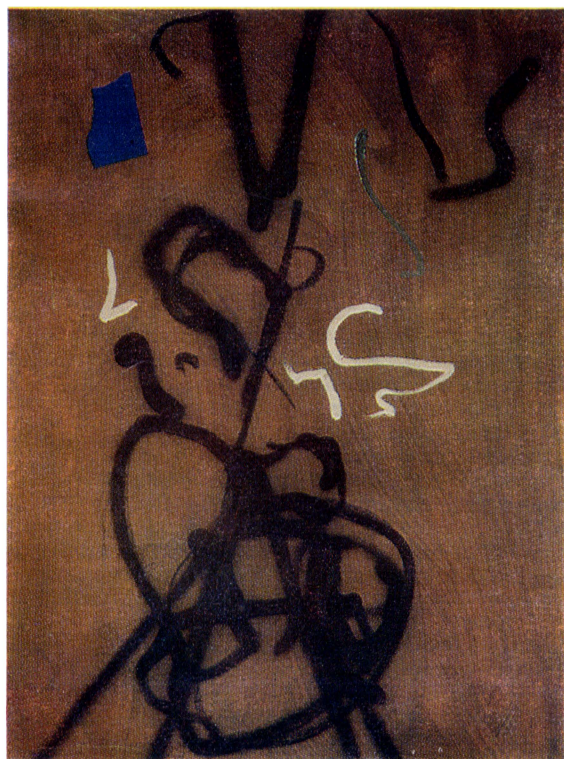


Роджер Херман
 Интерьер с двумя собаками. 1988
 Дейвид Хокни
 Желтая аудитория. 1987
 Пауль Воннер
 Голубая комната с цветами и
 голубями. 1988
 На с. 27
 Ричард Джексон
 Роспись с двумя шарами. 1987—88
 Энерсон Вульффер
 Эрос. 1987
 Вейн Тьебанд
 Полицейская машина. 1986—88

РОДЖЕР ХЕРМАН
ДЕЙВИД ХОКНИ
ПАУЛЬ ВОННЕР
РИЧАРД ДЖЕКСОН
ЭНЕРСОН ВУЛЬФЕР
ВЕЙН ТЬЕБАНД



richard jackson
enerson woelffer
wayne thieband



Газета ДИ

Подвиг реставраторов

Во время Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. немецкой артиллерией была разрушена в Новгороде церковь Спаса Преображения. В ее развалинах были погребены остатки замечательной росписи, выполненной в годину Куликовской битвы. Казалось, что роспись погибла навсегда. Но, как пишет в предисловии к книге * Д. С. Лихачев, — «Чудо случилось!». Фрески наполовину собраны.

Этим поистине «египетским трудом» в течение почти четверти века (с 1965 года) занимались художники-реставраторы А. П. Греков и В. Б. Грекова. Работа еще продолжается, но по предварительным итогам ее А. П. Греков написал замечательную книгу, увлекательную по развешиванию событий и чрезвычайно содержательную в своей научной части. Эта книга — целая программа действий для реставраторов настоящего и будущего.

Роспись древнерусского храма, помимо своего глубокого содержания, представляет сложнейший живописный ансамбль, все части которого подчинены общей системе. Как восстановить эту систему, если она превращена в сотни тысяч мелких кусочков, заваленных многометровыми слоями щебня? Такого опыта в мировой реставрационной практике нет. Поэтому первой задачей Грековых стала разработка методики разбора завалов, извлечения из них фрагментов фресок, их очистки, соединения друг с другом, закрепления на плоскости, предохранения от последующей порчи и многое другое. Особую проблему составляли вопросы дальнейшей экспозиции собранных фрагментов — в музейных условиях или в восстановленном храме. Даже такой, казалось бы, простой вопрос: на каких щитах лучше всего монтировать собранные фрагменты — потребовал вмешательства строгой науки и инженерии. Сейчас почти все эти трудности позади. Их обстоятельному рассмотрению и посвящена книга А. П. Грекова.

Грековыми собрана (конечно, далеко не в окончательном виде) почти половина всей росписи разрушенного храма (96 композиций). Одновременно А. П. Грековым производилось копирование восстановленных композиций в различных вариантах — документальном и реконструктивном. При этом реконструктивные копии выполнялись также с вариантами — без тонирования утра-

ченных мест, с тонированием, а тонирование делалось с разной степенью цветовой насыщенности.

Все это имеет большое практическое значение, так как среди реставраторов до сих пор нет единого мнения о том, какую степень восстановления утраченного следует допускать при реставрации. Насколько это видно из труда А. П. Грекова, он не предлагает какого-либо одного обязательного варианта. Но по результатам его опытов можно теперь рассматривать этот сложный вопрос уже не теоретически, а практически.

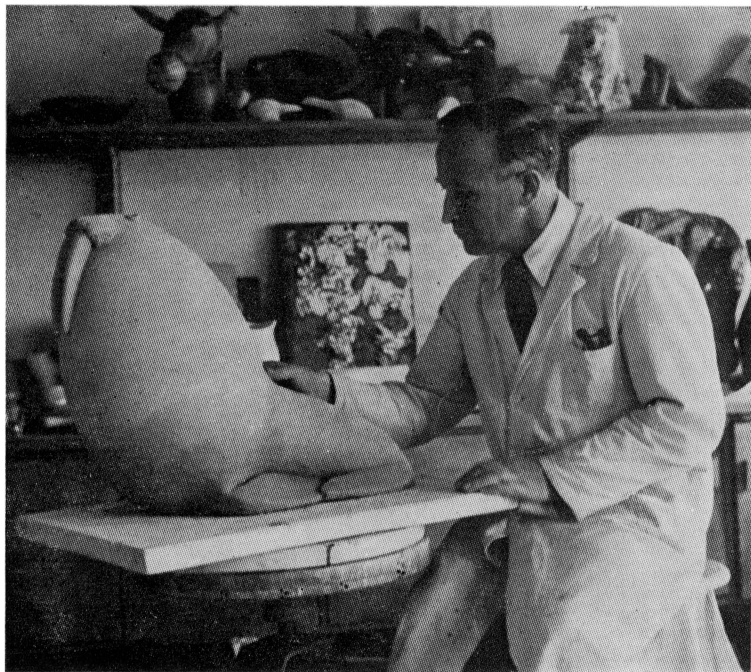
Общеметодологическое реставрационное значение труда Грековых бесценно. Мне хотелось бы отметить особый интерес этого труда для науки о древнерусской живописи. Давно известно, что в Новгороде во второй половине XIV века монументальная живопись переживала свой расцвет. К сожалению, имена художников (кроме Феофана Грека и еще одного-двух) остались неизвестными. На этом основании исследователи с гораздо большей легкостью приписывали новгородские росписи приезжим грекам или сербам (шире — южным славянам). Произведением сербских мастеров считалась и роспись церкви Спаса на Ковалево. А. П. Греков не отрицает работы сербских мастеров, но в то же время находит, что «общее впечатление от росписей Ковалева не совпадает с впечатлениями, оставаемыми сербской живописью в целом. В них несомненно чувствуется присущая русской живописи мягкость и явное влияние византийского искусства».

Наблюдения А. П. Грекова очень ценны, ибо это наблюдения художника. Именно глаз художника позволил А. П. Грекову произвести подробнейший анализ цветовой палитры ковалевской росписи, отличавшейся поразительным многоцветьем. Один и тот же цвет варьировался художниками в пяти, а то и в десяти оттенках!

Сейчас решается сложный вопрос: размещать ли в восстановленном храме подлинные фрагменты фресок или их копии? А. П. Греков склонен к последнему. Поскольку копии исполнялись А. П. Грековым с учетом первоначальной (т. е. XIV века) чистоты красок, то впечатление от воссозданного ансамбля должно быть захватывающим.

Георгий Вагнер

* Греков А. П. Фрески церкви Спаса Преображения на Ковалево. М., Искусство, 1987.



М. Шилкин в своей мастерской на фирме «Арабия»

Русский художник на финской фирме

Во всем мире хорошо известна финская фирма «Арабия», выпускающая изделия из керамики и фарфора высокого класса. Но мало кто знает, что многие годы на «Арабии» работал, создавал керамическую скульптуру и образцы посуды русский художник М. Н. Шилкин.

Михаил Николаевич Шилкин (1900—1962) родился в деревне Трубино Тверской губернии в семье крестьянина. Юношей он приехал в Петербург и стал матросом-рыбаком. Во время шторма шхуну разбило, и 17-летний Михаил оказался в Хельсинфорсе.

В искусство он вошел случайно и достаточно зрелым человеком. Прошли первые президентские выборы, а наутро жители Хельсинки увидели перед президентским дворцом снежную скульптуру президента. Это попустили М. Шилкин и его друзья. Шутка не осталась незамеченной, и он был принят студентом школы прикладного искусства при «Атенауме». Там Шилкин учился резьбе по дереву и мастерству керамики.

Его дальнейшая творческая жизнь связана с фирмой «Арабия». В мастерской М. Шилкина на «Арабии» было создано и выполнено множество произведений: образцы посуды, анималистическая скульптура, архитектурные барельефы. Шилкин называл себя «гончаром», но гончарное ремесло он превратил в пластическое искусство. Истории развития гончарной керамики скульптор посвятил серию барельефов, которые украшают фасад и внутреннюю лестницу здания фирмы «Арабия».

М. Шилкин относится к той плеяде художников, которые в 50—60-е годы вывели искусство керамики на улицу, в архитектурную среду. И сегодня город Хельсинки — практически музей его работ. Достаточно указать на фасад Высшей коммерческой школы, фасад уже упомянутой фирмы «Арабия», эмблемы на Александровской улице, самой торговой улице Хельсинки, эмблема кооперации «Эланто», герб судостроительного завода. Все это уникальные керамические произведения огромных размеров, выполненные в мастерской «Арабии». Их можно назвать своеобразными визитными карточками зданий. В настоящее время в музее керамики при фирме «Арабия» есть раздел, посвященный творчеству Шилкина, в котором хранятся свыше 100 его произведений. Всего ему принадлежит около 500 работ, которые кроме Хельсинки, размещены также на зданиях в ряде городов Финляндии, Швеции, Дании. Его работы находятся в музеях Милана, Копенгагена, Рио-де-Жанейро. Есть они и в нашей стране.

В Ленинграде, в Музее города, где собраны подарки в честь его 250-летнего юбилея, стоит керамический «Мамонт». Скульптура, сверкающая черной глазурью, удостоена премии на Международной выставке в Милане и подарена городу жителями Хельсинки. Ее автор — скульптор-керамист М. Н. Шилкин. Кроме Ленинграда его работы имеются в Ташкенте и в Риге, а также в частных коллекциях Москвы.

Одно из последних созданий скульптора — «Керамический крест» установлен на здании русской православной церкви в Хельсинки. Этот же крест высечен и на надгробии М. Н. Шилкина.

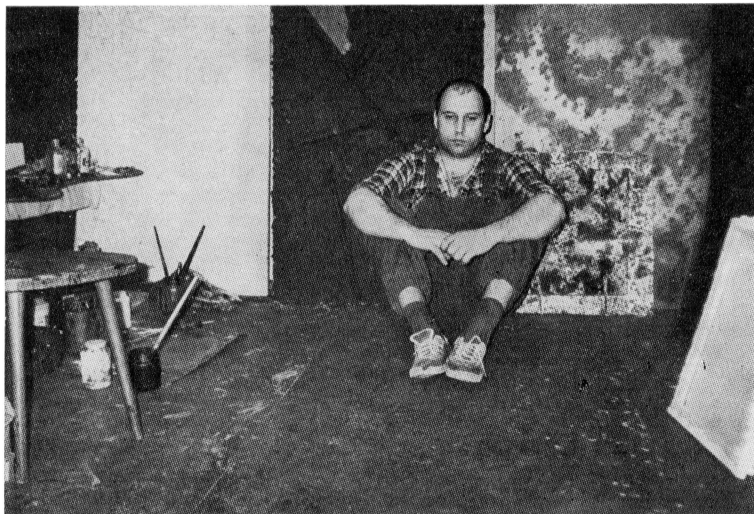
В настоящее время начаты работы по организации выставки скульптора-керамиста М. Н. Шилкина, посвященные его памяти.

Борис Бурак

Автор выражает большую благодарность госпоже Холонен и фирме «Арабия» за оказанное содействие в подборе материалов о творчестве Шилкина.

Борис Марковников

boris markovnikov



Монолог художника записал Леонид Невлер

Основное чувство, какое бывает, когда берешься за живопись, начинаешь воплощать какую-то эфирную идею, — тут же, с первого момента, понимаешь, что «уже не попал». И что можешь тогда сказать? «В моей руке ничего нет. Остался только «след».

Я не понимаю, что значит, показывая свои работы, сказать: «Посмотри, это духовно, истинно, эта работа — религиозная...»

Я понимаю только одно — что упал с большой высоты и в этот момент, когда ты ранен, когда есть эта боль, — только и могут налаживаться мосты с тем, кто смотрит.

Поэтому, когда мы делали выставку, мы хотели создать некое «дис-состояние»: вы не можете четко прочесть холст — и потому, что он плохо освещен, и потому, что поставлен к стене в таком сочленении с другими. У зрителя начинается состояние некоего неудобства — и некоторые даже говорили: «Ну, давай мы тебе поможем повесить!» Почему нужно дис-состояние?

Ведь мы сегодня только из книг знаем, что такое дружба, что такое вера, страдание, плач.

Читая старые книги, я понимаю, что это значит. Но глядя на то, как я живу, я понимаю, что я плохо люблю, очень отдаленные понятия имею о дружбе, понимании жертвы.

И только когда я чувствую, что теряю безвозвратно и никто не может мне это восстановить, — через дисгармонию начинается мобилизация...

Но только в этот момент — через понимание, что сейчас потеряешь.

Работа художника должна проявляться еще и в том, что аннулируется, что уходит, что не показывается.

Все зависит от того, какой ты напряг готов дать пространству. И вот кажется — ты готов сделать этот развал, всем пожертвовать — и вдруг начинается такая шизофрения: с одной стороны, тебя тянет сделать это безумство (и чтобы все испытали то напряжение, в котором ты находишься), а с другой: как можно более красиво поставить свои собственные работы!..

И вот на выставке вышло, что все-таки крен был дан на «красивое», в эту сторону. Не на действительное, где носом чувствуешь вековую пыль, а все-таки мы с культурой получились сотрудники. Сложно это преодолеть. Но надо было начать. Для меня это дико интересно, потому что идет принцип показа другой. Не тот, где, как в реализме, имеется в виду замена того, что мы забыли, подтасовка под эту ситуацию. А такой, когда живопись говорит о неизобразимом.

When starting to paint with some ethereal idea in mind, the only feeling you have from the very beginning is that you are already on the wrong track. "There's nothing left but a trace of something in my hand", — what more can be said at the moment?

I can not understand how one can say demonstrating his works: "Look, isn't it a gospel truth? Isn't it a religious stuff?". I can only understand that you can stretch a bridge to the viewer at the moment when you yourself fell down from the height, the moment of pain in the wounded body.

That is why we were trying to create a certain 'dis-condition' of our exhibition when you can not clearly see the canvas because of improper lighting and its inconvenient position amidst other paintings. A spectator can not help feeling discomfort, so some people even wanted to help me to "properly hang the picture".

The notions of friendship and trust, suffering and cry are familiar to us only from books. While reading old books I understand what it means. But the way I live makes me see that my love is far from real, that I am not aware of genuine friendship and sufferings of a victim.

Only when I feel that I am losing something forever and nobody can help me gain it back I start mobilising myself. That is some kind of a moment of creative disharmony.

I had two hanging pictures at the exhibition which I thought should be removed. An artist must express himself through some things that are not seen, that are taken away. It depends on the intensity you are able to charge the space with. And the very moment you feel ready to ruin it, prepared for every sacrifice — suddenly schizophrenia begins. On the one hand, the feeling is so strong! (you want everyone experience the same inner tension as yours); on the other, you have to overcome the corrupting desire to nicely arrange your works!

The exhibition turned out to be biased towards beauty, and not towards age-old truths you can almost smell with your nose. But all the same we became associates with culture. It is not easy to overcome. But someone should always be the first. I am crazy about it, as it introduces quite a new mode of display, not realistic one which substantiate and surrogates things we have once forgotten, but a mode of speaking about undepictable in the language of painting.

I've got no intention of showing people a "window to the world" were something is happening, interesting enough to attract their attention. Though, frankly speaking, I had a temptation to present a viewer an evidence having shape and its place in the space. But I have conquered it. So I do not present a picture or a witchcraft, though one can easily penetrate these works as deep as possible so as to reach microcosm or fall to the ground. So it is not a trick they used to make on you.

No, it's a proof that we have fallen and crashed, that we

wanted... I wanted... to talk to you... "The spirit comes from nowhere in dreams and instructs us and then goes away to nowhere like everyone living by spirit". In other words something happened, something absolutely exact and it is a minute of destruction when we know everything. And then the sorrow comes.

It is a permanent process of our sliding down. We can not take or grasp or leave it. Otherwise The Annunciation by Leonardo, this hyper-speculation would be the end of it. When I say "hyper-speculation" I mean that he makes you look not at the work itself but into your inner self, into your memory. When a painter really wants this, he feels a burning desire not to depict anything.

I do have such a desire. I do not want to depict, I want to create a document, a fact.

And if you are a normal spectator, when looking at such works, you'll never switch on your knowledge, but you'll scan your memory. I want to say that it's MEMORY alone that is to prevent us from bloodshed, to protect us from today's horrors. But the above will inevitably reach us in the long run...

