

THE ART MAGAZINE

ИСКУССТВО

ИЗДАЁТСЯ С 1933 ГОДА



ISSN 0130-2523
16+
9 770130 252778 >

№ 1 (592) 2015

СЛОВА

Министерство культуры Российской Федерации, Департамент культуры города Москвы
при поддержке Правительства Российской Федерации, Правительства Москвы



ДВЕНАДЦАТЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ
ИМ. А.П. ЧЕХОВА



Генеральный партнер



13 мая – 17 июля 2015

Театр Буфф дю Нор (Париж, Франция)

МЕЩАНИН ВО ДВОРЯНСТВЕ

Комедия-балет Мольера и Ж.-Б. Люлли

13, 14, 15, 16 мая
На сцене
Театра им. Моссовета



© Pascal Victor - ArtComAir



Постановка – ДЕНИ ПОДАЛИДЕС
Музыкальный руководитель и дирижер – Кристоф Кузи
Сценография – Эрик Рюф
Костюмы – Кристиан Лакруза



12+



Телефон и адрес кассы фестиваля: (495) 223 96 50/51; Леонтьевский пер., 21/1, www.chekhovfest.ru

реклама



Министерство культуры Российской Федерации
Государственная Третьяковская галерея

13.03.15 – 26.07.15

Третьяковская галерея на Крымском Валу
Крымский Вал, 10

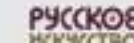


ГИПЕРРЕАЛИЗМ

КОГДА РЕАЛЬНОСТЬ
СТАНОВИТСЯ ИЛЛЮЗИЕЙ

12+

РЕКЛАМА



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

Адрес редакции

Москва, 119072, Красный Октябрь,
Берсеневская наб., д. 8, стр. 1
тел.: +7 (499) 713-67-40
e-mail: art@iskusstvo-info.ru

Реклама

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

Распространение

+7 (985) 218-20-11, subscribe@iskusstvo-info.ru

PR и специальные проекты

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

Подписные индексы

16359 (на полгода), 10684 (на год) в объединённом
каталоге «Пресса России»;
84202 в каталоге «Газеты. Журналы» агентства
«Роспечать»;
10118 в каталоге «Почта России»

Подписка через агентства

По России: «Урал-Пресс», www.ural-press.ru
Санкт-Петербург: «Прессинформ»,
тел. +7 (812) 337-16-27; podpiska@crp.spb.ru
По России и зарубежье: «Информнаука»,
тел.: +7 (495) 787-38-73; informnauka@viniti.ru
Поволжье: агентство «Деловая пресса»,
тел. (8482) 68-09-98, e-mail: adp@a-d-p.ru
Зарубежье: «МК-Периодика», тел.: +7 (495) 672-70-42;
info@periodicals.ru, www.periodicals.ru

ISSN 0130-2523

Отпечатано в ООО «ИПК "Парето-Принт"»
Заказ № 7145/15
Тираж 3000 экземпляров

© Журнал «Искусство»

При перепечатке материалов и использовании
их в любой форме ссылка на издание обязательна



На обложке:
Андрей Дугин
Иллюстрация к трагедии
У. Шекспира «Гамлет,
принц датский»
2014
Смешанная техника, бумага
38,4 × 48 см. Изображение
предоставлено авторами

№ 1 (592) 2015

Издатель Аля Тесис

Главный редактор Михаил Лазарев

Заместитель главного редактора Алина Стрельцова

Макет Дарья Яржамбек

Дизайн, вёрстка Ольга Селиванова, Сергей Шмаков

Литературный редактор Пётр Фаворов

Корректоры Эльвера Имашева, Надежда Болотина

Ассистенты редактора Жанна Старицына,
Татьяна Курасова

Учредитель ООО «Издательство "Искусство"»

Генеральный директор Евгений Кобзев

При поддержке Министерства культуры Российской
Федерации

Выпуск издания осуществлён при финансовой
поддержке Федерального агентства по печати
и массовым коммуникациям



MAMM
Multimedia Art Museum, Moscow



ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА
МУЗЕЙ «МОСКОВСКИЙ ДОМ ФОТОГРАФИИ»

MAMM / Остоженка, 16
www.mamm-mdf.ru

12+

Petit poisson aéroplane porte mes Meilleures Amitiés

1^{er} Avril

4452

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛЮЗИОНИЗМ.

Фотографические фантазии начала XX века

Куратор: Харри Кала
Выставка подготовлена Финским музеем фотографии

26.02–12.04

Strategische partners: Музей.

РОСБАНК
SOCIETE GENERALE GROUP

RENAULT

Panasonic

БЕСЦЕННАЯ
МОСКВА
www.pricelessmoscow.ru

НОВАТЭК

AHMAD TEA

ПЕТРОВКА 25 16.12.2014 – 15.03.2015

правительство москвы
департамент культуры города москвы
российская академия художеств
московский музей современного искусства

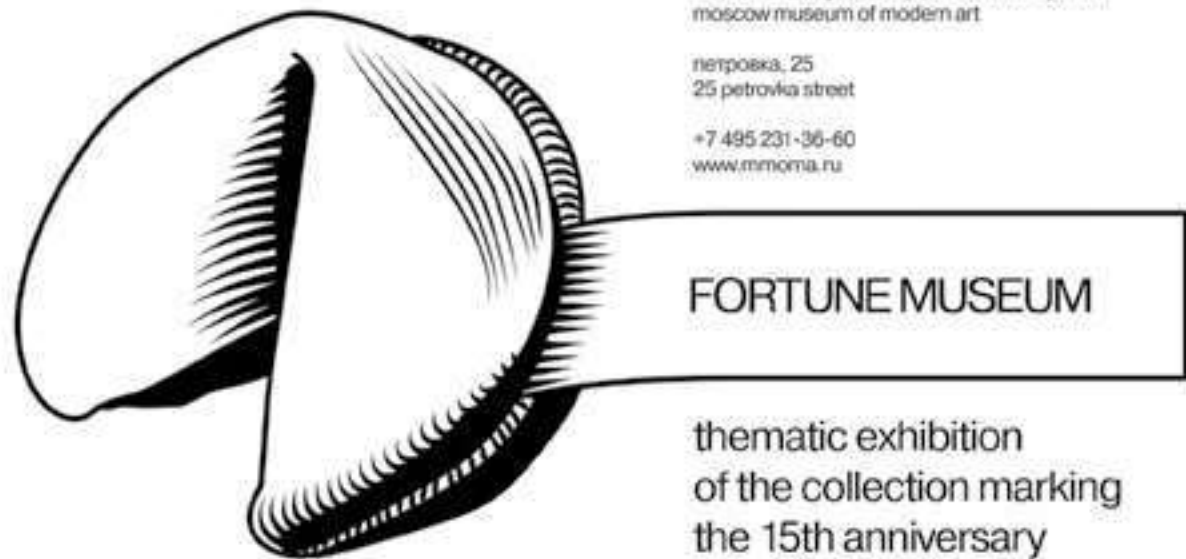
moscow city government
moscow city department of culture
russian academy of arts
moscow museum of modern art



МОСКОВСКИЙ
МУЗЕЙ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
moscow
museum
of modern
art

московский музей современного искусства
moscow museum of modern art

петровка, 25
25 petrovka street
+7 495 231-36-60
www.mmoma.ru



thematic exhibition
of the collection marking
the 15th anniversary
of MMOMA

curated by vasili tsereteli

co-curators:
andrey egorov, anna arutunyan

exhibition design by form



тематическая экспозиция работ
из коллекции ММОМА
по случаю празднования 15-летия

куратор: василий церетели

кураторская группа:
андрей егоров, анна арутунян

архитектор: form

информационные партнеры:

THE ART NEWSPAPER RUSSIA

ИСКУССТВО

Москва 24

m24.ru

ИДИ
КЛУБ
ИСКУССТВА

ARTGLIDE
АРТИД

КУЛЬТУРА
МОСКВЫ

by VANDEE
Lust

реклама

- СОДЕРЖАНИЕ -

ВИНЬЕТКИ	10
Виктория Мусвик ДРУЖБА В ПЕРЕПЛЁТЕ	12
Виталий Пацюков РОДНАЯ РЕЧЬ	24
Сергей Хачатуров ИСПОРЧЕННЫЕ ВКУСЫ	42
Георгий Литичевский ЧИТАТЬ И ВИДЕТЬ	58
ИЛЛЮСТРАЦИИ	66
ОЛЬГА И АНДРЕЙ ДУГИНЫ: «РАБОТА НАД ОДНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИЕЙ ЗАНЯЛА ЦЕЛЫЙ ГОД»	68
ЛЕОНИД ТИШКОВ: «ЗДЕСЬ НАЧИНАЕТСЯ РАЗГОВОР О КНИГЕ ХУДОЖНИКА»	78
ЛЕВ КАПЛАН: «Я ИЛЛЮСТРИРУЮ КНИГУ НЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ, А ДЛЯ СЕБЯ»	86
СВЕТЛАНА ДОРОШЕВА: «РАБОТА С ЖИВЫМ АВТОРОМ — САМОЕ БОЛЬШОЕ СЧАСТЬЕ»	96
КИРИЛЛ ЧЁЛУШКИН: «ЖИЗНЬ ИЛЛЮСТРАТОРА КОМФОРТНА И ПРОСТА»	104
-ОБЗОРЫ-	115
Андрей Ерофеев Смерть художникам!	116
Арсений Штейнер, Жанна Старицына, Алина Стрельцова, Елена Голубцова, Дмитрий Смолев, Дмитрий Новик	118
-SUMMARY-	120

Владимир Немухин. Грани формализма: (1) Синтез природных впечатлений; с Лидией Мастерковой (2) Игра фактурами поверхностей (3) Чистая геометрия



реклама

Мы знаем, что происходит в окружающем мире. Что нынешние события не оставляют места для бесед о классическом искусстве. Однако во времена, когда *нет лиц у тех, кто с нами; и нет лиц у тех, кто против*, мы принципиально будем говорить о вещах, максимально далёких от страшных событий последних месяцев, — о книгах, по-прежнему любимых и читаемых художниками, и о литературе, которая, по выражению замечательного советского культуролога Сергея Аверинцева, даёт шанс *дышать «большим временем», вместо того чтобы задыхаться* в настоящем.

Редакция журнала «Искусство»



Андрей Ерофеев
(стр. 116)

Искусствовед, куратор.
С 1989 по 2002 год руководил сектором новейших течений в музее-заповеднике «Царицыно». С 2002 по 2008 год руководил отделом новейших течений Государственной Третьяковской галереи.



Георгий Литичевский
(стр. 58)

Художник, исследователь и теоретик современного искусства. Сооснователь художественных групп «БОЛИ» (совместно с Фаридом Богдаловым) и «George&George» (совместно с Георгием Острцовым). Работы в собраниях Третьяковской галереи, музея Киама в Хельсинки, центра Жоржа Помпиду в Париже.



Виктория Мусвик
(стр. 12)

Куратор, критик и исследователь фотографии, преподаватель. Сотрудничает с изданиями «Коммерсант», «Время новостей», «Культура», «Известия», Vogue, Harper's Bazaar, профессиональными СМИ для фотографов.



Виталий Пацюков
(стр. 24)

Искусствовед, куратор и заведующий отделом экспериментальных программ Государственного центра современного искусства (ГЦСИ), где он также руководит проектом «Контекст визуального». Занимается теоретическими и философскими аспектами современного искусства.



Сергей Хачатуров
(стр. 42)

Историк искусства, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ, дважды номинант на Государственную премию в области современного искусства «Инновация».



Арсений Штейнер
(стр. 118)

Художественный критик, член Ассоциации искусствоведов (АИС). Сфера интересов — неофициальное советское искусство.

Государственный центр современного искусства (ГЦСИ)
ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ВОЗМОЖНОСТЬ ПОЛЕТА

06.02 – 15.03.2015

ВЫСТАВКА

В РАМКАХ ПРОЕКТА «НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ В КОЛЛЕКЦИЮ ГЦСИ»

Константин Батынков, Владимир Башлыков, Алексей Беляев-Гинтовт, Эрик Булатов, группа «Вверх!», группа «Гнездо», Владислав Ефимов, Франциско Инфанте, Шифра Кляцман, Нина Котел, Аркадий Насонов, Александр Панкин, Кирилл Преображенский, Сергей Резников, группа «Синие носы», Леонид Соков, Витас Стасянас, Леонид Тишков, Ольга Тобрелутс, Николай Филатов, Мария Чуйкова, Эдуард Штейнберг, Сергей Шутов и др.

КУРАТОР Виталий Пацюков

12+

ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА ВЫСТАВКИ:

- 04.02** среда Лекция Петра Быстрова. «Без почвы под ногами: абсолютная беспомощность и тотальное всемогущество современного человека»
- 10.02** вторник «Потеря гравитации как сознательный поступок». Дискуссия с участием художников Аркадия Насонова, Сергея Резникова, Леонида Тишкова
- 11.02** среда Лекция Петра Быстрова. «Человек – тренажер»
- 23.02** понедельник Вечер, посвященный дню рождения Казимира Малевича. «Выход за нуль форм...»
- 03.03** вторник Дискуссия «Идея конструктивизма в социокультурных системах современного общества»
- 05.03** четверг Видеопоза группы «Вверх!»

НАЧАЛО МЕРОПРИЯТИЙ В 19:30

Государственный центр современного искусства
Москва, ул. Зоологическая, д. 13, стр. 2
Метро Баррикадная, Краснопресненская
+7 (499) 254-06-74 / NCCA.RU



реклама



ВИНЬЕТКИ

Литературная традиция для русского искусства — тема необъятная и неподъёмная. Именно поэтому её крупные сюжеты, такие как иллюстративность живописи XIX века или визуальная поэзия начала XX, неизменно заслоняют мелкие, казалось бы необязательные, но более интимные и любимые художниками: дружеские альбомы, детские иллюстрации или влияние готического романа на русскую художественную традицию — почти маргиналии, на которые слишком часто не хватает времени и до которых обычно не доходит разговор

Виктория Мусвик

ДРУЖБА В ПЕРЕПЛЁТЕ

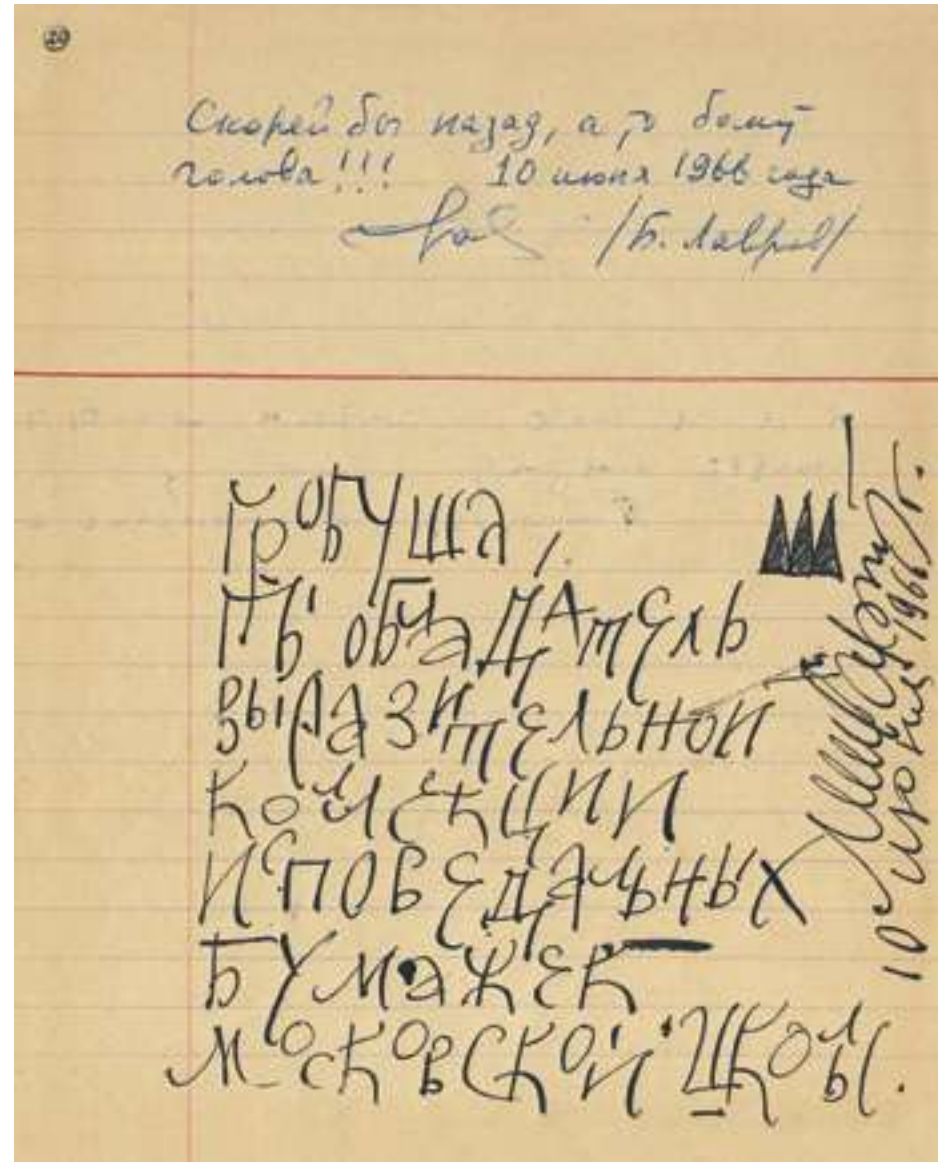
Дружеские альбомы XVI века — лишь коллекции заумных ребусов кочующих студентов. В свою очередь поэты позапрошлого столетия тренировались изысканно ставить кляксы на их страницах. Дореволюционные гимназистки любовно собирали в них «дары Аполлона» и «литературные воспоминания». Одно лишь раздражение вызывал у серьёзных людей маргинальный околотитературный жанр, через призму которого культуролог Виктория Мусвик ухитрилась рассмотреть чуть ли не всю историю европейской художественной традиции



1



2



3

1.
Николай Гатилев
Автопортрет
1972
Из альбома Н. И. Гатилова
Бумага, карандаш. 26,7 × 19,8 см
Из коллекции Государственного музея А. С. Пушкина

2.
Федор Головин
Поэты и политики
Январь 1917-го
Силуэт; бумага, картон,
чернила, тушь, перо, карандаш.
Из альбома Ф. А. Головина.
Из коллекции Государственного музея А. С. Пушкина

3.
Михаил Гробман
Запись от 10 июня 1966 г.
«Тетрадь автографов у Михаила Гробмана в Тенстильцах, 8 декабря 1965 года — 12 июля 1966 года», Тетрадь № 2, страница 20. Изображение предоставлено издательством «Барбарис»

ДВА СЕРДЦА, ФАКЕЛ И ЦВЕТКИ

Книги автографов, альбомы восторженных институток, рукописные собрания стихов — мы привыкли связывать их с пушкинским временем и с женским миром. На самом же деле первые такие альбомы появились ещё в XVI веке и были символом мужской дружбы, студенческого братства, республики учёных.

Родоначальником всех книг автографов был дружеский альбом XVI века (лат. *album amicorum*, нем. *Stammbuch*). Первые его образцы появились на свет в Германии около 1540 года, а оформились в единый жанр ещё лет через двадцать. Это были книжечки небольшого формата — их владельцы, ученики немецких школ и студенты университетов, в честь окончания учебного курса собирали там автографы однокашников. А поскольку студенчество того времени было странствующим, то к росчеркам сокурсников добавлялись и подписи всех встреченных в пути знаменитостей. Сначала друзья и преподаватели просто подписывали личный экземпляр Библии школяра, но вскоре всё стало намного интереснее.

Хотя первые альбомы принадлежат немецкоязычному миру, сохранились и итальянские, французские, шотландские *alba amicorum*. Среди ранних образцов есть совсем простые, а есть — затейливо украшенные, с изумительными картинками и автографами знаменитых современников. Эти маленькие сокровища раскиданы по библиотекам и запасникам мировых музеев. Например, в библиотеке Кембриджского университета хранится книжечка знаменитого географа и картографа, создателя атласа «Зрелище шара земного» (*Theatrum Orbis Terrarum*, 1570) Абрахама Ортелия и его учёного круга. В Королевской национальной библиотеке Нидерландов представлен самый прославленный голландский альбом директора грамматической школы Амстердама Якоба Хейблока с рисунком Рембрандта и автографами других знаменитостей того времени. Очень красочны альбомы Михаэля ван Меера из библиотеки Эдинбургского университета или Пола ван Дале, хранящийся в Оксфорде, — с множеством «костюмных» зарисовок жителей Европы в их повседневных делах и пышных празднествах.

Самые интересные из *alba amicorum* — те, что выполнены внутри пе-

чатных книг. Речь идёт не о специальных «болванках», вроде модных сейчас молескинов. Первоначально для записей использовались религиозные трактаты или книги эмблем: друзья владельца вписывали свои имена в любые свободные от текста промежутки — чуть ли не между строк. Можно сказать, что в это время сложилась культура полупечатных-полурукописных изданий.

Дело в том, что дружеский альбом расцвёл на самом излёте эпохи рукописей, спустя всего век после массового распространения книгопечатания, и одновременно с ним — огромное множество самых диковинных книжных жанров: книг эмблем и костюмов, портретных альбомов и альбомов-атласов, справочников иероглифики и мифологических сюжетов для художников. Почти во всех из них собраны схематичные рисунки, позволявшие быстро фиксировать и минимальными средствами передавать сложное содержание. Исследователь Уолтер Онг считал, что все эти невиданные формы отразили особое состояние книгопечатания в момент, когда дорогие и красочные рисунки рукописных фолиантов уже ушли в прошлое, а передавать цвета на печати ещё не научились¹. И именно эти гибридные жанры стали чаще всего превращаться в дружеские альбомы, становясь частью их странной вселенной.

Первый известный нам альбом датирован 1548 годом, это труд известного немецкого теолога и реформатора, «учителя Германии» Филиппа Меланхтона — «Основные истины теологии». Он служил школярам учебным пособием и потому был измаран ими при выпуске. Среди других примеров — сборники портретов «великих мужей» (*virii illustres*) и так называемые книги общих мест (*loci communes* — цитатники из античных авторов и Библии). А самой популярной книгой для дружеских альбомов была «Эмблематика» итальянского эрудита и юриста Андреа Альциата (Альчати): минимум 75 её экземпляров, напечатанных в разных странах Европы между 1531 и 1570 годами, были превращены в *alba amicorum*.

ЖИВОПИСЬ КАК ПОЭЗИЯ

Типографии рассылали свежеезданные книги своим заказчикам в виде стопки отдельных листов, часть страниц печатники



1



2



3

1. Яков Хейблон
Album amicorum
1645

Стр. 7. 9,2 × 15,3 см
Из коллекции Королевской национальной библиотеки Нидерландов

2. Рембрандт
Принесение во храм
1661

Album amicorum Якова Хейблока, стр. 61. 9,2 × 15,3 см
Из коллекции Королевской национальной библиотеки Нидерландов

3. Ян де Брай
Игрок в шахматы
1661

Album amicorum Якова Хейблока, стр. 249. 9,2 × 15,3 см
Из коллекции Королевской национальной библиотеки Нидерландов

(1) Walter J. Ong. From Allegory to Diagram in the Renaissance Mind: A Study in the Significance of the Allegorical Tableau, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 17, No. 4 (Jun., 1959), pp. 423—440.

иногда специально оставляли пустыми. Владелец отправлял или передавал чистые листы своим знакомым, которые ставили автографы, и уже после того, как все страницы были заполнены, переплётчики сшивали всю пачку. Рукописные вставки выглядели весьма причудливо: помимо имени, места и времени записи, на листах возникали изображения гербов, достопримечательностей или жителей тех мест, что проезжал студент. Чаще всего такие рисунки делались не самим буршем, а по его заказу — профессиональными иллюстраторами и художниками. Рисунки дополнялись подходящими по смыслу цитатами из известных произведений. Школяры переписывали их, вероятнее всего, из особой тетрадки, сопровождавшей путника в его странствиях: во время учёбы каждый студент заносил в неё выписки из Цицерона, Вергилия и Августина в соответствии с тематическими рубриками. Фрагменты чужой мудрости затем можно было тасовать как угодно — например, при подготовке собственного публичного выступления.

Изображения в дружеском альбоме не были простыми иллюстрациями к тексту, отношения между словом и картинкой развивались самыми причудливыми способами — гораздо сложнее, чем мы привыкли. Тем более, что на излёте Возрождения, в период маньеризма, люди чрезвычайно интересовались идеей наглядности слова и словесности зрительного образа. Эта тема породила целые жанры (те же эмблемы) и многочисленные трактаты со сложными теоретическими построениями, развивающими идеи «в живописи как в поэзии» или «говорящих картин».

Понять, как работала эта система, можно на примере *album amicorum*, хранящегося сейчас в Музее книги Российской государственной библиотеки. Он сделан как раз внутри «Эмблематики» Альциата, принадлежавшей некоему Георгу Дитриху фон Брандту, когда тот учился в Страсбурге в 1568 году. Этот экземпляр был напечатан Зигмундом Фейерабедттом в 1567 году во Франкфурте-на-Майне. Издатель этот примечателен тем, что первым стал выпускать готовые шаблоны для альбомов, поскольку был ярким ненавистником студентов, портящих книги.

Сама «Эмблематика», чрезвычайно популярная у молодёжи, была собранием

**На картинке изображён
трубящий в рог муж,
его оплетает змей,
кусающий себя за хвост.
Стихи любезно поясняют
нам, что Тритон, трубач
Нептуна, означает
славу, а змей Уроборос —
символ вечности**

универсальных идей с морализаторским подтекстом, сгруппированных по темам — «дружба», «добродетель», «благоразумие» и т. д. Каждой идее сопутствовал девиз со сложным подтекстом. Рядом с девизом обычно помещалась стихотворная подпись-эпиграмма и гравюра, на которой несколько символов сливались воедино: в небе сияет глаз с лучами, упитанный юноша в венке и с арфой, кажется, сейчас свалится с облака, ребёнок рождается из пасти змея. В живописи Ренессанса символы обычны и постоянны, однако чёрно-белая картинка эмблемы не старается выглядеть реалистичной, она удивительно абстрактна. Её суть — интеллектуальный концепт, который схематично облекается в визуальную плоть. Двигатель, соединяющий распадающуюся на части композицию, — слово. Кстати, «иллюстрацией» в это время нередко называли именно текст, а вовсе не картинку.

Среди сорока восьми дружеских записей на страницах книги фон Брандта обнаруживаются удивительные вещи. На одном из разворотов справа — эмблема «Литературными занятиями обретается бессмертие» (*Ex literarum studiis immortalitatem aquiri*). На картинке изображён трубящий в рог муж, его оплетает змей, кусающий себя за хвост. Стихи любезно поясняют нам, что Тритон, трубач Нептуна, означает славу, а змей Уроборос — символ вечности. На левой странице расположен герб автора записи, вступающий с эмблематическим рисунком в визуальный диалог. Под гербом размещено пожелание, чтобы владелец альбома «избежал забвения». Но самая интересная литературная аллюзия делается в записи над гербом. Это латинская цитата из речи Цицерона в защиту Суллы: «Пись-



1.
Гервазий Фабрициус
Дамы вышивают в саду
1603—1637
Страница из *album amicorum*
Цветная литография
Из коллекции Британской
библиотеки

2.
Андреа Альциат
Эмблематина
1567
Издано: Frankfurt am Main: Fe-
yerabendt, 1567; альбом изготовлен
в Страсбурге в 1568
Из коллекции Музея книги, РГБ



1

2



1—2.
Филипп Хайнхофер
 Album amicorum
 1596—1633
 Страницы из альбома
 Рукопись на пергаменте и бумаге
 20,8 × 16 см
 Изображение предоставлено
 Christie's Images Ltd., 2015

1



2

**Смыслы черпались
 в единой, хотя
 и фрагментированной
 сокровищнице смыслов,
 эдаком старинном
 интернете. Обращаясь
 к нему, человек ощущал
 себя частью великой
 цепи бытия**

менность для того и изобретена, чтобы она служила нашим потомкам и могла быть средством против забвения» (пер. В. О. Горенштейна, в оригинале: *Litterae posteritatis causa repertae sint, quae oblivioni subsidio esse possent*). Эти слова стали ответом Цицерона на обвинения в подделке публичных бумаг. Оратор оправдывается тем, что многие лично видели события, и даже в случае подлога его заметки вряд ли могли бы послужить свидетельством, достаточно весомым в сравнении с живой памятью всего сената. Даже наш современник поймёт, с каким количеством смыслов играет в этом отрывке учёный автор, как явно он упивается тонкостями значений в своей записи о разнице между живой памятью и текстом, с цитатой из памятника ораторского искусства в печатной книге с картинками!

В странных пересечениях и повторах — самая суть этой культуры, считавшей, что между смыслом и образом, идеей и предметом, внутренним и внешним существует непосредственная, даже мистическая связь. В «пространстве толкования» (по выражению Мишеля Фуко) всё связано со всем: обрывки цитат из латинских и греческих авторов, из Библии и даже Корана сочетаются с античными зрительными символами. Сама их нераздельность — отсвет старого, ещё домифологического времени, когда логическое и чувственное мышление были слитны. Смыслы черпались в единой, хотя и фрагментированной сокровищнице смыслов, эдаком старинном интернете. Обращаясь к нему, человек ощущал себя частью великой цепи бытия, мог прикоснуться к чужому опыту не логически, но эмоционально, соединить хорошо известные тексты игрой собственного ума. Дружеский

альбом тем и интересен, что в его мире всё подвижно и летуче, принципиально далеко от завершения и стройной композиции.

ТЕОРИЯ ПЯТИ РУКОПОЖАТИЙ

Самое удивительное, что удаётся дружескому альбому, — зафиксировать на бумаге такую неочевидную и переменчивую вещь, как чувство близости между людьми. Конкретная книга с её текстами и иллюстрациями оказывается своего рода перформансом на бумаге — всего лишь фиксацией подлинного действия, которое разыгрывалось в реальном мире.

По известной теории, каждого человека с любым другим соединяет пять рукопожатий. В экземплярах «Эмблематики», хранящихся в Эдинбургском университете, можно внезапно наткнуться на автографы нескольких авторов «московского» альбома фон Брандта. Захватывающие поиски таких совпадений заставляют погрузиться в глубокие размышления о том, кем же были те, от кого осталось лишь несколько строк в рукописном альбومه. Ровно так же европейский *album amicorum* работал и четыре века назад — объединяя в одно эмоционально спаянное сообщество людей разных чинов и званий из самых разных стран.

В 1910 году учёный коллекционер Макс Розенхайм, собравший обширную коллекцию дружеских альбомов XVI века, писал о том, что среди первых их владельцев были «принцы и дворяне, высокие должностные и духовные лица, солдаты, врачи, юристы и учителя, художники, купцы и ремесленники»². А современная исследовательница Бранвен Уилсон утверждает³: дружеский альбом — это пример материального объекта, который заново творит социальную среду, и памятник демократизации человеческого общества. Первые альбомы ещё полны указаний на благородное происхождение владельцев, но очень быстро акцент смещается на чувство дружеского братства, на политические и личные свободы. Из состязания в статусе они постепенно превращаются в площадку для свободной дискуссии и обмена мнениями. Дружеские альбомы прекрасно иллюстрируют тот факт, что раньше человек сознавал себя как личность в терминах подчинения монарху или другому высокопоставленному

19

(2) Max Rosenheim. *The Album amicorum, Archaeologia, LXII (1910), pp. 251—308.*

(3) Bronwen Wilson. *Social Networking. The Album Amicorum and Early Modern Public Making, Beyond the Public Sphere: Opinions, Publics, Spaces in Early Modern Europe / edited by Massimo Rospocher, Bologna: Il mulino, Berlin: Duncker & Humblot, 2012, pp. 205—226.*

лицу, но постепенно стал тем, кто самостоятельно устанавливает связи и контакты, чьи качества определяют его индивидуальность.

В рамках популярной сейчас дисциплины истории эмоций учёные изучают конкретные эмоциональные механизмы, которые запускались дружескими альбомами. Например, в школе XVI века много времени отводилось риторике: упражняясь в ораторском искусстве, важно было научиться вставать на место слушателя и «рисовать словами», создавая у аудитории полноценную картину описываемого. Так люди обучались эмпатии, сопереживанию и психологическому манипулированию — навыки, которые затем в шуточной форме выплёскивались на страницы дружеского альбома. С другой стороны, совершенствовался контроль за собственными чувствами: агрессивное право сильного, которое изначально подтверждали гербы, постепенно превращалось в куртуазную игру. Побеждал в ней наиболее остроумный и обзаведшийся наибольшим количеством связей в пространстве книги. Так дружеский альбом на протяжении ста лет, с середины XVI до середины XVII века, выполнял важную цивилизаторскую миссию.

РАЗРОЗНЕННЫЕ ТОМЫ

Примерно к концу XVII века *alba amicorum* потеряли в Европе популярность. Оно и неудивительно: эпоха Просвещения видела в человеке воплощённый рассудок, оставляя всё странное, хаотичное и непонятное в тени или вытесняя его в женский мир. Однако альбомы взяли своё, вновь возродившись в студенческой среде в эпоху романтизма — когда новая мода захватила и Россию. Первые рукописные альбомы были привезены к нам из Германии во второй половине XVIII века; говорят, что такой альбом вела и Екатерина II. Неудивительно, что они стали особенно популярными в эпоху австрийского и немецкого бидермайера, с её сентиментальной идеализацией чувств, дружбы и верности.

Именно в этот момент альбомами заинтересовались женщины, которые, получив право на образование, составили значительную часть читающей публики. Исследователь Юрий Епатко очень трогательно описывает⁴, как альбомы «в кожаных и сафья-

новых переплётках, с бронзовыми и золотыми застёжками, украшенные монограммами владельцев и дворянскими гербами» заполнялись пожеланиями к именинам, любительскими шаржами и портретами, а также стихами «домашних» поэтов. После замужества такой альбом прятали от ревнивых мужей в нижнем ящике комода или на дне шкатулки, передавая по наследству дочке и внучке.

Исследователи различают несколько типов альбомов той эпохи: они, к примеру, бывают домашние, интимные и модные, предназначенные для демонстрации. Есть и «картинные книги». Пик их популярности пришёлся на 1820—1830-е годы. В отличие от образцов XVI века, тут ценились не искусно подобранные к случаю цитаты, а прямо при тебе сотворённые импровизации. Умение быстро набросать экспромт, нарисовать эффектную закорючку небрежным росчерком пера, а то и поставить красивую кляксу вошло в число необходимых навыков светского человека. В 1828 году друг Пушкина, Дельвига и Баратынского беллетрист и журналист Павел Лукьянович Яковлев в «Записках москвича» прозорливо утверждал: «Что был альбом 20 лет назад? Книжка в алом сафьяне в 32-ю долю листа. Что находили в таких книжках? Песни Хованского, Николева, конфетные билетцы и любовные объяснения. Теперь, о! Теперь не то! Переплётчики истощили всё своё искусство на украшение этих книжек. (...) Теперь редко найдёте в них выписки из печатного или дурные рисунки цветков и домиков. В нынешних альбомах хотят иметь рисунки лучших артистов, почерк известных литераторов. Есть альбомы, которые через 50 лет будут дороже целой русской библиотеки»⁵.

Но вы, разрозненные томы
Из библиотеки чертей,
Великолепные альбомы,
Мученье модных рифмачей,
Вы, украшенные проворно
Толстого кистью чудотворной
Иль Баратынского пером,
Пускай сожжёт вас божий гром!
Когда блистательная дама
Мне свой *in-quarto* подаёт,
И дрожь и злость меня берёт,
И шевелится эпиграмма
Во глубине моей души,
А мадригалы им пиши!



1



2



3



4

1. **Гербранд ван ден Энхоут**
Гермес и Аргус
1654
Album amicorum Якова Хейблока, стр. 279. 9,2 × 15,3 см
Из коллекции Королевской национальной библиотеки Нидерландов

2. **Арт ван дер Нер**
Фигуристы у башни Монтелбансторен, Амстердам
1645
Album amicorum Якова Хейблока, стр. 133. 9,2 × 15,3 см
Из коллекции Королевской национальной библиотеки Нидерландов

3. **Янов Хейблон**
Album amicorum
1645
Страница 81. 9,2 × 15,3 см
Из коллекции Королевской национальной библиотеки Нидерландов

4. **Исаия Мерант**
Сражение у Эгмонд-ан-Зее
1653
Album amicorum Якова Хейблока, стр. 174—175. 9,2 × 15,3 см
Из коллекции Королевской национальной библиотеки Нидерландов

(4) Епатко Ю. Г. Альбом уездной барышни, Вышневолоцкий историко-краеведческий альманах № 4. <http://www.vishnyvolochok.ru/wiki/wiki4/wiki4-2.php>

(5) Яковлев П. Л. Записки москвича. М., 1828. Кн. 1. С. 122—126. Цит. по: Лотман Ю. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий, с. 633—634 // Лотман Ю. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. С.-Петербург: Искусство — СПб, 1995.



1



2



3

1. **Василий Садовников**
Нарета императрицы
Марии Александровны
1859
Бумага, акварель. 11,2 × 17,0 см
Из альбома В.С. Садовникова
Принадлежит коллекции
Государственного
музея А. С. Пушкина

2. **Карл Гампельн**
Девушка в напоре
(В. А. Оленина?)
и неизвестный
в треуголке
1820
Бумага, карандаш. 10 × 16,7 см
Лист из альбома А.Н. Оленина
Принадлежит коллекции
Государственного
музея А. С. Пушкина

3. **Иван Бугаевский**
Танцующая африканская
пара
1849
Норичевая бумага, черная
акварель, белла, гуашь, тушь,
перо. 13,1 × 20 см
Из альбома Н.В. Рябининой.
Принадлежит коллекции
Государственного
музея А. С. Пушкина

— пожалуй, все свои знания о русской альбомной традиции отечественная аудитория почерпнула из «Евгения Онегина». Пушкинские строки насмешливо подчёркивают легкомыслие и поверхностность подобных книжечек: стихи в них вписываются «назло правописанью», «без меры», «по преданью». Хотя на самом деле эти черты альбомов — следствия более ранней и устойчивой традиции.

У великих альбомы автографов вроде бы вызвали одно раздражение: английский поэт Саути вообще собирался на пару с Вордсвортом создать общество борьбы со «стихами в альбом». Однако поэты, кажется, лукавили — существование альбомов объяснялось в том числе и экономическими причинами: авторское право не давало возможности печатать антологии стихов и прозы, зато спрос на них был огромным.

Особенно интересны альбомы, которые вели образованные создательницы дружеских литературных кружков. Пушкиновец Вадим Вацуро описывает один из них: «Немногим менее столетия назад историк театра Н. В. Дризен разыскал в семейных архивах старинный альбом с рисунками и стихами. Альбом принадлежал его двоюродной прабабушке; стихи были частью адресованы ей, и под ними стояли имена, весьма известные в истории русской словесности пушкинского времени. Гнедич. Измайлов. Кюхельбекер. Востоков. Илличевский. Владимир Панаев. Неизданные, неизвестные стихи. Автографы опубликованных стихов Крылова, Баратынского, Дельвига. Вклеенный автограф Пушкина. Рисунки Кипренского и Кольмана. С миниатюры, вставленной в переплёт, на внучатого племянника смотрело лицо прабабки в расцвете молодости и красоты: чёрный локон развился и упал на плечо, огромные влажные глаза задумчиво-сосредоточенны, на устах полуулыбка, рука рассеянным жестом поправляет накидку. Такой она была семьдесят лет назад, когда всё вокруг неё кипело жизнью и молодостью и первоклассные художники и поэты прикасались к листам её альбома»⁶.

К середине XIX века мужчины — студенты университетов практически перестали вести подобные альбомы — практика стала девичьей: альбомами заинтересовались гимназистки. Тогда же издатели стали в промышленных масштабах печатать для них «болванки». В Англии, например,

появилась масса готовых шаблонов с говорящими названиями: «Литературное воспоминание», «Альбомный венок», «Аметист», «Дар Аполлона» или «Книга драгоценностей». Внутри присутствовали и чистые страницы, и готовые рисунки с виршами. Они продавались десятками тысяч экземпляров, особенно накануне Рождества⁷. Серьёзные авторы с презрением, но весьма охотно брали деньги за публикацию своих стихов в таких книжечках.

Постепенно «элитарные» альбомы стали приметой скорее городского фольклора, чем высокой литературы. Несмотря на их упоминания в записках и Марины Цветаевой, и Валерия Брюсова, стихи и изображения по большей части сильно деградировали. Многие исследователи считают, что дружеский альбом со временем был вытеснен фотографическим, однако многие из нас помнят свои детские тетрадки со стихами или «анкеты друзей» в школе, а также родительские рукописные самиздатовские сборники запрещённых текстов. Тут, конечно, не обойтись и без ассоциаций с фейсбуком. В интернете можно найти даже инструкции по воспроизведению «альбома барышни» — например, ретропроект студии Артемия Лебедева по сочинению Бориса Акунина «Table-talk 1882 года»⁸. Недавно в издательстве «Барбарис» вышли легендарные школьные тетрадки, в которых гости художника Михаила Гробмана и издателя журнала «Зеркало» Ирины Врубель-Голубкиной, ведущие фигуры московского андерграунда вроде Ильи Кабакова и Михаила Рогинского, оставляли свои «несколько строчек на память».

Когда-то именно дружеские альбомы освободили человека от удушающих социальных иерархий, провозгласив теплоту дружеских связей высшей основой организации человеческого общества. Альбомы оказались побочными детьми гуманистической реформы образования, идей Эразма Роттердамского и ренессансного культа нового образованного человека, который может одновременно думать и чувствовать, не разделяя в себе разум и эмоции. Так история дружеского альбома показывает, как за наивными жанрами иногда стоят великие просветительские и социальные идеи.

(6) Вацуро В. Э. С. Д. П.: Из истории литературного быта пушкинской поры. М.: Книга, 1989.

(7) St Clair William. The Reading Nation in the Romantic Period. Cambridge University Press, 2004.

(8) К благосклонному вниманию, иллюстрации к проекту «Table-talk 1882» (по одноимённому произведению Б. Акунина): <http://www.artlebedev.ru/everything/backstage/1882-8/>

РОДНАЯ РЕЧЬ

Тесную связь русской живописи XIX века с литературой уже никому не нужно доказывать. В наследии московского концептуализма тоже всё очевидно: вот картинка — и рядом текст. Куратор Виталий Пацюков собрал для нынешнего номера «Искусства» виртуальную выставку, где эта связь — между изображением и классической русской литературой — неочевидна, но совершенно необходима для понимания каждой конкретной работы. Булатов здесь ведёт диалог с Набоковым, Шелковский — с Пастернаком, а Немухин — с Пушкиным. Перед отправкой текстов в журнал куратор честно обзвонил представленных в проекте художников и обнаружил, что они без всякой подсказки вспоминают отрывки, подобранные для их произведений

авторский проект Виталия Пацюкова



Группа «СЗ»
(Виктор Снерсис,
Вадим Захаров)
Проект «Братья
Карамазовы». Часть II.
«От автора»
1990
Вид инсталляции
Собственность авторов

1. СКЕРСИС/ЗАХАРОВ — ДОСТОЕВСКИЙ

Между тем находились и находятся даже и теперь геометры и философы, и даже из замечательнейших, которые сомневаются в том, чтобы вся Вселенная или, ещё обширнее, — всё бытие было создано лишь по эвклидовой геометрии, осмеливаются даже мечтать, что две параллельные линии, которые, по Эвклиду, ни за что не могут сойтись на Земле, может быть, и сошлись бы где-нибудь в бесконечности.

Фёдор Михайлович Достоевский. «Братья Карамазовы»

2. ПИВОВАРОВ — ПЛАТОНОВ



26

Виктор Пивоваров
Мокрые волосы
2005
Холст, масло, 75 × 100 см
Собственность автора

Окна Москвы Честновой выходили поверху окрестных московских крыш, и вдалеке — на ослабевшем умирающем конце пространства видны были какие-то дремучие леса и загадочные вышки; на заходе солнца там одиноко блеснул неизвестный диск, отражая последний свет на облака и на небо, — до этой влекущей страны было километров десять, пятнадцать, но, если выйти из дома на улицу, Москва Честнова не нашла бы туда дороги <...>

Освобождённая из воздухофлота, Москва проводила свои вечера одна, к Божко она больше не ходила, подруг своих не звала. Она ложилась животом на подоконник, волосы её свисали вниз, и слушала, как шумит всемирный город в своей торжественной энергии и раздаётся иногда голос человека из гулкой тесноты бегущих механизмов; подняв голову, Москва видела, как восходит пустая неимущая луна на погасшее небо, и чувствовала в себе согревающее течение жизни <...> Её воображение работало непрерывно и ещё никогда не уставало, — она чувствовала в уме происхождение различных дел и мысленно принимала в них участие; в одиночестве она наполняла весь мир своим вниманием <...>

Андрей Платонов. «Счастливая Москва»

27

3. БУЛАТОВ — НАБОКОВ



28

29

<...> переливчатые звуки:

Un vol de tourterelles strie le ciel tendre, Les chrysanthemes se parent pour la Toussaint. (Голубиная стая штрихует нежное небо, Хризантемы наряжаются к празднику Всех Святых... (франц..))

доплывали до меня в петлистых тенях дышащей в такт аллеи, и в её конце открывался мне красный песок садовой площадки с углом зелёной усадьбы, из бокового окна которой, как из раны, лилась эта музыка, это пенье.

<...> Вот это — блаженство, и за блаженством этим есть нечто, не совсем поддающееся определению. Это вроде какой-то мгновенной физической пустоты, куда устремляется, чтобы заполнить её, всё, что я люблю в мире. Это вроде мгновенного трепета умиления и благодарности, обращённой, как говорится в американских официальных рекомендациях, *to whom it may concern* — не знаю, к кому и к чему, — гениальному ли контрапункту человеческой судьбы или благосклонным духам, балующим земного счастливица.

Владимир Набоков. «Другие берега»

Эрик Булатов
Здесь — там
2004—2006
Диптих. Холст, масло
146 x 194 см
Собственность автора

4. ШЕЛКОВСКИЙ — ПАСТЕРНАК



30

Поэзия останется всегда той, превыше всяких Альп прославленной высотой, которая валяется в траве, под ногами, так что надо только нагнуться, чтобы её увидеть и подобрать с земли; она всегда будет проще того, чтобы её можно было обсуждать в собраниях; она навсегда останется органической функцией счастья человека, переполненного блаженным даром разумной речи, и таким образом, чем больше будет счастья на земле, тем легче будет быть художником.

31

Борис Пастернак. «Речь на Международном конгрессе писателей в Париже, 1935 год»

Игорь Шелковский
Трава
1995—2005
Сталь, латунь, краска
60 × 42 × 28 см
Из коллекции Государственного центра современного искусства

5. ОРЛОВ — ПУШКИН



Борис Орлов
Имперский бюст в духе
Растрелли
1989
Бронза, эмаль, 68 x 92 x 22 см
Собственность автора

Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясённой мостовой.
И, озарён луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несётся Всадник Медный
На звонко-скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжёлым топотом скакал.

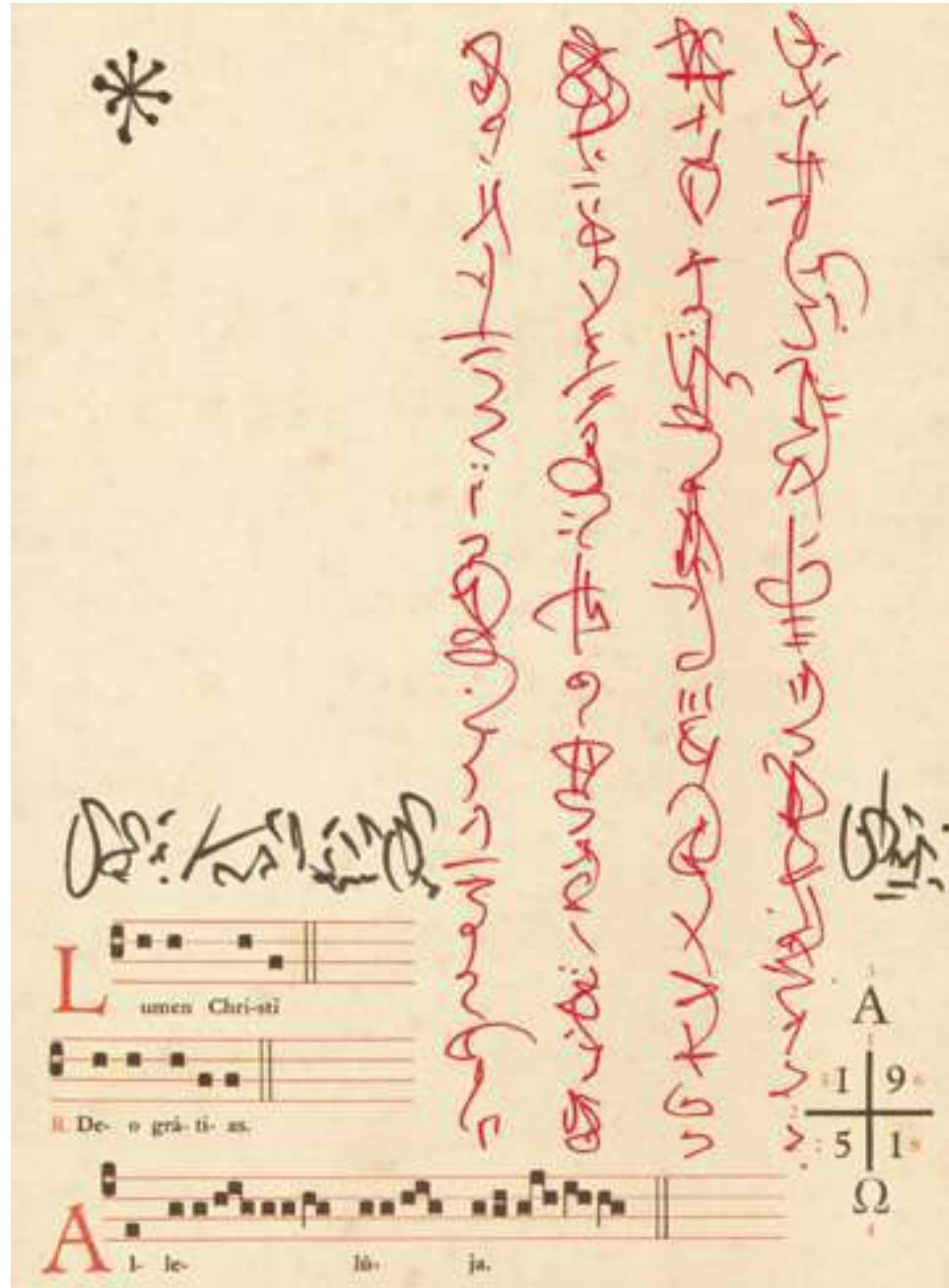
<...>

Евгений вздрогнул. Прояснились
В нём страшно мысли. Он узнал
И место, где потоп играл,
Где волны хищные толпились,
Бунтуя злобно вокруг него,
И львов, и площадь, и того,
Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой...

Александр Сергеевич Пушкин.
«Медный всадник»

6. МАРТЫНОВ — ВВЕДЕНСКИЙ

34



Владимир Мартынов
Из серии «Документы»
2010
Редимейд-партитуры, тушь.
Из коллекции Музея
органической культуры
(г. Коломна)

35

Важнее всех искусств
я полагаю музыкальное.
Лишь в нём мы видим кости чувств.
Оно стеклянное, зеркальное.
В искусстве музыки творец
десятое значение имеет,
он отвлечённого купец,
в нём человек немеет...

Александр Введенский.
«Кругом возможно Бог»

7. СОКОВ — РУССКАЯ НАРОДНАЯ СКАЗКА

36



Леонид Соков
Медведь, лижущий
Мэрилин
1986
Дерево, масло, электрический
механизм. 54 × 33 × 4 дюйма
Представлено галереей
Бианни Ланца

37

Было три сестры, младшая — дурочка. Летом собирали они в лесу ягоды; старшая сестра заблудилась, шла, шла и пришла к хатке на куриной лапке. Вошла в хатку и стала сестёр закликать: «Кто в лесу, кто в бору, приди ко мне ночевать!» — «Я в лесу, я в бору, приду к тебе ночевать, — отвечал огромный медведь, входя в дверь, — не бойся меня, влезь в правое моё ушко, вылезь в левое — у нас всего будет!»

«Девушка и медведь» (сборник русских народных сказок
А. Н. Афанасьева)

8. ТАРАСОВ — МАНДЕЛЬШТАМ

38



Владимир Тарасов
Первая река Данте
2007
Видеоинсталляция. Вид
экспозиции. Представлено
Государственным центром
современного искусства

Поэзии Данта свойственны все виды энергии, известные современной науке.