And your glance on its way reads out this information. But initially it has nothing in common with your backround cultural information. You can not find whom or what it could be linked with, neither with Picasso nor with any structures... But if you come to remember one of your nice trips to the countryside when you suddenly noticed a paper bag trampled into the mud with a cow's hoof, it may awaken a deeper memories of yours. I want to say that it is really a pleasure when your memory hurts, and I do mean it. When I see such a marvellous sunset that I can't help crying — why am I not a part of it — then beauty and marvel hurt me and I want to join the one who does it all. May be it sounds like a blasphemy. But all the same, when you join the one who does it all you rejoin your memory and then you can stop crying and become a perfectly cool creator who makes nothing known to be good or ill, but just does it like the sun shines to the kind and wicked.

It is the same like the sea works with neither sentimentality nor pluses and minuses. But if I put a stone into it, the sea will perform a full cycle of sculptural works with it. That is, when I've got no guts to work, I know that the sea works at the time, that the work is in process, so if I sit down in front of an empty canvas and say "O Lord, please help me!", — the answer, if any, will be "Do it!"

We are considerably lacking repentance now. It isn't just to say "What a bad person I am!". I mean the repentance when we have enough guts to raise our heads and this very moment realize that it's a downfall.

I've seen the pictures generously emanating energy strong enough to keep everyone and everything in order even if everyone in the hall is drunk.

To stand before the picture means nothing. There must be a change of gesture, motion, mode of existence.

Я не хочу показывать «окно в мир» — некое такое окно, глядя на которое вы видите, что там что-то происходит — где-то там — достаточно интересное, чтобы нас остановить... А была такая потребность, что я предъявляю свидетельство зрителю — конкретное свидетельство в пространстве. Это не изображение, не колдовство. То есть пожалуйста: можно уходить в эти работы как угодно глубоко, до микропространства, но не до падения об землю. То есть это не обманка — как делали раньше.

Но это — свидетельство, что мы упали, мы разбились, мы хотели... я хотел... говорить с вами... Помните, как написано: «дух приходит неизвестно откуда и во снах и в сновидениях наставляет нас, а потом уходит неизвестно куда, так бывает со всяким, живущим от духа».

То есть: что-то было, что-то необыкновенно точное, и только в момент разрушения мы знаем все, потом — сожаление.

Это — процесс нашего постоянного соскальзывания. Мы не можем взять, схватить, оставить. Иначе, допустим, на такой супергениальной спекуляции Леонардо, как «Благовещение», все бы и закончилось.

Почему я говорю «суперспекуляция»? Я имею в виду, он заставляет, глядя на работу, не смотреть уже работу, а смотреть в самого себя, свою память.

Если художник этого хочет, у него появляется настоящая жажда ничего не изображать... Она у меня есть — я не хочу изображать. Я хочу предъявить документ, предъявить факт.

И когда вы стоите перед такого рода работами, если вы нормальный зритель, вы начнете искать не в своем знании, а в своей памяти. Я хочу сказать, что только память нас может спасти от крокодилития, от того, что сейчас творится. И в то же время мы к этому идем, потому что это неизбежно.

То есть там, где ваш взгляд проходит по произведению, он считывает эту информацию. И в первичной связи с вашей культурной информацией вдруг это не связывается. Вы не понимаете, с чем это можно связать. С Пикассо не свяжешь, с какими-то построениями не свяжешь. Но вдруг — если вы вспомните, что вы когда-то ходили за грибами и видели целлофановый пакет, втоптаный коровьим копытом в грязь — и этот момент прорвет какую-то дальнюю нить к вашей еще более дальней памяти...

То есть прекрасна эта боль памяти, я просто уверен в этом. И если я вижу прекрасный закат, так что хочется плакать — почему я не участвую в этом, — вот тогда красота и прекрасное становится для меня болью и мне хочется соединиться с тем, кто это делает. Может быть, это кощунственно. Я понимаю. Но соединяясь с тем, кто это делает, ты соединяешься со своей памятью — и тогда можешь не плакать, а быть прекрасным-холодным творцом, который делает не что-то там «заведомо доброе» или «заведомо дурное», а просто делает — как солнце светит на добрых и злых.

Как в работе моря нет ни сентиментальности, ни знака плюса — по если я положу туда камень, то он через пять лет пройдет полный цикл скульптурной обработки, — так и у нас: если я не могу работать, я знаю, что в это время работает море, происходит труд. И если я сяду перед пустым холстом и буду говорить: «Господи, помоги мне», — если будет ответ, то: «Начинай!»

Сейчас не хватает покаяния — не в том смысле, «какой я плохой человек», — а покаяния в смысле — мы берем на себя дерзость поднять голову и в тот момент, когда мы ее поднимаем, мы осознаем, что это падение.

Я видел, как щедро идет энергия от картин — даже если в зале будет пьянка, эта энергия оказывает столь ощутимое действие, что никакого безобразия — это с гарантией — в зале не будет. Она, эта энергия, идет так щедро, что держит, организует пространство, рамки поведения, способы действия.

Не «стою перед картиной» — а меняется жест, движение, способ существования.

Мы хотели, чтобы зритель пришел не на обескровленную жертву — с которой уже слита кровь, свечи погашены, жрецы ушли, — а в тот момент, когда... вот еще секунда, что-то произойдет. А все выставки, которые я видел за последние три года, оставляли ощущение, что они закончились, еще не начавшись.

Мне кажется, вообще галереи должны бы сегодня показывать не продукцию, а жизнь произведения — как оно рождается, как экспонируется, как уходит к покупателю или в музей.

Я не хочу, чтобы мою работу оценивали по ее дороговизне. Вы видите пепел, вы видите пыль — хочу я сказать зрителю.

Мы должны делиться друг с другом, чтобы в этой страшной серой среде что-то сделать. И когда мне говорят, что где-то выставка, я готов все бросить и ехать, потому что, может быть, это последние подарки, которые мы можем сделать друг другу.

И ребята должны понять, что, уходя на Запад, они лишаются возможности делать среду. Там они могут делать рынок, ими себе — все что угодно. Но никогда нельзя сделать, как здесь — без продажи, просто делаешь то, что можешь, когда, приходя здесь на выставку, погружаешься в эту среду. Это то, что существует помимо тебя, во что можешь погрузиться, с чем сотрудничать.

Мы хотели бы сказать нашим отцам, тем, кто старше нас в искусстве: «Посмотрите, мы не альтернатива. Видите, что с нами происходит?»

Им было по жизни жить сложнее, но теоретически легче, потому что была альтернатива, был правый МОСХ, было с кем драться. У нас нет этих противников. У нас борьба идет только с собой.

Я только соскользнул с этого момента — когда идея эфирная осталась на недостижимой высоте.

Но это удар — и ответный удар, — то есть хочется что-то делать дальше.

We didn't want the spectators to see a bloodless victim lying in an empty room with candles blown out and the priests gone. We wanted them to be there at the moment when something was at the very edge of happening, just in a second... All the exhibitions I have been to within the last three years made me feel that they were over even before they had started.

I think that art galleries are to show not a product but the life of a work of art — its birth, its being on display, how it's being purchased or taken to the museum.

I don't want my works to be valued by their price. It's ashes and dust on the canvas, that's what I want the viewers to see, that's what I want to say. May be I have failed to do it this time, but I am not going to let them stare at my pictures, whatsoever. Though you may hang them all on the wall, to arrange lighting and make them approachable. We have to have something to share to be able to do something amidst this cruel and dreary dull life. So, when I'm said that there is an exhibition somewhere I quit everything I go there because it may happen to be the last gift we may present to each other.

The guys should realize that going West they deprive themselves of the possibility to create environment. One can make everything in the West — the market or name. But there it is never like here that you may do what you do, not for sale, just for the sake of coming

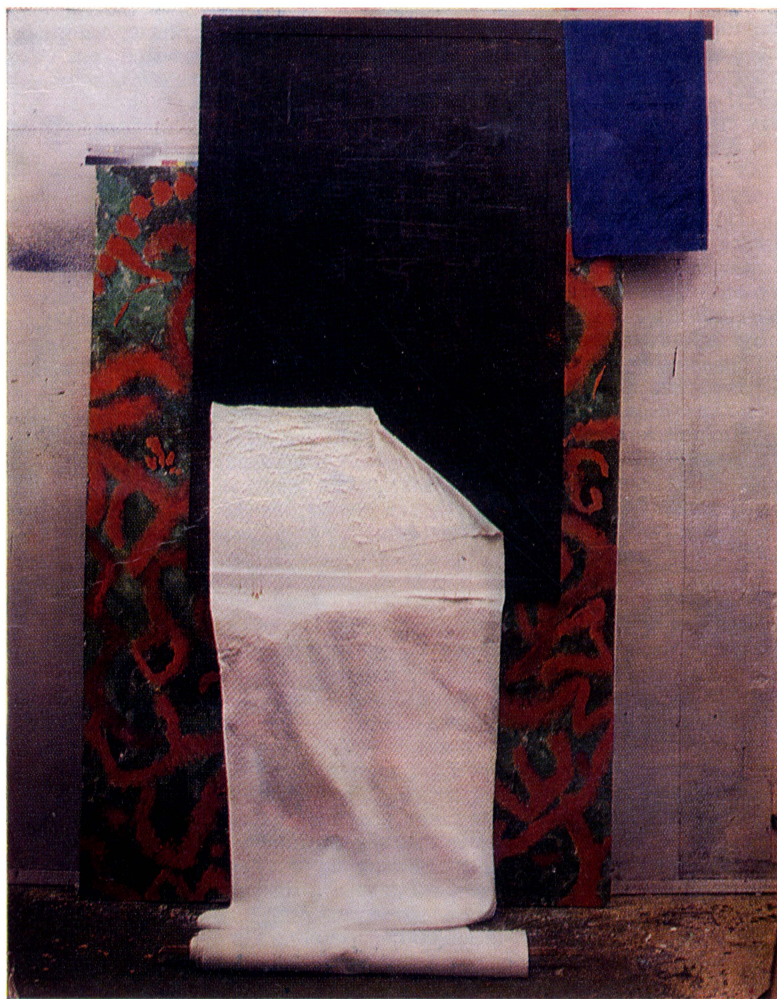
to the show and dipping into the atmosphere. All this exists autonomously from you, all you may immerse in and cooperate with.

We would like to tell our fathers, those senior in the life of art: "Listen, we are by no means an alternative. Don't you see what is happening to us?" They had lived a harder life practically, but not theoretically. They had an alternative, they had someone to struggle with for example conservatives from the Moscow section of the Artists' Union. We don't have these rivals. We fight with ourselves.

... I have only stepped aside from the instance when an ethereal idea remained at an unattainable height, but was already a blow and a blow back, i. e. you look forward for doing something more.

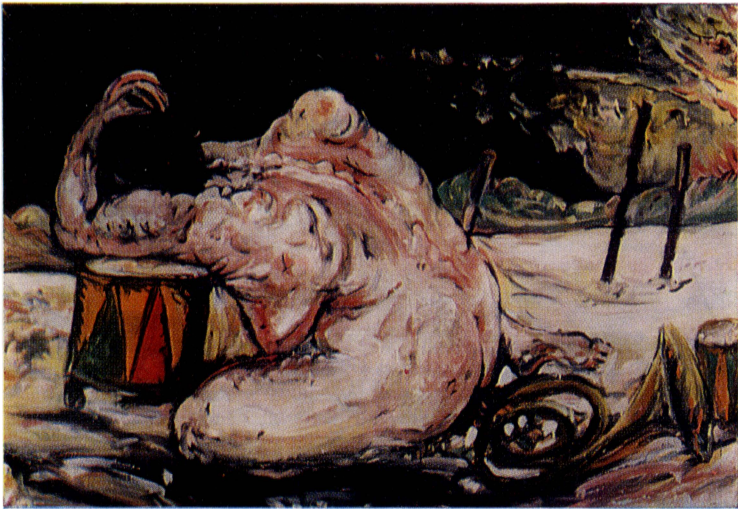
Leo Neuler

Борис Марковников. Из серии «Остаток». 1988



стремится Хоровский. Только уверование дает языку естественные основания. Но Хоровскому, как и другим представителям европейской реакции, остается ходить только в насынках св. Луки — ведь традиция, раз поставленная под сомнение, язык, раз взятый в кавычки, подрублены этим сомнением.

Прошлое предстает в виде спутанного клубка, узлы и переплетения которого не имеют большого значения сами по себе, имеет значение их возможность (былая) и их величие. Микеланджело писал в одном из писем, что если ему дадут мрамор, то он сделает самую прекрасную статую из всех когда-либо виденных в новом и древнем мире. Кто в XX веке мог бы так сказать о себе?



Любовь барабанищи.
3 и 2 части триптиха. Холст,
масло.

В созерцание этого великого прошлого погружены мускулистые философы Хоровского, погружившие свои головы в мраморные кубы и пирамиды. О нем беседуют титанические рыбоеды, раскинувшие свои тела на выкрашенной заборной краской лужайке для пикника. Томительное, словно в очереди, ожидание того, что будет, вопрошание о том, что будет.

Хоровский, как герой «Золотого осла», чувствует приближение немислимого будущего, которое отменит все критерии и сделает ненужными суету и подпрыгивание библиотечарей. Как в «Золотом осле», он пытается примеривать на себя одежды этого будущего, он бреется наголо, он надевает белый балахон, он заигрывает с культом Изиды. (Слово «заигрывает» подходит к Хоровскому не больше белого балахона.)

Действительность превзойдет наши самые смелые ожидания.

Рог изобилия, бык и Европа, апофеоз, пир, Триумф — мелькают на берегу Хоровского, на берегу сомнамбул. Хоровский ожидает среди руин, где катаются туда-сюда на тележках отливающие маслом эфебы и бродят сборщики камней. Он не смотрит на лужок, где бесчинствует вакханалия библиотечарей.

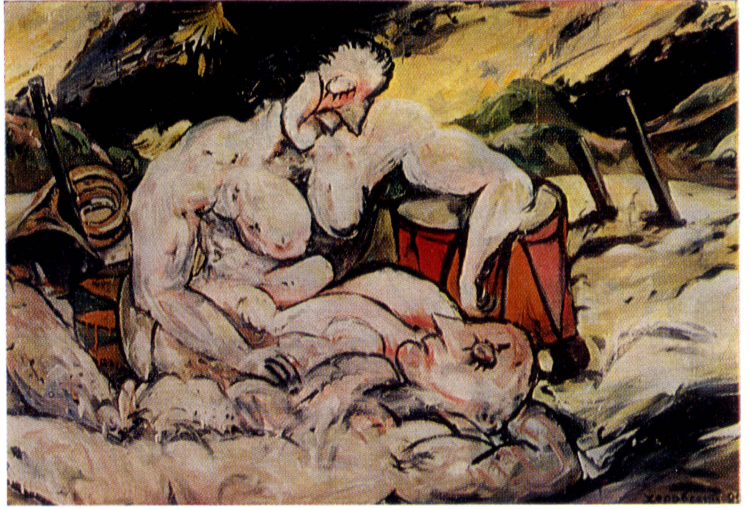
Илья Ценципер

innumerable books. The pages fall down slowly, mix with one another, then they throw them up again and nothing happens and never will.

“The land is calm. Our Lord is holding the ceiling of the holy sky. Let it not fall to land or water to crush no souls so we won't die”. These lines by Alexander Pushkin can be seen on one of the canvases by Kho-

losophers are contemplating this great past, their heads covered with marble cubes and pyramids together with titanic fish-eaters sprawled on the picnic lawn painted with fence-stain. It is as if one is standing in line in an agonizing suspense for something to happen, asking for what is going to be, questioning the past.

Khorovsky, as a character of



rovsky. It is the world Khorovsky wants to get into. Only belief provides enough grounds for it. But Khorovsky as well as other European reactionaries, has nothing else but last as a St. Lucas's stepson for a tradition once doubted, a language once put inside quotation marks are cut down by this doubt. The tree won't grow any longer. It will be used only as a material for future hand-made fakes.

The past appears to be a tangle whose knots and webs don't mean much as they are. Their grandeur and bygone potencies are of greater importance. Michelangelo once wrote in a letter that if they gave him enough marble he would make a most beautiful statue ever. Who could have said anything like that in the 20th century?

Khorovsky's muscular phi-

“The Golden Donkey”, is aware of a fantastic future that will abandon all the criteria and make the librarians and their fuss obsolete. As if in “The Golden Donkey” he tries to try on clothes of the coming future, he cuts his hair close to the skin, puts on a white lose overall, flirts with Isidian cult (though the word ‘flirt’ does not fit Khorovsky as well as a white overall).

Reality will exceed all our expectations.

Khorovsky's coast, the coast of somnambulists hosts the horn of plenty, Europe, apotheosis, the feast, the Triumph. Khorovsky is awaiting surrounded by the ruins where oil-shot ephebs are riding to and fro in their little carts and stone collectors are wandering. He is not looking at the grass where the librarians are making havoc and Bacchanalia.

Ilya Tsentsiper

А Н О Н С !

№ 2

На обложке февральского номера «ДИ» читатель прочтет девиз: «АРТ-БИЗНЕС: РИСК И СВОБОДА».

Это значит, что номер познакомит вас с новыми советскими галереями, расскажет об их специализации, о людях, которые собирают современное искусство.

Тема новая. Но по оценкам специалистов, влияние артбизнеса на нашу художественную ситуацию в скором времени будет не меньшим, чем на Западе.

А Н О Н С !

№ 3

«СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК» — так принято называть эпоху расцвета искусства на рубеже XIX—XX веков.

Огромный интерес к этой эпохе наблюдается именно сейчас, в конце века нынешнего, когда вновь возникают попытки синтеза науки, искусства и древнейших учений о человеке и космосе. Итак, запомните: ТРЕТИЙ НОМЕР «ДИ» ВЕСЬ ПОСВЯЩЕН СЕРЕБРЯНОМУ ВЕКУ.

А Н О Н С !