Единство света, звука и материи составляет её внутреннюю природу <...>

Ещё, если б мы слышали Данта, мы бы нечаянно окунулись в силовой поток, именуемый то композицией — как целое, то в частности своей — метафорой, то в уклончивости — сравнением, порождающий определения для того, чтобы они вернулись в него, обогащали его своим таянием и, едва удостоившись первой радости становления, сейчас же теряли своё первородство, примкнув к стремящейся между смыслами и смысвующей их материи.

Осип Мандельштам. «Разговор о Данте»

39

9. НЕМУХИН — ПУШКИН



40

Все обступили Германна. Прочие игроки не поставили своих карт, с нетерпением ожидая, чем он кончит. Германн стоял у стола, готовясь один понтировать противу бледного, но всё улыбающегося Чекалинского. Каждый распечатал колоду карт. Чекалинский стасовал. Германн снял и поставил свою карту, покрыв её кипой банковых билетов. Это похоже было на поединок. Глубокое молчание царствовало кругом.

41

Чекалинский стал метать, руки его тряслись. Направо легла дама, налево туз.

— Туз выиграл! — сказал Германн и открыл свою карту.

— Дама ваша убита, — сказал ласково Чекалинский.

Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама.

Александр Сергеевич Пушкин. «Пиковая дама»

Владимир Немухин
Композиция с картами
1965
Холст, масло. 96 × 71,4 см
© The Norton and Nancy Dodge
Collection of Nonconformist Art
from the Soviet Union

Сергей Хачатуров

ИСПОРЧЕННЫЕ ВКУСЫ

Исследователи утверждают: чем утончённее и изысканнее вкус специалиста в какой-то своей области, тем вернее его склонность к низким и даже вульгарным формам во всех прочих. Так и в классическом искусстве: казалось бы, и стройность, и строгость, и эстетическая норма, а культуру всё тянет в пространство маргинальных жанров, псевдоготики, чёрных комедий, романов ужасов и детективов. Арт-критик Сергей Хачатуров проследил эволюцию «готического» и «романического» вкусов в визуальной культуре Нового времени



FRANKENSTEIN.

*The physician of the half-organised
light, saw the dull, yellow, and
sallow, from a breathless, and a
convulsive motion, as if he were
... I rushed out of the room.*

London: Published by H. Colburn, and R. Bentley, 251.

В истории литературы наряду с правильными, образцовыми жанрами и стилями сосуществуют их антиподы — жанры и стили неправильные, неудобные, трудно классифицируемые. Они словно дразнят педантичную логику и структуру «правильных» образцов. Их предназначение и миссия в культуре — предостерегать язык от догм, клише, косных штампов, делать картину мира многосложной и полифоничной.

К таким стилям, без сомнения, относятся утвердившие себя и в литературе, и в пластическом творчестве Нового времени «готический и романтический вкусы».

Оба они родились в качестве любимых детей постренессансной эпохи, отверженных её официальной культурной политикой. Термины *romantic*, *romantick*, *romantique*, *romantisch*, *romanenhaft* в Западной Европе позднего маньеризма, барокко и Просвещения соотносились с образцами литературного романа в его средневековом значении — повествования с фантастической фабулой, обилием чудес и приключений (часто — любовных). Поэтому *romantic* обозначал нечто невыразимое, неправдоподобное, преувеличенное, фантастическое, воображаемое, страстное. Средневековые рыцарские романы своим «неправильным» образным строем, своей запутанной интригой создали прецедент романа как «антижанра», раскрывающегося через систему «нетерминологических» (чисто эмоциональных) значений¹. И в Западной Европе, и в России литературный жанр «повествования с выдумкой» (т. е. «романа») и производный от него «романический вкус» поначалу были встречены враждебно. Poleмикой с культурой романа русская литература чётко вписалась в традицию дискуссий между «древними» и «новыми», ведшимися во Франции конца XVII века. В подобных спорах главный теоретик классицизма Никола Буало противопоставлял «древнее» (т. е. «античное») «новым» жанрам, в частности роману.

В 1670 году в свет вышла книга авраншского епископа Пьера-Даниэля Юэ (латинизированная форма — Гуэций) «Историческое рассуждение о начале романов с прибавлением Беллегардова разговора о том, какую можно получить пользу от чтения романов»². Из таких сочинений становится понятно сближение смыслов и оценок определений «романическое»

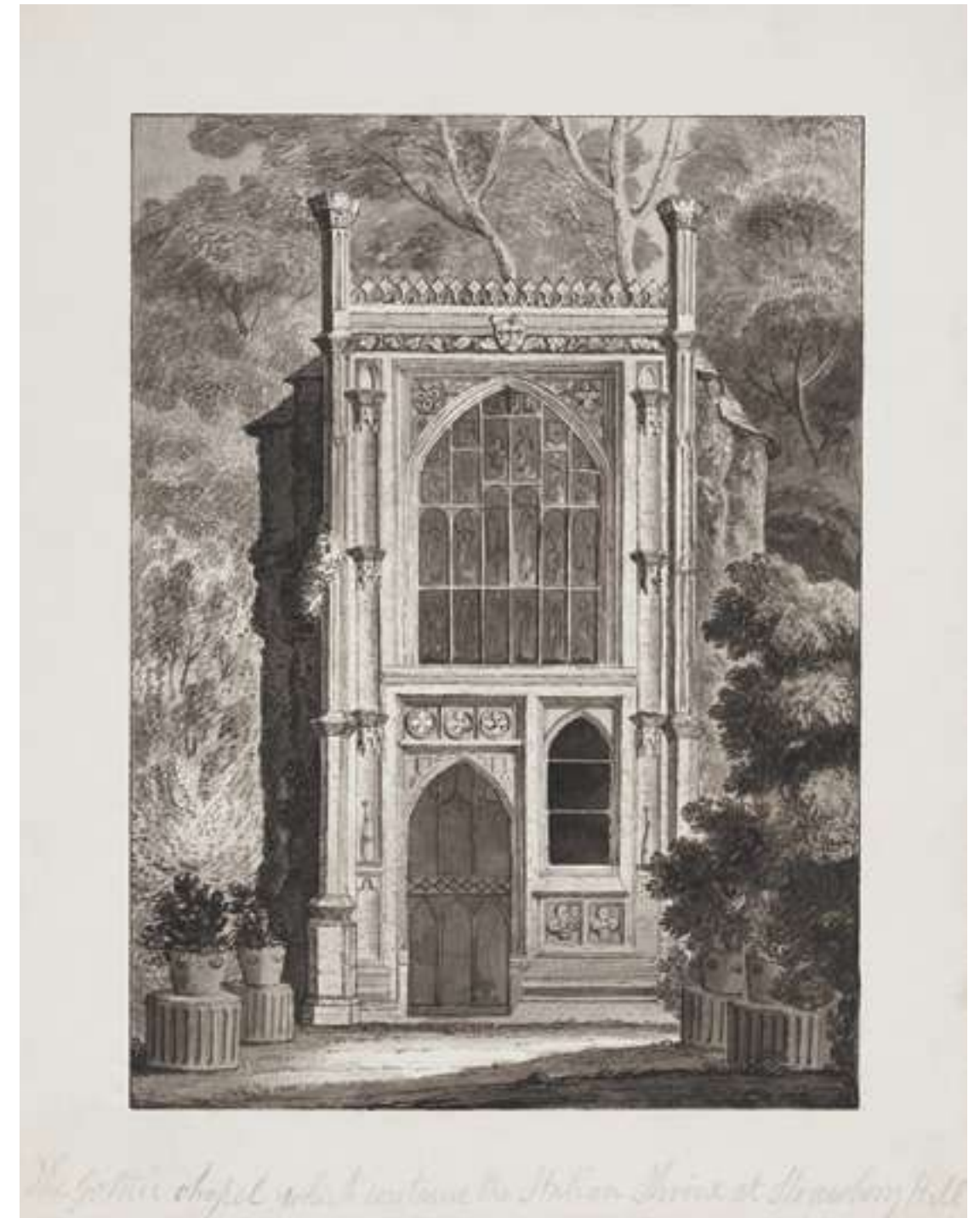
Согласно логике восполнения «правильная» культура Просвещения испытывала к готическому миру тайную страсть

и «готическое». Юэ пишет о начале «романических вымыслов» и прямо обращается к истории «готов», «которые... прежде сего писали старинными своими литерами руническими на больших камнях, коих я видел несколько остатков в Датской земле». Он замечает также, что название «роман» и «романский» произошло от латинского языка, испорченного варварскими наречиями (галлическими, франкскими и немецкими). Представления Юэ о генезисе литературного романа отразились в том, как просветители рассуждали о появлении готического вкуса в архитектуре («правильная» латинская архитектура была испорчена невежественными готами — так отзывались о средневековом зодчестве академики Баженов и Суффло) и зарождении готического письма как испорченной латыни (рафинированная «книжная латынь» была искажена «неотёсаным» романским языком).

Итак, «готический» (равно как и «романический») жанр писателями и академиками архитектуры признавался «необузданным», производным от арабского способа мыслить «неправильно», увлекаться «фальшивой хрупкостью» (термин литератора и богослова XVII века Франсуа Фенелона). Между тем согласно логике восполнения «правильная» культура Просвещения испытывала к готическому миру тайную страсть. Осип Мандельштам говорил об иссушающем свете здравомыслия эпохи Просвещения, в которой не было «ни глубины, ни влаги». Готический и романтические миры давали освежающую тень, заставляли вспомнить об утраченном трансцендентном пространственном измерении. Теоретики архитектуры во Франции (Жордемуа, ВOFF-фран, Ложье, Суффло, Блондель) и в России (Баженов, Каржавин) отмечали в качестве положительных те свойства «готической» архитектуры, которые были в меньшей степени выражены в архитектуре «изящного

(1) См.: Крестова Л. В. Древнерусская повесть как один из источников повестей Н. М. Карамзина «Райская птичка», «Остров Борнгольм», «Марфа Посадница» (Из истории раннего русского романтизма) // Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1961. С. 195; Будагов Р. А. Из истории слов «романтический» и «романтизм» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1968. Вып. 3. С. 246—247.

(2) На русский переведена Иваном Крюковым в 1783 году.



На стр. 43
Теодор фон Хольст
Франкенштейн,
или Современный
Прометей. Первая
иллюстрация к роману
Мэри Шелли
1831
Из экспозиции «Ужасное
и чудесное. Готическое
воображение» в Британской
библиотеке, Лондон. Фотография:
© British Library, London

Строберри-Хилл
Ок. 1822
Рисунок поместья по проекту
Хораса Уолпола. Серая тушь
на ватмане, 30 × 23,6 см
Изображение предоставлено
The Lewis Walpole Library,
Yale University

вкуса». Эти свойства — «огромность» и одновременно «нежность», а также «сияющие виды». Подобные качества определили стиль построек в готическом и греко-готическом вкусе Сервандони и Важенова.

Схожим образом в романе, этом неправильном «повествовании с выдумкой», сплетались, по словам Дени Дидро, «вымышленные и фривольные события». События эти держали в напряжении читательское внимание, пробуждали его творческое воображение. В сочинении Юэ понятие «романический» непосредственно соотносится с понятием «готический», но сама синтагма «готический роман» появилась благодаря сочинению Хораса Уолпола «Замок Отранто». Ёмкую характеристику и личности Уолпола, и его начинанию дал критик Кирилл Кобрин³: «Хорас Уолпол, сын британского премьер-министра, известный виг, антикварий и любитель искусства, выстроил свою усадьбу Строберри-Хилл в вымышленном («готическом») духе. В усадьбе Уолпол основал частную типографию, где в 1764 году, ровно 251 год назад, выпустил анонимный роман «Замок Отранто». В первом издании говорилось, что это найденная антикварием итальянская книга 1529 года; дальнейшие издания признавали Уолпола автором, более того, он снабдил их подзаголовком «Готическая история». Так родились «готический роман» и «готическая литература». Выдающийся литературовед Вадим Вацууро в книге «Готический роман в России» подробно рассматривает историю диспута между Уолполем и Вольтером по поводу «высокого» и «низкого» в трагическом и драматическом повествовании. Предмет диспута — драматургия Шекспира, «готического», по мнению просветителей, автора. Вольтер скептически относился к Шекспиру, «стихийному гению», создателю «грубой и варварской» трагедии «Гамлет», которую в просвещённых Франции и Италии не приняло бы и неотёсанное простонародье⁴. Наибольшее отторжение у Вольтера вызывала смесь патетики и низкой, вульгарной речи. Антиподом Шекспира Вольтер считал Расина, создателя образцовой французской трагедии, отвечающей нормативному «хорошему вкусу». Зато, по мнению автора «Замка Отранто», скрывающие правила лишают французскую трагедию того напряжения, той правды характеров, что делают работу воображения, мысли и чувства наиболее интенсивной.

Вольтер скептически относился к Шекспиру, создателю «грубой и варварской» трагедии «Гамлет», которую в просвещённых Франции и Италии не приняло бы и неотёсанное простонародье

Структурные элементы «готического романа» сформулированы в разных исследованиях, на русском языке — в книгах Вадима Вацууро. Прежде всего отметим важнейший принцип имитации стиля «древней повести». Далее первостепенны попытки выстроить увлекательную психологическую атмосферу. Уолпол и его последовательница романистка Клара Рив использовали для этого несколько приёмов — изображение фантастического как реального, представление характера в его противоречивом развитии и отказ от описательной, эпической системы в пользу эмоциональной, диалогической структуры, подразумевающей напряжённое ожидание развязки. Наконец, очень важен отстаиваемый Уолполом приём смешения высоких и низких жанров. Все эти приёмы работали в трагедиях Шекспира, и именно их пытались реконструировать авторы первых готических романов и повестей: в России прежде всего — Николай Карамзин. В статье, посвящённой готической повести Карамзина «Остров Борнгольм», Вацууро обнаруживает устойчивые мотивы «готического жанра», которые совпадают с темами шекспировского театра. Это и «мрачная темница», и ужасный пейзаж, и вещий сон героя, и средневековый архитектурный фон. Именно так создаётся механизм управления подсознательными, тёмными психическими функциями.

В России «готические» сюжеты превращались в древнерусские, поскольку исходный термин в согласии с прогрессивной моделью Просвещения не имел чёткой историко-географической привязки. Неслучайно синонимом «романического» и «готического» в те времена было «рыцарское». К середине XVIII века многие переводные рыцарские романы сближаются с русским

(3) В статье о лондонской выставке «Terror and Wonder. The Gothic Imagination» http://www.artterritory.com/ru/teksti/statji/4222-rozhdjonnaja_v_podzemelje

(4) Вольтер. Эстетика. Статьи, письма, предисловия и рассуждения. М.: Искусство, 1974. С. 114. Цит. по: Вацууро В.Э. Готический роман в России. М.: НЛГО, 2002. С. 10.



Портрет Екатерины II в коношнике (копия) Неизвестный художник. Автор оригинала Эринсен, Вигилиус (живописный оригинал). Холст, масло. 70 × 60 см. Дания. 1830-е гг. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2015 Фотография В. С. Терехина



Начальное управление Олега, Подражание Шакеспеиру 1787
Титульный лист первого издания пьесы Екатерины II. Из коллекции Музея книги. Изображение предоставлено Российской государственной библиотекой

Екатерина II увлекалась чтением и компиляцией древнерусских летописей, желая освободить их от кровавой исторической конкретики

фольклором и воспринимаются в границах единого «сказочного» повествования. Осознать готические сюжеты как рыцарскую повесть, которая, в свою очередь, ассоциируется с историей древних князей, помогала риторическая культура барочного и просвещенческого театра. Сама царица Екатерина II увлекалась чтением и компиляцией древнерусских летописей, желая освободить их от кровавой исторической конкретики и превратить в манифест просвещённой монархии «разумной эпохи». Ей в этом помогал театр. В 1786 году появилась трилогия «Историческое представление из жизни Рюрика», «Начальное управление Олега», «Игорь». Характерно, что первые две пьесы императрица назвала «подражаниями Шакеспеиру, без сохранения театральных обыкновенных правил».

В «Рюрике» Екатерина пересказывает историю призвания новгородцами варягов, основываясь как на «Повести временных лет», так и на позднейших легендах, в том числе обнаруженной и описанной В. Н. Татищевым так называемой «Иоакимовской летописи»⁵. Созданное по канонам классицистического театра действие расцвечено царицей совершенно изумительным словесным декором из архаизмов древних российских книг, романтических легенд Скандинавии и этнографических стилизаций *à la russe*. Движение к примирению «греческого» и «готического» миров и окончательной их над-исторической ассимиляции было задумано царицей в рамках проекта мифологического восстановления имперских амбиций. Оно же стало причиной самоидентификации Екатерины с лучшим «резонёром» греко-готической культуры, великим князем Киевским Владимиром. В своё время князь завоевал Херсонес, главный город греческой Тавриды. Он же крестил Русь в греческую, православную веру и потому стал законным наследником великой империи. Именно его пути следовала императрица Екатерина II. Она подчёркнуто щепетильно и бережно принимала участие

во всех православных церемониях, превратив их в родные для себя: по собственным словам царицы, церковную службу она знала не хуже священника. Екатерина провела победоносные Русско-турецкие войны, реставрируя идею греческой империи в Крыму и актуализируя характерные темы мессианской борьбы империи против «неверных» (тут можно вспомнить риторику Крестовых походов). Правительница даже хотела перенести столицу ближе к Константинополю. На эту роль был выбран Екатеринослав (нынешний Днепрпетровск), а сам «греческий проект» восстановления Византии предназначалось осуществить внуку императрицы со звучным именем Константин. Все эти намерения, конечно же, символически были обращены к прямому наследнику Византийской империи, Владимиру, а не к косвенному — Петру Великому.

Весь этот «греко-готический» имперский апофеоз повлиял на игрушечную топографию любимой резиденции императрицы — Царского Села, где имеются сооружения и в «готическом», и в «изящном» вкусах, а также мемориалы победам русского оружия в Крыму. Наконец, Софийский собор в основанном Екатериной рядом с Царским Селом уездном городе София, стал очевидной аллюзией на главную святыню Константинополя. Характерно, что этот собор в стилистическом отношении — тоже идеальное воплощение греко-готического синтеза.

О самом синтезе готического и греческого языка в архитектуре Просвещения написано в учёной литературе достаточно. Парижские архитекторы-академики, такие как М. А. Ложье и Ж. Ж. Суффло, считали допустимым сочетание прозрачной логики готической конструкции и даже типологии двухбашенного фасада с классическим ордерным декором. В результате освобождённое пространство развеществлялось светом. Кристальный вариант развоплощения масс благодаря свободно стоящим опорам и системе дополнительных сводов, действующих подобно аркбутанам готического собора, — парижская церковь Св. Женеьевы (Пантеон) Ж. Ж. Суффло (1757—1790). В свою очередь, русские интеллектуалы-путешественники, а также зодчие-пенсионеры в Париже впечатлялись идеями греко-готического синтеза. Баженов, Старов и работавший в России Камерон успешно соединяли средневековые и классицистические темы в своих постройках.

(5) См. Лосиевский Игорь. С пером и скульптуром // Императрица Екатерина II. Указ. соч. С. 41, 393.

50



Джон Эверетт Милле
Офелия
1851—1852
Холст, масло. 76,2 × 111,8 см
Из коллекции Tate Britain, London



51

Оля Кройтор
Без названия
2013
Перформанс на фестивале
«Архстояние 2013. Выход
из леса». Фотография:
© Александр Ляхович, 2013.
Изображение предоставлено
проектом «Никола-Ленивец»



Невеста Франкенштейна
1939
Кадр из фильма киностудии
Universal. Из экспозиции
«Ужасное и чудесное. Готическое
воображение» в Британской
библиотеке, Лондон
Изображение предоставлено
Британской библиотекой
Права на изображение:
© The Kobal Collection

Эта же греко-готическая риторика повлияла на многочисленные поправки многих «романических» национальных реалий. Известно, что костюмы для исторической пьесы Екатерины «Начальное управление Олега» шились по образцам, запечатлённым на древнерусских миниатюрах⁶, однако национальный фасон непременно корректировался в духе тех нарядов, что известны нам по портретам Екатерины «в русском платье»⁷. Сходные одеяния представлены на созданных в последней трети XVIII века исторических полотнах, посвящённых началу русской истории. В частности, на полотнах Ивана Акимова «Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев» (1773, Третьяковская галерея) или «Крещение княгини Ольги в Константинополе» (не позднее 1792-го, эскиз в Русском музее) заметно, как древнерусские платья подправлены античными драпировками, а княжеское облачение — рыцарскими доспехами.

В литературном наследии Екатерины присутствует малоизвестная пьеса, которая представляет собой изысканнейшую стилизацию — не исторических повестей, но собственно нового жанра «готический роман». Миниатюрная вещица «Чесменский дворец» написана по-французски, вероятно, в начале 1780-х годов и опубликована на русском языке в издании записок Екатерины II⁸. Само место действия — дворец в «готическом вкусе», возведённый как путевой по дороге в Царское Село. Юрий Фельтен построил его в 1774—1777 годах в честь побед в Русско-турецких войнах. Очевидные готицизмы — крепостной облик постройки и стрельчатые окна — уже задают тему мистификации: игра в Большую историю Большой страны с её веками защищаемыми рубежами. Интерьеры дворца были украшены Федотом Шубиным мраморными барельефными портретами всех российских царей и всех современных Екатерине государей Европы. В пространстве фантастической готики, по замыслу императрицы, происходят небывалые вещи: портреты старинных и нынешних правителей Европы переговариваются, колко пикируясь друг с другом. Посредством монарших споров Екатерина задумала сатирически изобразить несовершенства прежних и нынешних европейских правителей. Особенно важно, что эта демонстрация выстроена в жанровых рамках «готической новеллы», для кото-

рой принципиальна линия родовой тайны, что обычно терзает героев последнего поколения, ставя перед ними цель её разрешения. Есть учесть, что все правители Европы в версии Екатерины это как раз одна большая фамилия («Какое у вас громадное родство!» — восклицает Фридрих), то согласно логике «готического» жанра, нынешней хозяйке дворца предстояло разрешить все проблемы обширного семейства государей Западной Европы и России и утвердить себя в качестве идеального просвещённого монарха. Изящный, в духе, скорее, рококо, оммаж собственному правлению!

В чём же принципиальное различие романтизма просветительского и романтизма первой трети XIX века? В разрешении основного конфликта. В XIX веке конфликт развивается настолько глобально и категорично, что заданное традицией разрешение его невозможно в принципе. И в этой ненаходимости выхода глубочайшим душевным мукам героя, в невозможности для него куда-либо встроить свою неуступчивую идентичность — источник сильных эстетических эмоций. Между тем как век Просвещения, во многом срежиссированный сценарии позднего романтического конфликта, вызывал их к жизни единственно для благополучного преодоления согласно принятым правилам этики «изящного вкуса». Все отклонения от нормы, будь то романтические переживания любовных страстей или национальные «готические» древности, привлечены были для того, чтобы эту норму в конечном счёте утвердить.

Готический роман, в котором герои борются с травмами и проклятиями давно почивших предков, дабы в конечном счёте утвердить свет здравого смысла, повлиял и на генезис детективного жанра. Его драматичная фабула с ужасами и преступлениями препарируется аналитикой дедуктивного метода, и логика непременно одерживает победу. Преобразившись, готический роман лёг в основу «чёрных» жанров в поэзии, кинематографе, рок-музыке, вплоть до субкультуры готы и компьютерных игр. Готический вкус в изобразительном искусстве — плоть от плоти эпохи Просвещения. В самой структуре готических опусов незримо присутствуют системные правила, коды и нормативные установки, которые могли декларативно отрицаться,

(6) Лосиевский Игорь. С пером и скипетром // Императрица Екатерина II. Указ. соч. С. 43.

(7) Например, С. Торелли; подобный наряд Р. М. Нирсанова назвала «офранцузженный сарафан» (Нирсанова Раиса. Из истории костюма русских императриц // Россия / Russia. 1999. № 3 [11]. С. 80. Цит. по Проскурина Вера. Указ. соч. С. 269).

(8) СПб., издание А. С. Суворина, 1907.



Ольга Тобрелуц
Модернизация
2010
Холст, масло. Триптих, каждая
часть по 150 x 170 см
Из коллекции Московского музея
современного искусства
Изображение предоставлено
автором



Егор Кошелев
Змеиная крепость
2014
Бумага, акварель. Фрагмент
Изображение предоставлено
автором

Маргиналии готического романа разрабатываются в центральных блокбастерах массовой культуры планеты, достаточно вспомнить киноэпопеи по произведениям Толкиена или Роулинг

но при этом неизбежно давали ход сюжету и определяли эмоциональное восприятие художественных творений. В романтизме начала XIX века трансцендентный мир перестаёт нуждаться в рациональном объяснении; эмансипируется сверхъестественная природа героя. Однако нормативные установки как в морфологии повествования, так и в морально-этических аспектах сюжета позволяют узнавать стрельчатый стиль «готического романа» и во второй половине XIX столетия («Дракула» Брэма Стокера), и в Новейшее время («Гарри Поттер» Джоан Роулинг). Такое узнавание помогает отличить «готический роман» от тех опусов, где преодолевается жанровая спецификация, ставшая уже во многом путями. Разумеется, любовь-ненависть к норме, к набору правил способствовала ассимиляции готической изобразительности в массовой культуре. Эту ассимиляцию богато иллюстрировала проходившая до 20 января 2015 года в Британской библиотеке в Лондоне выставка «Ужасное и чудесное. Готическое воображение» (Terror and Wonder. The Gothic Imagination). Имеются ли в современном искусстве темы и образы, инспирированные «готическим романом» и его производными? Без сомнения — и для их появления можно выявить несколько причин. Неприятие догматичности, ассоциирующейся с репрессивными механизмами в отношении личности, повлияло на выбор девиантных, теневых тем. Маргиналии готического романа разрабатываются в центральных блокбастерах массовой культуры планеты (достаточно вспомнить книжные и киноэпопеи по произведениям Толкиена или Роулинг). В сугубо визуальном аспекте долгая эра постмодернизма с её приоритетами тотальной цитатности

и коллажности сближает нынешнее время с эпохой викторианской Англии, где впечатления повседневности добывались будто из старых бабушкиных сундуков, оформленных псевдоготической декорацией и набитых таинственными артефактами.