№ 4

«КРАСОТА ВСЕГДА АКТУАЛЬНА» — написано на обложке четвертого. Слышите полемическую интонацию? Эту полемику ведут мастера прикладного искусства — стекла, керамики, текстиля — в ситуации общего кризиса эстетических ценностей. Журнал покажет новые произведения советских и зарубежных художников, а там — судите сами.

Ерант Дувальян *erant duvalian*



Из телевизионного интервью

Ерант, 27 лет, родился в Москве, с родителями эмигрировал в Париж, окончил Академию графики — знаменитую школу дизайнеров, школу Пеннинген. Через год по окончании школы, в 1987 году имел персональную выставку в галерее Карпантье. Жан Карпантье до последних своих дней влюблялся в картины, понимал художника и только потом уже видел рыночную ценность.

В том же году Ерант выставлялся в музее города Мелузы, затем в Женеве и недавно в N—V в рамках международной ярмарки современного искусства.

Почему машины? И почему машины в их определенной стадии, уже тронутые разрушением?

Я люблю металл, но не любой, а именно металл, предназначенный к тяжелому труду, к предельным нагрузкам, я чувствую его усилие, напряжение и вытекающие из трудовой жизни усталость, болезнь, заброшенность, одиночество и смерть, когда ржавчина превращается в прах.

Почему колеса?

Круг, диск, сфера — такими мы видим солнце, планеты, траектории их движения. Круг — отправная точка технического прогресса, гончарный круг, колесо и т. д. Об этом можно говорить долго и красиво, в зависимости от эрудиции. Но вопрос совсем не в том. Я рисую не колесо, а его замкнутость, заброшенность, предназначенность, самоцельность. Колесо, металл — это то, что снаружи, это лишь средство, чтоб выразить то, что за дверью...

Критики обращают внимание на вашу технику, называя ее виртуозной. Откуда это умение, от кого? Художники вашего поколения обходятся без техники и даже презируют ее.

Два последних года в академии я придумывал и развивал свою технику. Дома у родителей бывали русские художники, и однажды я спросил у одного, как работать с белой краской, он мне ответил: «Ишь ты, какой приткий, ты сам найди, раз ты такой молодой!»

Несмотря на мою крайнюю молодость (я имею в виду как художника), я как старый профессор ратую за технику, за знание традиций, за школу. Без техники нет ничего, хотя и при самой виртуозной технике нет искусства, если нет «внутри». Когда есть нутро и техническая свобода, форма сливается с содержанием и рождается искусство.

Да и то не всегда, иногда не рождается, иррациональный момент не возникает — это уже из области необъяснимого.

Вы окончили школу дизайнеров, видите ли вы себя работающим дизайнером?

Нет, с трудом. Я — неполивалентен, конечно, я могу придумать стул, нарисовать туфлю, модель лампы или телевизора, но я ненавижу работать в группе, и вообще коллектив — это тайный источник моего страдания.

Ваши любимые художники?

У меня есть свой Пантеон, но состав его меняется, происходит постоянная перестановка. Но всегда есть один художник, которого я люблю страшно. В детстве это был Дали, потом Шарден, американские гиперреалисты... Кабальеро.

Сейчас?

Вот уже несколько лет Бэкон.

Как вы относитесь к современной живописи, течениям?

Сегодня нет преобладающего изма, нет всеувлекающего течения, редко мастерство, даже просто умение, как последствие последних десятилетий. Мне кажется, мы накануне пробуждения. И пробуждение будет очень болезненным для многих коллекционеров. Я себя чувствую на плоту Медузы, используя выражение знаменитого критика Луи Арона, который призывал художников, отказывающихся придумывать трюки под руководством галерейщиков, объединяться, чтобы выжить.

С вашей внешностью вы должны бы быть новатором, революционером в искусстве.

Я и есть сегодня новатор и революционер. Если бы я вам говорил, что моя последняя картина — это повернуть Сену через галерею Карпантье или завернуть в туалетную бумагу Елисейский дворец, то я был бы чистейшим академиком XX века.

Erant, 27, was born in Moscow. When he was 4, his parents emigrated to Paris. He has finished Academy of art, a well-known school of design, Penningen school. One year after, in 1987 he had his personal exhibition in Carpentier Gallery. Mr. Carpentier, the gallery's finder and owner had a high prestige and was widely known for he had discovered such painters as Tobias and Shemyakin. The gallery used to collaborate for about 20 years with Salvador Dali. To the very last day of his life Jean Carpentier was first falling in love with pictures, trying to understand the painter and only then realized the market price of paintings. That is why the gallery was never fashion-serving.

The same year Erant was showing his pictures in Melouse and Geneva and recently had an exhibition in the framework of the International fair of modern art. All these exhibitions were sponsored and organised by the Carpentier Gallery.

Question:

Why do you have machines? And why do you show them on a certain stage, the stage of destruction?

Answer:

— I am fond of metal but the one to undergo a hard work and maximum loads. I can feel its efforts and density, its tiredness and sickness, neglect loneliness and death when the stain turns into ashes.

Q.:

— And what about the wheels?

A.:

— The sun and planets, their trajectories are associated with circles, discs or spheres. The circle is a starting point for technical progress — potter's wheel, or the car's wheel etc... One could speak about it as long his intelligence allows. But that's not the point. I do not draw a wheel itself, its exclusiveness, neglectedness or functional features. The wheel and metal are the cover, a means of showing what is behind the door.

Q.:

Art critics often mention the virtuosity of your technique. Where or whom did you perceived it from? Many artists of a new generation can do without a technique and even hate it, don't they?

A.:

I spend two last years at the Academy elaborating and refining my technique. Russian painters often came to my parents' house and once I asked one of them how to work with white paint. "Will you look at this quick fella!" — he answered. — "You are young, aren't you? Then find it out yourself". Since then I never ask anybody anything and always try to find the answer myself. My parents were driven crazy by my untidiness and chaos in the flat. I was looking for self-expression.

Despite my young years as a painter, I favour technique, traditions and school in a manner of an old professor. There can be nothing outstanding without a technique as there is no art if you've got nothing inside you. When one has got both he makes the form and content merge and give birth to art. But not always. Sometimes something irrational is needed.

Q.:

— You have finished a school of design. Do you regard yourself as an active designer?

A.:

— No, I hardly do. I'm not a multipurpose person. Though I can make a mock-up of a chair or a shoe or a TV set. But I hate to work in team. It makes me suffer. I'm always in opposition and it doesn't matter what corporation I am in. It can be school or armour unit or a university group. I am a lonely person of myself, by nature.

Q.: *What do you think of contemporary fine arts, different trends?*

A.: Now there is no interesting "ism" that could have prevailed. There isn't much professionalism or simply skills introduced by recent decades. We seem to be on the eve of awakening. And it will be painful for many collectors. Louis Aron used to call our times ice-age. To use his expression I feel myself as if on the raft of jellyfish. To preserve themselves artists should invent tricks and stick together. Now some voices are heard in favour of programme criteria and destroyed traditions.

Q.: *Having an appearance of yours one should have been an innovator, a revolutionary in art...*

Где ваше место? Ваши картины уходят в Америку? С какими галереями вы работаете?

Насчет моего места я ничего не могу сказать, я даже не знаю, есть ли оно у меня. Одно мне ясно, что медиатическая жизнь молодых художников в галереях абсолютно неприемлема для меня, я считаю, что эта жизнь — в оппозиции с самим творчеством художника. Энергия молодости должна быть посвящена труду, поиску; в этот период становления художник особенно уязвим, хрупок, часто не уверен в себе, и только работа укрепляет его, а коммерчески-медиатический мир обижает его «реализовать image publique», часто придуманный рекламными специалистами; он обязан прогуливать этот образ на коктейлях, обедах, вести стерильные разговоры, как будто он актер без амбула. Перенесение star-системы на художника — трагично и обрывает его эволюцию. Как правило, контакт художника с галереей начинается с того, что галерейщик, просмотрев картины художника, заказывает ему 20 птук таких, а только работы, которые должны «пойти», по его мнению. При этом надо учитывать, что галерейщиком может стать любой преуспевающий бакалейщик...

Шансом и удачей моей жизни была встреча с Жаком Карпантие. В Париже его называли последним романтиком, он дал мне возможность развиваться, как Бог велел, а не как мир. Он не только не давил на меня сам, но и не разрешил другим ни советовать, ни заказывать, не говоря уже о встречах, обедах, беседах. Теперь, когда его больше нет, я понимаю, что это был сверхлокус, и надеюсь удержать за собой привилегию не тратить времени «на делание карьеры», и утешаю себя тем, что уменьше делать карьеру находится в обратной пропорции с уменьше делать картины.

Сколько картин вы обязаны предоставить галерее в год?

Есть ли у вас контракт эксклюзивный?

Я никому не обязан, и у меня нет никакого контракта ни с кем. У меня «джентльменские» соглашения с несколькими галерейщиками, основанные на доверии, на слове. Я никогда не буду подписывать никаких контрактов... Я делаю 25—26 картин в год, что считается недостаточным для большинства галерей. Я бы мог делать 40—45, повторяя свои находки, но мне «мои открытия» надоедают на третьей картине, и я бросаю, ищу снова. Ищу — нахожу — бросаю...

Считаете ли вашу продукцию равной по качеству?

Слово продукция меня корбит. Разве я завод? О какой ропности может идти речь, когда я сам человек перовный...?

Однако строгая графичность, выстроенность форм ваших работ может дать возможность предположить, что и вы такой же...

Ничего общего. Мой отец, который был известным певцом, говорил всегда, что любимых артистов не надо знать лично, надо избегать знакомства с ними. Мы имеем тенденцию рисовать себе образ артиста, смотря на его работы. Ошибка.

При всей «инженерности» моих работ я не умею следить за временем — опаздываю, иногда на 24 часа. Забываю документы, билеты, чемоданы, телефонные книжки завожу два раза в год — не имею ни одной, теряю деньги...

Вы вошли в живопись, как входят в монастырь: уехали из Парижа на юг и живете один на берегу моря, вне сезона, вокруг нет ни души. Зимой здесь ветры, штормы, серая погода, и вас не тянет в Париж, к людям?

Я приезжаю в Париж раз в месяц, привожу картины, но чтоб работать, я должен быть один, а когда я не работаю, у меня болезненное ощущение потери времени, я скорей хочу вырваться от светских обязанностей, чтобы нагривнуть в мою жизнь, где одиночество — король. Вообще за артистом должно быть записано право на одиночество. Ведь он за это дорого расплачивается.

Чем? Как?

Нет места домостроительству, семье, женщине.

Ваш любимый писатель?

Марсель Пруст.

Любимый композитор?

Сибелиус.

Как вы относитесь к деньгам?

Как гипеколог к любви, т. е. зависимость прямая, но плоскости — разные. Но я хотел бы иметь много, чтобы иметь свой дом, но это теоретически, а на практике я мало думаю об этом. Все всегда устраивалось в моей жизни к лучшему. Мой ангел-хранитель патрепировал. Казалось бы, полный тупик, но в последний момент все осветляется, поэтому я не отчаиваюсь. Редко, скажем.

Вас, молодого художника, не шокируют цены на некоторые картины?

На картины художников — несколько, живопись всегда стоила и должна стоить дорого, очень дорого; но цены на трю-качество, на придумки обманок, оркестрованных галереей, — вызывают, конечно, чувство несправедливости, обиды. Но я не заостряюсь на этом. Пробуждение будет горьким. И поделом им, тупым буржуа. Что касается галерейщиков, они переквалифицируются... Настоящее остается, шелуха уходит.

Вы считаете, что вы — настоящее?

Разумеется; если бы у меня была хоть доля сомнения, я бы делал другие вещи в жизни. Буду ли я большим художником, останусь ли я, напишу ли свою страницу — это Богу известно одному, но я как художник абсолютно честен... Другого ничего я делать не могу.

Вы верите в Бога?

На всех языках говорят: «Талант от Бога». Стало быть, Бог есть. Но я не получил никакого религиозного воспитания, и это огромный пробел, который я стараюсь восполнить.

Ваше хобби?

Музыка, чтение.

Ваша амбиция?

Стать великим художником.

A.: Today I am both myself. I would have been a pure academic painter of the 20th century if I had suggested that the Seine be turned around the Carpentier Gallery or Palais d'Elysees be wrapped in the toilet paper.

Q.: Where do you belong? Do your pictures leave for America? What galleries do you work with?

A.: I can not say where I belong. I can only say that mediating in galleries brings young artists to an opposition to the very creative work of the painter. The energy of youth must serve the work and investigation. The period of artistic self-assertion is most delicate and fragile. It is work that can strengthen a young painter. The world of commerce obliges him or her to "realise the image" invented by advertisers, meanwhile he or she is drinking and eating it out at numerous cocktails and dinners, conducting sterilized talks as if an actor with no part of his own. The system, if applied to the artist, dramatically spoils his evolution.

It was the chance and success of my life when I met Jacques Carpentier. In Paris they called him the last of romanticists. He gave me an opportunity to make myself abiding

A.: He can not afford to built his house, to have a family or just a woman. And it is not the matter of money. An artist's permanent "companions" are uncertainty and unsettled life.

Q.: Who is your favourite writer?

A.: Marseille Prust.

Q.: And composer?

A.: Sibellius.

Q.: Politician?

A.: None.

Q.: What is your attitude to money?

A.: The same as of a gynae-cologist's to love, who deals with it every day but in a different manner. I'd like to have much money, theoretically, to build a house but practically I don't think of it too much for everything has been settling to the better in my life. My guardian angel is properly trained. Sometimes everything seems to get stuck in a deadlock but the very last moment it suddenly goes right so I seldom give way to despair if ever.

Q.: Aren't you, a young artist, being shocked by the current prices for some pictures?

A.: For the painters' pictures — never. Painting has always been and must be expensive. The prices for tricky fakes and various deceptions are the other thing. They are really disappointing and unfair. But I never pay much attention to it. Some day there will be a bitter awakening, but these stupid bourgeois have deserved it. As for gallery people they will readjust. Fakes go away. Genuine art goes on.

Q.: Do you believe that your art is a genuine one?

A.: Absolutely. If I didn't believe it I would have done something else. God knows whether I'll make a great artist and sustain, whether I'll write a page of my own. The only thing I know for sure is that my art is absolutely honest and I can't do anything else.

Q.: Do you believe in God?

A.: They say that talent is God's gift. Therefore there must be God. But I didn't have any religious education what I dars-essay is a big mistake. I try to correct it by myself.

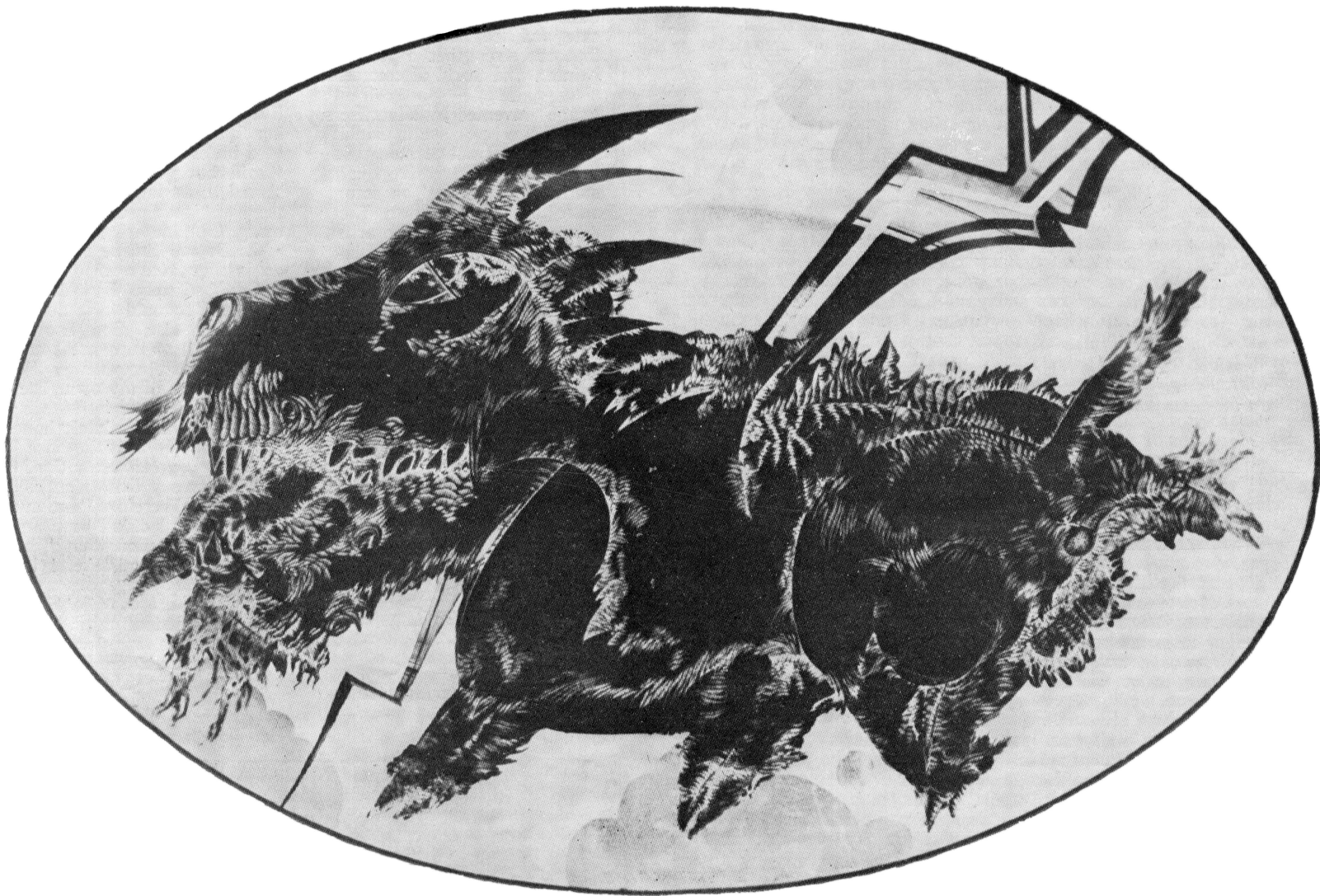
Q.: What are your hobbies?

A.: I'm fond of music and reading books.

Q.: Your ambition, if any?

A.: To become a great painter.





Е. Шитов
Блюдо «Жертвоприношение».
Фарфор, надглазурная роспись.
30×45. 1989

Начнем с гипотезы о том, что почти всякий работающий в Риге своей работой связан с городом настолько, что описание его деятельности правомерно начать с описания города. Может быть, и не каждый, но для Шитова это, видимо, так. Основное же свойство Риги состоит в ее разнофактурности: совершенно различных городских частей уже и путешественник обнаружит не менее семи-восьми, для рижанина-профессионала число их достигает сотни. Разница между районами, зонами не сводится к разнообразию настроений человека в каждой из них, каждая такая часть словно построена из разного кирпича, внутри каждой реализуется несколько отдельная жизнь. Прямое описание города поэтому возможно осуществить лишь способом ассамбляжа — результат, конечно, окажется игрушкой. Смысл города может быть извлечен, реализован лишь более абстрактными методами (необходимость же умения работать с кодом очевидна — иначе бы здесь ничего было бы не сделать). Что до самой разнофактурности, то она сказывается в технологиях, используемых рижанами, — в части использования смешанных техник, в постоянных и явных неладах с жанровыми структурами да и просто в быту: в городской интонации — холодной, едкой, доброжелательной.

Говоря о Шитове, естественно вспомнить, что Рига осознала себя визуально именно через графику — через карты, планы

To begin with let's assume that almost everyone working in Riga is so closely connected with the city that his work could be described only with prior description of the city. Chitov is one of such people.

The main characteristic feature of Riga is the diversity of its constituent parts. A stranger will find at least seven of them, while Riga dwellers easily find hundreds of them. The difference does not condescend just to diversity of one's mood when in one of them. All of them seem to be built of different bricks and have different ways of life inside. Therefore a direct description of the city could be managed only by means of "assemblage", though the result will be a toy. One

could derive the sense of the city only by more abstract means, hence the necessity of decoding. As for "multi-partedness" itself, it is explicitly seen in technologies used by Riga people — such as mixed techniques, permanent challenging the genre structures, or simply in everyday life — in the city's intonation — cool, biting and well-wishing.

When speaking of Chitov it would be worth mentioning that Riga has visually self-asserted through graphics. There is no other way of presenting the city but maps, yellow and light-green leaves with separate buildings in them. Any other picture depicting the city is running the risk to become a high-society claim.

города с проросшими на них отдельными строениями, да и один из первых явных артефактов, Ригу зафиксировавших, — гравюра (из «Космогонии» С. Мюнстера). Пожелтевшие, бурые, слегка зеленоватые листы. Другим способом город не изобразить — редкая картина, это осуществляющая, сумеет избежать салонности.

Абстрактный код здесь, впрочем, не в состоянии обходиться без отчетливо конкретных деталей — все из-за той же разнообразности: не будь ее, достаточно было бы общей принципиальной схемы мироздания в данной точке, его план вполне походил бы на схему электропроводки: вот так изображается лампочка, вот тут выключатель: внутри схем живут люди, внутри этих условных знаков (магазин, почта, телеграф) пробегает их жизнь, куда, разумеется, более сложная, чем схема и ее изображение. В Риге так не получается.

Здесь место существенней, чем время: события и разговоры дадут разные результаты в разных зонах города: артефакт, существенный в Задвинье, будет отличаться от сделанного в Московском форштадте, а на Югле, возможно, он был бы вовсе немыслим.

Гипотетическая схема города вынуждена подвигать к абстракции детали решительно натуральные — вроде дорисовывания на плане соответствующего городского угла вполне единственных чутуных завитушек на воротах. Именно в почти тождественных структурах требуются изощренные способности различения, чтобы распознавать отличие схемы от схемы: ток в этом районе, скажем, течет чуть медленнее или электроны там не голубого, а серого цвета.

Разумеется, Рига вовсе не склад нейтральных друг другу отдельных веществ и фактур — связь их осуществляется, например, любым пешеходом, склеивающим собой встретившиеся по дороге элементы — и это единственное, что намекает на существование города во времени: время в его разных районах имеет разную скорость распространения, сбивая на границах создавая ощущение своего отсутствия.

Пока было больше о городе, чем о самом Шитове, что отвечает положению вещей: думаю, что воспринимавший его работы прежде обнаружит реализованное городом, а не художником: код Риги — не сочиненный автором, но — без особой на то его воли — перешедший в сделанное. Как ни странно, но в работах русских рижан этот код проявляется более четко, нежели у латышей, они, впрочем, живут в непрерывности традиции, русский же в Риге существует дискретно, и единственная повседневная непрерывность для него связана именно с городом.

От города автору не отстраниться — все, что он делает, не может быть проще того, а если нет, то артефакт будет неживым — ведь он уступает уже и городу — как вполне частному куску мира. Но мир — это так, вообще, а город — перед глазами.

Еще два момента. Первый связан с рижским, «прибалтийским» манером жизни, связан с интерьером и принятыми формами общения, с самой работой (чистый стол, утренний свет, кофе, белая бумага, перья — полная, словом, Япония — снег, черная пожарная лестница, шаги, прожигающие снег до асфальта), то есть то, что исключает возможность бытового подтекста — придающего, например, уют вечерней московской жизни.

То же и в отношении к работе. Опыт распознавания места, его фактуры переносится и на любую ситуацию (в Риге этот опыт, впрочем, необходим и в человеческом общении — по сравнению с Россией здесь больше различных слоев, большее разнообразие стилей жизни); этот опыт со временем исключит какие-либо переживания по поводу самой ситуации.

Время возникает именно тут: в моменте опознания ситуации опознается именно само время. И опознанием реализуется. Собственно, вот тут и понятно, что их — времен — два: очень быстрое и очень медленное: рисунок пером — очень быстрый рисунок пером и инерционный материал подложки: прочность его заведомо превосходит здравый смысл по части обеспечения рисунка долговечностью.

Быстрое время — ситуации; медленное — общее, среднее городское время, позволяющее городу существовать в календарном контексте. Оно вполне нейтрально, для внутри города не существенно: общий знаменатель всех его локальных времен, но те не кратны, их надо перемножить, и общее время оказывается большим и тяжелым. Эта подложка нейтральна, по своим свойствам вовсе, кажется, не связана с рисунком, содержа его на своей поверхности, как переводную картинку с татуировкой. Его можно скрутить в трубку, превратить в тарелку, чайник, русалочку.

И обладая в этом реагировании еще и школой фиксации (тех же Неймана, Мюнстера или Литтена), автор исполняет план не план, рисунок не рисунок, но картографирование состояний и преобразуемого в артефакт коллектива смыслов: все это, кажется, вовсе не о городе, но вне него и не возникло бы.

Каждая работа это просто прогулка; линия туши перемещается по средам с различными физическими законами и свойствами; прямоугольник дневного времени заполняется петлянием, смыслы и окружающие пейзажи изменяются ходьбой — шествуя по форштадту в сторону железнодорожной насыпи в торце улицы Даугавпилс и ведя на поводке крысу, можно — пройдя под рельсами на Гертрудинскую — обнаружить в руке веревку, к которой привязан гусь.

Автор оказывается мало важен для его работы — его дело ходить и смотреть по сторонам, а все остальное город сделает сам; во всяком случае, он взвалит на себя массу работы — пусть даже чисто технической, секретарской: замечательная жизнь — что-то придумал, а он сформулирует, запишет и доведет до сведения окружающих.

Андрей Левкин

Due to this multiple structure an abstract code can not do without concrete details. If not for it, it would be enough to have a general, principal scheme of the universe in a particular point of it. Such a plan would have resembled the scheme of electric installation — this sign goes for a lamp, that one for a switch; people live inside this scheme, their life goes on among these symbols (shops, post-offices) but it is much more complex than the scheme. It can not be done like that in Riga.

There a place is of greater importance than the time. Talks and events in different parts of the city cause different results. An event of art possible in one district might be impossible in another.

The hypothetical scheme of the city has to adjust some natural details to its abstract components. These are identical structures that demand the keenest abilities of telling them apart in order to distinguish the way one scheme is different from another. Say, the current in this region is slower than in that one, or the electrons are of different colours.

To be sure, Riga is in no way a warehouse of separate matters or shapes neutral to each other. They are connected by, say, a pedestrian sticking together different elements he passed by on his way. And this is the only hint making us believe that the city does exist in time, otherwise one couldn't have helped thinking that the time does not exist at all, for its pace is different in different districts and it almost stops on the border-lines.

So far we spoke more of the city than of Chitov himself, that was reasonable enough, for the spectator who understands his works will first see things created by the city, not by the painter, because the Riga's code, being not the author's invention, has independently penetrated his canvases. It may seem strange but the works of Riga painters of the Russian origin have this code more clearly seen than in the pictures of Lettish artists. Probably its due to the fact that the city is the only matter that links the former with everyday's life.

The author can not separate himself from the city his works can not be any simpler, otherwise an "artefact" (a fact of art) won't be animated; it would be a surrender in front of the city that is a part of the world. But the world is somewhat abstract, while the city is before your eyes.

And now, two more points. One is connected with the Riga's "Baltic" way of life, with the interior and accepted forms of contacts between people, with the work itself. Chitov applies to any situation his experience of finding places. This experience is vitally important in Riga as there are much more layers and more styles of life than in Russia. This experience will some day exclude all the worries in connection with a situation, everything will be treated as it is, with no reflection.

That is the very place where time appears, the moment you recognize the situation, the time

recognizes itself and realizes itself by means of this recognition. This very moment one realizes that there are actually two times, the rapid and the slow one. A drawing in Indian ink is too quick for the frozen material it was drawn on. This material is beyond a common sense in terms of its strength and its ability to secure the drawing's longevity.

The rapid time serves to the situation, the slow one enables the city to live its life in the framework set by the calendar. It is rather neutral and it is of minor importance inside the city, it's a kind of division sign for all the city's local times-divisibles, but these last should be multiplied and the product will be big and heavy. The material is neutral too and seems to have nothing in common with the drawing though having it on its surface like a tattoo-transfer picture. It is possible to fold it, to turn it into a plate, a kettle, a mermaid...

The author, having mastered the art of fixations (that of Neumann, Munster and Litten), makes a map of states and senses turned into artefacts. It seems to be independent from the city but it would have never appeared beyond it.

His every work is just a walk; the line of Indian ink travels through areas having different physical laws and features; rectangle of the day-time is being filled with looping; the senses and surrounding landscapes being altered step by step and while marching along the forshadt (outskirts) towards a railroad embankment down in the end of Daugavpils street with a rat on leash one may suddenly — after having crossed the railway to the Gertrude street — find a robe in his hand with a goose tied down to it.

The author appears to be of little importance for his paintings. The only thing he has to do is to walk and look around and the city will do the job itself, at least the major part of it — technical and secretarian duties. You just have an idea and the city will give it shape, record it and bring it home to those around you. A wonderful life isn't it?

Андрей Левкин

Михаил Яхилевич *michkael yahilevich*



Еврейские мотивы. Живопись

Земля, небо, животные, люди, постройки — живопись Михаила Яхилевича. И все это стянуто невидимыми энергиями, не дающими пространству ни выплеснуться на зрителя, ни затянуть взгляд. Это всегда пейзаж, мы то плутаем вместе с персонажами по изгибам дорог, а то рассматриваем земной мир с высоты птичьего полета.

Время действия незначимо — это селение, место, местечко, которое уже много веков не меняет своего облика. Всегда паслись коровы, шли бродячие актеры пыльной дорогой, бежали дети, клубились в потоках ветра кропы.

Так было, и когда по истоптанному войной кругу земли шла брехтовская Мамаша Кураж. Ее фургон, окутанный сумраком театрального «горизонта» (который призван заменить на сцене небесную сферу и земные дали), останавливается.

Сцена трансформирует живописное пространство по своим законам: на смену множественности точек зрения приходит разномасштабность предметов и даже персонажей, бесконечное движение вдаль сменяется вращением вокруг своей оси.

Фургон на маленьком закладном кругу принадлежит людям, актерам. Барабаны с колесами более человеческого роста — машинерия людская, возможно, истории или судьбы. На барабаны наматываются панорамы земли, пейзаж, соразмерный тем кукольным личикам, что видны у самого горизонта, если смотреть сверху. Такой взгляд соответствует позиции актера по отношению к персонажу в театре Брехта.

Большая крытая повозка выезжает на сцену в эскизе к мольеровским «Плутням Скапепа». С масками и шестами, куклами и флажками проезжает она между рядами столь же театральных фонарей в туманном мареве куда-то вниз по крутому склону. Сопровождаемая

The earth, the sky, animals and houses all that makes up the painting of Mikhail Yakhelevich. All that is pulled together by invisible energies that neither let the space to splash out on the viewers nor the view to be drowned. His works are always landscapes that we are roaming together with his characters or looking at from a bird's eye-view enjoying earthly myths.

A place of action is of no importance. It can be a settlement, a village or a borough that has been the same for ages. Cows have been grazing there since the times immemorial while vagrant musicians have been going along a dusty road followed by children running under the cloudy crowns of trees waved by the wind.

Everything has been the same since the time when Bertoldt Brecht's Mother Courage was going along the earth's circle trampled by war. She stops her van enveloped by the haze of

theatrical "horizon" (invented to substantiate the sky and distances of the land).

The stage is transforming these picturesque spaces according to its rules. The diversity of viewpoints is changed by multiple scales of objects and even characters; the rotation around the axis starts to replace an endless movement forward. The van on a little application-circle belongs to the people, the actors. Drums on the wheels over a men's height — brutal machinery — they are probably the histories or some people's fates. The drums are being rolled up with panoramas and landscapes of a size of a petty folk seen from above on the line of the horizon. Such a view coincides with the actor's appraisal of the Brecht theatre's personage.

A big covered van drives into the stage surrounded by the sketches to "The Scopin's Pranks" by de Molliere. Let us have a closer look at this 'play-

барабанщиком и собакой, набитая скоморохами с дудками и запряженная тройцей оборванцев, она заставляет вспомнить знакомый и вечный бродячий театр.

А если вернуться теперь к пейзажам Михаила Яхилевича, где плотные массы темной зелени, тяжелого неба и крапчатых сурком крыш как бы сплошь присыпаны пылью земли, меловой, глинистой, цементной, то еще отчетливее обнажится драма тизм.

Ветер сбивает облачные клубы и бросает их то вверх по холмам к небу, то вниз, в бездну, по склонам. Набегают друг на друга дома по крутизне улиц, меняются дальние планы, наконец горизонт встречается с небом, — а в небе маленький дельтаплан, а крылья из перьев и воска — Икар. И думаешь невольно о падении.

Но вот эпический круговорот стихий неожиданно взрывается и оказывается начиненным не трагедией, а балаганным сюжетом. Сбивается длинная череда куколок-человечков, устремленная к некоему проему — то ли окошку для демонстрации чудес, то ли магазинной двери. А над ними и над всем городишком — памятник, гигантская кукла-идол.

Пейзаж серьезен и суров, а в нем, не замечая угрозы темных небес и мощи воздушных потоков, ступают по улочкам и лугам крошечные существа: мать, отец, дитя, собака, коза... Беспечные маленькие человечки, не ведающие о силе стихий и тягостной круговерти дорог, играют в мяч, свешиваются с балкончиков и машут руками, издали кого-то приветствуя.

И мы угадываем здесь не линии сюжетного полотна, но все-таки энергию театра и театрального действия.

Судьба художника в реальном театре непроста. Много работают, чаще — на периферии, и почти не находятся театр, режиссер, способные войти в предлагаемый мир. А другого каждый из них предложить не может. Они не склонны подчиняться, идти по чужому пути, как и не склонны диктовать. «Слабость свободного мыслителя состоит в том, что он свободно мыслит. Он не может сражаться яростно, как фанатик» (Акутагава Рюноске).

Виктория Лазикова

Александра Криворучко *alexandra krivoruchko*

Фанерки

Александры Криворучко

*Пролетаем, как фанера над Парижем.
(Устойчивый словесный оборот)*

Образ фанеры над Парижем — это ключевой символ наших путей в искусстве сегодня. Морфологически это выглядит так: наша фанера — ихний Париж. Что есть эта самая фанера? Смелые дерзания и неумелость в работе. Слабость, но и сила, способная творить из воды вино. Наша фанера всегда думает о Париже. Это ее студиум, культурный блок, фундамент и техника безопасности. Это, наконец, ориентир для полета — свободный от предрассудков для восприятия новой фанеры центр мировой культуры. Сама фанера — это пункт (понятие, введенное французским же критиком Р. Бартом). Не только отсутствие подходящего материала, но и бессознательная новация, диво, суть которого по-настоящему, в самом деле может быть оценена только где-нибудь «там».

Поэтому с двух сторон записанные клочки фанеры или обломки мебели, досочки Александры Криворучко — это в действительности очень надежное послание в будущее. И одновременно — полный самого священного смысла обряд захоронения останков старой культуры. Вообразим список экспонатов выставки: дверца от шкафа, сиденье от стула, дно от бочки. Суть этого в том, что «новый мир рождается на обломках старого». Очень сильный и жгучий мир, папоподобие крапивы, после которой на бывшем пустыре уже могут расти другие культуры (народное наблюдение).