Если же говорить именно о нынешнем российском изобразительном искусстве, то ещё одна причина актуализации поэтики готического романа состоит, как ни парадоксально, в желании опереться на традицию, в стремлении к дисциплине формы, которая в рамках готического жанра была чётко прописана и спасала от хаоса бессмыслицы. К тому же сегодня иронически отстраняются клише тех готицизмов, что вошли в изобразительный фонд массовой культуры. Например, в живописном трёхчастном панно «Модернизация» Ольга Тобрелутс изображает битву чудищ с рыцарями — тинейджерами, явно приглашёнными на кастинг из модельного бюро. Чудища из компьютерного мира материализуются в живописном пространстве, разрывая золотую сеть 3D-проекции. Сама ситуация встречи двух пространств (логически сконструированного и ирреального), чреватой непредсказуемыми превращениями, вполне согласуется с метаморфозами готического жанра. Логике помогает обрести «готический», неправильный для Ренессанса, но оттачивающий ренессансные же техники и приёмы, стиль маньеристических полотен Понтормо и Порденоне. Подобная логика представления ужасного в согласии с традицией и нормой классического вкуса, дополненная размышлениями о странствиях в виртуальные миры сетевой культуры и кинематографа, определяет эстетику полотен Егора Кошелева. В одном из своих перформансов Ольга Кройтор обращается к памяти викторианской поэтики прерафаэлитов, инсценируя иконографию полотна Джона Эверетта Милле «Офелия» на тему трагедии «готического» поэта Уильяма Шекспира.

В случае с молодым российским искусством даль готического повествования формирует композицию мировоззренческого диптиха, в котором нормативное и неправильное ведут между собой острую полемику, стимулируя воображение зрителя и радуя его глаз.

Георгий Литичевский

ЧИТАТЬ И ВИДЕТЬ

После поп-арта смотреть свысока на комиксы уже вроде и неприлично: популярные персонажи студии «Марвел» числятся в любимых героях арт-мира, а «пузыри» давно стали распространённой формой художественного высказывания.

В связи с этим художнику Георгию Литичевскому, признанному мастеру и пропагандисту комикса на русской почве, уже не приходится выступать в защиту некогда маргинального жанра. Вместо этого он утверждает чтение в качестве наиглавнейшего навыка в изобразительном искусстве



Идёт подготовка к групповой выставке. Автор большой инсталляции ворчит, что соседи по экспозиции вторгаются своими работами на его территорию. Типичная ситуация, когда одновременно выставляется много художников. Пытаешься его успокоить, говоришь, что его произведение никто не заслоняет, что его идея и так читается, и тут внезапно художник взрывается и возмущённо заявляет: «Мне не нужно, чтобы читалось, я не Лев Толстой, чтобы меня читали!»

Тут и задумаешься, так ли уж принципиально отличается процесс восприятия произведения визуального искусства от процесса чтения, на самом ли деле один из них является чем-то более непосредственным и глубинным по сравнению с другим.

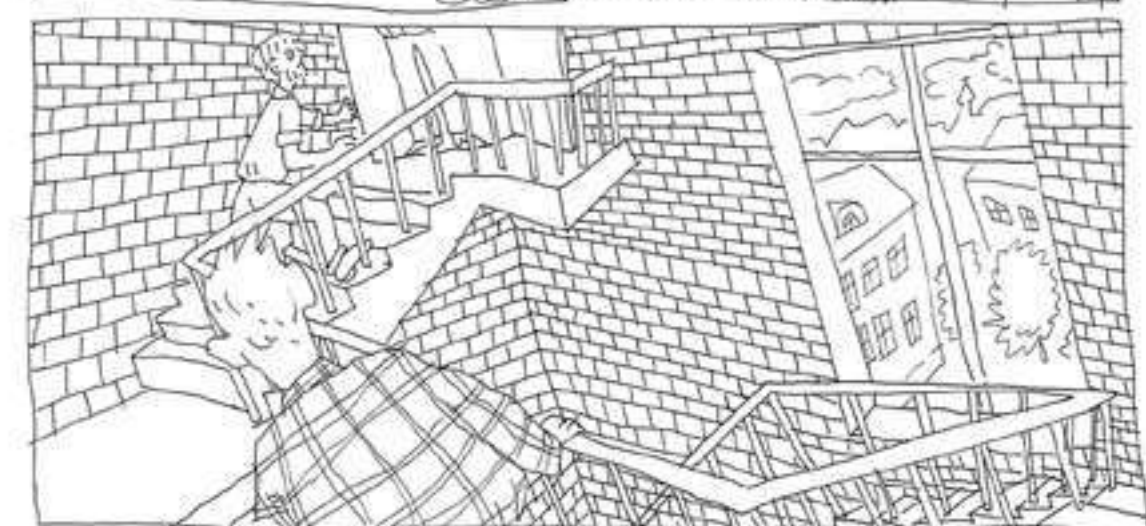
И визуальные образы, и буквенные (или иероглифические) имеют природу символов, хоть и относятся к разным символическим системам. Умение воспринимать их не даётся от природы. Видеть и различать, так же как и читать, все мы когда-то обучались. Различие в темпе процессов ничего не значит. Хотя обычно считается, что прочесть текст или прослушать музыкальное произведение можно только за некоторое продолжительное время, в то время как картину или скульптуру мы видим одновременно всю целиком, современные инсталляции, занимающие подчас обширные площади, а тем более произведения видеоарта, по требуемой длительности восприятия приближаются к словесным и акустическим аналогам.

Больше того, зачастую проглотить какой-нибудь текст можно даже быстрее, чем выявить всё содержание иной картины, например абстрактной, которая требует для разгадки самой себя очень долгого созерцания. А иногда и не созерцания, а обсуждения и словесной интерпретации, тем более в наше время, когда часто можно услышать, что художественная деятельность — это разновидность теоретической работы. Тут вроде бы открывается поле для парадоксальной проблемы невербального теоретизирования, но обычно «теоретическая работа» понимается как необходимость приложения к визуальному продукту словесного сопровождения. То есть от художника или его агентов требуется умение на словах объяснять, «что хотел сказать художник».

Можно и дальше рассуждать на эту тему, но сказанного достаточно для того, чтобы напомнить, что слова и образы — одного поля ягоды. Установив их родственность, нужно признать, что, как и в семейных кланах, отношения их часто иерархичны: кто-то мирится с ролью бедного родственника, а кто-то претендует на положение альфа-самца, ну или альфа-самки. При этом в разных ситуациях статусы распределяются по-разному — то образы играют вспомогательную роль при текстах и довольствуются положением иллюстраций, то тексты скромно именуют себя экспликациями, пресс-релизами и рецензиями. Допускаются даже радикальные обобщения, вроде того, что всё изобразительное искусство явля-

НЕ ПРИСЛОНЯТЬСЯ ВЗИТ К ЭРИКУ БУЛАТОВУ

ГЕОРГИЙ ЛИТИЧЕВ
СКИЙ 2009
КОМИКС

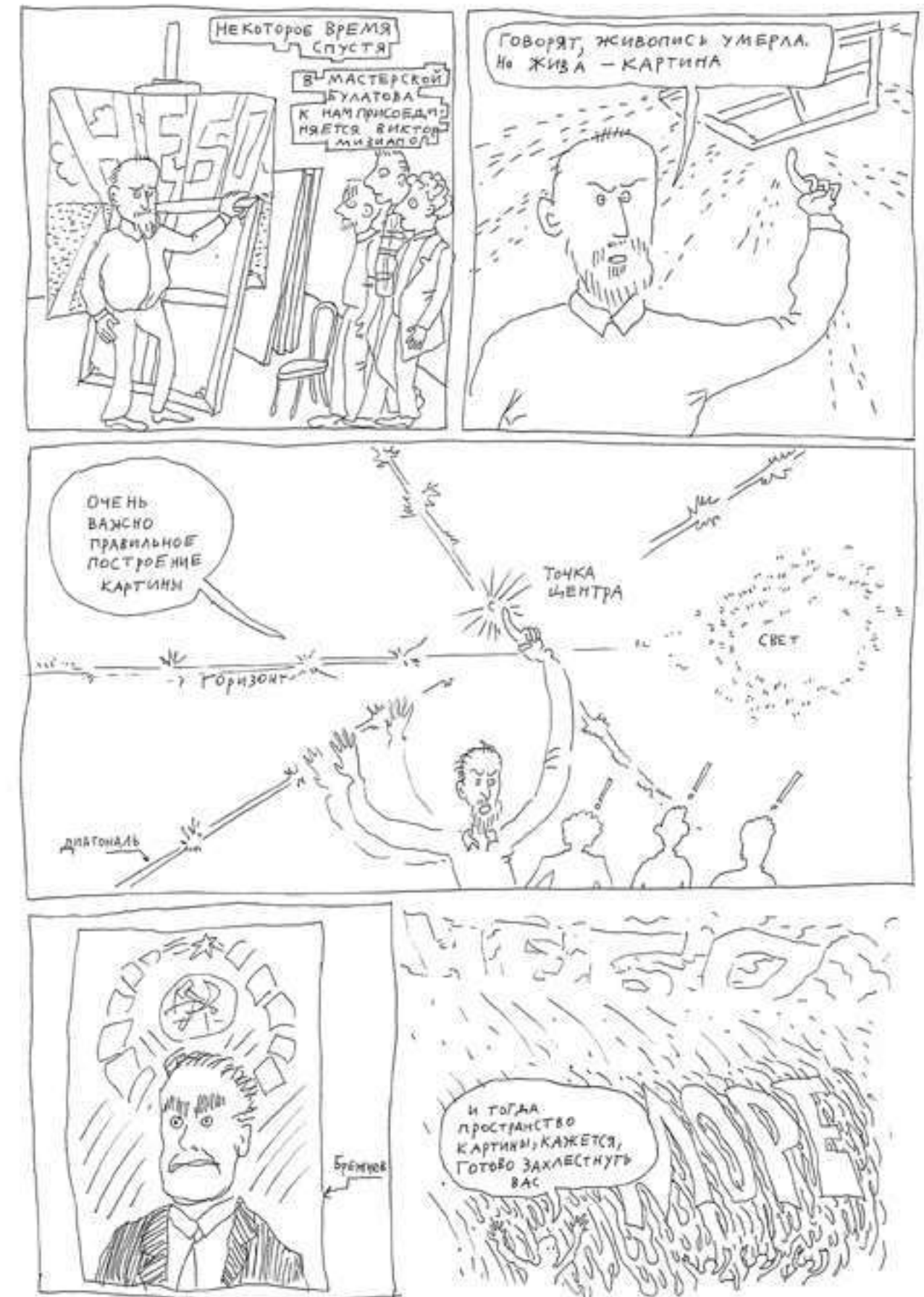


ется не более чем иллюстрацией к некоему гипертексту, или наоборот — что все тексты призваны лишь зомбировать публику, готовя её к доверчивому восхищению прелестными картинками всемирного «общества спектакля». Отсюда делаются выводы о том, что свободное творчество предполагает критику и самокритику тексто- и образостроительных практик.

Однако очень часто текст и образ оказываются в более равноправных отношениях, парадоксально или абсурдно сочетаясь друг с другом и тем самым помогая друг другу в такой самокритике. Иногда это выглядит как что-то почти стихийное. В 1975 году студенты исторического факультета МГУ отправились в археологическую экспедицию, и на одной из железнодорожных станций где-то в Сибири их взорам предстал большой стенд с типичной, вероятно, и сейчас надписью — что-то вроде «Не перебегай железнодорожные пути. Сэкономил минуту, но потеряешь жизнь». Характерный текст, напоминающий о том, что надо проявлять разумную осмотрительность, но сформулированный таким образом, что ставит всякого, кто его читает, в положение опекаемого инфантильного существа. Такие тексты красовались тогда повсюду, но именно на этой станции надпись сопровождалась огромными фигурами обнажённых бегунов, позаимствованными из чернофигурной древнегреческой вазописи. Бегуны были без голов, а бородатые их головы лежали рядом. Необычная и даже невероятная для середины 1970-х образная ирония сознательно или случайно лишала всю текстовую-образную композицию её патерналистско-репрессивного потенциала. Студенты, или хотя бы некоторые из них, удивились, но ни один не задумался об авторе. Кем он был, стихийным парадоксалистом или сознательным предтечей соцарта? Никто даже не удосужился сделать фотографию.

Эрик Булатов в начале своего творческого пути тоже отталкивался от надписей на железнодорожных вокзалах. Тексты, написанные «вокзальным» шрифтом, он совмещал с различными стереотипными образными планами. Из таких текстов и образов складывалась та запретительно-заслонная среда, ради обманчивой стабильности и надёжности которой социум отказывался от свободы индивидуального поиска и творческой инициативы. В картинах Булатова обнажается природа этих слов и образов, имеющих происхождение в инертном социуме. Благодаря этому, хотя бы и только в ситуации художественного воспроизведения, они утрачивают свою тормозящую силу, возвращая нам надежду на выход в пространство свободы. Творчество Булатова — это в известной мере пример того, как агрессивные слова и образы по воле художника обезвреживают друг друга.

Конечно, для картины равноценное использование текста и изображения — это отчасти выход на чужое поле, попадание

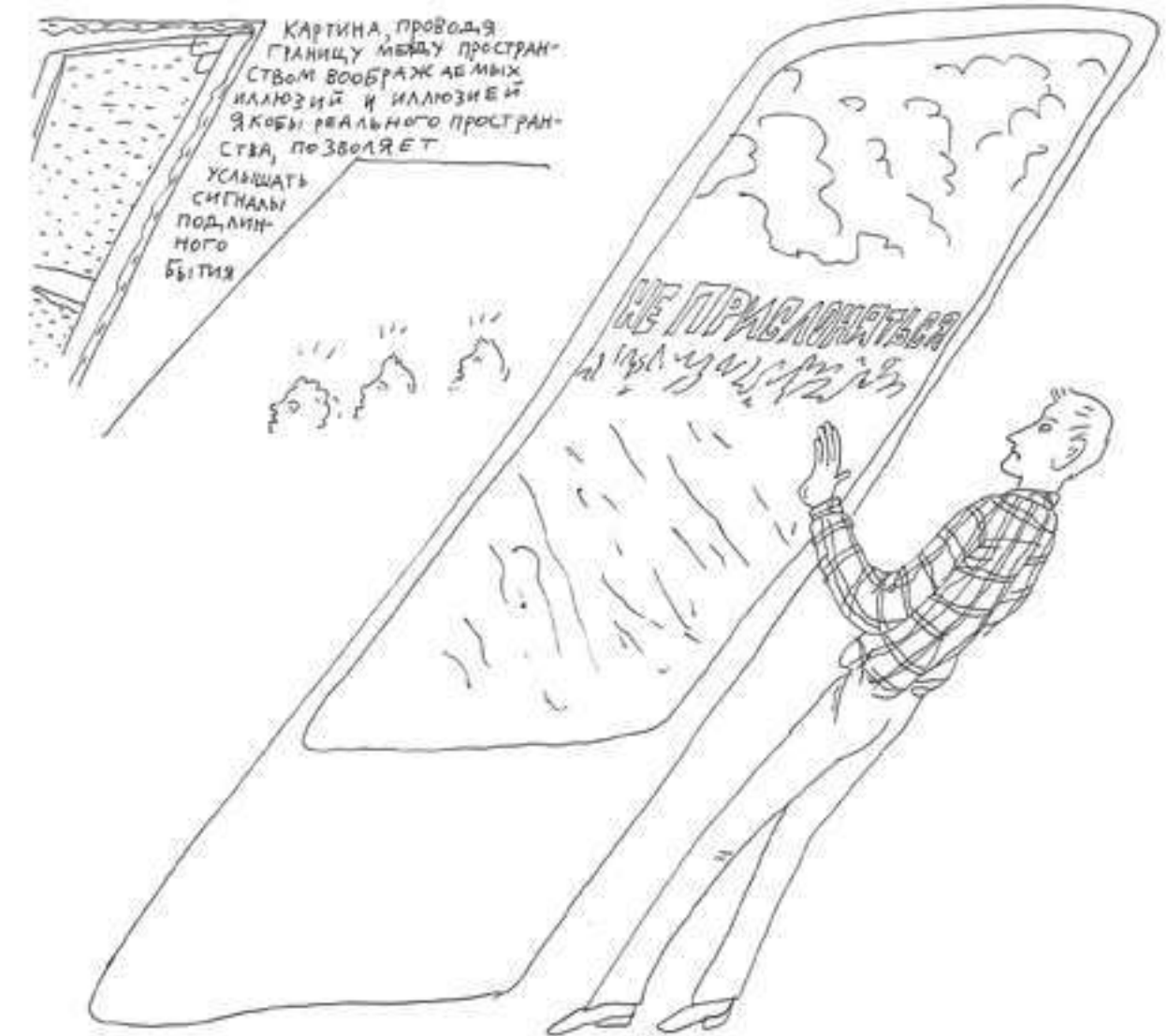
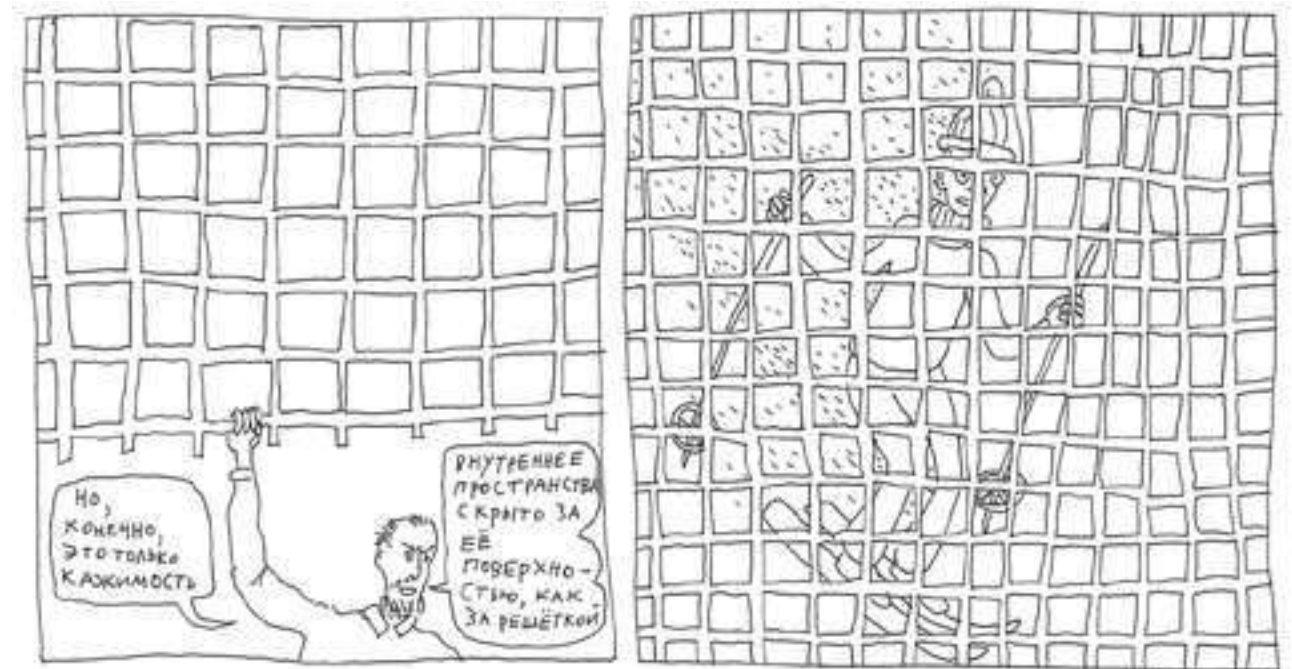


на территорию прикладного искусства, плаката, рекламы и т. п. Но есть жанры, где текст и изображение совмещены изначально, — например комиксы. Хотя комикс называют «девятым искусством» и он всё чаще попадает в пространство музеев и других художественных институций, до сих пор окончательно не решён вопрос, к чему он в большей степени относится, к искусству или к массовой культуре. Комикс действительно может быть каким угодно: и пропагандистским, и коммерческим, и изготавливаемым методом промышленного воспроизведения. При этом он по всем параметрам и признакам приближается к современному искусству, когда на смену безликому индустриальному потоку на первый план выходит индивидуальное и авторское повествование.

Даже заурядный комикс отдельными своими фрагментами и образами может попадать в пространство большого музейного искусства. Особенно много тому примеров в поп-арте. Однако в таком случае акцент в основном делается на специфической эстетике комикса: образы и обрывочные тексты в «пузырях» вырываются из контекста, утрачивая связь со своим происхождением. Напротив, авторский комикс может абсорбировать разные нарративы, традиционно не входящие в компетенцию комикса как лёгкого жанра, — интеллектуальный, политический, философский и т. д. Скромной, но по-настоящему экспериментальной попыткой адаптации нарратива и дискурса современного искусства стал более чем 20-летний цикл комиксов в московском «Художественном журнале». В форме авторских комбинаций рисунка и текста из номера в номер подвергаются рефлексии ситуации и проблемы современного художественного процесса. Далёкие от виртуозной графики и каллиграфического «леттеринга», эти рисунки и тексты могут напоминать каракули, но, служа общей идее и поддерживая друг друга, они повышают и идейный, и художественный статус комикса как жанра.

На стр. 59
Георгий Литичевский
В мастерской Эрина
Булатова
2008
Цветная бумага, тушь, анрил
210 x 297 см
Предоставлено художником

На стр. 61, 63, 65
Георгий Литичевский
В мастерской Эрина
Булатова
2008
Бумага, гелевая ручка
210 x 297 см
Предоставлено художником



ИЛЛЮСТРАЦИИ

Оказывается, в профессиональном сообществе до сих пор бушуют баталии — должен ли книжный график буквально следовать тексту или имеет право наплевать на сюжет и создавать собственное высказывание? Зато в этой области работают художники, которым жизненно необходимо как-то оформить свои отношения с текстом, и другие, которые при помощи текста оформляют свои отношения с миром

ОЛЬГА И АНДРЕЙ ДУГИНЫ: «РАБОТА НАД ОДНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИЕЙ ЗАНЯЛА ЦЕЛЫЙ ГОД»

68



Ольга и Андрей Дугины
Храбрый портняжка.
Иллюстрация к сказке
братьев Гримм
2011
Акварель, бумага. 37,5 × 21,4 см
Изображение предоставлено
авторами



Ольга и Андрей Дугины

Российские художники и иллюстраторы, живут в Германии, преподают в Художественной школе Штутгарта, ведущие семинаров Art School MiMASTER ILLUSTRAZIONE в Милане, оформители фильма Альфонса Куарона «Гарри Поттер и узник Азкабана». В 2007 году были награждены золотой медалью Общества иллюстраторов США. Авторы иллюстраций к «Гамлету» У. Шекспира, «Тысяча и одна ночь», «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя, «Приключения Абди» Мадонны и др.

69

Андрей Дугин: История такая: после института сложно было найти работу, и единственным, кто тогда ко мне по-человечески отнёсся, был Дехтерёв Борис Александрович, главный художник «Детской литературы». Пригласив попробовать себя в иллюстрации, он даже предложил мне тему на выбор: «Вам Достоевский нравится? "Неточку Незванову" читали? Хотите?» — «Ну конечно, хочу». Иллюстрация была выходом из безотрадной финансовой ситуации. Так всё и началось. Постепенно я начал сотрудничать с другими издательствами. С «Пионером» получилось смешно. Как-то раз отец моего друга Серёжи Камова спросил, почему я там не работаю, говорит, пойдёшь попробуй. Я пошёл, мне дали нарисовать пионера с ежом. Но рисунок им не понравился, редактор сказал, что всё хорошо, вот только стиль не их. Через некоторое время мне звонит Камов-старший,

спрашивает, как прошло. Да стиль, говорю, не их. «А ты сходи ещё раз». Мне было неловко и неудобно, но пошёл. И в следующий раз иллюстрация почему-то подошла.

Ольга Дугина: Наконец Андрею дали первую большую цветную работу — «Вечера на хуторе близ Диканьки». Он был счастлив, и мы вместе поехали на Украину с надувной лодкой: спустились от Миргорода до Кременчуга по реке Псел с заездом в Диканьку, фотографировали хаты, лица, посещали музеи. Но редактор в итоге осталась недовольна, что всё идёт так медленно. Работа над одной иллюстрацией и правда заняла целый год, притом что Андрей не занимался больше ничем другим. Издательство это не устроило. Зато в это время в Россию приехал немецкий издатель Герхард Шрайбер, увидел рисунки и пригласил нас в Германию сделать иллюстрации к «Колобку».



Ольга и Андрей Дугины
Иллюстрация к сказке
А. Эстерль «Золотые
перья Дракона»
2011
Акварель, бумага. 45 x 31,5 см
Изображение предоставлено
авторами



Андрей Дугин
Тень отца Гамлета.
Иллюстрация к трагедии
У. Шекспира «Гамлет,
принц датский»
2014
Смешанная техника, бумага
34,5 × 48 см. Изображение
предоставлено авторами

Я никак не мог придумать, как изобразить тень отца Гамлета. В этот момент мне попалась фотография рождения сверхновой, где звезда распадается на две половинки, и мне показалось интересным связать эту идею с силуэтом мышеловки XVII века

Андрей Дугин: Первая работа в Германии была выполнена как книга иллюстратора, а не художника, т. е. буквально воспроизводила сюжет. В наших визах было указано конкретное издательство Schreiber, поэтому мы не могли сотрудничать больше ни с кем другим. И поскольку мы работаем очень медленно, иллюстрация занимала всё наше время. Оля мне очень помогала.

Ольга Дугина: Я младше, занялась иллюстрацией позже и училась у Андрея. Первые книги работала у него подмастерьем, как в средневековой гильдии: сначала тебе разрешают сварить суп, потом помыть пол, затем растереть краски, через несколько лет, может быть, что-то подкрасить. А вот в «Храбром портняжке» и «Приключениях Абди» моей задачей было цветовое решение. Причём Андрей очень ругался, что я делаю всё не то. «А что ты хочешь?» — спрашивала я. «Я сам не знаю, но не это». Когда работаешь вместе, всегда один должен командовать, а второй исполнять. И сейчас я продолжаю работать над книгами самостоятельно, а Андрей иллюстрацию забросил совсем, он занимается только графикой и живописью. Надеюсь, со временем он изменит своё решение.

Андрей Дугин: Психологически очень тяжело шесть-девять лет отдавать одному проекту, порой на письменный стол уже

смотреть не можешь. Из-за столь долгого периода работы у нас нет права на ошибку. Невозможно полгода корпеть над акварелью, а потом, чтобы внести какие-то изменения, всё переделать заново. Поэтому метод работы таков: сначала ты собираешь максимальное количество материала, чтобы знать о времени повествования всё. Необязательно все эти сведения должны воплотиться на итоговой картинке, но они должны быть у тебя в голове. Ты всегда должен знать больше, чем рассказываешь. Потом создаётся сложная композиция, куда включается всё, что хочется передать, что-то вроде Ноева ковчега. Затем начинается чистка, исчезает то, от чего можно отказаться без ущерба для концепции. Вот это вычищение мелочей и бесконечное перекраивание занимает колоссальное количество времени.