Но у этого материала есть свои корни, уходящие в местную почву. Шура подбирает эти дощечки в разрушенных хатах на Клочковской и расписывает их. Потом они лежат у нее грудой в сених. Потом приходят знакомые — поднимают с пола,

ing ground' of strolling actors that has always belonged to their allegoric triumphs and unpretentious shows. We see it passing by, full of masks and poles, dolls and little banners, along the rows of street lamps of the same theatrical appearance. The van goes somewhere down the steep slope enveloped by a foggy haze. Harnessed with a dozen of ragamuffins and followed by a drummer and his dog, full of vagrant singers with horns the van makes you remember a well known and eternal cha-piteau. But look at it more attentively and you will see that there is more of the road dust and brownish mud than of the feast and theatre.

And if now one goes immediately back to the landscapes by Mikhail Yakhilevitch with the tense masses of dark verdure, heavy skies and red-leaded roofs covered with an earthy, chalky, clay-like, cement dust, he will see even more naked drama. The wind blows away the clouds throwing them up and down the slopes to the abyss. The houses rush one over another along the steep streets; backgrounds are changing and, finally, the horizon meets the sky where a little delpatlane is flying with the wings made of feathers and wax.

But the epic rotation of the elements explodes and appears to be stuffed not with tragedy but with a farce plot. A queue of doll-people is heading towards some opening — a win-

dow for miracle shows, or a door of the shop. And the whole town is crowned by a huge monument, an idol.

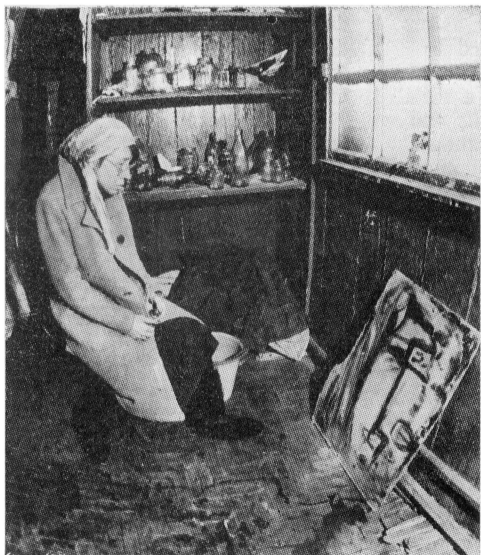
The landscape is somewhat serious and rather severe, but the little creatures do not notice the threat coming from the sky and wind; they keep on going along the streets and across the meadows — mother, father, child, dog, and goat. They know nothing about the powers of elements and tiresome hurricane of the road; they are playing, overhanging from the balconies waving their hands greeting someone in the distance.

But we are still able to feel the energy of the theatrical action and of the theatre itself though on the edge of the plot.

A painter's fate in a real theatre is by no means easy. Working a lot, and more often in the outlying areas where one can hardly find a theatre or a director that feel like entering the offered world, painters can not offer anything different. They do not want to subordinate to anyone or to go along someone else's way and they have no inclination to dictate to anyone. "The weakness of a free thinker lies in the fact that he thinks freely. He can not fight outrageously, like a fanatic". (Akutagawa Rhunoske).

Victoria Lasikova





рассматривают, читают. Эти драгоценные находки напоминают добычу музейных работников. Поэт Степан Сапеляк уточнил, что Шурины фанеры скорее «парсуны», чем «иконы».

В мировой специализации художественного труда сегодня ее картинку можно скорее всего отнести к разделу лирической абстракции (хотя в плоти этих художественных творений сквозит отголоски любви и благодарности к постимпрессионизму и сюрреализму, Модильяни, Фр. Бэкону, арте повера, минимализму и многим другим явлениям, именуемым словами «современное искусство»). И в то же время — расписанные дверцы от шкафа с первобытной силой воскрешают древние традиции росписи домашней утвари — их энергичную силу, технику, гамму.

Интересно, естественно и необычно введение в этот мировой лиризм украинской поэтики. Одна композиция — «Катерина», другая — строка из песни «Стороною дощик Іде», третья — переводчик Лукаш. Основа образного языка украинского фольклора — параллелизм — святая святых поэзии и живописи Шуры. Она нанизывает строфы, строки, слова-параллели в стихах («надвесняна осінь да дві долі надії любові!...», «я ваша душа-правда радість пам'яті нова смерть мтері!...»), так же как пространственные планы в живописи. Знаковый слой ее картинок, напоминающий кувическое письмо или какой-то универсальный праязык, и та цветовая среда, в которой они живут, соотносятся как структура и смысл одного и того же.

Татьяна Павлова

There is a common saying in the Russian language that is used when they mean that someone has totally failed to achieve a desired result. This saying is like that: "You fly like a plywood over Paris".

The image of a piece of plywood flying over Paris has become a basic symbol of our ways in today's art. Morphologically it could be put like this: plywood of ours and Paris of theirs. So what is the plywood itself? It personifies our brave ideas and unskilful work, it embodies our weakness along with a power of making wine out of water. Our plywood always thinks about Paris as of an object of cognition, the safest cultural foundation. Our plywood has Paris for a reference point in its flight, a centre of world culture, free of prejudice. The real value of plywood painting can be appreciated only "over there" (read "abroad") but not in this country providing no proper material though giving way to innovation.

That is why Alexandra Krivoruchko's pieces of plywood or fragments of furniture painted all over are actually safe messages to the future as well as a sacramental ceremony of burying of the remains of old culture. Let us imagine the list of the exhibits: a door of a wardrobe, a chair's seat, a bottom of a barrel... A new world is emerging on the ruins of the old one. That is the essence. And that old world is very strong and stinging like a nettle. But as observation goes, nettle always makes way for new herbs to grow in the former waste.

But this material has its own roots in the local soil. Alexandra picks these pieces of

wood in the ruined houses in Klochkovskaya and paints on them. Then she keeps them lying idle in her house until her friends come, pick them up from the floor to look on them and read. These finds are similar to a boon of ancient icons discovered by museum workers. But her works are rather parsunty than icons.

In terms of artistic trends Alexandra's works could be classified as lyrical abstraction, though their 'flesh' echoes a professional love for and gratitude to the post-Impressionism and Surrealism, Modigliani and Fr. Bacon, arte povera and the Minimalism. But at the same time, a wardrobe's decorated doors revive with the pristine force the ancient traditions of household utensils decoration along with their innate energy, technique and the entire gamut of colours.

The Ukrainian verse naturally though unusually enter this universal lyricism of Alexandra Krivoruchko. It is explicitly seen in her works, such as "Katerina", "It is raining somewhere" (which is actually the illustration to a folk song of the same name), "The Interpreter Lucas". The inner sanctum of Alexandra's poetry and painting — the parallelism — is the basis of the figurative language of Ukrainian folklore. She strings on the lines and words in her poems the same way as spacious planes in her paintings. The sign layer of her pictures reminding of a Kufic letter or a universal parent language is in a perfect harmony with the milieu of her colours.

Tatiana Pavlova

Саша Лазаревич
sasha lazarevitch

Художник,
чи работы невозможно
сфотографировать,
показать и описать.

*«У ворот вместо кареты фрейлейн стояла
запряженная единорогами хрустальная
раковина доктора, на запятках помеще-
тился золотой жук, раскрыв блестящие
крылья. На козлах восседал серебри-
стый фазан и, держа в клюве золотые
возжи, поглядывал на фрейлейн умны-
ми глазами».*

Читатель без труда узнает в этих словах причуды Гофмана, а у меня нет иной возможности сказать про фарфор Лазаревича. В самом деле, что же прикажете анализировать форму вещей, описывать фактуру, содержание сюжетов Лазаревича? Да Боже упаси. Эта фарфоровая лавка не вынесет искусствоведческого слона, тут нужен, тут необходим Гофман и только он — Эрнест Теодор Амадей.

Looking at Lazarevitch's porcelain works on can't help recalling fairy tales by Hofman. And there is no other way of describing Lazarevitch's art but in the words of these fairy tales. His images are very small creatures be it a cupboard, motionless little people or a ship reminding of the goldfish or a whale who swallowed Jonas, or an oriental temple where a lonely grasshopper could have prayed his green gods. They are the marvellous plenty.

All of a sudden we may notice a tiny secretaire open omniously and with glamour. Then it unfolds its shells were

porcelain snuff-boxes, powder-boxes, flee-catchers are fast asleep.

It was the brilliant 18th century that made rude people be fond of amazing little stuffs. This century taught people to love and be gallant as well as to value these little things and their elevated importance.

Lazarevitch tries to do the same. So do open the porcelain covers of these tiny boxes that are of the size smaller than your palm. And you will find there a beautiful nymph, a baby Cupido not bigger than a nail, a Satyr both crafty and kind. You will see there a swan with



Да и кто же иной сумел бы поведать о белом, почти гипсовом подвале, где обитают эти миниатюрные фарфоровые метаморфозы. Станные, бесконечно странные мелкие создания. Одушевленные шкафчики, окаменелые человечки, корабль, подобный золотой рыбке или же киту, поглотившему Иону, и восточный храм, где одинокий кузнецик смог бы молиться зеленым богам. Они изумительны в своем множестве и в бесконечности разнообразий, они привораживают еще до того, как раздастся тихий мышинный звон — и вдруг...

Вкрадчиво и бесечно, зловеще и лучезарно вдруг раскрывается крошечное фарфоровое бюро, раскладываясь на раковины и скорлупки, а там, в раковинах и скорлупках, сладко и чутко спят фарфоровые табакерки, пудреницы, мушечницы, блохоловки, эти полезные и забавные коробочки серьезного и игрового века пудры.

О, дивный восемнадцатый век, приучивший грубых людей к очарованию мелочей. Он обучал любви, галантности и мифам, припудривая плечи Афродиты; но также: безусловной важности, а (если вам угодно) и высокой необходимости безделиц.

Ах, господа, ведь и Лазаревич туда же...

Так открывайте же фарфоровые крышки коробочек, но осторожно, прошу вас, осторожно. Открывайте эти коробочки, тем более, что все они вмещаются в вашу ладонь. Там спрятаны: прелестнейшая нимфа, младенец Купидон немногим больше ногтя и сатир, коварный, но и добродушный. Не ведая стыда, лебедь занят любовью со своею Ледой во тьме коробочки и на свету под нашим умиленным взглядом. В коробочках распорядится Эрос, божок лукавый и куртуазный.

Непредсказуемо раскрытие форм, неописуемы и сами формы. Вот Голем атлетического сложения. Он, пожалуй, и грозен, хоть величиною с маленькую куклу. Он тоже раскрывается, как секретер, и что-то лежит в его откинутой брюшине: мирно спит фарфоровый человек, свернувшийся улиткой эмбрион, залог таинственных и чудных превращений. Теперь уже Голем напоминает замок, отбросивший подъемный мостик в никуда. Его трансформации пока что неопасны, хотя как знать, как знать!

Здесь, в этой гипсовой подземной мастерской, все готово раскрыться, как упоительный цветок, прячущий в нежности своих тончайших лепестков Дюймовочку, маленькое женственное божество, и это ему будут поклоняться жуки и эльфы.

И все же: не Майринк и не Андерсен, но Гофман и только он, таинственный хозяин этих фарфоровых форм, это его ужимки и прыжки, его гротески и гримасы. И ласковая улыбка саблезубого монстра по имени Щелкунчик.

Но сколь неистощима фантазия Лазаревича: тайные пружины приводят в подвижность все, решительно все. Слои фарфора снимаются золотистой луковой шелухой, слою культуры опадают в обратной перспективе серебристыми слоями эпох; мелькнут доспехи рыцаря, скрытые прихотливостью барокко. А там, внутри и в глубине, уж безмятежная античность сияет вечною красотой, любовное томление нежно терзает римскую принцессу на горошине, да и сама она с горошину, не больше.

И звон, похожий на древний скрип, открывает другой заветный шкафчик, там поселилась душа буддийского монаха. Ей снятся нагие девы, оборотни и сам Иероним Bosch.

Грозные мифы древних миров, обращенные в мелочь фарфоровых безделиц, озаряют сновидческую прелесть фарфоровых метаморфоз, Боги, гробницы, ученые — вот тайные советники удивительного художника Саши Лазаревича.

Догадываюсь о том, что глаз его имеет устройство микроскопа и он видит не только мельчайшую частицу замороженного бытия, но и обладает свойством проникать внутрь вещей, где он, очарованный странник, видит с пронзительной отчетливостью таинственный труд вечных превращений.

Решусь ли назвать его повелителем фарфоровых блох?

Сезам, сезам! Открылись створки фарфоровой устрицы. Метаморфозы в нежной манере призрачных романтиков работают как верные прозрачные часы.

Ирина Уварова

shamelessly making love to his Leda. You will also discover Eros, both cunning and polite, who reigns there in the boxes.

The forms as well as their manifestations are unpredictable. Here is a muscled Golem who is rather terrible though he is no bigger than a little doll. He also unfolds like a secretaire and there is something inside his belly. This something appears to be a tiny porcelain man rolled up as a snail — a pledge of miraculous and mysterious metamorphoses. Now Golem is reminding of a castle with an underground bridge to nowhere. His transformations are not dangerous, so far. But one can never say for sure what is going to happen.

In this plaster underground studio everything is ever-ready to open up like a ravishing flower that gave shelter to Thumbelina, a little womanly goddess who will be worshipped by all the bugs and elfs.

So it is Hofmann who reigns these porcelain forms that imitate his grimaces and funny leaps and his grotesque. The Nutcracker, a monster with sabre-sharp teeth is on of these forms.

But Lazarevitch's fantasies are much more mysterious. Hidden springs of his talent give motion to everything. Layers of porcelain fall down turning into the onion-gold peels; layers of culture fall down in the inverted perspective appearing to be silver layers of epochs. A knight may appear for a second in his shining armour covered with capricious barocco. A Roman Princess on the Pea is parched with tender passion of

love amidst the shining of tranquil antiquity. This very moment a jingling sound opens another hidden cupboard where the soul of a Buddhist monk lives in dreams full of nude virgins, werewolves, going together with Jeronimas Bosch himself.

The threatening myths of the ancient worlds turned into tiny porcelain triflets enlight a dreamy charm of porcelain metamorphoses. Gods, tombs, scientists — these are the secret advisors of a wonderful artist, Sasha Lazarevitch.

His eyes must be of microscopic sensitivity for he is able not only to see the tiniest particle of the charmed being but also to penetrate inside the things where he can very distinctly observe a mysterious labour of everlasting transformations.

Will I ever daresay to call him the porcelain god-flee?

Open, sesame! And the shells of a porcelain oyster open. Metamorphoses with tender manners of ironical romaticists work like checked and transparent clockwork!!

Irina Uvarova



Николай Машуков

nikolay mashukov



Николай Машуков — сибиряк. Он родился в селе Бык на Ангаре. Учился в Красноярском художественном институте. У него упорный сибирский характер, вдумчивая натура, немного тяжеловесный ум. Он адски трудолюбив и углублен только в свое дело. Недаром камни и рыбы — его любимые существа, главные герои его керамических произведений, они близки ему не только своей формой, своей массой, медленным движением, они сродни его духу.

«Я засыпаю на берегу холодного озера, где живут тихие рыбы: они изредка проходят мимо по заиндевевшим камням и исчезают в воде» — едва ли можно лучше передать душевное состояние художника, чем звучит его верлибр.

Обращение к первоосновам искусства древних народов, пропикновение в глубины их творческого сознания удивительным образом соединяется в Машукове с современным концептуальным художественным мышлением, с отточенностью формального мастерства. И с углубленным самоанализом и интеллектуальной игрой. Впрочем, ибо обо всем этом читатель сможет составить собственное представление, вникнув в автомонологу художника и всмотревшись в его создания.

Людмила Крамаренко

Монолог художника.

*Как озера мерцание
В окне черноты
Чешуя на моей спине
И я чувствую все одиночество
Дальних походов.*

Человек — смысл Земли. Земля же, в свою очередь, и есть человек. Не потому ли высота и умиротворенность ощущений рождается из естества самой природы, и чем более просты предметы, тем более они наполнены смыслом? Особенно это остро чувствуется в моем суровом и прекрасном крае, где камни и деревья, реки и небеса сливаются в едином космическом видении хода Вселенной.

*Скалы вниз улетают куда-то туда.
Где луна вросла в великую реку
Моей любви.
Запах потревоженной смородины
Печалит черного дятла
Ток... Ток... Ток... Ток...
Мерно течет время.*

Пытаясь осмыслить пространство и время в искусстве, в этом зеркальном озере чувств и души, вижу особый смысл в возвращении к истокам сознания, к первоосновам зарождения искусства, где особую роль играли сами материалы; камень, дерево, глина. Искусство прошлого полезно не как урок для подражания, в нем главное — мышление первотворца, который был не частью, а самой природой. Не самолюбование в игре современных интеллектуальных нагромождений, где суть самых простых понятий искажается подчас настолько, что трудно уловить даже контуры тех основ, которые и составляют бытие человека, а обращение к самой Земле, ибо Земля — и есть человек, и нельзя забывать об этом: забыв, мы предадим.

*Снег засыплет мою Землю
И я прильну к ней всем холодом тела
Как бесконечностью
прошедшего дня.*

Nikolay Mashukov, a Siberian, was born in the Byk village on the Angara river. He studied in the Krasnoyarsk Institute of Arts. He has a persistent character, thoughtful nature and a bit heavy cleverness. He is very industrious man thoroughly devoted to his work. He works in ceramics and it is not by chance that his favourite "models" are stones and fish. It is not only their form and slow movements that attract him. They are of the kindred spirit to him.

"I am falling asleep on the bank of a cold lake inhabited by quiet fish. They rarely pass me by, walking on the frosted water". It is hardly possible to convey the artist's moods better than does the free verse by his own.

Fundamentals of the ancient art, its deepest creative sense wonderfully interlace with Mashukov's modern conceptual thinking and filigree formal skillfulness. As well as with thorough self-analysis and intellectual acting.

Incidentally, the reader may have a perception of his own after having read the artist's auto-monologue and having seen his works.