Ольга Дугина: Да и сама работа над изображением занимает очень долгое время. Особенно когда в нём много гладких поверхностей. Например, небо в «Храбром портняжке» создаётся так: сначала проходишься мягкой кисточкой, но затем, чтобы добиться плавного перехода от тёмного к светлому, берёшь самую тоненькую кисточку — в один волосок — и наносишь цвет точками. Этот процесс сродни китайской пытке. И это то, что как раз обычно достаётся мне. К сожалению, ни один более простой способ не даёт того же результата.

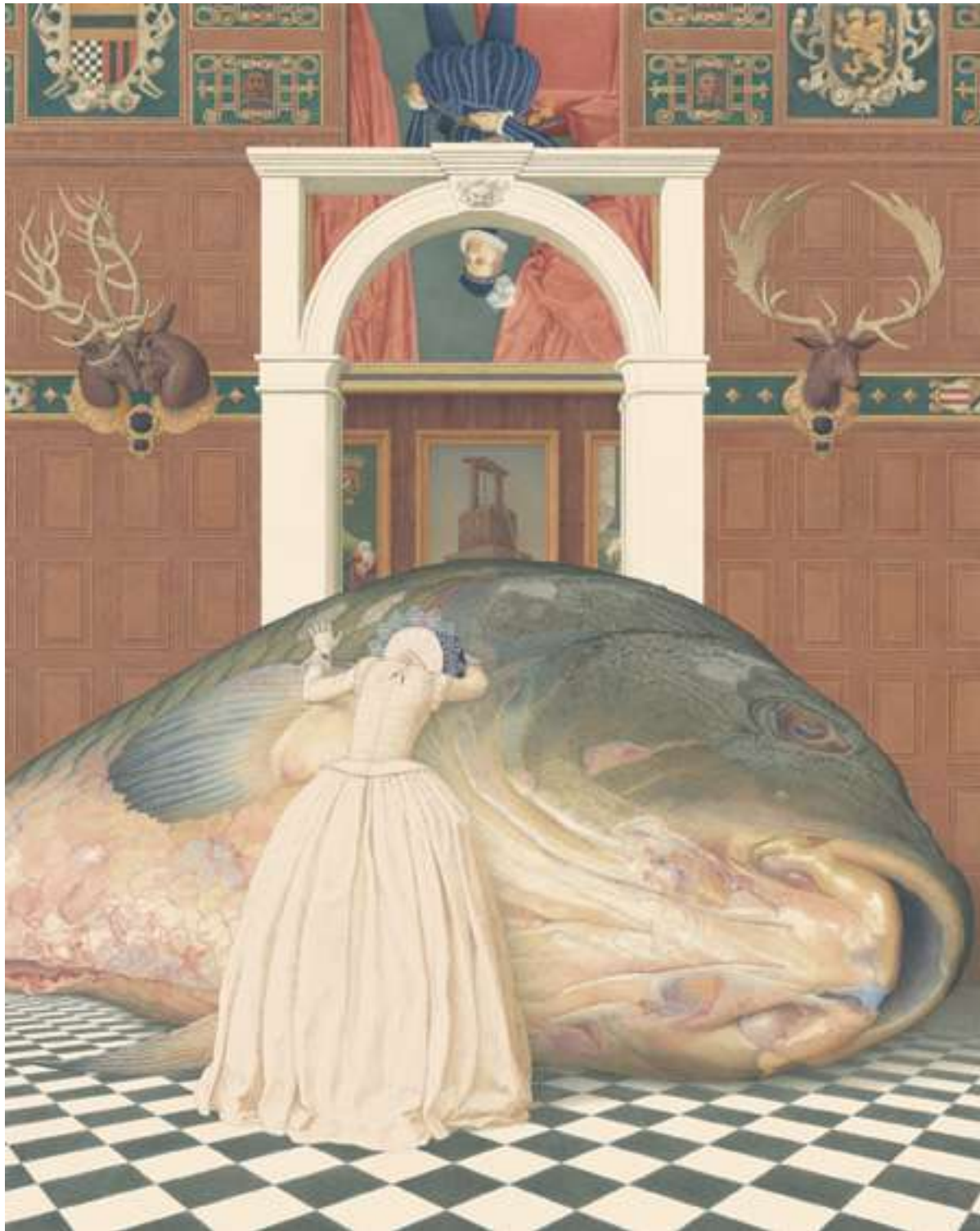
Андрей Дугин: Но главное — концепция, она отнимает больше всего времени.

Ольга Дугина: Да, это бесконечные библиотеки, книжки и музеи. Если нужный нам музей находится во Флоренции — мы едем во Флоренцию, а когда Андрей иллюстрировал Шекспира, мы поехали в Лондон.

Андрей Дугин: В иллюстрациях к Шекспиру я пытался с помощью сложных ассоциативных рядов позволить читателю понять и почувствовать многомерность изображённого. В зависимости от своего желания всмотреться он может получить абсолютно разную информацию и разное по глубине прочтение. Часто в наших картинках наряду с фантастическими существами присутствуют неожиданные персонажи, которых тем не менее редко замечают. Например, в «Перьях Дракона» рядом с вольняшкой-на-ножках, которая



Ольга и Андрей Дугины
Иллюстрация к сказке
А. Эстерль «Золотые
перья Дракона»
2011
Акварель, бумага. 45 x 31,6 см
Изображение представлено
авторами



Андрей Дугин
Иллюстрация к трагедии
У. Шекспира «Гамлет,
принц датский»
2014
Смешанная техника, бумага.
38,4 x 48 см. Изображение
предоставлено авторами

В Германии иллюстрация

искусством не считается:

**если тебя назвали
иллюстратором — всё,
считай, пропал человек.**

**В нынешней системе
галерей всё разложено
по полочкам, и книжная
графика занимает в ней
место прикладного
искусства, как роспись
тарелок, — не просто
второй сорт, а никакого**

отвлекает на себя читательское внимание, изображён современный поросёнок, а не средневековый щетинистый.

В «Гамлете» тоже много отсылок к современности. Например, я никак не мог придумать, как изобразить тень отца Гамлета — вариант с прозрачным мужиком в латах выходил совсем уж детско-наивным. В этот момент мне попалась фотография рождения сверхновой, где звезда распадается на две половинки, и мне показалось интересным связать эту идею с силуэтом мышеловки XVII века. Сама пьеса подразумевает подобное соединение разных времён. Например, мы знаем, что шекспировские актёры играли в костюмах, которые были им подарены елизаветинскими придворными — со своего плеча или из доставшегося по наследству гардероба предков. Понятия верности эпохе не было, поэтому, на мой взгляд, не стоило изображать всех в платьях, к примеру, 1601 года. Так что на иллюстрациях можно заметить костюмы разных эпох, современные причёски или очки. А можно и не заметить.

В этой серии я решил использовать ныне живущих людей в качестве актёров. Кого-то просил позировать, скорчив рожу, а кто-то даже не знал, что исполняет роль в моём «Гамлете». Надеюсь, они на меня за это не в обиде.

Ольга Дугина: Большинство иллюстраций Андрея самостоятельны и могут существовать независимо от текста как самостоятельные картины. И в этом смысле они мало чем отличаются от станковых работ.

Андрей Дугин: К сожалению, в Германии иллюстрация искусством не считается: если тебя назвали иллюстратором — всё, считай, пропал человек. В нынешней системе галерей всё разложено по полочкам, и книжная графика занимает в ней место рядом с прикладным искусством, как роспись тарелок, — не просто второй сорт, а никакого. А вот если ты свободный художник — ты на коне. В Америке не так, там не имеет значения, скульптор ты или иллюстратор, тебя принимают везде в качестве художника. Здесь же всё достаточно консервативно.

Ольга Дугина: В среде иллюстраторов существует свой снобизм, считается, что всё должно быть только рукотворным, настоящим, никакой цифровой графики. Но я так не считаю.

Андрей Дугин: На компьютере можно научиться очень хорошо обрабатывать изображения, однако, к сожалению, люди, которые работают «в цифре», зачастую не придают значения воспитанию вкуса. Он представляется им чем-то ненужным, и качество получается усреднённым: большинство работ похожи друг на друга, они не персонализированы. Путеводной звездой считается фотографическая гладкость формы. Художник не ищет нового к ней подхода и не любит ошибок. Кажущаяся лёгкость обеспечивается программой, написанной не тобой, но выйти за её пределы ты не можешь, твоё воображение ограничено возможностями, заложенными автором программы. В каком-то смысле ты вторичен. От этого цифровые иллюстрации так холодны.

ЛЕОНИД ТИШКОВ: «ЗДЕСЬ НАЧИНАЕТСЯ РАЗГОВОР О КНИГЕ ХУДОЖНИКА»

78



Леонид Тишков
Лист из альбома
«Люди моей деревни»
1989
Бумага, акварель, тушь
Изображение предоставлено
автором

На стр. 97
Леонид Тишков
Фотография: © Рауль Скрылёв

79



Леонид Тишков

Московский художник, писатель и иллюстратор. Персональные выставки проходили в музеях России, США, Германии и Швеции. Работы хранятся в Третьяковской галерее, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Музее современного искусства (MoMA) в Нью-Йорке, центре Гетти, центре современного искусства Луиджи Печчи. Лауреат международных премий за оформление различных изданий: «Война с саламандрами» Н. Чапена, «12 стульев» и «Золотой телёнок» Ильфа и Петрова, «Мы» Замятина, книга Л. Керролла.

Хорхе Луис Борхес когда-то написал, что мир обернулся книгой. Идея мироздания, представленного вселенским текстом, — главная в творчестве писателя. Вся его работа библиотекарем, все его философские эссе построены на чтении и осмыслении книг. И для меня мир вокруг меня — бесконечная книга. Поэтому такие трагедии, как пожар в библиотеке, воспринимаются мной как гибель мира. Сухая статистика, согласно которой сгорели полтора миллиона книг и ещё половина погибли под водой, говорит на самом деле о невосполнимых корпускулах Вселенной. Как будто в цифровом изображении выбиты пиксели, и ты уже никогда не сможешь увидеть этот мир цельным. Каждая книга — это такой фрагмент. Глупцы говорят, что всё можно прочитать в интернете, и даже не понимают, что оцифровано меньше половины процента книжной куль-

туры. Всё главное, что накоплено нами за века, содержится в библиотеках. Визуальная культура состоит из двух компонентов: то, что мы видим, и то, что читаем в изображении. Поэтому всё, что нас окружает, — это книги. Даже наша жизнь — это континуум, и он сродни перелистыванию страниц. Лучший способ выразить течение времени — это книга. Для меня книга — универсальный ключ к мирозданию, а не только способ рассказать о том, что чувствую и переживаю, сочиняя фантастические истории, в которых я объясняю своё существование в этой реальности. Кроме того, книга обладает предметными свойствами, она — объект, вещь. И здесь начинается разговор о книге художника. В ней всё важно: и вдавленность литеры в бумагу, сама бумага, обрез, иллюстрация, формат, шелест страниц и тяжесть блока. Мне кажется, в ближайшее



Леонид Тишков
 Лист из альбома
 «Протодаблонды»
 1997
 Бумага, акварель, тушь
 Изображение предоставлено
 автором

Слово и картинка

**связаны там так тесно,
 что переплетаются
 и становятся неделимы.
 Эта связка оправданна
 содержательно,
 поскольку даблонды —
 это клише сознания,
 и книги как порождения
 нашего сознания тоже,
 получается, даблонды**

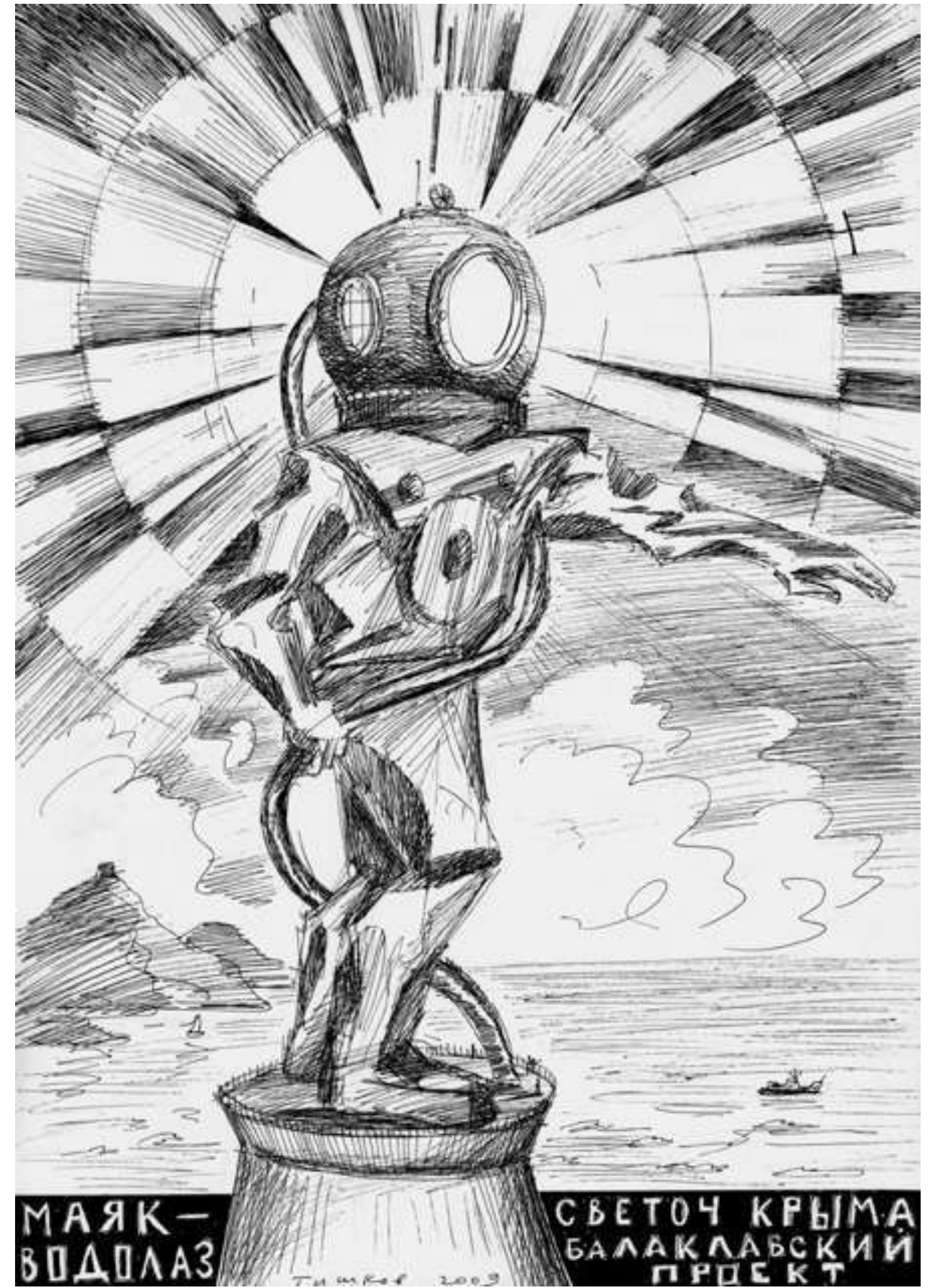
время должен наступить расцвет книги художника, потому что массовая литература уходит в «цифру», а люди по-прежнему нуждаются в тактильном общении с текстом. Такое общение может дать малотиражное издание, которое сохраняет приметы объектности и от которого мы можем получить эстетическое переживание.

Когда я начинал заниматься книгой художника, то шёл от идеи обычной книги, где мог бы рассказывать свои собственные истории или структурировать будущую выставку. Сначала это был блокнот, потом альбом, потом книжка. Во времена перестройки как раз появились маленькие коммерческие типографии, где можно было за свои деньги напечатать небольшой тираж. Я даже оформил свою деятельность как издательство и назвал его «Даблус» — по имени моего мифологического персонажа, из которого родились даблонды. Альбом, где рассказывается, как это произошло, и был первым, где я соединил изображение и текст в одну картинку. Сейчас его можно посмотреть в Третьяковской галерее, в коллекции отдела графики. Слово и картинка связаны там так тесно, что переплетаются и становятся неделимы. Эта связка оправданна содержательно, поскольку даблонды — это клише сознания, и книги как порождения нашего сознания тоже, получается, даблонды. Отсюда тексты, которые оформляются как изображения. После появления таких альбомов и книг меня даже начали приглашать на выставки визуальной поэзии, видимо, посчитав за своего.

Тогда же я издал сочинения своих коллег — Кости Звездочётова, Никиты Алексева, Резо Габриадзе, Юлии Кисиной и других, — в их искусстве текст и картинка едины. Грузинские буквы Габриадзе напоминают стиль китайских художников-поэтов «ветра и потока». Тексты Никиты рассказывают не о том, что изображено на рисунках, и смысл оказывается не в изображении, не в слове, а где-то за их пределами.

Между тем я занимался и обычной книжной иллюстрацией. С 1980-х годов иллюстрировал, например, «Войну с саламандрами» Карела Чапека, «Золотого телёнка» Ильфа и Петрова, «Мы» Замятина. Вместе с моим другом Николаем Козловым, который делал макет книги Замятина, были награждены Гран-при в Лейпциге в 1989 году. Моя работа, конечно, не была буквальным воспроизведением текста, в иллюстрациях я создавал мир, параллельный тому, который описывал автор. Воображал себя героем книги, представлял, что бы этот персонаж мог нарисовать, а дальше действовал как бы от его имени. Например, изобразил в «Войне с саламандрами» подводную лодку, раскрашенную как ящерицу, которой в тексте не было, но с её помощью мне удалось воссоздать чапековскую атмосферу ужасного. Другое дело, что моя иллюстрация не столь радикальна, как например, у Анри Матисса, который проиллюстрировал Джойса, не прочитав его. Увидев греческих богов, писатель был шокирован. А Матисс, пожал плечами, сказал, что прочитал название «Улисс» — ну, и изобразил Одиссея. Литературовед Юрий Тынянов вообще говорил, что не нужно иллюстрировать литературу, а поэзию тем более, изображение разрушает зрительные образы, которые и так содержатся в тексте. Ленивый читатель, скорее всего, пойдёт за картинкой, а не будет думать сам. Я с этим согласен, но всё-таки очень люблю иллюстрацию.

Если художнику нужен диалог с писателем, непременно подпорка в виде текста, в чём-то этот художник неполноценен. В европейской традиции иллюстратор вообще не считается художником. Над ним часто сидит художественный редактор и карандашиком набрасывает то, что мастер должен изобразить. Самое лучшее сочетание — когда текст и иллюстрации создаются одним человеком. Все знают книжку «Там, где живут чудовища» Мориса





На стр. 102
Леонид Тишков
 Титульный лист
 из альбома «Водолаз-
 маяк»
 2009
 Бумага, напильная ручка
 Изображение предоставлено
 автором

На стр. 103
Леонид Тишков
 Лист из альбома
 «Водолаз-маяк»
 2009
 Бумага, напильная ручка
 Изображение предоставлено
 автором

Леонид Тишков
 Ёлка у Ивановых
 1993
 Бумага, тушь. Изображение
 предоставлено автором

**Поставил видеокамеру,
 взял альбом, ручку,
 оделся в бабушкин
 меховой жилет, траченный
 молью, представил себя
 Александром Введенским
 в голодном Петрограде
 и начал переписывать
 всю пьесу «Ёлка
 у Ивановых»**

Сендака — это идеальный пример. Художники-рассказчики уже нашли и заняли свою нишу, и здесь не нужно далеко ходить — Илья Кабаков обладает неоспоримым талантом писателя, его альбомы — полноценная литература, так что нам есть у кого учиться. Или Павел Пепперштейн — пишет и иллюстрирует книги, которые издаются большим тиражом, но выглядят при этом как артефакт, так что, читая их, понимаешь, что это скорее арт-объект, а не литература. Так же поступали художники группы «Флюксус», экспериментируя с формой книги. Причём я не считаю, что это явление изобразительного искусства, а не литературы. Мне кажется, их нельзя разделять. Само письмо родилось как упрощение пиктограмм. Если нам кажется, что в картинке нет текста, мы ошибаемся: мы считываем её содержание, обретаем набор наших личных ассоциаций, лавину зрительных образов. Изображение и есть текст.

Даже картины Кандинского — текст, нерасшифрованное сообщение, возможно, на неведомом языке. Благодаря ему я сделал серию «Библиотека водолаза» — представил, что в придуманном мною мире водолазов есть книжная традиция, хотя их языка я не знаю. Названия произведений вроде известны, например «О полётах птиц», но их тексты выглядят как симуляция абстракции, т. е. текст существует в совершенно иной системе знаков. Мне хочется, чтобы созданный мною мир был полноценен — чтобы там были и скульптура, и пьесы, которые можно слушать, и вот такие тексты. В рамках моей неомифологии обязательно должны существовать книги.

Создавая иллюстрации к какому-то тексту, я воспроизвожу не собственный внутренний мир, я обязан стать автором книги, превратиться в него. Например, иллюстрируя Введенского, я долго размышлял, как именно разместить текст на полосе, а потом решил написать его заново — от руки. Поставил видеокамеру, взял альбом, ручку, оделся в бабушкин меховой жилет, траченный молью, представил себя Александром Введенским в голодном Петрограде и начал переписывать всю пьесу «Ёлка у Ивановых». Я писал её и проговаривал вслух, а в такие моменты наступает полное выпадение из реальности, ты уходишь в текст целиком и становишься его автором. Для меня очень важны эти переживания. Мне важно быть Велимиром Хлебниковым, когда я переписываю его стихи для альбома «Ладомир». Здесь есть отсылка к советскому времени, когда купить его сочинения было невозможно и я копировал стихи в тетрадку в библиотеке, попутно дорисовывая что-то своё, и эта переписка очень роднила с поэтом. Мне очень важно стать Верой Игнатьевной Мухиной, когда в альбоме «Водолаз-маяк» я рассказываю о задуманном ею сорокаметровом маяке в Балаклаве и что из этого вышло. От её проекта сохранилось только два письма, но перевоплощаясь в скульптора, я вступаю с ней в диалог и могу узнать больше. Мне кажется, что художник может разговаривать не только со своими современниками, его собеседники — все художники и писатели мира, вне зависимости от ограничений века и пространства. Этому я научился у Уильяма Блейка, которого считаю святым покровителем всех, кто делает книги художника. Он был визионером и говорил, что может беседовать с Платоном, Джоном Мильтоном или Торквато Тассо. Когда ты вступаешь в подобный диалог, особенно с русским авангардом, переживаешь невероятное вдохновение.

ЛЕВ КАПЛАН: «Я ИЛЛЮСТРИРУЮ КНИГУ НЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ, А ДЛЯ СЕБЯ»



Лев Каплан

Иллюстратор, дизайнер, акварелист, член Союза художников Баден-Вюртемберга. Родился в Луганске, живёт в Штутгарте, где работает арт-директором рекламного агентства, параллельно иллюстрирует детские книги для российских и зарубежных издательств: «1001 ночь», «Русские сказки», «Сказки братьев Grimm».

86



Лев Каплан
Эскиз иллюстрации
к приключенческому
роману Ж. Верна
«Вокруг света
за восемьдесят дней»
2012
Бумага, карандаш. 21,5 × 20,5 см
© Thienemann-Esslinger Verlag
Изображение представлено
автором

87

Тавтологическая иллюстрация скучна. Конечно, я должен придерживаться сюжетной канвы текста, но книги пишут, чтобы их интерпретировали. И при помощи изображения я их как раз переосмысливаю и дополняю. Например, вы читаете: «Д'Артаньян проткнул его шпагой», смотрите иллюстрацию и начинаете считать: Д'Артаньян один — есть; шпага одна — есть; гвардеец один тоже есть. Возникает вопрос, зачем вообще изображать здесь Д'Артаньяна, который и так был на пяти предыдущих картинках? Вместо этого можно передать атмосферу самого убийства, показать мостовую, кровь и тень человека со шпагой. Сразу возникают другие уровни восприятия текста.

Ещё интереснее показать контекст того времени, о котором повествует книга. Если это «Сказки братьев Grimm» — то средневековые костюмы и быт, о ко-

тором нет ни слова в тексте. Например, для изображения кухарки, которая убегает из кухни, я собрал огромное количество информации: как была устроена немецкая кухня в это время, как регулировали температуру огня, как разделявали мясо, не ножами — их не использовали, — а топорами. Для «Вильгельма Телля» нашёл изображения старинных арбалетов. Надеюсь, что, воспроизводя их, я побуждаю и ребёнка что-то искать и узнавать. Например, в знаменитой сцене, где герой стрелой сбивает яблоко с головы сына, у меня присутствуют герой, ребёнок и яблоко, но все они стоят на огромном арбалете, а за мальчиком, опираясь на лук арбалета, притаилась смерть. Присутствие смерти как персоны целиком меняет семантику изображения. За стрелком толпится свита короля, обсуждая исход дела, а рядом с ними молящийся священник, который визуально противостоит смерти.



88



89

Лев Каплан
Иллюстрация
к «Сказанию
о Вильгельме Телле»
2013
Акварель на бумаге. 43 x 20,5 см
© Thienemann-Esslinger Verlag
Предоставлено автором

Именно таким образом я раскручиваю собственную интерпретацию.

Все эти подтексты, конечно, не сможет считать ребёнок. Но я иллюстрирую книгу не для детей, а для себя. И за это меня иногда осуждают, причём преимущественно российские читатели. Когда вышли мои «Бременские музыканты», родители начали меня рвать на куски: нашим детям пытаются «втюхать» западный сюрреализм, почему трубы растут на деревьях, а дома состоят из скрипок. Дескать, я пытаюсь подменить отсутствие таланта европейскими фокусами, детям такое показывать нельзя. Тем не менее все свои картинки я создаю такими, какие нужны именно мне. И если такой подход не нравится читателям, то существует очень простой способ наказать меня — не покупать книгу!

Лишь работая для себя, можно создать что-то стоящее. Как только начинаются рассуждения о целевых группах, о том, кому нужно прививать, как работать, чтобы понравилось детям, — иллюстрации приходит конец. Книги сразу заполняются сладенькими кроликами и ёжиками а-ля Дисней. На самом деле художник должен кайфовать над картинкой, если это получается — результат будет отличным. Ещё я очень люблю то, что называется дрожанием карандаша, и ценю ошибки. Даже слушаю почти что исключительно винил, доверяя теории, что внутренняя сторона дорожки, по которой движется игла патефона, короче внешней, она и создаёт некоторую неправильность, неровность звучания и делает его совершенно фантастическим. Говорят, что звукорежиссёры даже специально внедряют шероховатости в цифровую запись, чтобы добиться эффекта живого исполнения. По этим же соображениям мне важно ощущение живого процесса в рисовании, в нём есть что-то от секса, и в том, что касается удовольствия от процесса, и в том, что в обоих случаях всё должно происходить по любви.