Ludmila Kramarenko

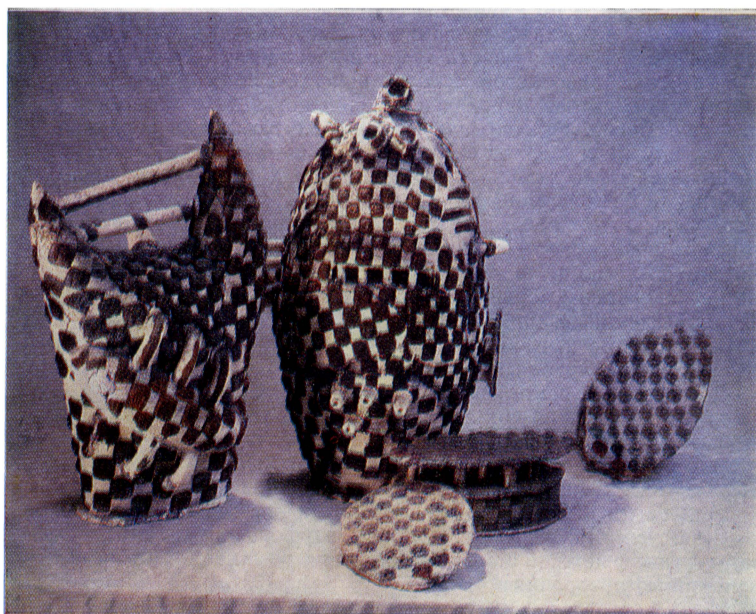
AUTO-MONOLOGUE

The man is the sense of the Earth. The Earth in its turn is the man proper. Maybe that is why my elevated and tranquil feelings are born by the very naturalness of the nature? And the more simple are the subjects, the more are they filled with sense? All that is especially felt in my native beautiful and severe land where the rock and trees, rivers and skies unite in a single cosmic vision of the Universe.

The rocks fly somewhere down,
Where the moon has grown into the great river.

The time is flowing slowly...
I am not too old, yet. But I am already witnessing the gradual dying of Siberian land.
Twenty five years became quite

Игрок. Шамот.



Не при таких уж больших летах я являюсь очевидцем омертвления Сибирской земли. Четверти века хватило зашоренной флюиде человечества, чтобы смести все на своем пути, превратить край оранжевых скал и голубой тайги в край грязи и болезней. Я никого не хочу обвинять, потому что все это мы, это наша колонна и я сам иду в ней, хотя и делаю вид, что иду против течения, как и многие из нас. И тени наши страшны, и лица уродливы: природа дает человеку все, что имеет — он же в лучшем случае благодарно принимает ее дары, ничего не давая взамен, в большинстве же случаев выступает паразитом, а то и просто убийцей — за ежесекундное убийство он, индивид, наказания не несет — оно где-то там, впереди, и платить будет все человечество, которое ныне вздергивает на дыбу скалы и леса, облака и реки, всевозможное зверье и рыб.

*Плавники огромных рыб
плотины
Выстрают на наших улицах,
И прекратится любовь,
И будет только долгая дорога
по кругу...
Спины, спины, спины.*

Наша память страшно коротка и не идет дальше деда, а иногда и того меньше, а с ней прекращается течение времени и исчезает культура. Философии истончились и превратились в масляные радужные круги на поверхности истины. И влечет нас вечно ввысь, в царство облаков — на них усаживаем мы наши пестрые чучела и называем их богами, не замечая, что истина у ног. Земля — Я, Я — Земля.

*Перекочуй шаг за шагом из белого
снега
На спину красного быка,
И ты переживешь время.*

Целесообразность, уравновешенность и гармония в мире живой природы поражает. Мне кажется, она этим хотела нам что-то подсказать, наполовину скрывая, наполовину обнаруживая истину. Пытаясь приблизиться к этой истине, я обращаюсь к первоосновам мира, к таким, казалось бы, обыденным понятиям, как вода, воздух, огонь и земля, конфликт и любовь. Искусны в своих переплетениях интеллектуальные игры современного искусства, и моя простота может представиться изощренностью. На самом же деле я преследую элементарную цель — восстановление контакта с живой природой: я хочу разгадать ее лицо, хотя чувствую, что загадка не для ума — она скорее представляет чудо для чувств. Природа удивительно безразлична по отношению к воспринимаемому субъекту. Именно в силу того, что она молчалива и заключена сама в себе, а не активна, — она может много нам сказать, и не только о себе. Но так же и о нас и нашем отношении к ней.

*На траве трепещет черно-лиловый хариуз,
Не подозревая,
Что он — трава,
Трава — он,
Он — я.
А вечер для всех один —
к ветру,
должно быть,
красный.*

Думаю, что формальная красота проявляется в своеобразной свободной игре чистой природы и интеллекта художника. Я лично во главу угла ставлю простую естественную форму, пронизанную поэтическим чувством, придавая объектам изящное завершение. Мои объекты не являются просто абстрактными или конструктивными — они переключаются с формами, существующими в природе. Символы-знаки, запечатленные в неподвижной форме, сами по себе — созидательные элементы, свойственные самой природе. Формы могут быть и не особенно правильными, но обязательно должны быть построены на принципах порядка и веса. Композиции не ограничиваются отдельными предметами — они часто охватывают пространство окружающей среды, воздействуя на зрителя своей образной системой. Иногда вношу в объекты впечатления случайности, особенно в композиционном плане, можно даже сказать, иррациональности.

Непреодолимое чувство восхищения и преклонения царит во мне перед формами, созданными природой, — будь то животный мир или же сибирский пейзаж, особенно поражают камни. Природа камней преимущественно имеет форму туманного предчувствия, глубоких мысленных связей, мудрости строения на уровне живого существа. Не всякий догадывается, какие забавные чудовища скрываются в них. Может, во мне говорит голос предков: ведь почитание камней необычной формы зафиксировано у народов севера с древних времен. Каменного идола обвязывали палками и тряпочками, иногда полностью одевали. Каменные фетиши отмечены у хантов: по хантыйским представлениям, камни могут передвигаться с места на место и идут навстречу добрым людям. Владельца такого камня остяки считают удачливым и счастливым.

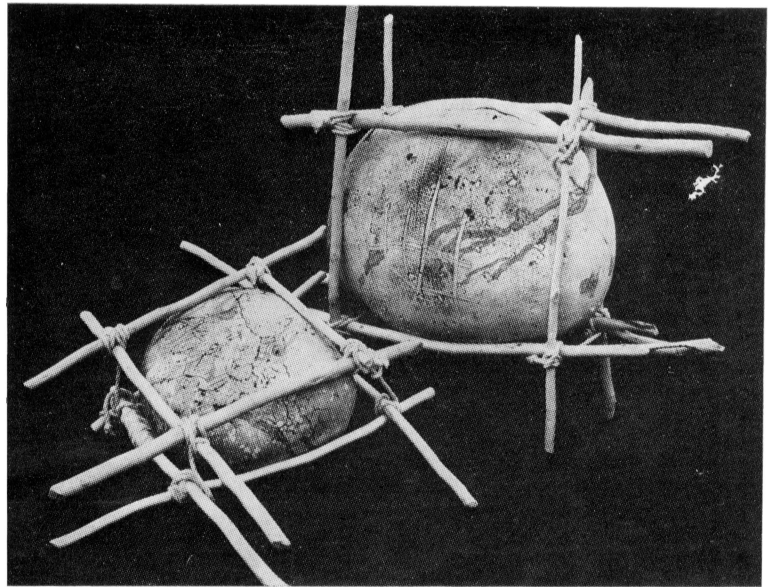
*Промозглая сырость живет в моем доме
В каждом углу — по одному
каменному идолу.
Страшнее всякого океана их
бездна.*

Метафизика прекрасного в природе не ограничивается только эстетическими впечатлениями — она многосложна и безгранична, и конечно, непросто перевести все мыслимое в материал, найти идеальную форму, отвечающую духу моего края. «Но человек есть нечто, что должно преодолеть», — так говорил Заратустра. И я верю. К тому же мне известна истина: «Я — Земля, Земля — Я».

enough for the blind marching humans to destroy everything on their way, to turn the land of orange rocks and the blue Taiga into the land of mud and diseases. I do not want to blame anyone, for we are marching together, I am too, though pretending to go against the current, as well as many of us. Our shadows are threatening, our faces are ugly. The Nature gives everything she has to the man. He, at best, would gratefully accept all the gifts giving no-

self-secluded nature may tell us a lot, and not only about itself, but also about us and our treatment of it.

I believe that formal beauty is expressed in a certain game of pure nature and the intellect of an artist. I regard as of paramount importance a natural form full of poetic drive and try to transmit a good yield of emotional energy into the details. My objects are not just constructive or abstract,



От точки А. Шамот, дерево.

thing in return. But more often he acts as a drone or even a killer. An individual receives no penalty for his immediate murders. The severe punishment is somewhere in the future to be undergone by the whole humanity. By the humanity that is now blowing up rocks and forests, clouds and rivers, torturing beasts and fish, my beloved fish.

Our memory is inexcusably short and hardly keeps our grandfathers inside. It makes the time stop, it deprives us of our culture. All the philosophies thinned out and turned into oil circles on the surface of the Truth. And we become attracted by the height, by the kingdom of clouds on which we set our stuffed particoloured bodies and call them gods, paying no attention to the fact that the truth is before our feet. The Earth is Me, I am the Earth.

Expediency, balance and harmony of the animated nature is staggering. It seems to me that it was to give us a hint of the Truth. Trying to get closer to that truth I refer to the fundamentals of the world, to such seemingly routine notions as water and air, fire and earth, conflict and love. Intellectual games of the modern art are skillfully interlaced, so my simplicity may seem too subtle. But in fact I am heading to the simplest end of recreation of our contacts with animated nature: I want to guess and see its face, though I realize that this is the matter of feelings and not of the mind. Nature is surprisingly indifferent to a perceived subject. Being not active, but silent and

they are echoing the existing natural forms. These forms may not be perfect but they must be built up in conformity with the principles of order and weight. Compositions are not limited by separate things, they often embrace surrounding spaces and influence the viewers with their original systems.

Inside myself I have everlasting admiration of forms created by nature, be it the fauna or a Siberian landscape. Most of all I worship stones. The nature of stones mostly has a form of hazy presentiment, deep thoughtful links, wisdom of animated construction. Not everyone can foresee what funny monsters are hiding inside the stone. Maybe it is the voice of my ancestors speaking inside me, for peoples of the North had worshipped stones of curious forms since the times immemorial. They used to wrap a stone idol with rags and kerchiefs or even dressed it from top to bottom. The stone idols were traced in the epos of Khant-people, who believed that stones could move and go to meet kind people. An owner of such a stone was considered to be lucky and happy.

Metaphysics of the beauty in nature exceeds the framework of aesthetic impressions. So it is by no means easy to convert all the thoughts into the material, to find an ideal form that would suit the spirit of my land. "But the man" — as Zarathustra used to say, — "is the something that is to overcome". And I believe it is true. Moreover, I know the truth that "I am the Earth and the Earth is Me".

Сестры Ядринцевы *the yadrintsev sisters*



О. и Г. Ядринцевы
Прогулка.
Шерсть, войлоковаление

Творческое бесстрашие — это качество у двух юных сестер есть точно. Работать с войлоком, да еще так вольно, в Казахстане, где существуют вековые традиции народного войлоковаления, — это требует отваги.

В работах сестер есть безусловное и счастливое совпадение художественной непосредственности авторов и материала — пушистого, легкого, работа с которым исполнена азарта, игры и таит увлекательность непредсказуемого результата. Может быть, молодые художницы потому-то и экспериментируют с войлоком так удачно, что материал их не терпит смысловых перегрузок, но зато так естественно принимает всякую импровизацию.

Л. Зоренко

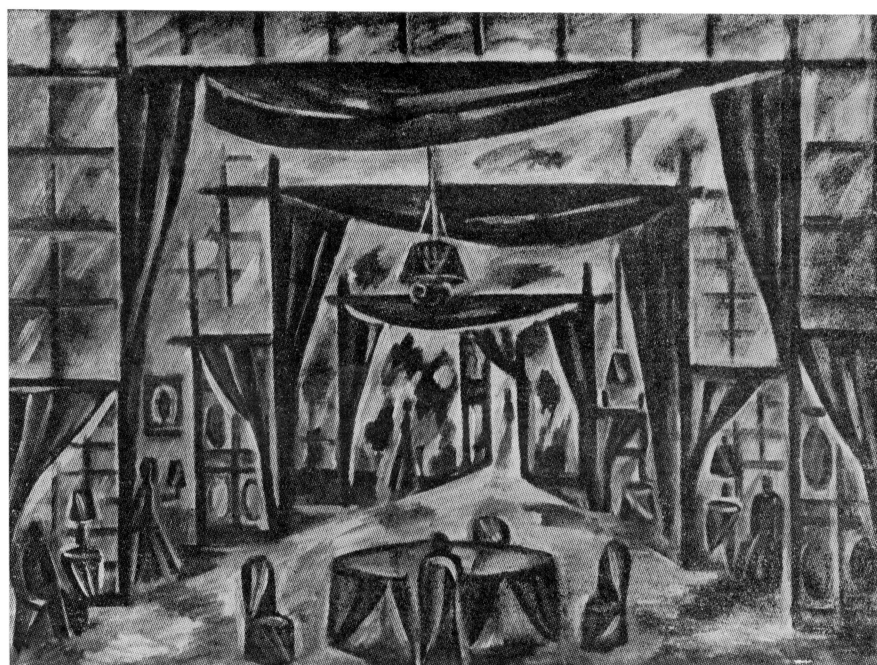
To be sure, the young sisters do have an outstanding creative courage. One should really have it to be able to improvise with felt in Kazakhstan with its centuries-deep traditions of felting-crafts.

The sisters' works are somewhat fortunate and doubtless coincidence of artistic naturalness of the authors and the material, fluffy and light, chal-

lenging and adventurously unpredictable. Maybe that is why the young artists are experimenting so successfully with felt, for the material is absolutely intolerant to any overdoings but in return welcomes any improvisation.

L. Zorenko

Наталия Васильева *natalya vassilyeva*



Г. Ибсен. «Привидение». Эскиз декорации

Натюрморт с перьями
Театральная мастерская

Тончайшая связь сухих букетов, стебли, семена, цветоножки, соцветия подобны картам звездных мифов, орбитам, созвездиям, кометам... Их чертит, намечает, исчисляет звездочет в мантии и высоком колпаке — Наталья Васильева.

Она рассказывает о своем, она знает свои монологи и паузы. И вот определяется некое поле свободы, все вмещающее. Наталья Васильева начинает поиск единого ритма, связывающего синее перышко, серый стебель и небесную бездну. Можно сказать, что колорит, не единообразный, но единый, то выходящий к плотному трагическому синему звучанию, то тающий в нежном, серебристо-пепельном шуршании сухих трав, дан Васильевой как голос, как внешность, как дыхание — от природы и на всю жизнь. Другое дело — линия, ритм, строение пространства. Они — способ познания мира, они меняются, усложняясь, сгущаясь, потом находят простую и значимую формулу, чтобы запутываться и дробиться опять, пока не найдется другая, более общая, более содержательная структура.

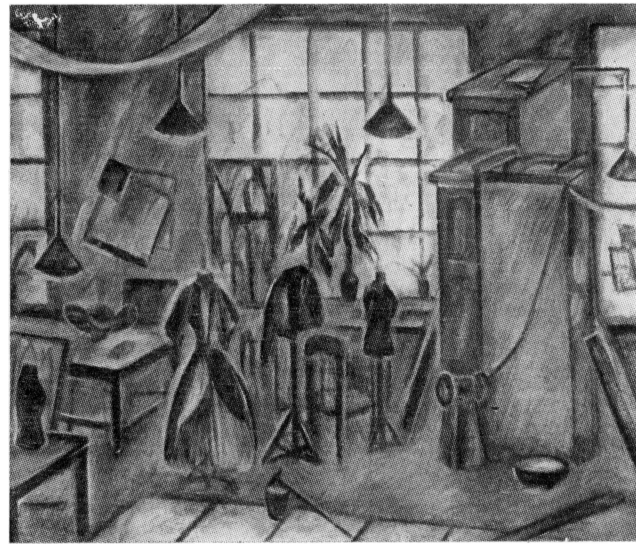
В ее театре портал не дает ритму ни разбежаться, прорываясь диагоналями взлетов и падений, ни сплестись. Зато в

The tiniest bunches of flowers, stems, seeds, pedicles, inflorescences, all these images remind of celestial maps with constellations, orbits and comets. All of them are being drawn, dotted and calculated by a stargazer in a gown and high cap — Natalya Vassilyeva.

She tells us about something of her own. She knows her monologues and pauses. This way she cleans out a field of freedom having room for everything. She starts looking for a single rhythm for a blue feather and a green stem and the abyss of the sky. It is possible to say that the co-

the microscope. And it turned out again that the problem could be settled only by architectural restructuring of the very model of the theatre.

Natalya Vassilyeva belongs to the second generation of scenographers, rich with disillusion of "the fathers". This new generation has inherited the same insurmountable stage-box. But Natalya didn't feel like 'struggling' with it. In return she has an experience of painting, her pictures living inside the frames of the stage portal. This way she easily accepts the given stage-box, for it can be outlined or can not be noticed



интерьерах, в «хаосе» театральных цехов, где предмет свободен и самоволен, ритмы перекликаются в диагональном беге, взрываются, гаснут, пробегают сквозь рамы и драпировки и затихают, образуя оконные проемы-прорывы куда-то в иное пространство.

А букеты собираются в центростремительном движении в узел, но от центра, вовне излучают сияние.

Десятилетие, да нет — больше, сценография переосмыслила данную ей реальность ренессансной сценической коробки — окна в мир, объемной картины. Коробку обнажали, делая предметом, частью безусловного пространства; ее превращали в подмостки площадного театра, в метафорический объект, в угрожающий механизм, в пустоту космическую, в кусочек мира под стеклом микроскопа.