Поэтому я не торгуюсь с издательствами. Возможно, мне это удаётся потому, что живу я не в России. Я приношу картинки и не буду их менять по прихоти кого бы то ни было. Акварели вообще очень сложно менять. Единственный случай, когда я иду навстречу клиенту, — обложка, потому что это момент коммерческий, она обязана продавать

**Я не торгуюсь
с издательствами.**

**Я приношу картинки
и не буду их менять
по прихоти кого бы
то ни было.**

**Не соглашаются
публиковать —
разворачиваюсь и ухожу**

издание. Поэтому мы обсуждаем эскиз с заказчиком. В остальном — не соглашаются публиковать, разворачиваюсь и ухожу.

Так сотрудничать мне удавалось и с европейскими, и с московскими издательствами, так что о своём опыте работы с российскими институтами не могу сказать ни одного худого слова. От коллег, правда, слышал, что бывает по-разному. Может, мне просто повезло. Может быть, это потому что я зарабатываю на хлеб совсем не иллюстрированием. Основной мой доход приносит работа креативным директором в рекламном агентстве. Она позволяет мне быть идеалистом и перфекционистом в той сфере, которую считаю своим настоящим призванием.

Дело в том, что книжной иллюстрацией в сегодняшнем мире практически невозможно прокормиться. Работа над каждой книгой занимает год, если забросить агентство и всё время посвящать только ей — полгода. Для того чтобы полгода содержать на эти деньги семью, гонорар должен быть очень высоким, а все издательства сейчас в первую очередь пытаются выжить, рынок бумажных изданий сокращается — и в России, и в мире. В этом смысле проблемы общие. Разница в других аспектах. Например, все местные иллюстраторы работают на базисе royalty: художнику платят десять-пятнадцать процентов от нетто-продаж, а перед началом работы — аванс, который потом вычитают из итогового гонорара. Если книга приобретает коммерческий успех, такой же процент выплачивается с каждого переиздания и лицензий в другие страны. В России такая система почти не используется, автор рисунков продаёт права на них на пять



Лев Каплан
Иллюстрация
к приключенческому
роману Ж. Верна
«Вокруг света
за восемьдесят дней»
2012
Акварель на бумаге. 21,5 × 20,5 см
© Thienemann-Esslinger Verlag
Изображение предоставлено
автором



Лев Каплан
Иллюстрация
к приключенческому
роману Ж. Верна
«Вокруг света
за восемьдесят дней»
2012

Акварель на бумаге. 21,5 × 20,5 см
© Thienemann-Esslinger Verlag
Изображение предоставлено
автором



Лев Каплан
Иллюстрация
к приключенческому
роману Ж. Верна
«Вокруг света
за восемьдесят дней»
2012

Акварель на бумаге. 21,5 × 20,5 см
© Thienemann-Esslinger Verlag
Изображение предоставлено
автором



Лев Каплан
Иллюстрация
к приключенческому
роману Ж. Верна
«Вокруг света
за восемьдесят дней»
2012
Акварель на бумаге. 21,5 × 20,5 см
© Thielenmann-Esslinger Verlag
Изображение предоставлено
автором

**Когда вышли мои
«Бременские музыканты»,
родители начали
меня рвать на куски:
нашим детям пытаются
«втюхать» западный
сюрреализм, почему
трубы растут на деревьях,
а дома состоят из скрипок.
Дескать, я пытаюсь
подменить отсутствие
таланта европейскими
фокусами**

и реалистические рисунки никто не хотел брать. Только сейчас стало проще.

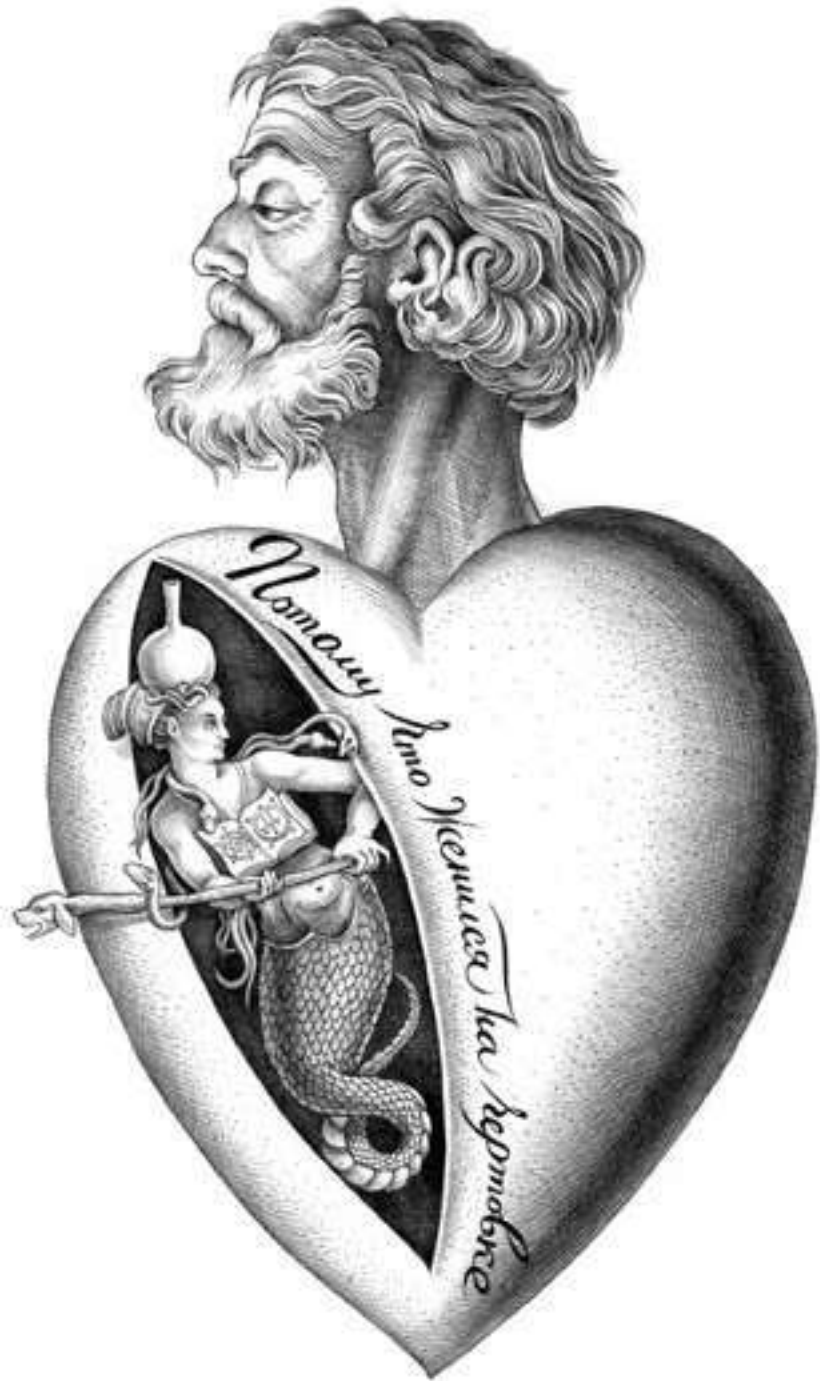
В остальном пробиться в этой среде художнику из Советского Союза оказалось не так сложно. Я не заканчивал ни литературного, ни даже художественного вуза, по образованию — архитектор, и, приехав в Германию, работал первоначально по специальности. Свою отчуждённость я чувствовал настолько, насколько плохо понимал язык. Как только я освоил немецкий, то перестал быть чужим. И с иллюстрацией получилось почти случайно, на одной из моих выставок ко мне подошёл знакомый, предложив книжный проект, дескать, мои рисунки очень иллюстративны. Мне ужасно понравилось это занятие, я стал собирать детские книги, потом пошёл в то же издательство, обил пороги и начал ждать. Через год позвонил сам. Мне почему-то очень обрадовались: как хорошо, что вы позвонили, давайте работать. Так всё и завертелось.

лет за фиксированную сумму. Даже если за это время издательство продаёт не пять, а пятьсот тысяч экземпляров книги, иллюстратор, будучи главным виновником такого торжества, всё равно от этого не получает ничего.

Что касается содержания изображений, то в Германии взрослой иллюстрации не существует вообще. Россия, по-моему, одна из немногих стран, где сохранилась иллюстрация для взрослой аудитории. В Европе для тех, кто вырос, существует обложка. Даже подростковая литература издаётся без картинок.

Кроме того, в Европе гораздо сильнее поиск новых форм, в России книжная иллюстрация более консервативна, хотя я не уверен, что это так уж плохо. Она всегда была более реалистичной и серьёзной, чем европейская, и, возможно, не стоит разрушать эту традицию. Испанцы тоже предпочитают реализм. Итальянцы, наоборот, любят ломать форму и уходить в абстракцию. А вот в Германии история более сложная: при нацистском режиме в изобразительном искусстве насильственно насаждался особый реализм Третьего рейха, и как только режим сменился, реалистическое искусство, оказавшись «наследием гитлеризма», стало повсеместно презираемым. Ещё в 1990-е, когда я переехал сюда, мои фигуративные

СВЕТЛАНА ДОРОШЕВА: «РАБОТА С ЖИВЫМ АВТОРОМ — САМОЕ БОЛЬШОЕ СЧАСТЬЕ»



Светлана Дорошева
Потому что женился
на чертовке. Иллюстрация
к книге Дмитрия Дейча
«Свирепый праведник»
2014
Бумага, шариковая ручка. 21 × 30 см
Изображение предоставлено
автором



Светлана Дорошева

Украинская художница и иллюстратор, живёт и работает в Израиле. В 2014 году вышли «Записки о пробуждении бодрствующих» Дмитрия Дейча с иллюстрациями художницы, сейчас они совместно работают над изданием новой книги «Свирепый праведник». Параллельно Светлана занимается проектом из двенадцати книг «История глазами "Кронодила". XX век».

Не знаю, как живут люди, которые не рисуют. Это моя еда, мой сон, мой наркотик. У меня есть дети, иные занятия, увлечения, но в рисовании я черпаю силы на всё остальное. С другой стороны, у меня много раз возникало желание «сложить карандаш» и никогда больше за него не браться. В первый раз — когда я начала показывать свои опыты другим людям. Начав выкладывать в Сеть то, что многие годы делалось в стол, я получала разные отзывы. От некоторых расстраивалась так, что думала: надо бросать, не мучить себя и людей. Останавливала мысль, что пусть ни таланта, ни способностей, но я же не могу не рисовать, это делает меня очень счастливой. Моей профессией это занятие стало лишь потому, что в противном случае за иными занятиями, детьми и домом, времени на рисование я не смогла бы выкроить никак. Зато обнаружилось другое:

пока рисуешь — невозможно думать о том, стоит ли тебе заниматься этим, ты же под кайфом, тебя ничего, кроме работы, не волнует. Когда рисунки закончены, тебе опять же не до этого: нужно книжку собирать, с издательством общаться, правки вносить. Книжка выходит — а там уже другой проект горит.

В мире иллюстрации есть несомненные звёзды, например: Андрей и Ольга Дугины, Кирилл Чёлушкин, Лев Каплан, Геннадий Спиринов, Шон Тэн, Лизбет Цвергер, Ребекка Дотремер и много других. Звёзды далеко, но сам этот мир очень разнообразен и щедр. Нужно искать свою нишу, собственная манера привлекает наиболее близкие и интересные тебе проекты. С другой стороны, эти проекты будут, вероятнее всего, однотипны. Например, ко мне приходят те, кому нужно нечто «средневековое». Однако ниш очень много.

Современная иллюстрация разнообразна как никогда. Мне ближе всего художники, которые продолжают традиции золотого века книжной иллюстрации, наследники Артура Рэкхэма, Эдмона Дюлака и других прекрасных художников той эпохи. Это подразумевает рисунки с хорошей техникой, знанием человеческой анатомии, грамотно выстроенной композицией, часто смелыми решениями в книжном дизайне.

Сейчас много говорят о том, в каком кризисе находится детская иллюстрация, что невозможно больше смотреть на беспрерывно улыбающихся мишек, зайчиков и лучезарных бармалеев. Это правда, смотреть невозможно, но при этом количество замечательных иллюстраторов детских книг просто зашкаливает. Они разные и просто отличные. К сожалению, их сложно случайно выудить в книжном магазине: пушистая, вырвиглазых цветов продукция затмевает всё. Но это закономерно: прогресс всегда геометрически умножает то, что уже существует в мире, как талант, так и бездарность. Поскольку одарённых людей всегда было меньше других, безвкусицы стало ещё больше. Выход один: нужно знать, что ищешь.

Издательство обычно выбирает иллюстратора по стилю, примерно понимая, что получит на выходе. Техзадания бывают очень разными. Иногда чем подробнее оно составлено, тем сложнее работать. Например, у меня был бриф: требуется изобразить сказочный лес, но там не должно быть никаких волшебных существ и вообще ничего необычного, лес находится в ожидании грозы, но никаких гнущихся деревьев, дождя или туч на небе, всё это нужно передать «через настроение». Конечно, есть художники, которые и это смогли бы. Издательство просто неверно выбрало иллюстратора. Такое не ко мне. Я просто не умею так. Но обычно всё-таки художнику дают свободу, особые требования, как правило, разумны. Единственное постоянное условие: иллюстрация обслуживает текст. Даму с камелиями нельзя изобразить с кактусом — это нехорошо.

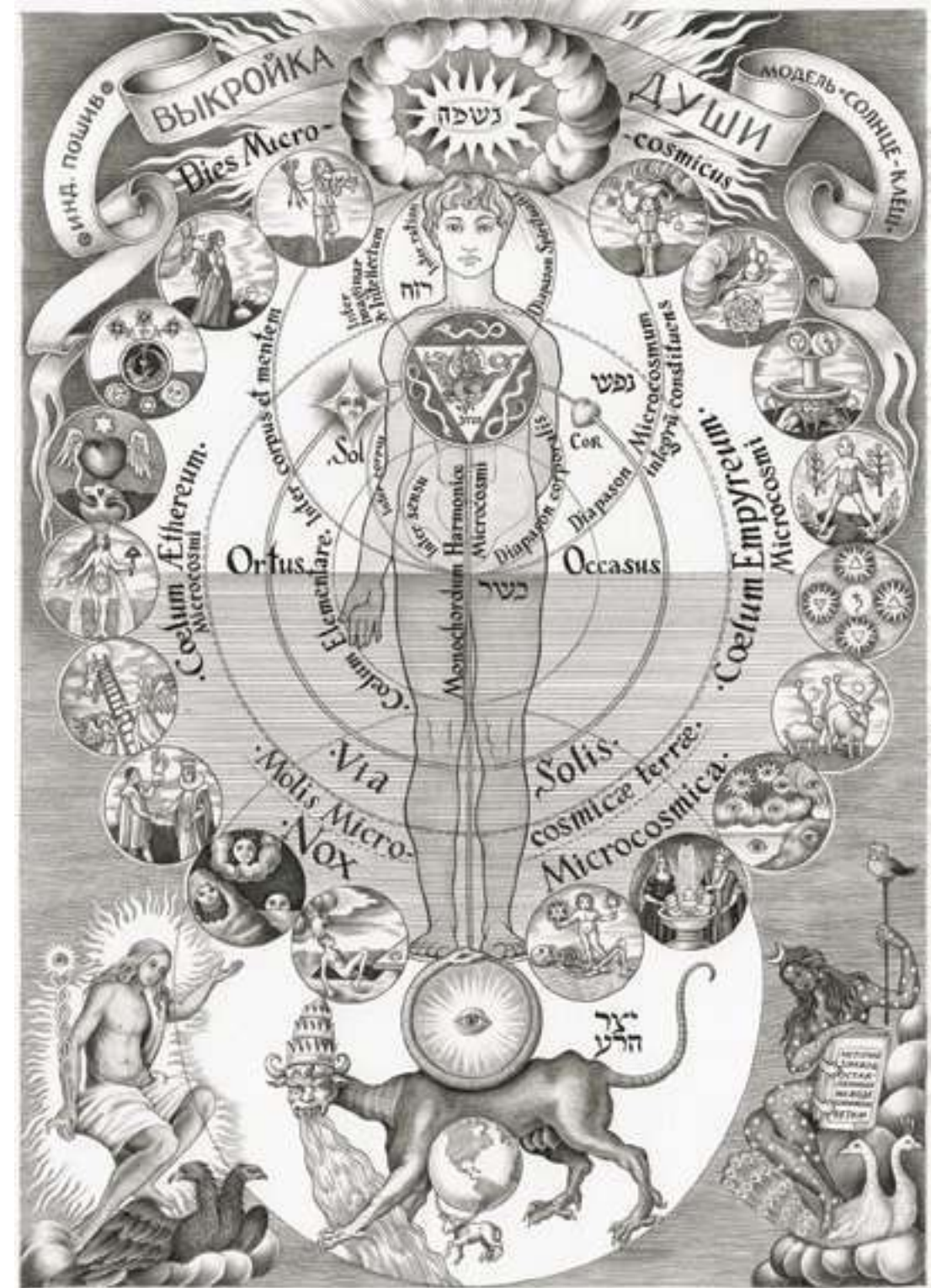
Отличный выход и возможность — работа с живым автором. Это самое большое счастье для иллюстратора. Писатель даё»»т художнику большую свободу, чем издательство, ему обычно не нужно буквальное прочтение его текста, он хочет со-

Мне часто звонят и пишут люди, у которых есть Идея Книги. Например, годами человек что-то писал или вёл блог, ему кажется, что из этого всего могло бы что-то получиться. Он присылает мне пару-тройку своих рассказов и сообщает, что мои иллюстрации прекрасно к ним подойдут

творчества. Исключение — детские книги, там всё же нужна дословность или хотя бы близкое следование тексту.

Есть, правда, другая крайность. Мне часто звонят и пишут люди, у которых есть Идея Книги. Например, годами человек что-то писал или вёл блог, ему кажется, что из этого всего могло бы что-то получиться. Он присылает мне пару-тройку своих рассказов и сообщает, что мои иллюстрации прекрасно к ним подойдут. Здесь, конечно, очень тонкий момент: ужасно не хочется обижать авторов — ни уже состоявшихся, ни тех, кто только собирается ими стать. Пока человек не закончил работу над произведением, ему нельзя говорить о нём ничего плохого. Но, как правило, присылают очень плохо написанные, разнородные стилистически и идейно фрагменты. Однако автору кажется, что сейчас появятся красивые картинки — и текст заблестит.

Такие ситуации ставят меня в тупик, потому что свою иллюстраторскую деятельность я начинала как раз с того, что сама написала книгу. У меня филологическое образование, но тогда я впервые столкнулась с тем, как трудно выразить мысль на хорошем русском языке. Заново перечитав все учебники по стилистике, я впервые поняла, насколько скуден наш



Светлана Дорошева
Выкройка души.
Иллюстрация к книге
Дмитрия Дейча
«Свирепый праведник»
2014
Бумага, шариковая ручка. 30 x 42 см
Изображение предоставлено
автором



Светлана Доршова
Алхимик. Иллюстрация
к книге Дмитрия Дейча
«Записки о пробуждении
бодрствующих»
2014
Бумага, шариковая ручка. 30 x 42 см
Изображение предоставлено
автором



Светлана Дорашева
Мир шиворот навыворот.
Иллюстрация к «Книге,
найденной в кувшине»
2014
Бумага, тушь. 36 × 36 см
Изображение предоставлено
автором

**Сны ведь можно
интерпретировать
как угодно, и чем дальше
от текста — тем лучше.
Поэтому какую-то часть
иллюстраций я взяла
из блокнотика,
где зарисовывала
всяческие свои
«наваждения» —
алхимические
миниатюры, виньетки,
эмблемы**

ежедневный язык и как скверно мы им пользуемся. Люди с Идеей Книги, как правило, ещё не успели с этим столкнуться. Они пока не разговаривали с редакторами, ни одно издательство не давало отзывов на их тексты. Никто из профессионалов этой сферы не ткнул их носом туда, куда в воспитательных целях окунают новичков. Будущие писатели просто не представляют, ЧТО им предстоит. Но поскольку десять лет назад я сама была такой же, обижать их не хочу.

Тем не менее к иллюстратору нужно идти с готовым произведением. Редкие исключения бывают, но только в случае уже состоявшихся писателей. Так у меня произошло, например, с Димой Дейчем, но мы с ним много были знакомы и до того, я его давняя поклонница.

Мы начали параллельную работу над книжкой «Свиристый праведник»: Дима писал, а я отрисовывала то, что уже появилось. В иллюстративном материале сразу возникло много дополнительного повествования, того, что не было в книге, но это было оговорено с самого начала. Дима не хотел, чтобы иллюстрация повторяла текст, ему это было неинтересно. Изображение должно было раскрывать настроение, традицию, на которую опирался текст, — и это самая интересная задача, потому что она ближе всего к «свободному» искусству. У каждого иллюстратора есть свои

наваждения, и такой подход к изображению позволяет их реализовать.

Работа началась, но довольно скоро стало понятно, что быстрой она не будет — и автору, и мне хотелось заняться этим текстом гораздо основательнее. Тем временем у Димы накопилась книжка про сны — он собирал её довольно давно. Поэтому он предложил сначала сделать что-то со снами и издать её. Сны ведь можно интерпретировать как угодно, и чем дальше от текста — тем лучше. Поэтому какую-то часть иллюстраций я взяла из блокнотика, где зарисовывала всяческие свои «наваждения» — алхимические миниатюры, виньетки, эмблемы. Нам обоим показалось, что это очень пересекается с текстом. Остальное дорисовала в той же стилистике. Обложка была рисунком для того эпизода «Свиристого праведника», где рассказывалось про сны. Очень логично было её поставить в книгу о снах. Так что вышедшая недавно книжка — это смесь везения и нашей общей любви к алхимии.

КИРИЛЛ ЧЁЛУШКИН: «ЖИЗНЬ ИЛЛЮСТРАТОРА КОМФОРТНА И ПРОСТА»



Кирилл Чёлушкин

Художник-график, иллюстратор, автор нескольких уникальных художественных техник. Работы находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Музея архитектуры им. А. В. Щусева, фонда культуры «Екатерина» (Москва), Музея Людвиг (Нёльн, Германия). В 2010 году совместно с Глебом Кузнецовым открыл собственное издание Chelushkin Handkraft Books. Живёт и работает в Париже.



Кирилл Чёлушкин
Летательные системы
1994—1997
Тушь, перо, масло, фотобумага
32 × 45 см. Тексты автора
Нолленции Симон де Пюри
и Бернар Арно. Изображение
предоставлено художником

Художники и иллюстраторы — два принципиально разных сообщества. У иллюстраторов не существует профессиональной среды, которая бы ставила какие-либо общие задачи, вырабатывала художественные цели, распознавала проблемы и продвигала идеи. Из-за этого система ценностей становится всё более и более размытой. Вопросы, которые ставит сегодняшний иллюстратор перед современными технологиями, были решены еще в 70—80-х годах. Художественная среда, напротив, по сути, всё время занимается выяснением отношений, постановкой проблем собственного функционирования, она похожа на кипящую кастрюлю, это очень нервное, неудобное сообщество.

Иллюстрация и искусство занимают разные социальные ниши. Искусство постоянно ищет их, отвоёвывает, выгрызает у жизни. Оно амбициозно, зло и голодно. Жизнь иллюстратора в этом смысле комфортна и проста. Его роль заведомо известна. Он живёт под сильным давлением внешних обстоятельств профессии, и его

функция заведомо определена и несомненна. В цикле производства и последующего распространения книги он находится в самом низу пищевой цепочки, а думает при этом, что наверху. Проблема в том, что подавляющее большинство и это положение вполне устраивает. Таким образом, иллюстрация сегодня — это объект манипулирования.

Из-за по сути гарантированной реализации (тиражи и соответствующий статусу гонорар) иллюстраторы позволяют себе не интересоваться ни современным искусством, ни актуальной критической мыслью, не знать художников, не общаться с коллегами в мире, в этом нет ни малейшей необходимости. Все проблемы иллюстратора находятся исключительно внутри самого заданного материала, который выдан ему в издательстве менеджером по продажам через главного редактора. В таком положении дел мне видится смертельная опасность, поскольку такая система отношений не создаёт рисков для художника. Что, несомненно, приводит к косности,



Кирилл Чёлушкин
Летательные системы
1994—1997
Тушь, перо, масло, фотобумага
32 × 45 см. Тексты автора
Коллекция Симон де Пюри
и Бернар Арно. Изображение
предоставлено художником

Художнику книги пора ответить на вопрос: сколь долго он ещё будет украшать страницы средневековым способом, бесконечно находясь под давлением чужих идей и образов?

к культурной заморозенности. Современное же искусство по определению является территорией риска.

Однако надо сказать, что это не однородная среда и находятся авторы, которые по каким-то причинам таким положением вещей недовольны. Можно отметить, что многие изначально книжные художники изо всех сил пытаются работать на территории современного искусства и представляют на выставках отнюдь не книжную иллюстрацию. Они участвуют в разнообразных арт-мероприятиях, форумах и международных проектах. С огорчением замечу, что речь здесь не идёт о России.

В самом начале 1990-х книга ещё была безусловным предметом культа в любом доме — таким маленьким предметом искусства по доступным ценам. Степень его влияния была достаточно высока и касалась всех кругов общества. Доступ к производству находился в надёжных руках и охранялся такими церберами, что человеку «с улицы» не полагалось даже и думать о каком бы то ни было участии. И вот в одну секунду всё переменилось: появились частные издательства, молодые, динамичные, по-спортивному злые и жаждущие проектов, надзирающие и контролирующие структуры отправились прямиком в ад, а рынок при этом оказался совершенно пуст. В тот момент книжная иллюстрация, в силу давно устоявшейся структуры распространения, института подписки, обязательных библиотечных закупок и распространения по школам, была невероятно сильным медиа, в изначальном смысле этого слова, — субстанцией, посредством которой передаётся сила или другое воздействие. Структурно процесс был организован блестяще.

Именно в этом смысле занятие иллюстрацией представлялось мне инте-

ресным. Необходимо было только выработать иной подход — не как к прикладному ремеслу орнаментального характера, но как к некоему артистическому жесту.

Современное искусство действует как захватчик территории условного противника, оно не учитывает зрителя, оно атакует его представления о норме, само себя объясняет и формирует на себя спрос, в этом его отличие от классического искусства с его механизмом «заказа» и уважительным отношением к зрителю. Искусство само рассказывает, в чём его драйв и почему оно обязательно как неотъемлемая часть жизни всякого приличного человека. И в результате таковым и становится. Иллюстратор же находится в принципиально другой системе понятий.