Наталья Васильева принадлежит к следующему поколению сценографов, богатому разочарованиями «отцов». И снова, в наследство, — все та же непреодолимая коробка, да только уже нет пыла бороться с ней, зато... Зато есть опыт живописи, картины, живущей в раме, подобной раме сценического портала. И так проходит спокойное приятие данности сценической коробки. Ее можно подчеркивать, можно не замечать, она, как и прямоугольник холста, готова к любому наполнению.

Вот она, принадлежность к живописи, живописи как таковой, не рвущейся нащупать свои границы, то вырываясь в предметную реальность, то проваливаясь в иллюзорные глубины. Наталья верна живописи, ищущей новые, единственные и неповторимые пути в самой себе, даже при выходе в объемную композицию или сценическое пространство остающейся особой материей: живописи, способной вместить в себя весь мир, от мгновенно увиденного предмета до строения вселенной...

Она не стремится прокричать больше и громче, чем может сегодня: сказать, почувствовать, смешать на палитре. Но от зрителя зависит способность остановиться, прислушаться, войти в пространство холстов Н. Васильевой, трепетное и трагическое. Ей чужда агрессивность высказывания, и это не значит, что ее мир смазан, размыт, немощен. Напротив.

Рамы ставок, разбитые на мелкие и крупные ячейки, множатся. Ритм, нагнетенный до предела, рвется из жестких рамок прочь, диагоналями света, взлетом драпировок («Привидения» Г. Ибсена). Ритму не дано освободиться в трагическом взрыве — не отпускает ось симметрии, единый луч зрения.

Цельный, свободный в движении человек сталкивается с бесконечной периодической дробью вертикалей и горизонталей. Чем жестче подчеркнута постройка, чем более развит каркас, тем сложнее в нем жизнь цвета и света, тем драматичнее пульсация духа в сценической клетке.

Как видно, и опять и снова ПРОСТРАНСТВО И ПЛОСКОСТЬ ведут извечную борьбу и каждый художник заново решает вопрос: что же ограничено прямоугольником сценического портала?

Андрей Благов

louring used by Vassilyeva is not 'uniformed' but somewhat universal. It may be a condensed and tragic-blue sound or it may be melting in a tender ash-silver rustling of dry herbs. It is like someone's voice or appearance or breathing given by the Nature — once and forever.

The rhythm, line, space are the other thing. They are means of universal cognition, they change and become more sophisticated, then find a simple and meaningful form just to get mixed up and resume falling apart until there is another structure, more general and more comprehensive one.

The portal of her theatre does not let the rhythm either disperse in diagonals of take-offs and collapses, or interlace. But in the interior, in the chaos of theatre's shops where an object is free and self-governed, the rhythms call to one another in the course of their diagonal race, explode, black out, run through the frames and hangings and calm down after having made windows or breakthroughs somewhere to another space.

The bunches of flowers stick centripetally together in a knot, though outwards the centre and are shining bright.

Scenography had been reconsidering for more than a decade the reality of the renaissance-given stage-box. They had been stripping it off making it a part of unconditional space; turning it into a podium of a street-theatre, a metaphorical object, a threatening mechanism, into a cosmic emptiness, into a piece of the world under

at all. The stage, like a rectangle of the canvas, is always ready to any refilling.

That is the result of dealing with painting as it is, claiming no borders, looking for no objective realities, vanishing into no illusive depths. Natalya is devoted to the painting that is looking for new and unique ways in itself, that remains a special matter even when entering a capacious composition or the space of the stage. She is devoted to the painting that has room for the whole world, from an immediately noticed object to the entire universe.

She does not try to shout longer and louder that she can today with her voice, her feelings or colours. The viewers have to have enough wish to stop, lend an ear to and get into the delicate and tragic space of Vassilyeva's canvases.

She is a stranger to the aggressive phrase. But this does not mean that her world is shapeless and weak. Vice versa. One can see a finely fixed construction of the stage, interior, herbs and the universe through the thinnest ash-and-pearl, smoke-blue colouring and through the generosity of sepia and umber of her works. The stage world gains an additional dramatism lying in the impossibility to escape the limits of the stage-box.

So, over and over again THE SPACE AND THE PLANE are waging their eternal war. And every painter over and over again tries to find out what is actually framed by the rectangle of the stage portal.

Andrei Blagov

Габриэль Шанель *gabriell chanel*



Шанель перед своим первым магазином в Довилле. 1914

Коко Шанель: личность, стиль, время

Ольга Михайловская



Имя Шанель стало легендой, синонимом элегантности и шика. В чем секрет успеха знаменитой французенки, ведь XX век богат именами создателей моды? Ответ на этот вопрос дала она сама: «Я не люблю, когда говорят о моде Шанель. Шанель — это прежде всего стиль. Мода выходит из моды, стиль — никогда».

Париж начала века — это ли не лучший подиум, на котором развернется парад стиля «шанель»? Этот город уже начал утрачивать пестропливое буржуазное достоинство, причудливую декоративность облика, отходили в прошлое затейливые чепцы и фижмы дам, бархатные обивки лож и кабриолетов, призрачный свет фонарей. Автомобиль и аэроплан, ровное сияние электрических шаров, плавное движение лифта, наконец, дребезжащий звонок телефона, который зазвучал в богатых особняках и о котором Дега отозвался с презрением: «Он звонит, и к нему бегут». Этими подробностями обильно оснащалась парижская жизнь, изменяя людей, их внешний облик.

Но та, которой предстояло стать одним из символов Парижа, жила не в Париже, а в маленьком провинциальном городке Мулене. Когда в 1903 году двадцатилетняя Габриэль Шанель поступила там на службу в трикотажную лавку, она не мечтала о карьере модельера. Юная красавица грезилась сценой. Однако, несмотря на прекрасные внешние данные, больших успехов на подмостках варьете она не достигла. Лишь прозвище Коко, по названию песенки, которую она исполняла, осталось с ней навсегда. Поняв, что сценическая карьера не удастся, она принимает предложение молодого офицера Этьена Бальсана поселиться в горах в его родовом поместье. Попав в аристократический круг, она быстро привлекает к себе всеобщее внимание не только поразительной красотой и грацией, но и непривычной, вызывающей манерой одеваться. «Вкус феи, глаза и голос женщины, а фигура подростка», — говорили о ней.

Окруженная многочисленными поклонниками, Шанель бесцеремонно пользовалась их гардеробом — белая мужская сорочка, галстук, брюки-галифе. В таком наряде она совершает конные прогулки, изредка для знакомых делает шляпки, придумывает необычные костюмы, а в 1908 году открывает небольшой шляпный магазин. Его, пожалуй, можно считать прощальным даром, которым молодой аристократ вознаградил свою возлюбленную.

Вскоре Шанель получает заказы на платки. В основном они шьются из синего трикотажа или черного бархата с воротниками из белоснежного органди — впоследствии этот наряд станет ее фирменным знаком. К Шанель шли, чтобы одеться подобно ей самой: в блайзеры из фланели, длинные трикотажные джемперы, свободные жакеты. Главным критерием становится удобство и практичность, а лучшим материалом — трикотаж, считавшийся до сих пор «бедным», пригодным только для белья. Шанель объявила, что нашла ткань, которая завоюет весь мир, — джерси. В 1914 году она скажет: «Один мир кончился, другой только зарождался. Я была ровесницей века, и он требовал, чтобы я стала выразителем его потребностей в одежде».

Вступив в новую эпоху, Шанель отрезает копну роскошных черных волос и одной из первых начинает носить короткую стрижку — модницы одна за другой отказываются от своих кос, которыми совсем недавно гордились. Шанель разгуливает по пляжам Биаррица без зонтика, подставив лицо палящим лучам солнца, — золотистый загар становится предметом культа всех женщин. Высокая, легкая, подвижная Коко являла образ новой женщины. Ее внешность свободно сочеталась с понятиями, неизвестными ранее: с яхтой, автомобилем, пишущей машинкой, угловатым абрисом телефона, — не даром знаменитый модельер Поль Пуаре в порыве раздражения обмолвился о новой моде: «Раньше женщины были похожи на архитектурные сооружения, теперь они напоминают недокормленных телеграфисток».

В те времена, когда начинала Шанель, в парижской моде царствовал Пуаре. Эстет, доводивший до абстракции свою приверженность определенным формам, он бредил Востоком, изысканными линиями восточного костюма, насыщенным цветом богатого декора, затейливым рисунком восточных ковров и набоек. Пуаре снял с женщины корсет, освободив ее тело от жестких костяшек для вольного движения. Однако у него не хватило смелости довериться природе целиком, и он не смог отказаться от стремления сделать женщину выразителем своих концептуальных устремлений. Контраст реальной формы и формализованного фантома, владевшего



Шанель. 1935

художником, побуждал Пуаре заключать женщин в эллипсоидную одежду. «Обруч», который стягивал ноги и вызывал мелкую семенящую походку, был, видимо, по представлениям Пуаре, одной из констант красоты. Свои модели Пуаре испытывал на своей жене, которой отводил ведущую роль на излюбленных маскарадах. От представлений о жизни как маскараде он не смог отказаться даже тогда, когда грянула первая мировая война: отправляясь как верный Отечеству патриот в военную мясорубку, Пуаре первым делом придумал новый военный мундир. Война, однако, не стала состязанием костюмов, и пребывание на ней Пуаре было кратким.

Надо ли говорить, что предложения худенькой черноглазой модисточки, более известной пока что неотразимым очарованием, приковывающим к ней многочисленных поклонников, предложения, не имеющие ничего общего с привычным декоративным способом моделирования, не могли вызвать восторга у знаменитого кутюрье. Нет, он ничего не имел против тенденции нового века выразить одной линией всю полноту ощущений, он тонко чувствовал ланидарность грядущих форм, но укротить свое воображение, подчинить свою фантазию практичной реальности — это было оскорблением его эстетизму. И все же Пуаре был выпущен потесниться. После окончания войны Габриэль Шанель, по прозвищу Коко, стала проповедывать простоту, испугав самого модного портного Пуаре, подобно тому как архитектор Малле-Стевенс своими кубистическими постройками так же перепугал Перре, излюбленного архитектора французской буржуазии.

Стиль «шанель» быстро завоевывал Париж. Первой его приняла французская богема. Современники вспоминают, что возлюбленная Аноллинера художница Мари Лорансен имела облик подростка и одевалась в свободной, несколько экстравагантной манере «шанель». Кисти Лорансен принадлежит melancholic портрет Коко, в котором, правда, трудно угадать победный путь модели, завоевавшей следом за художественной богемой аристократию и ставшей в конце концов символом респектабельности.

В середине 1910-х годов рождается любимое детище Шанель — «маленькое черное платье». Она мечтала сделать его дневной и вечерней униформой. «Скучную» простоту компенсировали идеальные пропорции и крой, изысканные ткани: тончайшие шелка, кружева, тюль. Такое платье, по мнению Шанель, должно исключить соседство любого другого наряда, в котором женщина казалась бы безвкусно «разодетой».

В начале двадцатых годов любимой одеждой парижанок становится длинная рубаша, подпоясанная «а la moujik». Это явное влияние русского национального костюма не без оснований относят к роману Шанель с великим князем Дмитрием Павловичем,

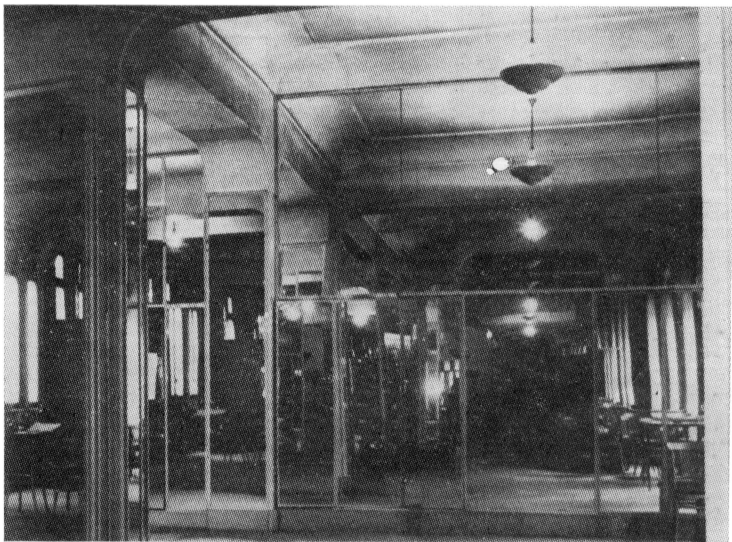
племянником Николая II. К этому времени относится и увлечение славянской вышивкой: вышивальной мастерской у Шанель руководит великая княгиня Мария Павловна. В коллекциях Дома Шанель появляются изобилие меховых шуб и манто, причем для их демонстрации приглашаются манекенщицы только русского происхождения. Они необычайно хороши собой и обладают изысканными манерами, ведь представляют лучшие фамилии России. Однако, к изумлению французов, при встрече с великим князем они целуют ему руку — все же странный народ эти русские...

Связь Шанель с великим князем была недолгой, но интерес к России не прошел бесследно. В доме Шанель находили уют эмигранты. В нее был влюблен Игорь Стравинский. На ее средства был похоронен знаменитый русский антрепренер, инициатор покоривших парижан «Русских сезонов» Сергей Дягилев.

В 1925 году новый роман, а с ним и «английский» период. На сей раз руку и сердце предлагает второй по знатности и богатству человек в Англии — граф Вестминстерский. Полосатая тельняшка, широкие матросские штаны, берет — в таком наряде запечатлена на фотографии тех лет улыбающаяся Шанель. Это не маскарад. Она путешествует на яхтах и смело вводит в моду полосатые джеммеры, грубые твиды и «мужские» клетчатые ткани. Жаннет Фланнер, корреспондентка «New Yorker», отмечала: «Шанель ввела стиль бедных — трикотаж, сделала элегантными воротники и манжеты горничных, косынки землекопов и одела принцесс в комбинезоны механиков». Но Шанель, кажется, не смущают нападки репортеров, ведь она сознательно творила моду из антимоды. К своим весьма прозаическим нарядам она надевала роскошные бусы из жемчуга, тяжелые «византийские» украшения, массивные кольца из цветных камней. Золото или простой металл, натуральные камни или подделки, — главное, шокирующий контраст со строгим костюмом. Это нововведение не могло не вызвать возмущения чопорных англичан, и все же новая мода прочно входила в жизнь. Покидая Англию, Шанель бросила графу Вестминстерскому: «Пэров много. Шанель одна».

В 1928 году Дом моды Шанель расположился в Париже на улице Комбон, 31. Это пик ее успеха. Режиссер и драматург Жан Кокто заказывает величайшему кутюрье костюмы для своих постановок: «Антигона» в декорациях Пикассо, «Орфей», «Рыцари круглого стола». Великий князь Дмитрий Павлович знакомит Шанель с королем Голливуда Сэмом Голдвинном. Его планы колоссальны — лучшим стимулом для посещения кинематографа станет возможность увидеть «последний крик» моды, а значит именно Шанель должна создавать костюмы ко всем голливудским фильмам. Но этого мало. Одежда голливудских звезд претенциозна и безвкусна, — считает Сэм Голдвин, — отныне не только

Салон Шанель на улице Комбон, 31, в Париже





Шанель. 1936

Маленькое черное платье. Рисунок из журнала «VOG»

Фото из книги: Le temps Chanel
Ed Charles — Rous
Paris, 1979. Chêne —
Grasset

на экране, но и в жизни они должны носить туалеты «от Шанель».

В конце 30-х годов в мире моды идет жестокое соперничество. На небосклоне парижской моды появляется новое имя. Итальянка Эльза Скианарелли поражает Париж эксцентричной театральностью своих коллекций. Каждый показ становится взрывом, сенсацией. «Что ж, надо пожинать плоды,— считает Кокто,— даже Шанель вынуждена повернуться лицом к этим безумным фантазиям... Хотя было бы неверно считать, что барство Шанель завершилось». Безусловно, нет! В ответ на знаменитый «goose choking» Скианарелли Шанель создает коллекцию ослепительных «цыганских» платьев. Успех колоссален. Шанель вновь одерживает победу. Вечерние туалеты становятся более романтическими — изобилие кружев, тюля, шелка, в противовес повседневной одежде, почти полностью заимствованной из мужского гардероба. «Быть гусеницей днем и бабочкой вечером. Нет ничего комфортнее гусеницы, так же как нет ничего более созданного для любви, чем бабочка» — такова формула Шанель.

1939 год. Вторая мировая война уже началась. Шанель закрывает свой Дом моды и, оскорбленная парижанами — ее хотели отдать под суд за связь с немецким офицером, атташе немецкого посольства, — покидает Францию. Она уезжает в Швейцарию и проводит там четырнадцать лет почти в полном уединении. За это время французы забыли о ней. Их думами владел создатель роскошного стиля «ню лук» Кристиан Диор. Измученные годами лишений и тяжелого физического труда, женщины хотели блистать, мало думали о практичности, свободе движений. Единственное, чего хотелось, — вернуть утраченную женственность: затянуться в корсет, встать на высокие каблуки, надеть платье с большим декольте. Шанель не спешила возвращаться во Францию. Может быть, сработала интуиция — сейчас не время.

Но в 1953 году она вновь доказывает, что умеет предельно точно выбрать момент. «Нью лук» успел надоесть, женщины осво-





Балерина Александра Данилова

Карикатура Сэма.
Шляпка по послед-
ней моде



вую гамму и приобретают нежные пастельные тона. Во время роковой поездки в Даллас в ноябре 1963 года Жаклин Кеннеди была в нежно-розовом костюме «от Шанель».