Я считал, что художнику книги пора ответить на вопрос: сколь долго он ещё будет украшать страницы средневековым способом, заниматься иллюминированием, бесконечно находясь под давлением чужих идей и образов, пытаясь угодить редакторам, или же сможет решиться вести свою собственную игру? Нужно ли ему (и в результате выяснилось, что не нужно), способен ли он на это? Ведь ничего кроме конфликта и неприятностей таким образом не получить.

Я пытался работать и так выстраивать свои отношения, чтобы производство книги, хотя бы в той части, что касается художников, функционировало как современное искусство. Чтобы современная жизнь — весь комплекс её проблем — хоть как-то касалась этой профессии, мёртвой и прикладной сегодня. При этом работа с иллюстрацией всегда для меня была факультативным занятием — когда было время и настроение между выставками. И поскольку я никогда не зависел от этой системы материально, то и относился к ней игриво-нахально без пафоса и придыхания. И сейчас считаю, что это было правильно.

Высокопарно выражаясь, современный художник работает с самой жизнью — материалом, который преподносит ему окружающая действительность. Поводом, импульсом для его работы в любых медиа являются события современности, или художник создаёт эти события сам. Мой метод работы заключался в том, чтобы работать с текстом так, как если бы он был частью жизни, порождающим большую тему, требующую осмысления и комментария. Чтобы текст становился поводом для пе-



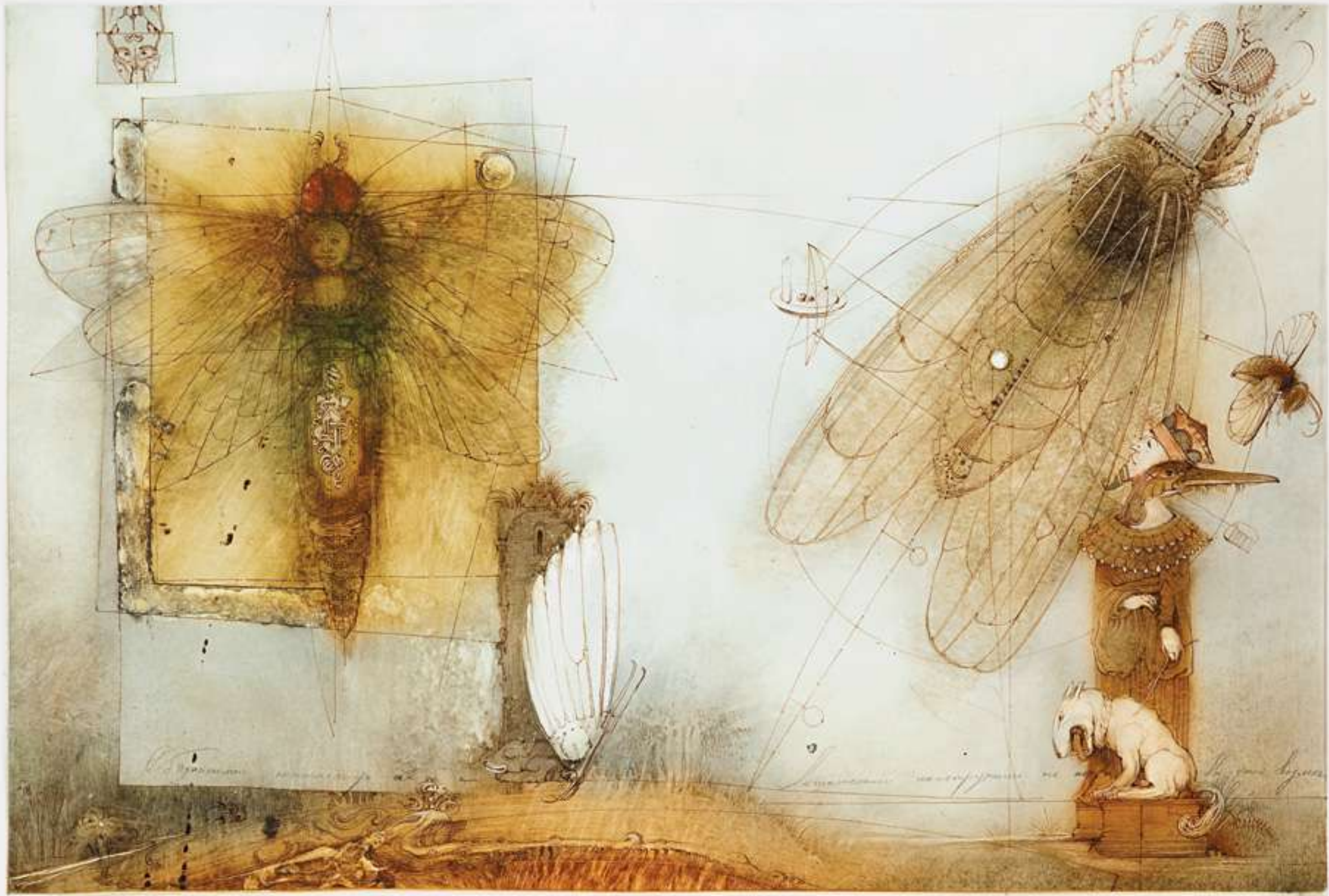
108

109

Летательные системы Чёлушкин

Кирилл Чёлушкин
Летательные системы
1994—1997
Тушь, перо, масло, фотобумага
32 × 45 см. Тексты автора
Коллекция Симон де Пюри
и Бернар Арно. Изображение
предоставлено художником

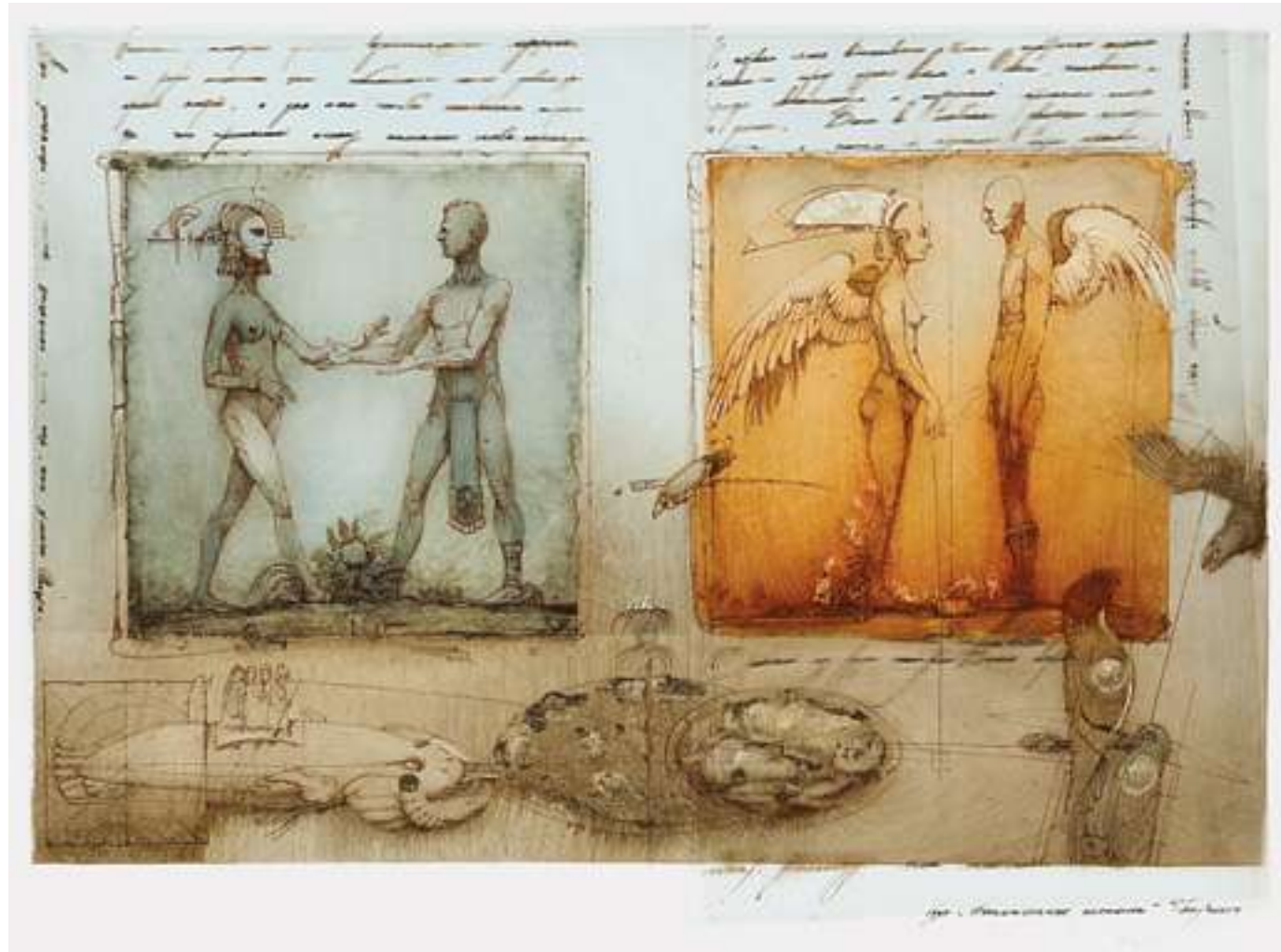
110



111

1997 летательные системы Чёлушкин

Кирилл Чёлушкин
Летательные системы
1994—1997
Тушь, перо, масло, фотобумага
32 x 45 см. Тенеты автора
Нолленци Симон де Пюри
и Бернар Арно. Изображение
предоставлено художником



Кирилл Чёлушкин
Летательные системы
1994—1997
Тушь, перо, масло, фотобумага
32 × 45 см. Тексты автора
Нолленции Симон де Пюри
и Бернар Арно. Изображение
предоставлено художником

реживания, рефлексий, художественного высказывания и культурологической игры. Я пытался развернуть материал таким образом, словно бы он являлся по отношению ко мне внешним обстоятельством и как будто бы я делаю выставку на заданную тему. Единственное условие — ограничения, налагаемые материалами, форматом и технологией производства.

Возьмём, например, рассказ Эдгара По «Колодец и маятник». Текст описывает страдания главного героя, мучающегося во мраке темницы в состоянии бреда, — то есть набор действий, последовательность событий. Опустим несомненные художественные достоинства повествования, в моём случае не художественная форма является ценностью, а скорее, метафизика происходящего. Меня интересует поэтика текста, суть события, его главная тема и конструкция — что именно заставляет нас так переживать? Лейтмотивы произведения: тотальная слежка, страх перед неизвестным, абсолютное одиночество, безысходность, неотвратимость и несправедливость кошмарного наказания — вот то, с чем я работаю как с темой, явлением или событием, по поводу которого необходимо высказываться. Предметом этого высказывания становится не набор действий, не сюжетная линия и не «экшн». Иначе говоря, я вычлению из текста *макгафин* (термин, введенный в оборот А. Хичкоком: предмет, вокруг обладания которым строится повествование. — *Прим. ред.*) и вот уже с ним и работаю. Именно макгафин — и есть мой строительный материал.

Таким образом, мне видится возможный путь развития иллюстрированной книги в разнообразии интерпретаций и высказываний художников, но не в каких-то стилевых, ремесленных различиях, где много личного, персонального, артистического в самом плохом смысле этого слова. Само же качество текста при такой стратегии не играет важной роли. Скажем, «Правила пользования Московским метрополитеном» — куда более интересный материал, чем опусы Татьяны Толстой. «Плоский» текст мощнее, за ним правда жизни в своей простоте и суровости.

Казалось, переломный момент, когда иллюстрирование книги могло стать частью системы современного искусства, был, но ничего из этого не вышло. Победили,

как всегда, деньги. Фигура редактора-интеллектуала (в советском варианте — идеолога) сегодня совершенно вытеснена редактором — менеджером по продажам. Именно менеджментом продиктовано всё, что происходит сегодня с рисованной книгой. Задачи его лежат далеко от какого-либо искусства. Конечно же, есть редкие исключения, такие как Илья Бернштейн со своими уникальными проектами или «Вита Нова», но их единицы. В основном мы наблюдаем тлеющий труп книжного дела, где трудились большие, серьёзные художники. Имена Бердслея, Роквелла Кента, Артура Рэхема, Барри Мозера, Йоко Шимицу, Гарри Кларка, Ларса Хенкеля и Куинта Бухольца, Совы известны всему миру. Но самое главное, что произошло за последнее десятилетие, — полная потеря влияния рисованной книги в ее массовом варианте. Интерес к ней переместился в другие области. Конечно, существуют эксклюзивные небольшие тиражи авторских книг, это совсем другая работа. Это скорей развлечение для элит, для узкого, очень специфического круга.

Сегодня единственной широкой аудиторией иллюстрированной книги являются хмурые мамы детей дошкольного возраста. И они совершенно точно знают, что иллюстрированная книга обязана их развлекать, убажывать или хотя бы соответствовать их развитому чувству прекрасного. Ну и, конечно, для решения столь несложной задачи сегодня уже совсем не требуется художник, он опасен, он только навредит бизнесу.

XXXVIII

РОССИЙСКИЙ АНТИКВАРНЫЙ САЛОН

28 марта – 5 апреля 2015, Центральный Дом Художника, Москва, Крымский вал, 10

www.antiquesalon.ru



ЭКСПО-ПАРК

~ ОБЗОРЫ ~

Авторы «Искусства» подводят итоги последних месяцев. *Андрей Ерофеев* анализирует последствия трагических событий во Франции в качестве судьбоносных для художественного мира. Авторы рецензий выбирают выставки, которыми, по их мнению, запомнится этот сезон.



115

Карикатура из журнала
Charlie Hebdo
№ 1178, 14 января 2015 года



Андрей Ерофеев

СМЕРТЬ ХУДОЖНИКАМ!

На днях в Париже со мной случился казус. Зашёл в мясную лавку в Бельвиле и, не заметив вывески с арабской вязью, попросил кусок свежей ветчины. По лицу продавца-мусульманина пробежала судорога, но он вежливо объяснил, что я ошибся дверью. А ведь мог, наверное, жахнуть наотмашь своим огромным разделочным ножом, сотворив кровавую расправу, которую так любит изображать Гоша Острецов. Но сказалась привычка. Каждодневное оскорбление чувств,



1

наносимое мусульманину видом женских волос и обнажённых плеч, французских глубоних декольте, эротизированной рекламы, каскадом натуралистических изображений, повсеместным пьянством, зачерствили покровы души верующего словно пятну, покрыли его душу задубевшей мозолью. Трудно таким ребятам дышать воздухом современной цивилизации. Они как рыбы, случайно выскочившие из прохлады моря на раскалённый сенегальский пляж. Городская нутерья им как адская печь. Отсюда напрашивается вывод, что агрессивное поведение, которое то там, то тут выказывают исламисты, вполне понятно. Даже можно сказать, «естественно» в контексте таких мук. И вот уже душевные

страдания стали полноценным юридическим аргументом в пользу снисходительного отношения к преступнику. Их предъявление в суде считается индульгенцией, позволяющей если не избежать ответственности, то во всяком случае получить значительное послабление. Примерно в этом направлении начал сейчас выстраиваться процесс против убийцы Бориса Немцова. Старший офицер чеченского спецназа Заур Дадаев в зале суда превратился во что-то подобное гиене или бойцовскому койоту. Нервно рыкает, ходит кругами, перебирая прутья клетки. Переживает. А из Грозного в тот же момент раздаются комментарии Рамзана Кадырова — дескать, «патриот и храбрый воин» Дадаев, «как и все мусульмане, был потрясён действиями "Шарли" и комментариями в поддержку печатания карикатур». Иными словами, расстреливая Бориса Немцова на Москворецком мосту, офицер действовал в состоянии аффекта и не отвечает за свои поступки. Его, что называется, «понесло» и он потерял рассудок.

Кровавая месть в состоянии шока от горя понятна любому, поскольку до недавнего времени была культурной нормой, хоть и официально запрещённой властями. Обычай вендетты исчез в Италии, но сохранился на Северном Кавказе. Все помнят убийство Виталием Калоевым авиадиспетчера, виновного в катастрофе, унёсшей жизнь жены и детей осетина. Послание Кадырова апеллирует именно к подобной неформальной, «диной» норме, но лишь с тем отличием, что это не историческая традиционная норма, она складывается сейчас, на наших глазах, и поэтому имеет все шансы войти в набор правил XXI века.

Эту норму я бы назвал «Право физической расправы за искусство». Ислам не слишком отличается от других мировых религий и идеологий в своём стремлении тотально регламентировать все формы реакции человека на мир. Публичная критика догматов в каждой из этих идеологий каралась репрессиями. Особенно преследовался, как известно, смех. Ибо в идеологическом столкновении мнений не рождается диалога, не происходит состязания аргументов. Каждый лишь укрепляется в сознании собственной правоты и в восприятии оппонента в качестве врага. А вот в смехе нет врага, ибо нет альтернативной позиции: эффект кривого зеркала заразителен. Он вызывает непроизвольное чувство, физиологический позыв к смеховому ответу.

Возникает дословесное сообщничество нарушителей правил. Этот непреднамеренный выход за красные флажки похож на инфекцию. Он способен породить эпидемический пожар. Поэтому иронические и пародийные сочинения карались в тоталитарных сообществах наравне с подрывными политическими трактатами, в СССР можно было получить такой же срок за «Чонкина», как и за «Архипелаг ГУЛАГ».

Тем не менее идеологи испокон веков делали разницу между смеющимся индивидом и политическим противником. Рабле был предан анафеме, но не сожжён на костре, как Джордано Бруно. Сталин убил Троцкого, но не стал подсылать убийц к Оруэллу. То же можно сказать и о Гитлере: за «Диктатора» Чарли Чаплин не поплатился жизнью. Нацисты физически уничтожили политическую оппозицию, но по большей части не тронули художников. Их изгнали из публичной сферы. Над их произведениями глумились, марали их гнусными выражениями, клеили к ним мерзейшие этикетки, но, как правило, физически не разрушали. Ни при коммунистической, ни при фашистской диктатурах художники (и их активные поплонники) не были в фокусе репрессий. А у исламистов стали. И, что особенно для нас прискорбно, у православных фундаменталистов российского разлива — тоже. Создается впечатление, что две вставшие с колен религии соревнуются в атаках на художественный мир и измеряют своё влияние количеством совершённых против искусства преступлений. Их общая цель всё больше проясняется — мир без художника, где устранены условия многообразия и свободного развития человеческого сообщества.

Слово «нарикатурист» многих сбilo с толку. Оно рождено доставшейся нам по наследству от академий XIX столетия дискриминацией рисующего мыслителя или мыслящего рисовальщика перед мастером традиционной лепки и мазка. Однако в случае «Шарли Эбдо» речь идёт именно об авторах, ставящих в своём творчестве принципиальные вопросы современной духовной и социальной жизни. В центре их внимания — фiasco Просвещения перед новой программной диктатурой, отрицающей рефлексивную, свободную и конечную природу человека. Регулярное воспроизведения в грибнице европейской культуры феномена безответственной антиличности, занятой бесконечной возгонкой

страстей, — проблема, которую пытались осмыслить художники «Шарли».

И были убиты, хотя ни один нападавший боевик, само собой разумеется, рисованных ими картинок никогда не видел. Как не листал ни единого номера «Шарли» и не слушал немцовских выступлений в защиту парижских художников чеченец Заур Дадаев. Поэтому о личном оскорблении этих исламистов речи



2

быть не может. Налицо откровенный навет, и публика это хорошо понимает. Лжесвидетельство, цинично апеллирующее к столь понятному и близкому западному сознанию праву на защиту личного достоинства. Но наше общество, по-моему, не до конца осознаёт, что всё оно в целом, в значимых своих проявлениях в искусствах и науке, является гигантским и непростительным оскорблением исламским и православным фанатикам. И что они вполне серьёзно (как это ни смешно!) вынашивают планы поставить не только художников, но и всех остальных носителей европейских ценностей перед выбором: уничтожение или подчинение. «Подчинение» — в своём последнем романе с таким названием Мишель Уэльбек весело описал, что станет, если мы проголосуем за этот путь. Естественно, исламисты немедленно оскорбились бурлескной художественной рефлексией над их программой действий. От нападения боевиков Уэльбека теперь денно и ночью защищает наряд автоматчиков.

Париж—Москва, январь—март 2015

1—2. Каринатура из журнала Charlie Hebdo № 1178, 14 января 2015 года

В ГОСТЯХ У РОДЧЕНКО И СТЕПАНОВОЙ

Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва
26 ноября 2014 — 5 апреля 2015

Выставка в Музее личных коллекций основана на самом представительном в мире собрании произведений Александра Родченко и Варвары Степановой, которое насчитывает более 500 единиц хранения. Собрание передано Пушкинскому музею наследниками в 1992 году и еще никогда в таком объеме не выставлялось. И хотя вступительная статья в почти 300-страничном каталоге начинается пассажем «хронологические рамки [выставки] охватывают наиболее плодотворный период творчества этих художников-новаторов — от начала 1910-х годов до середины 1930-х», знаменитой поездкой Родченко на Беломорканал в 1936-м экспозиция не завершается.

«Ранурсы Родченко» — именно так называлась знаменитая книжка Александра Лаврентьева, вышедшая в 1992 году. Лаврентьев, внук Родченко, написал биографию новатора и реформатора, стоявшего в ряду первооткрывателей нового изобразительного языка. Но «новый изобразительный язык», равно как и его практики с теоретиками, становится не востребовавшим к концу

1930-х, и перед Финской войной заканчивается общеизвестная биография авангардного фотографа и производственника Родченко. Остальное — негероический довесок: эвакуация в Молотов (ныне Пермь), съемки цирка и возвращение к живописи, совершенно не похожей на его собственные довоенные идеи: «Искусство будущего не будет уютным украшением семейных квартир. Оно будет равно по необходимости 48-этажным небоскревам, грандиозным мостам, беспроводному телеграфу, аэронавтике, подводным судам и проч.»

Переживший травлю, не раз публично отказывавшийся от «формализма», Родченко только в 40-е, когда советскому народу до авангарда стало как до Луны, вырабатывает действительно новый изобразительный язык. На этот раз никому не нужный на Родине, но снова архисовременный: очень скоро на Западе начнет развиваться абстрактный экспрессионизм. Родченко, которому раннесоветский энтузиазм дал пожизненную прививку от Запада, капиталистическим искусством мало интересовался и этого никогда не узнал. Американская выставка на Фестивале молодежи и студентов в Москве случилась через три года после его смерти, в 1957-м.

Так что несколько холстов, скромно висящие в небольшом закутке на втором этаже Музея личных коллекций, опередили свое время на 10—15 лет: свои первые абстракции Лидия Мастернова, Юрий

Злотников, Элий Белютин создадут только в конце 50-х. Сам Родченко не испытывал большого энтузиазма по отношению к этим новым работам, а его популяризаторы и вовсе не обращали на них внимания: слишком нереволуционно. То ли дело — ранурсы, сверху вниз и сбоку набран!

Постановление ЦК о роспуске всех творческих объединений в 1932 году много поспособствовало мифологизации советского авангарда, который остался в истории вечно замершим на пороге зрелости, остановленным на пике творческой энергии выстрелом в будущее. В эту схему не укладываются ни поздний фигуративный Малевич — а прожил он еще десять лет, советское искусство могло бы быть совсем иным, имея в своем активе изжившего все -измы первой четверти века пророка, — ни живопись Родченко 40-х годов. Получается, что «очиститься от эстетических, философских и религиозных наростов на искусстве», как призывала Варвара Степанова в «Манифесте конструктивизма», можно все-таки только временно. Спасение, как говорили русские постмодернисты, неминуемо.

Арсений Штейнер



Александр Родченко
Обложка журнала «Радиослушатель», № 1, 1929
Лицевая и оборотная стороны
Бумага, полиграфический отпечаток (глубокая печать в три краски). Права на изображение принадлежат Государственному музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина



1.
Павел Федотов
Вдовушка (вариант с лиловыми обоями)
1851—1852
Фрагмент. Холст, масло
63,5 × 48,7 см
Из собрания Государственной Третьяковской галереи



2.
Павел Федотов
«Свежий кавалер». Утро чиновника, получившего первый крестик
1846
Холст, масло, 48,2 × 42,5 см
Из собрания Государственной Третьяковской галереи

ПАВЕЛ ФЕДОТОВ Театр жизни. К 200-летию со дня рождения

Государственная Третьяковская галерея, Инженерный корпус, Москва
25 февраля — 14 июня 2015 года

Хрестоматийный Павел Федотов, пожалуй, один из наиболее любимых зрителем отечественных художников. За ним давно закрепился ярлык насмешливого бытописателя повседневности, ведь несравненные «Сватовство майора» и «Завтрак аристократа» украшают постоянную экспозицию Третьяковской галереи. Но такая репутация препятствует более глубокому восприятию и личности художника, и его творчества, которое выходит далеко за пределы сатиры, иронии и критического реализма.

Именно эти соображения определили задачу нынешней экспозиции в Третьяковской галерее — дать аудитории более полное представление о наследии Федотова и познакомить зрителя с судьбой художника: хотя «Сватовство майора» давно стало частью массовой культуры и растиражировано на многочисленных календарях и репродукциях, о его авторе широкая публика знает очень мало. Художник не воспринимается гением первой величины, его имя не звучит в сознании обывателя громом фанфар (вероятно, из-за неприят-

зательного размера полотен и графических произведений, то ли дело Брюллов или Иванов), но для постижения искусством человеческой души Федотов сделал необычайно много — возможно, ценой собственного душевного покоя. Его называют «русским Хогартом» или «Гоголем в красках» — и это очень точные определения: в ярких жанровых работах художника во всех смешных и трагических деталях показана жизнь российского общества первой половины XIX века. Но опять-таки не стоит выводить все задачи живописи Федотова из его амплу саркастичного наблюдателя: мироощущение художника строится на невероятных нюансах, воплощающих трогательное любование жизнью, — черта, свойственная живописи малых голландцев, которых Федотов любил и изучал в Эрмитаже.

Нынешняя выставка собрала порядка 40 живописных и 130 графических произведений. Дополнительную информацию о них сообщают мониторы, установленные у картин и позволяющие рассмотреть мельчайшие детали знаковых произведений мастера, а также экспонаты Государственного Исторического музея — реальные кремневые ружья или игральные карты, составлявшие предметную среду работ Федотова.

Экспозиция разделена на шесть залов: многочисленные акварели с видами Москвы — родного и нежно любимого художником города, батальные полотна, написанные в первые годы после отставки,

портреты друзей и родных, разумеется, жанровые картины, — каждый зал подробно знакомит с этапами его жизни и творчества. Особое место на выставке отведено трём разным вариантам полотна «Вдовушка» (два варианта из Третьяковки, а третий — из Ивановского областного художественного музея): версии различаются нюансами цвета и немногочисленными деталями, зато эмоциональная нагрузка этих работ оказывается предельно разной.