Показ моделей Шанель проходил без музыки, без традиционных цветов на подиуме, а в огромном демонстрационном зале с зеркальными стенами и потолком. Она никогда не пользовалась тем, что ее коллеги называли «поэзией моды»: никаких лирических предисловий, никаких разъяснений, платья не имеют завлекательных названий, а манекенщицы не пританцовывают и не улыбаются. У каждой в руке лишь табличка с номером модели.

Элегантность стиля, созданного Шанель, основывается на принципах, на первый взгляд, противоречащих элегантности, — удобстве и практичности. Она и работала прямо на манекенщицах, заставляя их делать резкие движения, добиваясь идеального расположения материала. Красивые, но неприятные на ощупь ткани категорически отвергались. «Юбка сделана для того, чтобы закрывать погу на погу, а пройма, чтобы скрестить руки на груди. Мода имеет две цели — комфорт и любовь. Красота — это когда обе цели достигнуты».

Эстетика Шанель органично сформирована ее жизнью. Крестянка по происхождению, она провела юность в монастыре, и может быть, генезис ее творчества следует искать здесь: отсюда почтительное отношение к черному цвету, восхищение возможностями белоснежного воротника, пиетет изысканной простоты, восходящей к аскетизму монастырского ритуала. Однако эти изначальные эстетические константы обогащались впечатлениями богатой приключением, романтической жизни женщины, вознесенной обстоятельствами на вершину светского Олимпа, — и это делает обманчивым кажущийся демократизм стиля «шанель». В пижамах, в тельняшке, в матросских брюках больше вызова, эпатажа, экстравагантности, чем желания демократизировать моду, ибо «пижама» у молодой Шанель сочетается с жемчугами и бриллиантами. «Маленькое черное платье» кажется простым лишь для непосвященного взгляда. В нем скрыта важнейшая пружина искусства XX века — технология. Шанель одна из первых оценила будущее этого понятия. Она работала с дорогими материалами и пользовалась приемами дорогой технологии, не останавливаясь перед затратами. Сверкание камней на простом платье, роскошь и аскетизм стали особенностью ее стиля. Это стиль шуршащих по гравии черных лимузинов и ухоженных изумрудных газонов. Это стиль безупречных линий и идеальных пропорций, комфортабельного дизайна Ле Корбюзье и Геррита Ритвельда. Подражать Шанель невозможно — в простом пельзи повториться.

Раздраженные соперники говорили про Шанель, что она создала одну модель и всю жизнь ее эксплуатировала. Однако Дом Шанель процветает, и время не тревожит ее славы. Ее традиции поддерживает сейчас Карл Лагерфельд, а символом Франции стала Инесс для Фрессанж — знаменитая манекенщица Дома Шанель. Многие замечают, что внешне она похожа на Коко. Триумф «шанель» продолжается.

"I don't like when they speak of Chanel fashion. Chanel is a style, first of all" — said Coco Chanel, a star of French fashion.

When in the dawn of a new century a twenty-year-old cover-girl started working at a knitted garments store in a little French town nobody could imagine that she will predetermine the development of French fashion, that her style will become an integral part of architecture and art

of the 20th century.

The glass sky-scrappers, revolving chairs, high-society receptions in modern mansions will need fancy clothes, not hindering your movements but not rejecting luxury — clothes in Chanel style.

This article contains the adventurous story of Chanel's life, as well as the outline of her famous style against the background of the impetuous events of the time.

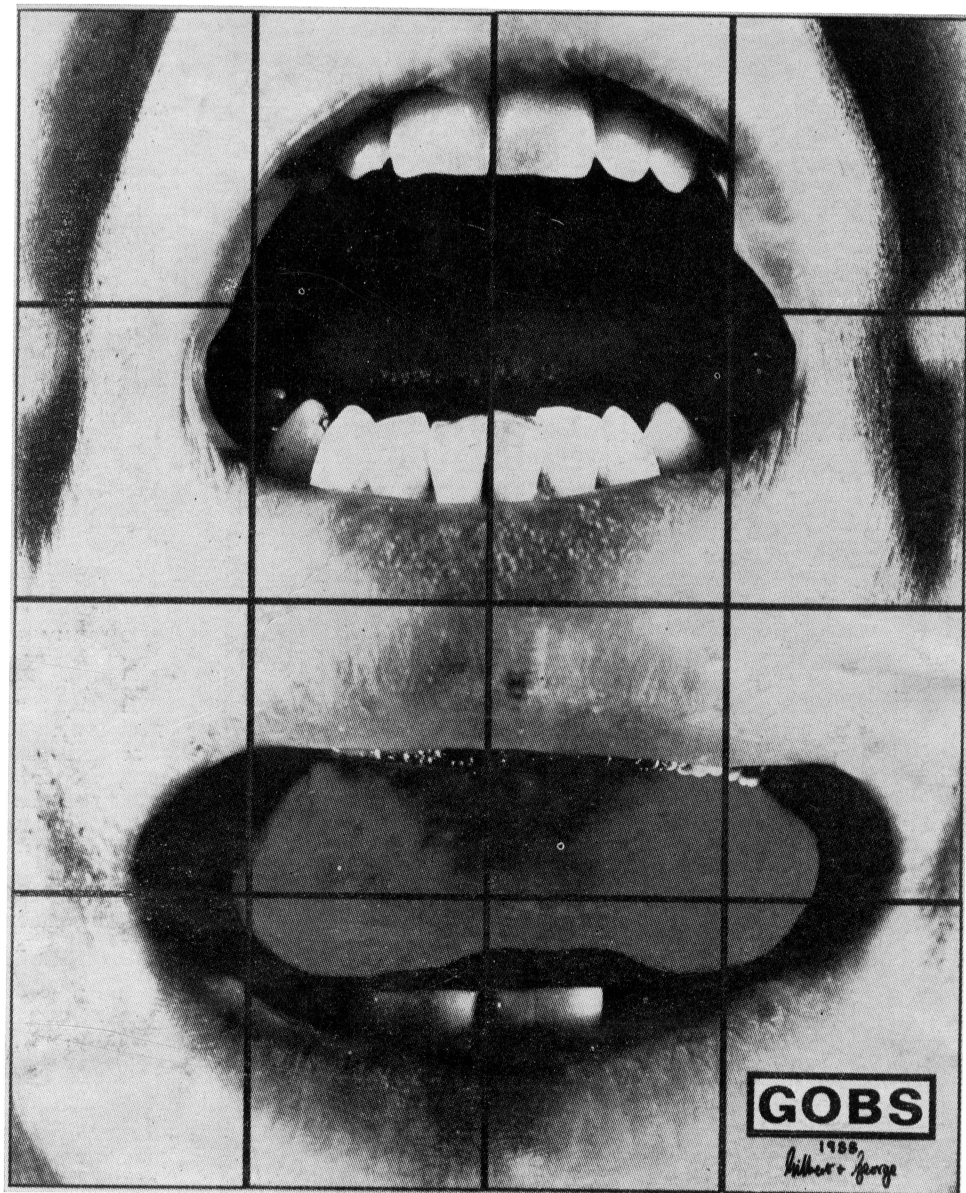
бождаются от строгого диктатора. «Если эти господа объявляют, что в этом году голова будет маленькой, а у меня большая, должна ли я бросаться в Сену? ...Диор? Это досужие вымыслы на бумаге... Верх платья так же легко сделать, как написать первый акт пьесы. Искусство завершить ее. Я единственная, кто имеет делать юбку. Мода стала абсурдной, модельеры забыли, что внутри платья женщина. Большинство женщин одеваются ради мужчин, желая им поправиться. Но они должны иметь возможность свободно двигаться, садиться в машину, не порвав при этом одежду. Одежда должна иметь естественную форму», — считает самоуверенная мадемуазель Шанель.

«5» — счастливое число Коко Шанель. Так назывались первые духи ее фирмы. 5 февраля 1954 года Шанель открывает вновь двери своего Дома на улице Комбо. Зал переполнен. Все ждут откровений, нового, доселе невиданного. Однако она представляет хорошо знакомые костюмы из твида, фланели и, конечно, «маленькие черные платья». Пресса в ужасе от нелепой выходки. В газетах мелькают заголовки: «Меланхоличная ретроспектива», «Фiasco»... Но вопреки ожиданиям, коллекция распродается мгновенно. А после представления второй коллекции журнал «Лайф» сообщает читателям: «Ее влияние распространяется на все, и в свои семьдесят лет Шанель творит не просто моду, а революцию». В действительности никакой революции не произошло. В каждой коллекции непременно присутствовали черные, синие платья с белыми манжетами и воротничками. Традиционный костюм украшался галлунами и контрастными кантами, кожаными и металлическими пуговицами с львиной головой. Массивный золотой пояс-цепь слегка спущен на бедра. К сумочке прикрепляется ремешок или цепочка, и носится она теперь на плече. На голове любимая шляпка-капотье или маленький беретик. В 60-е годы Шанель открывает для себя цвет — твиды теряют классическую про-беже-

Гилберт и Джордж *gilbert and george*



Доступное искусство



Глотки. 1988. 241×201

*Снобы оплели искусство мистикой, провозгласили, что смысл искусства невыразим...
Гилберт и Джордж*

Английские художники Гилберт и Джордж (точнее, единая и перасторжимая художественная личность «Гилберт-и-Джордж», еще точнее, «живая скульптура») давно осознали упадок современного искусства. 20 лет назад новоиспеченные выпускники знаменитой лондонской Школы искусств Святого Мартина, напигнгованные свежими знаниями и практическими навыками, даже отказывались творить, в традиционном понимании этого слова. Они не писали картин и не высекали изваяний, хотя с блеском прошли курс живописи, скульптуры, архитектуры, истории искусств. Выкрасившись золотой краской, они явили себя миру «живыми скульптурами». Разработав концепцию «Творец и творения едины», они могли творить что угодно. Могли послать эксперту аукциона по почте бредовый стишок, и это было «скульптурой по почте», ведь отправлен он был собственноручно живой скульптурой. Могли сфотографироваться, наколов на галстуки грязные ругательства, вырезанные из бумаги, и опубликовать снимок в журнале. Это именовалось «скульптура для журнала». Изобретательности их не было предела. Бастион культурного истеблишмента Великобритании был взят штурмом. У творческой личности появились деньги, Гилберт и Джордж обзавелись домом-крепостью. Окружив себя разными изысканными предметами, объектами собственных эстетических восторгов, они предались более сосредоточенному служению искусству. Все реже они показывались публике. Позолота исчезла с лиц вместе с румянцем. Помня не раз творческую манеру, живая скульптура последнее время сосредоточилась на произведениях, которые она нарекла «photopies». Перевод термина, предложенный автором статьи, — «фотокомпозиция» — был отвергнут живыми изваяниями и вымаран из каталога, как приносящий запячение их художественного открытия. Возможно, годится совершенно авантюрный русский аналог — «фотопись». Словесное сальто-мортале, отход от буквального смысла, приближение к звуковой форме, и наконец, близость к сути. Итак, фотопись — это гибрид живописи и фотографии, коллажа и монтажа.

Эти гигантские панно (составленные из отдельных фрагментов в рамках) яркими красками, четкими контурами, сияющим белым фоном напоминают витражи средневековых соборов. Только находимся мы не в храме, а в кумирне его величества «эго», в святилище Гилберта и Джорджа. Панно сплошь покрыты их портретами всевозможных размеров. Позами они напоминают идолов.

«Позы — это наш язык. Мы хотим говорить о важном, поэтому и позы не будничны».

О чем хотят говорить Гилберт и Джордж? О важном: «Проклятием XX века стало искусство, непонятное для народа. Художники-декаденты тешат себя и узкий круг почитателей, насмехаясь и издеваясь над непосвященным зрителем. Мы утверждаем, что озадачивающее, непонятное и озабоченное искусство является унаследованным в своем жестоком пренебрежении к жизни народа».

Что ж, Гилберт и Джордж высоко поднимают знамя демократического искусства. Стойко сражаются с элитарностью и эзотеричностью. «Большинство посетителей музеев и выставок обращаются к искусству ради тщеславия. Приятно, когда искусство гладит тебя по головке и хвалит твою утонченность и образованность. Но у искусства другие цели. Это декадентщина». Главная концепция творчества сегодня и путеводная звезда — концепция «искусство для всех». Их искусство, убеждены Гилберт и Джордж, способно перешагнуть через географические границы, через классовые и этнические барьеры. Зритель Гилберта и Джорджа не обязан быть образованным и начитанным. Так, кажется им, они безмерно расширяют свою аудиторию. К их святилищу не зарастет пародная тропа. Монгол и негр, русский и британец придут сюда услышать слово, пужное как хлеб насущный. Именно поэтому Гилберт и Джордж предельно упрощают содержание и форму своих произведений. Судя по названиям, они говорят, действительно, о главном — о жизни и смерти, о надежде и отчаянии, о страхе и опустошенности, о любви и вере. Работы, безусловно, отличает техническое совершенство и безупречное цветовое построение. Несомненным достоинством является яркая декоративность.

Но насколько понятен публике этот художественный язык, который авторам представляется столь доступным? Зашифрованность поз главных героев произведений мешает пониманию, homoeroticский оттенок творчества отталкивает и шокирует многих. Декларируемой обращенности к каждому зрителю явно противоречит, например, отсутствие женских образов на картинах. Да и сама художественная форма их произведений не так проста и не так антитрадиционна, как хотелось бы смелым воителям против декаданса. Она тоже опирается на искусство, только не на искусство прошлых эпох, а на нынешнее — массовое искусство. Оно играет в их творчестве ничуть не меньшую роль, чем натура играла в творчестве старых мастеров. А без привычки к широко тиражируемой западной художественной продукции их искусство, пожалуй, непросто понять.

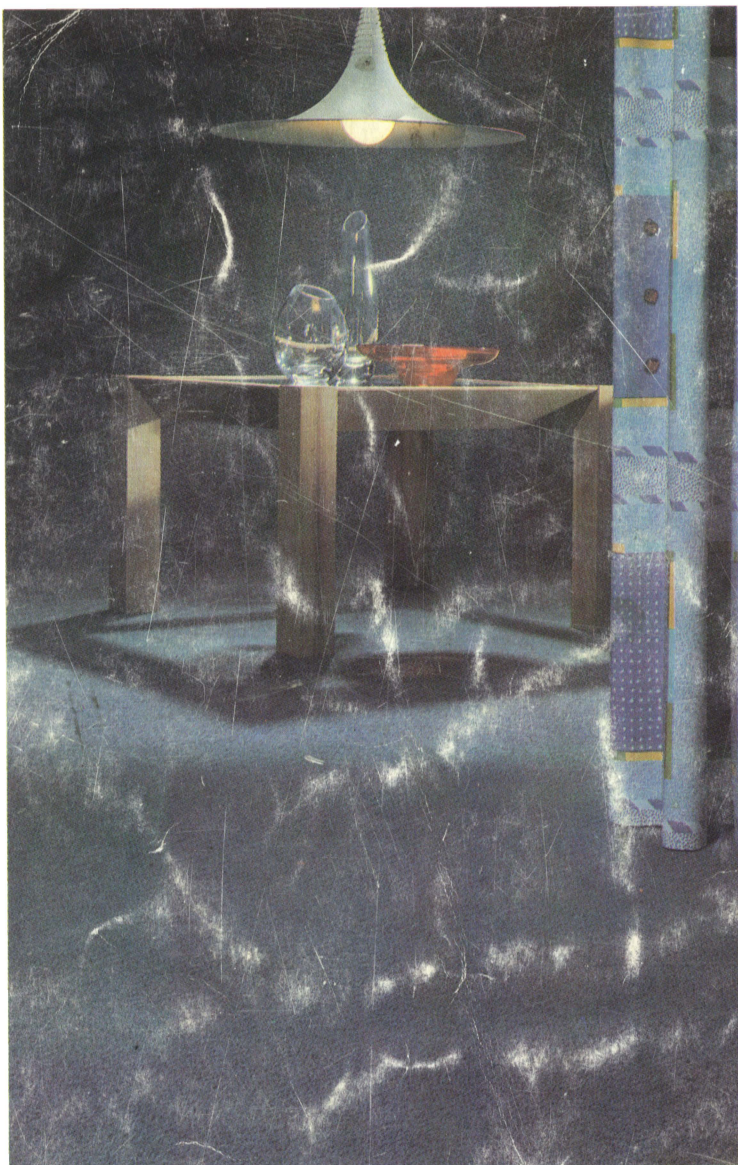
Елена Беспалова



На земле. 1988. 241×451

Спора. 1986. 241×500

Великий марш. 1986. 241×500



Brintons
carpets

АНГЛИЙСКИЙ КОВЕР — ЛУЧШЕГО БЫТЬ НЕ МОЖЕТ

Продукция компании «Бринтонз Лимитед», которая занимается производством ковров с 1783 года, — это великолепные ковры для аэропортов, отелей, офисов, концертных залов, ресторанов, магазинов, а также для домашнего интерьера.

«Бринтонз» отдает приоритет дизайнерским решениям, специализируясь при этом на изготовлении ковров, содержащих 80% шерсти и лишь 20% нейлона.

«Бринтонз» — мировой произ-

водитель ковров. Мы готовы предоставить Вам самый широкий выбор из нашего огромного стандартного ассортимента. Но мы можем сделать ковер по заказу специально для Вас.

Мы способны предложить Вам любой размер, цвет и рисунок, отвечающие вашему вкусу, причем по цене стандартной продукции. На основе нашей технологии достигается эффект бархатной поверхности, несравнимый с продукцией других фирм.

**АНГЛИЙСКИЙ КОВЕР —
АНГЛИЙСКОЕ КАЧЕСТВО**

Наш адрес:
Brintons Limited
Export Sales
Exchange Street
Kidderminster/Worcs
England
Tel. 0044-562820000
Tlx. 338586

Адрес и телефон для контактов
в СССР:
ВВО «Техноинторг»
113836 СССР, Москва
Пятницкая, 64
Тел. 231-26-22
Телекс: 411200