Особого внимания заслуживают последние работы художника, отличающиеся эмоциональным надломом и гротескной выразительностью. Даже на репродукции неоконченной картины «Игроки» (оригинал находится в Киевском музее русского искусства, что делает его отсутствие в Москве, увы, понятным) хорошо видно, как художественный образ создаётся при помощи болезненного цвета и причудливых, искажённых контуров: сказывается неустойчивое душевное состояние Федотова (психическое расстройство привело его к ранней смерти в 37 лет). Вместо бытового сюжета на первый план выступает игра светотени, а мягкая насмешка над людскими слабостями и пороками уступает место фиксации человеческой драмы.

Жанна Старицына



Эрик Булатов
Вверх—вниз
2012
Фрагмент композиции
из 4-х частей. Из коллекции
Государственного центра
современного искусства

ВОЗМОЖНОСТЬ ПОЛЁТА

Государственный центр
современного искусства, Москва
6 февраля — 15 марта 2015

Выставка новых поступлений в коллекцию ГЦСИ ещё раз демонстрирует, как на материале одного и того же собрания можно рассказывать очень разные истории. Например, нынешняя презентует различные способы эскапизма — бегства из текущей реальности. Среди художников таких беглецов всегда было много, буквально каждый второй куда-нибудь да улетал: Татлин — в будущее, Кабанов — из тесного коммунального пространства, Малевич — от больной, изъеденной шашлями Земли. Вот и на нынешней выставке слаженной командой собрались авторы со своими годами отработанными рецептами побега из земного ада.

Известно, что ад бывает социально-бытовым — реальным географическим пространством, где царит нищета и беззаконие, или метафизическим — царством

бессмысленности и безнадёжности человеческого существования. И выход из него можно искать по горизонтали — в соседней стране, на необитаемом острове, в буддистском монастыре; или по вертикали — в космосе, в пространстве света, в пространстве искусства. Выбор стратегии — прерогатива куратора. Но про Виталия Пацюнова заранее можно сказать, что он не станет высказываться на сиюминутную и актуальную тему, если она при этом не может быть превращена в вечную и общечеловеческую. Его художники никогда не побегут в соседний круг, ров и щель, а только вверх — в заведомую утопию. Именно поэтому выставка не приобрела того очевидного подтекста, который как бы и напрашивается в данных политических обстоятельствах.

Бомж Ольга Чернышёвой, уснувший на скамейке, совершает полёт в своем цветном сне и просыпается, падая. Эрик Булатов демонстрирует, как литеры «В-В-Е-Р-Х» отделяются от плоскости картины и исчезают в синеве. Леонид Тишков ещё раз поназывает инсталляцию из коньков произ-

водства российского завода, где много лет назад остановилась жизнь, — трамплин, сорвавшись с которого можно воспарить и упасть. В летающих продуктах Марии Чуйновой безнадёжность любой попытки вырваться компенсируется разве что абсурдностью и комизмом таких попыток.

В этом смысле выставка, конечно, должна бы называться «Невозможность полёта». Однако есть вещь, которая действительно удаётся художнику, который физически не может взлететь сам, — это вытолкнуть свою работу в абсолютное космическое пространство, а затем ждать от неё сигналов: «Как там? Летишь? Всё получилось?» Неслучайно космические сферы в пространстве экспозиции сливаются с пространством искусства — и в этом смысле название выставки, конечно, абсолютно правильное.

Алина Стрельцова

МУЗЕЙ С ПРЕДСКАЗАНИЯМИ

Московский музей
современного искусства
16 декабря 2014 — 6 сентября 2015

«Музей с предсказаниями» — в названии выставки, открывшейся в декабре прошлого года на Петровке к 15-летию Московского музея современного искусства, вполне можно сделать ударение на первом слове — и не ошибиться. При беглом осмотре кажется, что эта экспозиция не столько про искусство, или про время (те самые пятнадцать музейных лет), или даже про музейную коллекцию, сколько про сам музей в его динамике и статике. И даже в его статике, совершенно ненужной, но одомашнивающей музей и выстраивающей как бы равноправную коммуникацию с самым непредумышленным посетителем: тут можно узнать, например, что в ММСИ работает больше Раков, чем представителей любого другого знака зодиака.

Выставка насыщена модными музейными решениями, вроде инфографики, которая в зале с музейной хроникой, почти божественным светом с потолка и зикнуратом работы Шелковского становится частью тотальной инсталляции — тем более удачной, чем больше в ней редной для российских государственных учреждений культуры самоиронии. Или открытого хранения, позволившего, кроме самого этого актуального приёма, показать на выставке

целых 300 произведений (о чём тоже с гордостью сообщает инфографика). Или точечной интерактивности — таких как печенье с предсказаниями на входе. Всё это сделано настолько хорошо (отвалившиеся буквы из оранала не в счёт — у кого они не отклеиваются, тот пусть первый кинет в Василия Церетели камень), что дизайнеров выставки — бюро Form — упоминают тут чуть ли не прежде, чем куратора. И достаточно хорошо, чтобы всё это не воспринималось как поднадоевшие всем танцы с бубном вокруг посетителя: музей уже не просто кажется живым, тёплым и расположенным к аудитории — он таким становится. Может, всё дело в том, что пресловутые формы внимания к зрителю насучили нам, так сказать, платонически — всё больше по публикациям, и всё больше переводным. Возможность почувствовать всё это на себе по эту сторону границы по-прежнему редкость. Потому и испытываем мы такой восторг, когда, выдвинув лязгающий металлический ящик для хранения графики, находим в нём любимую Корину или одноглазого и всевидящего Пригова.

Но если отвлечься на секунду от музейных дел и посмотреть собственно на искусство, станет понятно: ударение в названии можно сделать и на предсказаниях. Произведения, которые в одних залах выставлены гордо и без какой-либо задней мысли, как первоклашки на линейке (впечатляющая коллекция европейского модернизма, к примеру), а в других складываются в эффентные рифмы (вроде зависающих в невесомости персонажей

видеоинсталляции Логутова и купальщинок ранней Гончаровой), в третьих выстраиваются в незатейливый и очень грустный нарратив — наше сегодня и завтра, выраженное в искусстве вчера или позавчера. Некоторые предсказания уже сбылись. Работа Олега Тистола «Первый канал. Всемирная сеть» в своём 2006 году ещё не читалась так, как она читается сегодня. Объекты из серии «Билеты в рай» Анатолия Осмоловского (2005) сейчас стали напоминать пуленепробиваемые (но запросто пробитые) щиты. От акции «Я кусаю Америку» Олега Кулика вне акционистского контекста сегодня остались только тюремные решётки и бешеная ненависть. Наконец, соседство работ Дмитрия Налбандяна, Тимура Новикова и Таисии Коротковой прежде казалось бы почти нелепой случайностью, но сейчас смотрится точной иллюстрацией к антиутопии, приобретающей новые черты именно тогда, когда этот жанр был, казалось бы, признан мёртвым вслед за утопией.

Другие предсказания ещё не сбылись и потому на фоне сбывшихся звучат как угроза. Ядерное лето Алексея Каллимы ещё не наступило, как и всеобщая психиатрическая диспансеризация из «Живого уголка» Бродского. Но предсказания — на то и предсказания, чтобы оставлять место будущему. Несмотря на то, что выставка юбилейная, это будущее она рисует далеко не светлым.

Елена Годубцова



Илья Кабанов
Без названия
(«Валёк идёт!»)
1972
Бумага, тушь, цветные карандаши
Из коллекции Московского музея
современного искусства

ПАУЛЬ КЛЕЕ Ни дня без линии

Государственный музей
изобразительных искусств
имени А. С. Пушкина, Москва
16 декабря 2014 — 1 марта 2015

Выставка Пауля Клее в Музее имени Пушкина продолжила ряд показов, который можно снабдить условным подзаголовком «Великие модернисты в гостях у бывших борцов с модернизмом». Причём слово «бывших» тут даже более условное, чем всё остальное. Но если всё же не отвлекаться на текущие обстоятельства, то подразумевается вот что: художников-экспериментаторов, ставших всемирно известными в XX веке, в культурный контекст советской и постсоветской России пришлось вставлять с большим запозданием и почти мичуринскими методами. То есть приживлять и скрещивать с нашим менталитетом, делая вид, будто всё получается органично, само собой. Эта полуреабилитация «вредных направлений» началась с выставки Пабло Пикассо в 1956 году — в том же Пушкинском музее, что примечательно. С тех пор только из западных модернистов к нам не привозили, но хронологический разрыв остаётся, кажется, фатальным. Вроде бы одобрительно ниваем головой, а понимаем по-прежнему с трудом.

Применительно к Паулю Клее этот труд понимания особенно непросто — и всё-таки он бывает благодарным. Потому хотя бы, что именно от корня Клее тянутся некоторые раскидистые ветви в послевоенном западном искусстве, которое нашей публике даётся с ещё большим скрипом, нежели классический модернизм. Этот художник совмещал в себе несоединимые, казалось бы, свойства личности: спонтанность и методичность, инфантильность и умудрённость, мистицизм и рацио. Он работал на обочинах «больших идей» и «революционных стилей» вроде символизма, пуантилизма, кубизма, сюрреализма — никогда, впрочем, не становясь их адептом. Собственного же «изма» Клее не создал, поскольку не стремился выработать никаких канонов, будто бы универсальных. Свою творческую манеру он легкомысленно описывал как «прогулку с линией».

В действительности сложно вспомнить автора менее легкомысленного, чем Пауль Клее. Косвенно об этом свидетельствовала и структура выставки: деление на периоды и этапы здесь выглядело довольно логичным, конкретным, уместным — то есть не было лишь плодом кураторского воображения (московский показ готовили Фабьенн Эггльхёфер и Алексей Петухов). И даже детские рисунки Клее не воспринимались в качестве «развлекалочки»: художник считал их в ряду своих значимых

произведений. Эстетизация и переосмысление детского визуального мышления интересовали его всегда, вплоть до последнего года жизни. Недаром финальный раздел выставки назывался «Глазами ребёнка».

Ретроспектива вышла хоть и не гигантской по объёму (в залах были представлены полторы сотни экспонатов, включая кисти из мастерской, перчаточные нунлы для домашних спектаклей и собственноручно собранные гербарии), но довольно репрезентативной и аналитичной. Этими качествами она обязана швейцарской кооперации: для гастрольного проекта частью своих коллекций поделились Центр Пауля Клее из Берна, Фонд Бейлера из Базеля, художественные музеи Берна и Цюриха. ГМИИ поучаствовал лишь тремя работами — больше нет. Однако симптоматично, что две из них, «Куколка» и «Маски на лугу», были приобретены аж в 1924 году — с «Первой всеобщей выставки германского искусства», проходившей в СССР в поддержку голодающих. В то время европейские музеи ещё ничего не покупали у Пауля Клее; наш ГМНЗИ (Государственный музей нового западного искусства) стал одной из первых культурных институций в мире, признавших и оценивших его значение. Давно это было, впрочем.

Дмитрий Смоленев



1



2

1.
Пауль Клее
Грозная голова
1905
Гравюра. 19,5 × 14,3 см
Центр Пауля Клее, Берн
Инв. PKS G 13

2.
Пауль Клее
Без названия
(Лили Клее-Штумпф)
Ок. 1906
Нарандаш, анварель, бумага
12/11,5 × 9,5/10,2 см
Центр Пауля Клее, Берн
Дар Лилии Клее
Инв. SLK F 166



Фрэнсис Бэкон
Этюд к портрету Изабель
Росторн
1965
Часть триптиха. Холст, масло
35,6 × 30,5 см
The Estate of Francis Bacon
All rights reserved DACS 2014
Photo: Prudence Cuming Associates Ltd, Robert and Lisa Sainsbury
Centre for Visual Arts University
of East Anglia

ФРЭНСИС БЭКОН И НАСЛЕДИЕ ПРОШЛОГО

Государственный Эрмитаж,
Главный штаб, Санкт-Петербург
7 декабря 2014 — 8 марта 2015

Показ Бэкона в выставочной программе к 250-летию Эрмитажа выглядит очень естественным. С одной стороны, — обстоятельство важное для неофитов — абсолютный классик XX века, самый дорогой художник на свете. В ноябре 2013 года на аукционе «Кристи» в Нью-Йорке триптих «Три эскиза к портрету Люсьена Фрейда» был продан за 142 млн долларов. На сегодня это самая высокая цена за произведение искусства в истории открытых торгов.

С другой — этот выставочный проект — тест для петербургской публики.

В 1988 году в Москве состоялась громкая персональная выставка Бэкона. В Северной столице о ней краем уха слышали, но сам Эрмитаж впервые показал Бэкона только лишь в 1998-м: из нью-йоркского Музея Гуггенхайма привозили триптих «Три студии к распятию». Никакого интереса он тогда не вызвал.

Сейчас в Главном штабе выставлены 24 картины Бэкона из британских музеев (в основном из собрания Центра изобразительных искусств Сейнсбери) и одна из США — вместе с книгами и рабочими

материалами из мастерской Бэкона, которые хранятся в Дублинской городской галерее Хью Лейн. И на этом материале появилась возможность сравнить, изменилось ли за прошедшие годы отношение местных зрителей к этому художнику.

Наконец, диалог старого и нового искусства — фирменный приём Эрмитажа. Бэкон, в одном из интервью заявивший, что «сейчас, чтобы быть художником, надо знать историю искусства, хотя бы на элементарном уровне, с доисторических времён до наших дней», как никто другой подходит на роль собеседника египетских масок и скульптур Микеланджело, картин Веласкеса и Ван Гога. В Главный штаб на время переехал, и «Сморчившийся мальчик» Микеланджело, и «Несение креста» Тициана, и «Портрет графа-герцога Аливареса» Веласкеса, и «Старушка» со «Стариком-евреем» Рембрандта, а также терраноты Бернини, «Портрет графа Гурьева» Энгра, «Утро. Отправление на работу» Ван Гога, автопортреты Сезанна и Сутина. К этой пёстрой компании добавился погрудный «Портрет папы Иннокентия X» Веласкеса из лондонского Музея Веллингтона.

В таком контексте главными хитами стали не знаменитые папские портреты («Голова кричащего папы» из Йельского центра британского искусства в Нью-Хейвене, «Этюд по портрету папы Иннокентия X Веласкеса» из Городской галереи и музея в Абердине, «Воображаемый портрет папы Пия XII» из Центра Сейнсбери), а портреты Изабель

Росторн, Лизы и Роберта Сейнсбери — меценатов, которые многие годы поддерживали мастера и признавали точность воспроизведения собственных лиц. Именно об этих портретах Бэкон как-то сказал: «Я брал очень большую кисть, много краски и наносил её очень, очень вольно, так, что в конце концов уже сам не знал, что я делаю. Но внезапно что-то как будто щёлкнуло, и получался именно тот образ, который я хотел запечатлеть». В каталоге выставки директор Центра Сейнсбери Пол Гринхалдж заметил, что Бэкон был фигуративным художником в эпоху абстракции. Деформируя лицо своей модели, мастер вскрывал её психологическую суть. Обычно он предпочитал работать по фотографиям, скрывал от модели процесс создания картины, часто уничтожал свои полотна и называл эскизами или этюдами даже законченные вещи.

Помимо его картин, линия жизни Бэкона прочерчена тут между двумя полюсами. В первых залах выставки это репродукции, вырезанные, а чаще вырванные, из альбомов, а также фотографии художника-самоучки с выразительными пытливыми глазами. В финале — автопортрет таного же неуверенного в себе «маленького человека», неоднократно говорившего, что слава и отсутствующие ей деньги переменчивы. Могут уйти так же внезапно, как и пришли.

Дмитрий Новик

~ SUMMARY ~

~ EDITORIAL ~

We are aware of the current situation in the world and the fact that it does not leave space for discussing classical art. Nevertheless, in times when it is hard to immediately distinguish proponent from opponent, we will on principle bring up the subjects mostly distant from the terrifying events of recent months: books, that are still admired and read by artists, and literature, that was described by outstanding soviet culturologist Sergey Averintsev as giving opportunity to "inhale the 'great time' instead of suffocating" in present.

~ VIGNETTES ~

In Russian art literary tradition is a vast and complex theme. For this reason its significant issues, such as narrative quality of XIX century art or visual esthetics of the beginning of XX century, keep overpowering other small and seemingly insignificant matters, that are however more intimate and artistically appreciated. Alba amicorum, children illustrations or influence of Gothic fiction on Russian artistic tradition — are considered almost as genre outcasts, hardly ever discussed or referred to.

Victoria Musvik FRIENDSHIP TIES

Album amicorum of XVI century — was just a collection of students' ambiguous puzzles. During XIX century poets practiced in being elegantly disordered on its pages. Before the Revolution mademoiselles carefully stored "Apollo's bestowals" and "literary memories" in them. Serious people have always been only annoyed by this minor so-called literature genre, through which art historian Victoria Musvik has nearly succeeded in revealing the entire development of European artistic tradition.

Vitaliy Patsyukov MOTHER TONGUE

There is no need to prove a close link of XIX century Russian art and literature. Everything is also clear in the legacy of Moscow Conceptualism: here is a picture — and here is a piece of text nearby. Curator and art critic Vitaliy

Patsyukov has put together a virtual exhibition exclusively for this issue of "Iskusstvo" the art magazine, where this link — between image and classical Russian literature — is not straightforward, but absolutely essential for understanding each work. Bulatov is making reference to Nabokov, Shelkovskiy — to Pasternak, and Nemukhin — to Pushkin. Before submitting his text to the magazine, the curator had called all the mentioned artists and found out that all of them were able to recall poetic and prosaic excerpts, associated with their artworks, without requiring any assistance.

Sergey Khachaturov DEPRAVED TASTES

Scholars state that the more sophisticated and refined is researcher's taste in one specific area, then the more likely he will be predisposed towards low and even vulgar forms in all other. This theory is well reflected in classical art: in spite of its proportion, uniformity and aesthetic standards, culture is prone to marginal genres, Gothic revivals, black comedies, horror and detective novels. Art critic Sergey Khachaturov has followed the evolution of "Gothic" and "Romantic" tastes in visual culture of modern period.

Georgy Litichevsky TO READ AND TO SEE

After Pop Art it seems rather obscene to look down on genre of comics: popular characters of Marvel Studios are favored by the art world, and "speech bubbles" have been long ago accepted as a form of artistic expression. Therefore artist Georgy Litichevsky, prominent master and proponent of comics on Russian land, doesn't need to advocate this marginal genre anymore. Instead he promotes reading as the key skill in fine arts.

~ ILLUSTRATIONS ~

It turns out that in the world of art professionals this question is still fiercely debated — must a graphic designer strictly follow the text while working on a book or he has a right to put aside the storyline and create his own artistic statement? As this area embodies both artists, who are deprived to visually establish their relationship

with text, and others, who use the text to establish their relationship with the world.

OLGA DUGINA AND ANDREJ DUGIN: "IT TAKES ONE YEAR TO EXECUTE ONE ILLUSTRATION"

Psychologically it is very difficult to devote six to nine years solely to one project, sometimes you are not even able to look at your workspace. Because of such enduring realization of work, we are not allowed to make mistakes. It feels intolerable to spend half of a year on a watercolour, and then to redraw it from the start, in case some alterations are required.

SVETLANA DOROSHEVA: "TO WORK WITH A LIVING AUTHOR IS THE GREATEST HAPPINESS"

I cannot imagine how other people, who don't draw, exist. It makes up my food, my sleep, my addiction. I do have children, other activities and passions, however nothing but drawing gives me energy for all of them.

LEV KAPLAN: "I ILLUSTRATE BOOKS NOT FOR CHILDREN, BUT FOR MYSELF"

Redundant illustration is boring. Certainly, I do have to comply with the storyline, although books are being written to be subsequently defined. And through the medium of images I reconsider and intensify them.

LEONID TISHKOV: "HERE STARTS THE DEBATE OVER AN ART BOOK"

When I started creating art books myself, I refined the concept of a regular book, where I would be able to recount my stories or formulate future exhibitions. At first, it was a notebook, then an album, then an art book.

РОССИЙСКАЯ НЕДЕЛЯ ИСКУССТВ:

более 1000 арт-объектов из более 20 стран мира!

Традиционная для Москвы XVII Международная выставка-конкурс современного искусства "Российская Неделя Искусств" (www.artweek.ru) в 2015 году соберет более 1000 арт-объектов практически из всех регионов России и из более чем 20 зарубежных стран.

Этой весной проект будет носить глубокий символический характер, и тема «Искусство будущего» напомнит нам о том, что искусство действительно не имеет границ и запретов вне зависимости от санкций, экономики и политических перипетий.

Даты: 07-14 апреля 2015 года, 11.00-20.00.

Площадка: Международный центр дизайна и архитектуры ART PLAY (Центральный зал, зал №2), Москва, ул. Нижняя Сыромятническая, д.10 (ст. метро "Курская").

Адрес в интернете: www.artweek.ru

Предусмотрены две формы участия: очное и заочное

Российская Неделя Искусств включает:

- I. Выставку-ярмарку
- II. Выставку конкурс
- III. Выставку-мастер-класс

Конкурсная программа включает:

- 1) Международный конкурс живописи
- 2) Международный конкурс абстрактного искусства
- 3) Международный конкурс графики
- 4) Международный конкурс художников театра и кино
- 5) Международный конкурс скульптуры
- 6) Международный декоративно-прикладной конкурс
- 7) Международный конкурс художественного текстиля
- 8) Международный конкурс фотографии
- 9) Международный конкурс дизайна и моды
- 10) Международный конкурс мультимедийных технологий

Российская Неделя Искусств входит в консорциум художественных выставок под общим названием ArtWeek (www.artweek.eu), проводимых в 15 странах мира, и это позволяет преодолеть искусственные преграды на пути российского художника к международной аудитории и широкому признанию.

Организаторы:
Российское отделение Всемирного Фонда Искусств,
Продюсерский центр "Искусство будущего"
при поддержке
секции «Арт-Менеджмент»
Творческого Союза Художников России и
Европейского Художественного Союза.
Партнеры:
журнал «Искусство»
сеть магазинов для творческих людей «Арт Квартал»

Официальный сайт
Российской Недели
Искусств:
www.artweek.ru,
E-mail:
info@artweek.ru
Скайп: Euroartweek,
Телефоны:
+7 (495) 5068044,
+7 (925) 4338809



Фоминцев Алексей «Horse on Blue»



Савеленко Александр «Танец света в Ростовском дворике», х.м., 2008 г. 55x75



Щадрин Александр «Тайное свидание», 60x80, х.м., 2010

БИБЛИО-ГЛОБУС

ВАШ ГЛАВНЫЙ КНИЖНЫЙ

Более 200 тысяч наименований книг
Антиквариат и предметы коллекционирования
Канцелярские и офисные товары
VIP-обслуживание
Интернет-магазин www.bgshop.ru
Корпоративные подарки
Подарочные карты
Print on demand – печать книг по требованию
Услуги туроператора «Библио Глобус» www.bgoperator.ru
Билеты в театры, на концерты
Встречи с авторами
Читательские клубы
Цветы и флористические композиции

Выполняем

корпоративные заказы на цветы
и цветочные композиции



Москва, ул. Мясницкая, д.6/3, стр.1 (495) 781-19-00
www.biblio-globus.ru



восточная коллекция

ЖУРНАЛ ДЛЯ ВСЕХ,
КОМУ ИНТЕРЕСЕН
ВОСТОК

ISSN 1644-7109
31МА 2014



Бахчисарайский альбом

Журнал Российской государственной библиотеки «Восточная коллекция» – единственное в своем роде научно-популярное иллюстрированное периодическое издание, рассказывающее о культуре, истории, религии народов Востока.

«Восточная коллекция» представляет памятники письменности и книжной культуры, публикует исторические, культурологические и этнографические статьи и эссе, путевые очерки, фоторепортажи, обзоры интернет-ресурсов по восточной тематике.

«Восточная коллекция» издает также художественные открытки. Последний набор «Отарование Шавриды» – это работы итальянского художника Карло Боссали, запечатлевшие образ Крыма, каким он был в середине XIX века.

Приглашаем к сотрудничеству авторов и распространителей журнала.

Журнал и открытки можно приобрести в редакции журнала и на выставках.

Адрес редакции:

Москва, ул. Моховая, д. 6.

Тел. +7 (495) 695-36-60 <http://orient.rsl.ru>

ВЫСТАВКА
**ПАВЕЛ
ФЕДОТОВ**
ТЕАТР ЖИЗНИ

25.02—14.06

ИНЖЕНЕРНЫЙ КОРПУС
ЛАВРУШИНСКИЙ ПЕРЕУЛОК, 12

0+

РЕКЛАМА

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

ИНФОРМАЦИОННАЯ ПОДДЕРЖКА



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В АРСЕНАЛЕ
НИЖНИЙ НОВГОРОД, КРЕМЛЬ, КОРПУС 6
ОТКРЫТИЕ ЗДАНИЯ ПОСЛЕ 10 ЛЕТ РЕСТАВРАЦИИ
ФЕВРАЛЬ 2015
WWW.NCCA.RU/NNOVGOROD



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

реклама

НССА ГЦСИ
ГЦСИ НССА
НССА ГЦСИ
ГЦСИ НССА
НССА ГЦСИ
ГЦСИ НССА

**ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЦЕНТР
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА (ГЦСИ)**

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

НССА ГЦСИ
ГЦСИ НССА
НССА ГЦСИ
ГЦСИ НССА
НССА ГЦСИ
ГЦСИ НССА

**ВОЛГО-ВЯТСКИЙ
ФИЛИАЛ
ГЦСИ**

ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



VI международный фестиваль современного искусства

АРТ-МЕХАНИКА



ПРЕМИЯ И СЕРГЕЯ КУРЁХИНА 2014

17 АПРЕЛЯ

Церемония вручения премии

17 АПРЕЛЯ-9 МАЯ

Выставка номинантов премии

ГРАН-ПРИ «ПОП-МЕХАНИКА»

ЛУЧШИЙ КУРАТОРСКИЙ ПРОЕКТ

ЛУЧШЕЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ
ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ЛУЧШИЙ МЕДИА-ОБЪЕКТ ИСКУССТВО
В ОБЩЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

ЛУЧШИЙ ТЕКСТ О
СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

ПРОДВИЖЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА В МЕДИА

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРЕМИИ:
ЭТНО-МЕХАНИКА
ЭЛЕКТРО-МЕХАНИКА

Центр современного искусства имени Сергея Курёхина
Средний пр. 80, 93; тел. 322-00-94; www.kuryokhin.net

при поддержке журнала
ИСКУССТВО

18+